

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 1 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

di Paolo Puppa

Ci pare importante aggredire questi, in apparenza chiusi, prodotti scenici, basati, come nel caso di Ricci, sull'uso assottigliato dell'*immagine* e sulla conseguente stimolazione dell'*imaginaire*' del fruitore, ricorrendo alle categorie retoriche e linguistiche. Queste categorie inseriscono infatti i codici visivi-acustici della ricezione e le tecniche genetiche che hanno strutturato a monte il prodotto stesso in una possibilità di lettura 'razionale' che, pur rispettando i diversi specifici delle varie discipline e l'ambiguità semantica tipica del 'pezzo', sa recingere la libertà infinita della fruizione disinnescando una emotività altrimenti incontrollabile. Un simile impatto ha il vantaggio di rendere leggibile questo magma volutamente con-fuso, potendolo coprire con una serie di *percorsi convenzionali-motivati* che culturalizzano, nel senso marxiano del termine, la presunta *naturalità* dell'oggetto scenico; un simile impatto presenta ancora il vantaggio di individuare, oltre alla langue dei topoi, la langue dei topoi legati, gramscianamente, alle sedimentazioni della tradizione spettacolare dei mass-media e ai meccanismi onirici della memoria involontaria e alle soglie profonde del singolo spettatore. Questa lettura, però seguendo direttamente l'oggetto, prefiggendosi appunto di coprirlo con le categorie tecnico-formali, non è riducibile secondo noi a mero formalismo accademico, data la sua ambizione marxiana di essere *'materialistica'*: tale ambizione si giustifica, almeno progettuale, per l'attenzione portata alla genesi, anche artigianale del prodotto, per l'importanza estrema, non solo sociologica, conferita al destinatario e a quel certo destinatario (pour cause!) piccolo-medio borghese, di cui si mostrano allo scoperto le resistenze ricettive e le attese fascinanti, proprie del suo un verso mentale e ideologico. Inoltre, la profonda carica ironica, latente nelle giunture del pezzo, viene proprio individuata nella misura in cui si tien conto di queste attese, prima titillate e poi vanificate; la epicità (alla francese, nell'uso cioè stigmatizzato da Barthes) dell'oggetto scenico subisce allora, marxianamente, una sterzata brechtiana.

Raramente infatti abbiamo assistito ad una applicazione così rigorosa delle note brechtiane sull' "Opera da tre soldi" e su "Mahagonnj", rigorosa più del suo archetipo stesso perché portata entro l'ambito medesimo delle forme e non solo degli enunciati.

Con questo, ripetiamo, non si vuoi perdere di vista lo specifico; anzi, questo forse troppo mitizzato specifico si esalta uscendo da un ambito asfittico, dove funzionava come alibi involvente per approcci approssimativi, dialettizzandosi viceversa attraverso i tagli più allargati, da quello psicoanalitico a quello antropologico a quello prossemico, in modo che la dialetticità degli approcci può, senza evidentemente esaurirla, avvicinare la profonda complessità del montaggio. A questo punto, però, andrebbe effettuato, da parte degli operatori culturali capaci di smontare criticamente questi 'puzzle' scenici, un ulteriore provocatorio-utopico sconfinamento; la richiesta di un'ipertrofica scientificità interdisciplinare risulterebbe infatti forse sproporzionata se diretta unicamente a sdipanare i sia pur aggrovigliati fili di questi prodotti-immagini e a decifrare i relativi codici di emittenza e di fruizione!

Intendiamo dire che compito di questi accompagnatori-tecnici dovrebbe essere quello di inventare-costruire-portare avanti ipotesi di affiancamento tra gli oggetti dell'avanguardia teatrale e i rapporti d'avanguardia quali stanno emergendo dall'animazione. Le due traiettorie, in apparenza tanto divergenti, presentano, in una strategia totalizzante, eccitanti analogie: pur con quozienti di consapevolezza e quindi complessità diversi, pur agendo in campi d'interesse e funzioni lontani, i due percorsi conducono entrambi in terreni alternativi al sistema culturale basato sulle ridondanze del messaggio e sulla passività del fruitore, terreni *organicamente ostili alla sopravvivenza dello spettatore consumatore*. La frantumazione dell'immagine lucido-onirica, l'accumulazione spesso contraddittoria di segnali acustici e visivi il 'nonsense' e un certo, sia pur ambiguo, ricorso al pensiero magico-selvaggio, il continuo auto-meta citarsi da parte dell'oggetto sono tutte componenti rivolte ad esaltare non l'apparato motorio-comportamentale del destinatario, ma le sue facoltà percettive e coerentemente questi tecnici dell'*imaginaire* rifiutano con fermezza il diritto allo spettatore- di partecipare in modo improvvisato e irresponsabile ai materiali scenici per brevi espropri immotivati e catartici. "Non siamo al minimarket!" osserva sdegnosamente un Ricci, tanto per fare un esempio, ma questo atteggiamento, che esaspera a prima vista la separazione tra i due poli del circuito, contiene in sé le premesse per il proprio autorovesciamento, perché più avanti di così, nella sospensione della comunicazione esterna e nella sistematica vanificazione delle attese, non si può procedere senza raggiungere *un degré zéro della scrittura* da cui ripartire. Un ripartire evidentemente non più riducibile ad oscillazioni tecniche-formali, a querelles tra il piano drammaturgico e quello scenico, tra i diritti della parola e quelli del gesto, tra l'unidirezionalità politica e la polisemia estetica, ma aperto all'innesto che solo può rifondare il senso, oggi, nell'epoca dei mass media e delle piste nere, dell'attività 'teatrale' espropriata da parte del destinatario e consegnata alla sua coscienza tecnico-artigianale. Qual è infatti l'ultima spiaggia, dietro quest'operare *come se il pubblico non ci fosse* o come se ne sussistessero solo alcune soglie sensoriali da provocare? Per destinatario non ci riferiamo a campi sociali indifferenziati, per non essere tacciati di proporre psicodrammi piccolo borghesi o filodrammatiche parrocchiali; per destinatario da privilegiarsi per queste animazioni alludiamo alle immense 'minoranze' alternative al sistema là dove costituiscono gruppi tendenzialmente omogenei, là dove l'istituzione articolata nei tanti ghetti (dai quartieri dormitorio alle stesse scuole) rappresenta paradossalmente canali adatti per un lavoro continuato in profondità. Occorre ripetere che il teatro-guerriglia, l'happening politico, pur validi in situazioni di scontro diretto, non garantiscono un lavoro in continuità proprio perché legati all'estemporaneità-provocazione, approcci sempre riconducibili alla passivizzazione?

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 2 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

Non esiste un 'professionista dell'anima', per dirla con Lukacs; non esiste cioè chi monopolizza le attività oniriche dell'imaginaire, chi rivendica solo per sé il diritto di gridare le proprie rabbie sociali-individuali! Se di fatto assistiamo ad una realtà di monopoli anche in questi settori, basta un po' di straniamento brechtiano per non accettarne supinamente la naturalità ed individuarne viceversa la storicità e quindi progettarne utopicamente il superamento!

Ora, quest'utopia, per non restare puramente consolatoria, non abbisogna solo di tecnici accompagnatori/critici ed operatori stessi che provengono dalle file dell'avanguardia, in questo modo sostanziano la validità di quell'osmosi tra i due territori, avanguardia ed animazione di cui parlavamo all'inizio/ ma di organiche mediazioni politiche! Basta seguire infatti un Festival dell'Unità per accorgersi come la classe e le forze che la rappresentano non conoscano questa direzione, spostandosi oggettivamente a destra nella gestione del tempo libero e abbandonando il progetto stesso all'impotenza di singole iniziative o all'equivoco avallo da parte di Stabili e di Istituti di Storia del Teatro che colla loro presenza stessa si pongono come un'insanabile limitazione per il dispiegarsi dell'attività alternativa! Perché ci sia una proliferazione coordinata di questi tentativi, occorre che le forze politiche e sindacali assumano in proprio l'iniziativa e pertanto diventa indispensabile coinvolgerle a tutti i livelli in questo progetto; che i precedenti in tal senso non siano confortanti, che i contatti finora avvenuti siano stati frigidati o reciprocamente sospettosi, ciò non toglie che questa sia l'unica realistica copertura all'utopia, l'unica possibilità che dell'animazione non si parli solo nei convegni o nelle riviste! Per meritare però una simile qualificata mediazione, l'animazione deve liberarsi da certi vizi che ne intaccano la valenza politica alla base: l'assolutizzazione del mondo infantile, la mitologia ludica della festa trascinano con sé, come inevitabili corollari, un atteggiamento metastorico, celebrativo ed interclassista, ed un'ideologia ora socialdemocratica, ora chiaramente regressiva-totalitaria! Le anticipazioni storiche dell'animazione, individuate dall'équipe romana nella linea Rousseau-Appia-Copeau, pur colle sottolineature critiche, non ne evidenziano fino in fondo i limiti: la 'Lettre à D'Alembert sur les spectacles', così come le pagine di Appia su Wagner o i progetti religiosi di Copeau sui contadini della Borgogna hanno in comune infatti, pur nei diversi contesti storici-culturali, l'assenza del motivo urbano-operaio. Occorre rifarsi allora ad altre anticipazioni, a pagine dello stesso Marx dove l'attacco alla divisione del lavoro e al prodotto mercificato avviene su ben altre implicazioni sociali. Occorre ricordarsi ancora se si vuole restare nella diacronia dello specifico, come certi 'animatori' ante litteram del primo Novecento, proprio nel loro insistere sull'elemento infantile e sulle categorie della spontaneità e del gioco, vedi l'esempio clamoroso di un Dalcroze e della sua ritmica musicale per gli allievi di Conservatori abbiano consegnato oggettivamente tecniche e meccanismi ai manipolatori del Ministero della cultura nazional socialista di un Goebbels, di modo che, passando al mondo adulto, per tragica ironia della storia, le indicazioni d'una Duncan sconfinano nelle fiaccolate di Norimberga o nei saggi ginnici davanti alle autorità fasciste! Analogamente, questa ideologizzazione dell'eterno fanciullino presenta storicamente, nei regimi 'democratici' quella valenza socialdemocratica a cui prima accennavamo, individuabile non per niente in un certo pragmatismo anglossassone, mescolato all'idealismo, il nome di Dewey per tutta questa linea è estremamente indicativo di chiara matrice roosewalthiana-neocapitalistica.

Senza con questo sottovalutare le implicazioni alternative anche di un discorso pedagogico, dobbiamo ribadire che l'animazione, se non vuole restare confinata nei parchi giochi, deve proiettarsi sull'adulto, sulla classe: è dalla classe che deve partire offrendo! e strumenti meno datati, anche informativa mente del volantino o dell'assemblea sindacale. Le difficoltà evidentemente aumenteranno in senso geometrico, ma l'utopia, per essere tale, deve conservare il suo carattere dirompente di dover essere e non di poter essere. I materiali accumulati in una simile direzione, nelle modalità dell'impatto esperite, potranno poi esportarsi, pur colle rettifiche obbligatorie, negli altri destinatari, a cominciare da quello Infantile, ma è dalla classe e per la classe che occorre partire!

Il Re Lear di Mario Ricci

"Noi tenderemo di darne una lettura oggettiva, totale. Certo, è un impegno enorme. E solo ora ho accettato di assumerlo, come prova di maturità... Prospetta a qualsiasi interprete problemi giganteschi...", "Il giorno", 1-XI-72, intervista rilasciata da Strehler a De Monticelli.

"Il titolo è una frode organizzata per attirare il pubblico...". Archivi della Biennale di Venezia, festival della prosa, maggio 70, colloquio tra la stampa e Mario Ricci.

Raramente due dichiarazioni su uno stesso tema, il Re Lear, si offrono così lontane: la prima, recente, di Strehler, sul punto di riaprire il Piccolo di Milano all'Arte Drammatica con tutte le maiuscole in regola; la seconda, di Mario Ricci, che risale al maggio del '70, quando portò a Venezia, nella sezione sperimentale del Festival di quell'anno, la sua idea di un "Gran Teatro Elisabettiano".

Il confronto tra la finalizzazione sacra del testo da parte del professionalismo di stato impegnato "eticamente ed esteticamente" e l'utilizzazione disinvolta di questo stesso testo da parte d'un teatrino d'avanguardia, confronto non solo sul piano malizioso delle spese implicate (e nel Ricci la povertà dei mezzi si traduce in cifra stilistica), non ci interessa in questa sede. Il fatto è che, proprio da questo Re Lear del Ricci, si può far risalire un relativo boom e per il regista romano e per quel settore dell'avanguardia scenica che possiamo definire impropriamente, usando una catacresi, *naïve*. Insospettiti spazi, infatti, pur sempre recintati, le si son aperti: nelle scuole (il suo successivo Moby Dick), nella televisione, anche se disinnescata nel

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 3 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

secondo programma con orari notturni; nelle ultime Olimpiadi, anche se frustrata dalle vicende luttuose; negli stessi circuiti di Stato, con lo stabile di Roma che assicura ufficialmente protezione al gruppo Ricci-Nanni- Berardinis.

Convieni, allora, igienicamente, rivisitare questo Re Lear, con una distanza "brechtiana", tentando di motivare gli Indubbi meccanismi di fascinazione, dato che qui l'avanguardia, ponendosi su un grado molto elevato di spettacolarità, sembra recuperare una ricezione allargata, consentendo l'incontro, tanto sospirato dalle Vestali del nostro teatro, tra la ricerca e la "massa", tra il laboratorio e il consumo. Convieni ancora ripercorrerne genesi e struttura, per non cadere negli equivoci in cui tanta critica, trionfalicamente sorvolando sugli aspetti più ambigui, s'è bloccata, esaltandosi in modo deresponsabilizzato ed esaltando un linguaggio che sarebbe rivolto all'inconscio infantile (ecco rispuntare, moderatamente sofisticato la poetica del fanciullino e del buon selvaggio) o addirittura alla liberazione didattica delle classi subalterne. Così Guido Boursier - Sipario, n. 291, luglio '70, p. 35 - afferma: "*Distrugge la letteratura accumulatasi sulla freschezza originaria...*". Così Edoardo Fadini - Sipario, n. 284, dicembre '69, p. 78 - si spinge a vederne: "... il recupero di forme primarie dell'espressione come veicolo di una nuova cultura che sia in grado di assimilare forme e contenuti delle classi oggi subalterne...". Giuseppe Bartolucci, viceversa, ne ha avvicinato la struttura, solo che opera una scansione rigida, a nostro parere, tra "chi viene frustrato" e "*chi viene abbacinato dalla connotazione ludica-fanciullesca*". Archivi della Biennale, maggio '70, op. cit. Interventi di questo tipo non mettono in luce proprio la fundamenta accumulazione di letterarietà, non meramente drammaturgica, e quindi la *non elementarietà, il carattere indiretto-derivato, "meta", ossia citatorio, del materiale*, la sua ambiguità irriducibile per qualsiasi recupero moralistico e ideologico. Non è questo un discorso aristocratico che vede con sospetto l'incontro tra le masse studentesche e lavoratrici e questi prodotti; ci pare piuttosto più corretto rettificare il tipo di, lettura fatto finora anche e soprattutto per consentire un rapporto meno suggestivo e più critico dell'operazione. Ci pare esemplare allora questo Re Lear del Ricci, come progetto autenticamente alternativo, proprio perché centrato, non tanto e non solo a livello di linguaggio scenico, quanto su quello della comunicazione "estetica". In questa sorta di fenomenologia della fruizione, il destinatario, in apparenza assente e indeterminato (da qui la reclamizzata possibilità che tutti lo recepiscano), è viceversa focalizzato in modo insolito individuato com'è nelle categorie sociali del frequentatore, abituale di spettacoli, non solo teatrali.

Eppure, a sentire il Ricci, gli equivoci si infittiscono, perché la genesi dello spettacolo viene semplificata e ridotta a puri criteri funzionali. Sorvolando sornione sulla vexata quaestio della rappresentabilità scenica di questa "vetta" della poesia drammaturgica, problema che dal Lamb in poi ha afflitto tutta una schiera di critici e teorici del teatro shakespeariano, tanto che "...Re Lear fa l'effetto di un'immensa montagna che tutti ammirano, ma che nessuno ha voglia di scalare troppo spesso... - Jan- Kott, "Shakespeare nostro contemporaneo" Feltrinelli 94, p; 92 -", Mario Ricci ha scalato il testomontagna con disinvoltura dissacrante, peggio ancora, con indifferenza. Attorno a tre temi nucleari (rito mondano con battaglia, rito drammatico con follia, morte finale) *estrapolati dal campus associativo elementare (i depositi culturali, oggettivi, anche a livello di genesi)*, vengono accumulati elementi attoriali e oggettuali, elementi sonori registrati ed elementi filmico-visivi. Per quanto riguarda i materiali fisicamente presenti, il complesso cioè attorale-oggettuale, sempre nei procedimenti di accumulo e di selezione, si ha una reciproca proliferazione tra progetti e resistenza tecnico-materica frapposta dagli oggetti stessi. La funzionalità dell'oggetto, il suo uso concreto, lievita man mano che viene "*elaborato*", nell'etimo della parola, costruito cioè artigianalmente, così che la semantica di primo livello che ne fuoriesce è organicamente derivata dal momento tecnico-edificativo. Per esempio, l'idea della battaglia, schizzata fuori subito nella genesi con un certo orientamento e l'idea del cavallo connessa alla precedente, subiscono una 'precisa sterzata, perché la costruzione in legno di pannelli di compensato da segare e da reggere partorisce i cavallini senza coda portati dagli attori stessi, sorta di centauri usciti da un "bestiaire" d Epinal. Si ha così, sano recupero di una poetica e di una pratica materialista, un'evidente interrelazione tra la scelta di alcuni "media" e gli spazi "narrativi" ottenibili, variante quasi di quel principio della fisica moderna basato sulla *complementarietà tra strumenti dell'osservazione e la cosa osservata*. L'uomo entra in questa "*fabbrica*"- dello spettacolo come pedina insostituibile, per restarci con parità di funzioni nel prodotto confezionato.

Ricci infatti rifiuta, o meglio non si pone neppure, un'altra vexata quaestio dell'avanguardia scenica novecentesca, sull'uso o meno dell'elemento attorale: "Già da tempo studiavo la possibilità di reinserire l'uomo attore, non tanto in un contesto di sua appartenenza, ma al contrario, strumentalizzato (in senso tecnico beninteso) al punto di diventare un meccanismo della macchina scenica che intendeva "costruire"...Questa figura vivente, l'uomo, l'attore, doveva esserci. Deve esserci! Come rinunciare al formidabile materiale scenico che rappresenta l'uomo-attore? - Mario Ricci: "A partire da zero" La scrittura scenica, Bulzoni, 1971, n. 3, pp. 76-77 -". Analogamente, Ricci può rifiutare con fermezza la proposta "maliziosa" di meccanizzare completamente il prodotto, proprio nella misura in cui le azioni, parallelamente al rispetto per gli oggetti, sono "montate" rispettando le possibilità effettuali della "macchina" uomo. Così, dalla poetica di un

Craig, a cui pure il regista romano si rifà, che tendeva ad eliminare l'attore, a quella di Schlemmer che lo usava in astratto per deformazioni, qui, il corpo e la mente dell'attore devono gestire azioni tutte a sua misura, e tutte "umanamente" verificate ed umanamente dirigibili. Certo, l'impossibilità assoluta, o quasi, di parlare, di occupare un ruolo psicologico, questo antivitalismo in chiara funzione antiidentificativa, potrebbe essere letto, a grandi linee, in chiave di reificazione, se non si cadesse in parametri sociologici troppo scoperti! Comunque, il materiale umano segue precisi stilemi cadenzati, tendenzialmente rallentati, tranne che nella sequenza della battaglia e dell'attacco al teatrino delle marionette, rallentamenti che, connotando ritualità, permettono una valenza media di stilizzazione, un gradino su rispetto ad un naturalismo cinese, di vita. Proprio per questa dialettica "democratica" tra soggetto ed oggetto, l'episodio appena citato del teatrino s'inquadra entro

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 4 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

la funzionalità motoria dell'apparato umano, nel bagaglio delle sue risorse e dei suoi limiti: occorre, a sentire l'autore, una pausa tra il rito mondano e il rito drammatico, una digressione, solo che, essendosi stancati nella battaglia i cavalieri-centauri, gli attori son giunti senza fiato nella sequenza dell'attacco al teatrino, per cui la scena è risultata con un pizzico di sbavatura e di degradazione in più, cosa di cui il Ricci stesso è il primo, maliziosamente, a lamentarsi!

Con questo primo tipo di materiali, lungo i segmenti del prodotto, vengono combinati elementi filmici proiettati, dove quasi sempre si tratta di riprese dall'esterno degli stessi attori che corrono per la campagna coi cavallucci di legno tra le gambe, oppure che si mostrano in piedi, per ideali foto ricordo; tra gli attori, il più filmato e proiettato è naturalmente Re Lear. Infine, bande sonore registrate ed incastrate nel montaggio ("medieval songs"; sonate spagnole moderne, canti gregoriani nella prima parte, con citazioni del testo; sambe e rumbe brasiliane con inserimenti del "Carmina Burana" di Carl Orff nella seconda; rumori naturali come vento, mare, uccelli, etc. nella terza; un frammento del Carmina Burana, a chiusura dello spettacolo), con interruzioni, ritorni, e altri procedimenti artificiali, fungono, rispetto agli altri materiali, da rigidi contenitori-registici, nell'etimo della parola.

La scansione per blocchi del prodotto si organizza allora seguendo appunto puri criteri funzionalistici, non decorativi, in una combinatoria tecnico-artigianale: "*dove va bene, si attacca*".

Ne consegue un'assoluta chiusura del montaggio, la sua finitezza perfettamente regolata, secondo per secondo, dal nastro magnetico. In questo modo Ricci, nonostante il voluto abbassamento artigianale-pauperistico, sembra quasi porsi entro la linea del *tecnico manipolatore e demiurgo* che rappresenta un preciso versante dell'avanguardia storica, scenicamente parlando. Come, nel caso dei demiurghi tecnico-materialisti, all'estrema *consapevolezza-regolazione* del procedimento a monte pare contrapporsi a valle un progetto di allargamento emozionale infinito, sul piano del pubblico. Attraverso dunque una spettacolarità che intende rompere gli steccati tra i vari "specifici", questa mescolanza di codici diversi, nel caso di Ricci, per quanto solo funzionalmente "fabbricata", comunica essenzialmente colla vista e coll'udito, in un *gioco inevitabile di convergenze e di disimmietrie*.

In questa sorta di riformulazione economicistica (e quindi ironica sotto sotto) della wagneriana GesamKuntswerk, si avverte, mediamente, un certo *disegno sinestesico* che, con materiali fisici e con elementi citati, cioè direttamente ed indirettamente, pare porsi, a sua volta, entro quella dimensione "elettronica" in cui, secondo W. J. Ong, stanno evolvendosi i "media", dimensione basata proprio sulla riorganizzazione del sensorio attraverso la sintesi tra oralità e visualità.

Catalizzato da questi innesti sinestesici "derivati" che rimandano in parte lo spettatore a condizioni emotive indifferenziate e pertanto infantili (allora la lettura fatta finora dalla critica avrebbe colto nel segno!?), il prodotto sembra offrirsi ad una *fruizione interiore, libera e totalizzante*. Il progetto, sempre a sentire il Ricci, non sarebbe responsabile della ricezione privata del singolo spettatore: ecco il motivo per cui l'autore rifiuta sdegnosamente il dibattito "dopo"! *L'intenzione di apertura*, rispetto alle eventuali linee interpretative, è *nulla* (confezione che si autosignifica funzionalmente) e quindi *totale*, quindi ancora "esplicita e portata all'estremo limite: apertura che non si basa solo sulla natura caratteristica del risultato estetico, ma sugli elementi stessi che entrano a comporsi in risultato estetico... Si aggiunge... alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare - Umberto Eco: "Opera Aperta", Bompiani '62 pp. 81-82-84 -".

Davanti ad una simile, presunta e dichiarata, *assenza di percorsi motivati-obbligazionali*, questi segnali visivo-sonori si offrono al pubblico in tutta la loro infinita e proliferante possibilità di decifrazione; la separazione tra i vari blocchi scanditi da *vuoti-béance* frapposti tra loro, e l'interna compenetrazione audiovisiva all'interno del singolo blocco, paiono esaltare la dinamica mentale del fruitore che agirebbe da motore nei riguardi della staticità chiusa dei materiali. Allora, l'insofferenza estrema manifestata dal Ricci verso certe formulazioni dell'avanguardia, non solo figurativa (la possibilità che il pubblico entri fisicamente all'interno del prodotto vedi lo happening e la work in progress), a questo livello ne esce perentoriamente rafforzata e ribadita. "*Non siamo al supermarket*", dice il Ricci, sulla scia forse di Donald M. Kaplan, dato che "la sollecitazione e il coinvolgimento dell'apparato motorio del pubblico (ovvero l'attivizzazione del suo comportamento) non sono ipso facto risultati più desiderabili di quanto non sia l'evocazione della percezione che viene sempre sacrificata allorché gli stimoli esterni provocano la risposta dell'apparato motorio, e cioè il comportamento. L'idea che la passività dell'apparato motorio provochi un deficit di esperienza è un altro mito dei più diffusi. L'attivizzazione del comportamento sopprime la possibilità di percezione. (D. M. Kaplan: "L'architettura teatrale come derivazione della cavità primaria", in "La cavità teatrale" De Donato '68, pagina 86) ".

La libertà del fruitore sarebbe pertanto, parafrasando l'idea di Dio nella teologia medievale, quale si ricava dal Poulet, una "sfera che ha il centro dovunque e la circonferenza in nessun luogo. (Georges Poulet: "Le metamorfosi del cerchio", Rizzoli, '71, p. 11)".

Proviamo, a questo punto, a stendere con discrezione questa circonferenza, andando contro la poetica del Ricci stesso e la lettura fattane dalla critica, cercando di recintare e di perimetrare questo vuoto.

Ora, "perché un'ambiguità sia unitaria, ci devono essere delle "forze" che ne tengano insieme gli elementi (William Empson: "Sette tipi di ambiguità", Einaudi 65, p. 353)". La prima di queste forze che fungono da veicolo mediato capace di condizionare, coagulandole, alcune risposte proprio nel ricevente, evitando altresì una totale dispersione, è una non tanto nascosta *dinamica contestuale*, a livello dei materiali stessi, per l'uso a distanza di elementi uguali con funzioni diverse, anche se funzionalmente questa sorta di "bricolage" era motivato dalla povertà-ristrettezza dei mezzi adoperati. Empson, sempre a

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 5 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

proposito del Re Lear, cita come sintagmi ripetuti a distanza l'enunciato "nulla nascerà da nulla" (op. cit., pp. 96-97) che si presenta nell'atto primo, sia nella prima, sia nella quarta scena, con uno iato però, un décalage di 600 versi circa, che garantisce quella figura retorica definita dal critico inglese "*ironia drammatica*"; questa figura retorica è dovuta dunque allo spazio frapposto tra due battute spazio che contestualmente, nello sviluppo della situazione del personaggio, fornisce alla seconda battuta una complessità semantica inaudita. Qui, nel montaggio del Ricci uno stesso oggetto è usato in sequenze opposte, *passando da connotazioni liturgiche, come vedremo, a svelamenti lucidi* e viceversa. Per esempio, le lance della battaglia con cui i cavalieri-centauri corrono sul proscenio in mille direzioni senza scontrarsi mai, sono già stati "visti" quali assi portanti della giostra, nella sequenza precedente, e altresì fungevano da porta-scudi araldici nel "tabernacolo" - cappelliera montato al centro della scena, nel rito di iniziazione-investitura della prima parte.

Ancora, gli stessi scudi araldici, appesi al tetto del tabernacolo-poi giostra vengono utilizzati più avanti come miniteloni dove proiettare filmi a mo' di diapositive. Lo stesso Re Lear si mostra, con un tasso di ambiguità anche qui forse predeterminato, in *funzione diptotica*, declinato cioè da soggetto-cerimoniere di azione in tutta la 1a e 2a (reggerà per esempio le marionette nel teatrino) ad oggetto di azione, nell'emblematica cancellatura finale del suo autodisegnarsi da parte degli altri attori.

Evidentemente, per cogliere, controllare, verificare questi ed altri rimandi e il gioco delle complessità sintattico-semantiche che ne consegue, occorre un livello di ricezione tendenzialmente attento, al limite la possibilità di smontare il meccanismo stesso o di sezionarlo, ed è appunto in aiuto di questo spettatore "brechtiano" ideale che stiamo operando questo *découpage*.

Ora, con un taglio non orizzontale ma verticale, vediamo che uno stesso segno unisce alla dinamica contestuale una dinamica interna tra il suo porsi come significante fisico e il suo mediarsi come significato possibile. Qui, cioè, alla convenzione immotivata, giustificata a monte solo dalle scelte funzionali- arbitrarie del tecnico-demiurgo, si accoppia dialetticamente un superamento motivato, così che tra le corse pluridirezionali, per esempio, dei cavalieri-centauri e la rappresentazione della battaglia, tra il battere furioso del martello sull'incudine e la rappresentazione della follia, si può tracciare un percorso orientativo che *unisce un certo stimolo-sintomo ad una certa risposta*.

C'è poi un terzo tipo di forza, che sviluppa sempre un notevole grado di condizionamenti nel campus fruitivo: *l'indubbia ambiguità per quel che concerne la distanza tra il prodotto e il pubblico*. Pur nell'organizzazione apparentemente conservativa di questo rapporto (nonostante la dinamica mentale scatenata "in absentia"), colla rigida separazione tra i due poli, si recupera una certa flessibilità tra i materiali audiovisivi da un lato e questo diaframma dall'altro, lungo le tre macrosequenze del ritmo mondano-follia-morte. Si possono osservare infatti dei movimenti sussultori, per dirla con Blanchot, tra avvicinamento ed allontanamento, dialettizzati tra loro in addizioni ora numeriche ora algebriche. Attori allontanati, per esempio, nei lenti percorsi del rito iniziale e avvicinati nella scena della giostra, della battaglia e dell'attacco al teatrino delle marionette e viceversa, nel senso che la ieraticizzazione può connotare avvicinamento emozionale e lo svelamento ludico connotare allontanamento critico! Così ancora, nel rito drammatico della tempesta, nella semioscurità della scena, prima della luce-follia, gli attori fissi liturgicamente reggono gli scudi dove vengono proiettati i filmi, a scatti e frantumati, di sé stessi ripresi in precedenza durante le "prove", ossia cavalcanti all'aperto: in questo caso, allora, la specularità dell'attore, la sua doppiatezza segnica, il suo essere presente fisicamente e il suo essere citato filmicamente accumulata strati ulteriori di *ambiguità prossemica*, mettendo a nudo i meccanismi genetici del prodotto, cogliendo attori che nel buio balenano ammiccanti tra le cavalcate, mentre però lo spettatore subisce tutta una serie di messaggi coinvolgenti ed empatici e dai materiali sonori e dalla vicinanza fisica ma immobile, degli attori reggi-diapositive. Lo spazio deputato, così rigorosamente vietato al pubblico, passa da bôte magica a scatola prostituita, all'interno a volte di uno stesso segmento, coll'immagine che si decentra e si sposta in avanti nella dissociazione dei "media", facendosi quasi e facendosi sberleffo! In certi istanti, ci troviamo davanti al *teatro epico*, nell'accezione usata dal Benjamin, teatro epico che si è installato sul "podio", con un livellamento brutale di quell'abisso che "...separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio accresce il carattere sublime dello spettacolo drammatico... questo abisso che, tra tutti gli elementi della scena, porta nel modo più marcato il segno dell'origine sacra della scena. (Walter Benjamin: "Essais sur B. Brecht", Maspero 69, p. 34)". Questo abisso, dal Ricci mantenuto ed esaltato, dato il suo privilegiare l'immagine sonora e per le connotazioni ritualistiche conferite ai movimenti attoriali, viene in certe sequenze dello spettacolo riempito violentemente, non dalla fisicità dell'eroe vitalistico-didattico, ma dalla materialità degradata delle giunture medesime del prodotto che non esita a scoprire i propri, stereotipati, meccanismi di ipnosi e di suggestione.

Torniamo allora, per un momento, alla funzione attorale: se quasi sempre il loro materiale cinesico non fornisce nessuna notizia per l'assenteismo fisionomico del loro volto "inespressivo" se quasi sempre il loro tranquillo mutismo spegne qualsiasi possibilità emozionale, dato che " ... la comunicazione facciale dell'emozione si manifesta soprattutto intorno alla bocca, che è il punto di maggior concentrazione dell'attiva risposta alle emozioni... (Peter F. Oswald, *Paziente e medico*", in "Paralinguistica e cinesica, Bompiani 70, p. 41 -", ciononostante, col passaggio dal rito mondano a quello drammatico, e cioè colla giostra-battaglia-attacco al teatro, mentre gli attori galoppo coi cavallini tra le gambe sul proscenio, oppure mentre lanciano gridolini e gesti scurrili contro le marionette, si ha un preciso abbassamento, nella dialettica tra avvicinamento-allontanamento che s'è detto, da un tasso mediamente stilizzato ad uno di vita.

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 6 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

Consideriamo adesso proprio tale passaggio, perché le forze finora incontrate vi sono tutte implicate: questa sorta di cappelliera-tabernacolo messa su dagli attori, durante il rito iniziale, con una lunga serie di itinerari rallentati che paiono tante metafore del viaggio-ricerca come invariante strutturale delle fiabe di magia, dopo attese misteriche e pause liturgiche si svela proditoriamente una banale giostra da luna park. Ora, questo svelamento è un segno cardinale dell'intero spettacolo, perché capace di sprigionare un quoziente altissimo di *ambiguità-ricettive*. Parallelamente al passaggio dal mito alla favola, colla desacralizzazione dell'intreccio, analogamente alla laicizzazione dell'origine religiosa-ritualistica della tragedia, evoluzione ormai sancita dagli interventi di etnologi antropologi, etc. (dal Webster al Frazer, dal Thomson al Mauss, tanto per fare dei nomi), si ha qui una specie di "sinossi" filogenetica dell'istituzione teatro, sinossi dove appunto l'ambiguità regna sovrana. In apparenza, infatti, si deve parlare di una semplice "*degradatio*", nel senso di un'epifania annunciata e promessa e poi viceversa svuotata nell'elemento ludico-infantile; la "*degradatio*" avverrebbe tramite quella normalizzazione e quell'abbassamento, già verificati dal Barilli per distinguere la neoavanguardia narrativa dalla prima avanguardia storica (in questo caso la prima avanguardia storica essendo la linea simbolista che da un Mallarmé porta a un Appia). Contemporaneamente, però, si deve pure parlare di una "*gradatio*", dato che "... La culminazione rappresenta; di solito, un concatenamento a parabola degli eventi così che il suo movimento dapprima procede in una direzione..., ma nel punto più alto di tale movimento risulta che proprio per questo è garantito l'effetto opposto. (A. K. Zolkovskij: "Deus ex machina", in "I sistemi di segno e lo strutturalismo sovietico", Bompiani 69, p. 1_08)". Si ha allora un processo dialettico, in cui il momento rituale e quello ludico si rapportano tra loro come dei vasi comunicanti, col *rito cioè abbassato e col gioco ritualizzato*, tanto che, se nel campo delle fiabe di magia "la trattazione eroica è più antica di quella umoristica (Vladimir Propp: "La trasformazione delle favole di magia" in "I Formalisti russi", Einaudi 68, p. 287)", qui i due toni sono compresenti in maniera indistinguibile.

Questa "sinossi diacronica" presenta inoltre una precisa *valenza metateatrale*; il discorso "meta", implicito dunque in questa sequenza, emerge anche in due altri livelli dello spettacolo: in uno, la scena delle marionette, in modo "recitato"; nell'altro, i materiali cioè sonori della 2a e 3a parte, in modo diffuso e clamoroso, con un tasso di polivalenze ulteriormente misurabile, ma che, proprio in questa sua misurabilità, come vedremo, pone le premesse per una sua riapertura inesauribile.

Nel primo livello, l'attacco al teatrino delle marionette, c'è innanzitutto la citazione dal testo shakespeariano, che accompagna tutta la sequenza, parte testuale qui piuttosto insistita, a differenza degli altri segmenti dello spettacolo, tanto da monopolizzare, o quasi, in questo caso le bande sonore. Ebbene, se nella poetica del Ricci, la "texture" drammaturgica è solo un pre-stato, la ambiguità si rafforza proprio per la scelta dei materiali verbali, perché, nonostante gli abituali meccanismi dell'interruzione, retroversione del nastro magnetico, appiattimento dei diversi ruoli in due voci (maschio-femmina) recitanti in maniera monocorde, questi materiali sono tutti centrati sul nucleo tematico della distribuzione gratuita del regno, scelta che risemantizza e al limite idealogizza l'operazione mettendo a fuoco gli aspetti feudalizzanti-autoritari del personaggio Re Lear. Contemporaneamente, l'attacco al teatrino delle marionette, prima montato e poi smontato violentemente dagli attori, pur aggredendo l'istituzione nella misura in cui la svuota di credibilità presentandola come *genere regressivo-infantile*, recupera nondimeno una indubbia componente fascinante, per le frange sonore musicali e per gli effetti luminosi che circondano il teatrino. In certi momenti, più che ai burattini di Michael Meske, con cui il Ricci ha lavorato negli anni '60, vien da pensare, per la comune compresenza di straniamento e di identificazione, per la dialettica di animato ed inanimato, per l'interna configurazione col Re Lear vestito di nero che manovra, alla vista del pubblico, le marionette, a quel Bunraku, già dal Barthes affrontato in un'analoga direzione.

Metateatralmente però, o meglio metalinguisticamente, il maggior tasso di ambiguità si ha nel secondo livello, coi materiali sonori che esplodono, a partire specialmente dalla 2a parte, riempiendo colla loro suggestione "preorgasmatica" il vuoto tra le immagini distaccate e la ricettività dello spettatore.

Questi materiali sono nettamente distinguibili, al loro interno tra la sequenza tempesta-follia con accentuazione dell'elemento tecnico-citatorio e la sequenza follia-morte con prevalere dei rumori "naturalistici" (mare, vento, gabbiani, etc.) salvo poi il ripresentarsi, proprio alla fine dello spettacolo, da parte di un frammento del montaggio "artificiale". Ora, procedendo verso i grumi sonori naturalizzati, quelli che connotano appunto follia e natura, si ha viceversa un aumento tangibile della presenza culturalizzata, ossia uno svelarsi della natura "citatoria" di questa stessa naturalità. Ma proseguiamo con ordine. Dalla battaglia fino al momento in cui Re Lear avanza verso il proscenio coll'incudine zebrata, momento che dà il via all'ultima macrosequenza, l'immagine allucinatoria della follia-morte, si ha, come s'è detto, un montaggio tra pezzi brasiliani, sambe e rumba, e inserimenti di parti tolte dal "Carmina Burana" di Carl Orff. Questo incastro sonoro è caratterizzato da una precisa dialettica tra "*amplificatio*" e "*diminutio*", sorta di "*coincidentia oppositorum*" tra momenti percussivi, timbrico-ritmico-coral, esaltanti verso un climax coinvolgente ed empatico, e momenti degradanti verso la dissonanza e la cacofonia. Quest'ossimoro funziona, ancora una volta, con una ambiguità "meta": l'exasperazione dello "*charme*", nell'etimo della parola, da "*carmen*", l'exasperazione del crescendo sonoro ottenuto con pochi mezzi, tanto che " ... l'amplificazione produce un effetto magico. E "magico" è la parola esatta, poiché la magia che l'uomo ha sempre sognato consiste proprio nell'ottenere un effetto miracoloso con un minimo sforzo, puramente simbolico ... (A. K. Zolkovskij: "Dell'amplificazione", in "I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico", op. cit., p. 94) ", ottenuto cioè colla iterazione sincopata di qualche segmento sonoro in alternanze vorticose, con stacchi rapidissimi, mentre contemporaneamente si proiettano, frantumate, le diapositive, rivela, in quanto esasperato ed inaudito, la sua *natura di artificio*. Questi magmi sonori

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 7 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

connotano tutti, *paradigmaticamente*, nella memoria fruitiva dell'ascoltatore, crescendo e climax, ma, dispiegandosi tutti *sintagmaticamente* l'uno vicino all'altro, si svuotano e si contestano reciprocamente.

A questo continuum materico non sarebbe improprio, allora, per la ricorrenza regolare, o con tempi accorciati, degli stessi fonemi-gruppi di fonemi musicali, applicare le figure retoriche dell'allitterazione, dell'anafora, della paranomasia, dell'antitesi. La sovrapposizione della similarità sul piano della contiguità, da cui nasce abitualmente l'ambiguità sinottico-semanticamente del contesto poetico, mette a nudo chiaramente la matrice citatoria, basata qui su quella *tradizione dell'opera lirica* in cui il Ricci fa coincidere l'essenza del nostro teatro, ma basata altresì sulla *memoria spettacolare*, epica (nel senso non brechtiano del termine) del pubblico.

Quando poi da questi pattern sonori anaforizzati ed allitteranti passiamo ai rumori naturali, il carattere "meta", come s'è detto, aumenta a dismisura.

Nella scena 6a dell'atto quarto del testo shakespeariano, Edgard chiede al padre Gloucester: "*Ascoltate, lo sentite il mare*"; al che il padre, *cieco*: "No davvero Edgard!"; a questo punto, il figlio esclama: "Ebbene, allora si vede che gli altri sensi vi si indeboliscono per lo *spasimo degli occhi* (Shakespeare, *Re Lear*, in *Tutte le opere*, Sansoni, 94, p. 934)". C'era già stata la pioggia in alcuni momenti della battaglia, nello spettacolo di Ricci, come anticipazione di questa "serie" naturalistica; adesso, nell'ultima parte dell'operazione, vento e gabbiani e soprattutto mare irrompono quali suoni determinanti, creando una specie di ipotiposi che fa vedere all'occhio interno dello spettatore, senza che debba minimamente spasimare, questa stessa scena di mare in burrasca.

Nella teoria kantiana del "*sublime*", "... la nostra fantasia fallisce nel tentativo di afferrare l'infinito dell'universo o l'onnipotenza della natura, quale si rivela in tempeste, terremoti o altre catastrofi naturali ... (René Wellek: "*Dall'Illuminismo al Romanticismo*", Mulino 58, p. 251)". Qui, quanto più la comunicazione sonora si fa trasparente ed "*espressiva*", quanto più le onde del mare sbattono furiosamente sulle rocce, colle grida dei gabbiani in lotta col mugghiare del vento, o ci si fa sommergere pigramente, oppure se ne scopre la "*significazione*". Quanto più la natura travolge, tanto più viene travolta dalla citazione! Dalle regie stanislavskiane ai teleromanzi a puntate di Anton Giulio Maiano, la percezione acustica ricorda, *transazionalmente*, e immediatamente, le tante percezioni precedenti, convogliando nello stimolo tutto uno schedario di associazioni automatiche, tutta una serie di materiali mnestici, non tanto coagulati attorno al mare in sé, e agli altri elementi naturali del contesto, quanto attorno alla "spettacolarizzazione" degli stessi.

Al meta del montaggio corrisponde così il meta della ricezione. Se "la poesia può essere generata solo da altre poesie; un romanzo da altri romanzi. La letteratura dà forma a sé stessa e non è formata dall'esterno", analogamente "... La dilatazione e trasformazione delle immagini in archetipi convenzionali è un processo che avviene inconsciamente in ogni lettore... *Moby Dico* non può restare romanzo di Melville, fa parte della nostra esperienza immaginativa di draghi e mostri degli abissi dal Vecchio Testamento in poi (Northrop Frye: "*Anatomia della critica*", Einaudi 69, pp. 128-132)". Si ribadisce pertanto la culturizzazione "anche là dove si riteneva che esistessero comportamenti naturali, o comunicazione istintiva non controllata da regole, non dipendente da convenzioni sociali, al livello fisiologico del rapporto stimolo-risposta. (Umberto Eco e Ugo Volli: "*Introduzione e Paralinguistica e cinesica*", op. cit., p. 5)". D'altra parte, però, l'operazione di Ricci, proprio nello scoprire i moduli fruitivi più logorati, proprio nell'abusare di codici di basso consumo emozionale, al limite di Kitsch, vi si rinchiede golosamente, giocando ambiguamente coi modelli d'attesa dello spettatore, apparentemente esaltati e confermati. Abbiamo infatti in questo caso, cioè nella sequenza sonora naturalistica, una *autentica culminazione, un indubbio crescendo*, un'organizzazione gradualistica che evita, come invece avveniva nella sequenza sonora precedente, quella artificiale, le inversioni-vanificazioni, le attese frustate, le anticipazioni deluse. Qui, allora la *dialettica tra informazione e ridondanza, tra l'uso referenziale dell'emotivo attraverso la reiterazione della suggestione orientata, e la riconnotazione che ne consegue per la naturale "dispositio" mimetica*, ruota vorticosamente nello stesso modo del passaggio rito-gioco, su se stessa, ricaricando di ispessimenti inesauribili questa nudità appena ottenuta. Pertanto se "le parziali deviazioni dalla norma già formata in quanto dotata di scarsa prevedibilità, apportano informazioni estetiche e costituiscono l'arte", se ancora "le relazioni di norma e deviazione dalla norma possono essere considerate le relazioni sintattiche e arte... (B. A. Uspenskij: "*La semiotica dell'arte*", in "*I sistemi di segni ...*", op. cit., pp. 88-89)", *al massimo grado di informazione corrisponderà il massimo grado di ridondanza e viceversa*. Abbiamo tralasciato per ultimo, come climax dell'ambiguità, un altro materiale sonoro, e cioè il martellamento ossessivo, "medievalistico" sull'araldica incudine, martellamento che accompagna tutta la 2a parte a partire dalla tempesta fino al gran buio ventoso che precede l'ultima immagine, quella della morte. Quest'iterazione sincopata e convulsa che non cessa mai in questa sequenza, accompagnandosi ai suoni naturali del mare in burrasca, connota "*naturalmente*" la follia e insieme "convenzionalmente". L'idea della follia, infatti, risemantizzando elementarmente il momento in cui *Re Lear* avanza sul palcoscenico spingendo con fatica, avanti a sé, la pesante incudine, in cerca della posizione giusta, per poi cominciare a battere furiosamente, momento che recupera pure quel certo "absurdisme" di beckettiana memoria in cui il Kott leggeva il testo, *viene comunicata in astratto*, ma nondimeno supera e travolge, in efficacia, tutta l'accumulazione verbalistica-psicologica dei grandi mattatori, dal Salvini al Rossi, dallo Zacconi al Renzo Ricci, e senza nessun dispendio di energia da parte del significante. Inoltre, la rappresentazione della follia viene amplificata da un ulteriore trucco, sempre economizzato: un grande pannello scaccia quindici posto nell'estremità opposta del palcoscenico dove vengono inserite delle quadrelle, uscite visibilmente dall'incudine, come schegge schizzate fuori dalla fucina di un Vulcano impazzito. Mentre crescono a limiti parossistici e il suono del mare in tempesta e il martellamento, queste quadrelle vengono disposte

Titolo || Attorno a Mario Ricci (ed al suo re Lear)

Autore || Paolo Puppa

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Filiberto Menna, (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, pp. 62-78
Macerata, Nuova Foglio, 1975

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 8 di 8

Archivio ||

Lingua || FRA

DOI ||

dagli attori asimmetricamente sul pannello, portando disegnate membra del corpo e varianti fisionomiche del volto di Re Lear. Nell'immagine finale, dopo il gran buio, le quadrelle si mostrano fissate e il puzzle completato presenta sparse lungo il pannello tre diverse disposizioni psicologiche (riso - pianto - imperturbabilità), quasi metafore della frantumazione definitiva dell'io, della rottura interna del personaggio. Questo per una lettura che risemantizza elementarmente i materiali, come s'è detto. Infatti, una simile "*naturale convenzione*", sul versante meta, ha ben altre potenzialità, specie riguardo i codici audiovisivi.

L'iterazione ritmica-ossessiva del martello sull'incudine, che tende ad un indubbio diapason, ad un preciso climax, cessa col buio totale, poco prima che si mostri, in tutto il suo splendore di assurdità e incoerenza, l'immagine finale della morte, così che, non tanto impropriamente, si può parlare, nuovamente, di iniziazione sonora ad una specie di trance, una "gradatio" che porta effettivamente all'orgasmo. Del resto, un illustre precedente lo fornisce, almeno sul piano aneddotico, se non di poetica, Artaud che nel 46, uscito dal manicomio, nel suo ultimo recital personale in pubblico, accompagnava la lettura di sue poesie, al Vieux Colombier, battendo furiosamente il tavolo con un martelletto ... Ora, per tornare a Ricci, cosa c'è alla fine di questo "itinerarium" sonoro? C'è dunque l'immagine, a luci piene, con sullo sfondo il grande pannello che subito verrà ricoperto da un foglio enorme fatto scivolare dalla base superiore dello scacciaquindici, dove Re Lear ricalcherà a carboncino la sua figura, che gli altri attori si affretteranno a cancellare. Al tentativo di unità, almeno bidimensionale, del personaggio, succede così *l'integrazione del principio di contraddizione* e nelle giunture della sequenza e nei risultati stessi dell'immagine offerta. Immagine cristallizzata, pertanto, luccicante, con abbassamento "formidabile", nell'etimo della parola, delle bande sonore, immagine ancora contraddittoria, lontanissima ed insieme tutta nuda e sporgente, immagine insomma allucinata. La visibilità, lungo tutto il prodotto, tanto disagevole, per le mille oscurità frapposte e inserite, nel solco di quella comunicazione ritardata, di quella "ostranenie" dei formalisti russi, la visibilità cioè sospesa per essere valorizzata, qui esplose senza più ostacoli, perfino annullando progressivamente la parte sonora, a sua volta già organizzata a rumore naturale. Noti si tratta, però, della luce di brechtiana memoria, che porta al risveglio, che interrompe bruscamente l'empatia; al contrario, è la luce attesa che isola *l'immagine onirica, perché del sogno quest'ultima macrosequenza si offre come pendant dialettico*. La precedente accumulazione sonora, nel gioco ossimorico tra citazione e natura, ha nondimeno, col suo indubbio crescendo ossessivo, svolto una funzione fatica, con un'amplificazione del contatto col destinatario, per l'inaudita reiterazione degli stessi magmi sonori, e artificiali e mimetici; inoltre, dato che "la funzione magica di incantamento è essenzialmente una specie di trasposizione di una 3a persona, assente o inanimata, nel destinatario di un messaggio conativo ... (Roman Jakobson: "Saggi di linguistica generale", Feltrinelli 66, p. 188)", quest'accumulazione ha agito anche e soprattutto in chiave proprio *conativa*, così che la fascinazione rispunta, nuovamente, all'interno del circuito. Fascinazione non certo e non più innocente, ma doppiamente contaminata e indirettamente regressiva. Dire allora che l'immagine finale si offre come pendant dialettico del sogno, significa rileggere, nella sua totalità, con un nuovo taglio l'operazione metalinguistica di Ricci; rilettura che scopre sì a valle la empatia, ma senza averla postulata a monte acriticamente, e consapevole da un lato del suo carattere impuro-citatorio, dall'altro del suo porsi da parte di questa empatia, per le analogie col sogno, come sintesi finale all'ennesima potenza. Dai modelli fruitivi più logori, dallo svelamento-svuotamento dei meccanismi coinvolgenti si passa così ad una ricezione potenzialmente assimilabile alle modalità "*estatiche*" del sogno stesso.

Le analogie infatti sono tante e sorprendenti: vanno dall'impossibilità di una traduzione univoca al valore *assoluto*, e quindi magico, conferito all'immagine finale, sorta di climax onirico; vanno ancora dalla struttura generale del prodotto, basata su dissolvenze, su vuoti improvvisi tra i vari magmi audiovisivi alle intermittenze, ai ritorni, alle circolarità di certi segni; vanno infine dalla *persistenza* di questi segni (variante inconscia del bricolage funzionalistico?) per la "*regressione topica, o tendenza dell'apparato psichico, a restaurare la forma primitiva di appagamento allucinatorio del desiderio...*" (Pau I Ricoeur: "Della interpretazione-saggio su Freud", Saggiatore, 67, p. 298 ",allo stesso reperimento, all'interno dei materiali proposti, di alcuni temi mitopietici, quali, ad esempio, il mare come simbolo purificatorio, come discesa agli Inferi. Analogamente, le intrusioni del mezzo filmico, e il porsi di molte immagini teatrali in direzione filmica, possono essere decifrate proprio in quanto supporti catalizzanti di questo processo: le corse dei centauri durante la battaglia, la proiezione frantumata delle diapositive su Re Lear, offrono esempi di quel *montaggio frequentativo*, assimilabile ad una fruizione onirica, perché caratterizzato dalla

"successione concentrata di immagini ripetitive. Al livello del significante, *il carattere vettoriale del tempo, che caratterizza il narrativo, tende ad indebolirsi, talvolta a sparire (ritorni ciclici)*... (Christian Metz: "Sintagmatica del film", in "L'analisi del racconto", Bompiani 69, pp. 221). A questo punto, un simile gioco di ambiguità proliferanti l'una su l'altra, ha trovato finalmente il circuito capace di gestirlo: l'operazione infatti funziona egregiamente e come *stimolo liberatorio delle percezioni* (messa a nudo delle sedimentazioni estetiche precedenti e del loro automatismo emozionale) e come *accensione allucinatoria ingabbianante* (annullamento delle sedimentazioni precedenti e "rituale" ricaduta nel sogno). La compresenza dei due livelli, da cui nasce quest'ultima vorticosa apertura fruitiva, quest'incertezza subdola tra estrema veglia ed estrema empatia, tanto più aperta quanto più misurabile, crediamo sia già situata a monte, nella poetica stessa del Ricci, prima ancora, se possibile, di estrinsecarsi nella genesi tecnica del prodotto.