

Titolo || Il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci  
Autore || Salvatore Margiotta  
Pubblicato || Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Pisa, Titivillus, 2013  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag. 1 di 3  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci

di Salvatore Margiotta

Parallelamente alla nascita di nuove formazioni, Mario Ricci e il suo gruppo continuano la loro avventura nell'underground teatrale, confermandosi come un fenomeno a parte nel contesto del teatro di ricerca italiano<sup>1</sup>.

Dopo l'esperienza più squisitamente astratta, sostenuta durante la prima metà degli anni Sessanta, Ricci, all'indomani di *Edgar Allan Poe e Illuminazione*, sembra essere maggiormente interessato ad

analizzare il funzionamento della macchina scenica, smontandone - scrive Silvana Sinisi - gli ingranaggi e studiandone le possibili varianti e combinazioni in rapporto anche all'uso di nuovi materiali con un metodo sistematico che muove dal semplice al complesso<sup>2</sup>.

Tra il 1968 e il 1970, spettacoli come *James Joyce, Il barone di Münchhausen* e *Re Lear* mettono definitivamente «fra parentesi il carattere di sintesi retorica che il teatro tradizionale ha per esaltare le componenti analitiche e illustrative che la sua struttura linguistica presenta»<sup>3</sup>.

Allestito nell'ottobre 1968 presso l'Unione Culturale di Torino, *James Joyce* rappresenta un momento di svolta estremamente importante. In questo nuovo lavoro, Ricci - come sottolinea Fadini - intende approfondire

la sua ricerca sull'oggetto scenico, sull'attore-oggetto, sul gioco come elemento fondamentale della teatralità, depurandola al massimo sul piano della comunicazione verbale, staccando elemento da elemento in modo da darci una tavolozza nitida, trasparente, concepita a masse di colore puro<sup>4</sup>.

Il richiamo a Joyce è un puro riferimento<sup>5</sup>. L'opera dell'autore irlandese viene infatti utilizzata come una cornice in cui dar luogo ad un gioco teatrale. Incentrato sulla passeggiata di Bloom per le vie della vecchia Dublino, questo spettacolo - diviso in due parti - può essere definito come una rappresentazione basata sulla libera interpretazione di particolari momenti e passaggi tratti dall'opera dello scrittore irlandese. Rilevanti novità emergono soprattutto dall'uso delle proiezioni cinematografiche nella costruzione drammaturgica dello spettacolo. La ricerca sulla frammentazione delle immagini - a cui ricondurre un procedimento di scomposizione della scena - diventa, infatti, maggiormente consapevole rispetto ai primi esperimenti di marca più intuitiva<sup>6</sup>. Oltre ad essere girato ex-novo, seguendo precise indicazioni come per *Edgar Allan Poe*, il materiale filmico - realizzato da Giorgio Turi, Roberto Capanna e John Ross - viene impiegato da questo momento in poi in termini di elemento di un complesso meccanismo drammaturgico atto a produrre una compresenza di tempi e spazi diversi<sup>7</sup>. Una coltre di strisce verticali di plastica molto spesse, lunghe quattro metri, che scendono dall'alto, oltre ad assolvere ad una funzione plastico-scenografica fungono anche da particolare 'schermo' su cui viene proiettato un film bianco e nero in 8 mm che ripropone la stessa situazione visibile sul palco in quel momento<sup>8</sup>.

Pur recuperando una funzione descrittivo-narrativa, le immagini filmiche sono comunque soggette ad un procedimento di scomposizione. Riprodotte su una superficie fluttuante, le proiezioni assecondano, infatti, l'oscillante moto delle strisce impresso da due attori (uno in carne ed ossa, l'altro filmato), realizzando così un'opera di frantumazione e ricomposizione delle immagini.

Incentrata sull'impotenza creativa di ogni autore, e su quella fisica di ogni personaggio<sup>9</sup>, la seconda parte vede Bloom, in tenuta da pugile, soccombere sotto i colpi di un avversario invisibile, mentre gli altri attori, che fino a questo momento si stavano divertendo a saltare la corda e a compiere diverse azioni, cominciano a impacchettare tutti gli oggetti utilizzati nello spettacolo<sup>10</sup> con enormi rotoli di carta spuntati all'improvviso dalle quinte. Il monopattino, la corda, gli pneumatici, ecc., vengono dunque imballati e posti accanto a Bloom. Bastano pochi attimi e la scena si presenta completamente incartata, Bloom compreso. L'azione prosegue fin quando anche l'ultimo attore non resta imprigionato<sup>11</sup>. A questo punto, lo spettacolo

<sup>1</sup> A. Mango, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, cit., p. 611.

<sup>2</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 15.

<sup>3</sup> A. Mango, *Teatro sperimentale e di avanguardia*, cit., p. 614.

<sup>4</sup> E. Fadini, "James Joyce" di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale, «l'Unità», 1 dicembre 1968.

<sup>5</sup> A. Blandi, *Boxe, corse e giochi d'amore nel mondo di 'James Joyce'*, «La Stampa», 7 marzo 1975.

<sup>6</sup> Da una conversazione con Mario Ricci, Tuscania 6 novembre 2006.

<sup>7</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 85.

<sup>8</sup> Come in *Edgar Allan Poe*, anche in *James Joyce Ricci* proietta i filmati non più su uno schermo fisso (procedimento utilizzato a partire da *I viaggi di Gulliver*), ma direttamente sull'intera scena (M. Ricci, *Descrizione di Moby Dick*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol. I, cit., p. 228).

<sup>9</sup> P. Perona, *Super-Joyce al Gobetti*, «Stampa sera», 16 ottobre 1968.

<sup>10</sup> A. Savioli, *James Joyce*, «l'Unità», 23 ottobre 1974.

<sup>11</sup> Singolare il modo in cui l'azione finale dello spettacolo coincida con l'esperienza che proprio in questi anni porta avanti Christo (pseudonimo di Christo Javachett). Esponente del Nouveau Réalisme, dal 1958 realizza impaccaggi di oggetti. A partire dal '61 elabora progetti di "impacchettamento" di edifici, raggiungendo risultati consonanti con la Land Art.

termina con questa montagna di carta che avanza – animata dagli attori sepolti - mentre le luci calano progressivamente. *James Joyce* verrà molto apprezzato, tanto da essere inserito tra gli spettacoli della terza edizione del festival di Francoforte Experimenta 3<sup>12</sup>.

Nel febbraio 1969, Ricci inaugura il suo nuovo spazio: il Teatro Abaco. Aperto in via Lungotevere dei Mellini (Roma), lo scantinato risulta più ampio e confortevole rispetto al precedente Teatro Orsoline 15. Da un'area lunga circa 18 metri e larga poco più di quattro, il gruppo ricava una sala di una decina di metri in cui sistema un palcoscenico (7m x 4m circa) e una ottantina di posti per il pubblico. Altri tre vani - divisi dalla sala da un arco - vengono utilizzati come: foyer, camerini/ufficio e bagno. Nella sua nuova sede, la formazione elabora e prova *Il barone di Münchhausen* (14 novembre 1969).

Dirimpiente forza immaginativa, gioco e rito sono elementi che ritroviamo nel nuovo spettacolo tratto dal romanzo di Gottfried Bürger<sup>13</sup>. Rispetto al *Joyce*, i meccanismi scenici di Ricci sembrano essersi maggiormente affinati e perfezionati<sup>14</sup>. Ancora una volta, il testo di riferimento viene sezionato conferendogli nuove qualità espressive e drammaturgiche<sup>15</sup>.

*Il barone di Munchausen* comincia con il Barone (Claudio Previtera) posizionato al centro della ribalta. Vestito da illusionista, compie alcuni numeri di prestigio che raggiungono l'apice quando, dalla manica della sua giacca, tira fuori una serie fazzoletti colorati annodati l'uno all'altro. Appena terminata quest'esibizione, entra in scena un'automobile di compensato che lo porta via. Dopo poco, due coppie di ragazzi (due uomini e due donne) fanno il loro ingresso, bendati. Introducono sulla scena, brancolando esitanti, tutta una serie di pezzi che servono a montare un cannone. Da quest'obice un po' infantile vengono poi lanciati palloni gonfiabili che i ragazzi, con sommo divertimento, cavalcano saltando lungo tutta la superficie del palco. Il caos generato dai quattro "discoli" attori viene letteralmente dominato dal barone in divisa da domatore, interpretato da Tonino Campanelli. Frattanto, viene smontata la canna del cannone che, così, si trasforma in una sorta di biga su cui si posiziona il barone-domatore con in mano una frusta. Trainato dalle due coppie, il carro viene trasportato fuori scena.

Fanno il loro ingresso in scena - fuoriuscendo da una quinta - due pannelli, sui quali vengono proiettati due diversi filmati in bianco e nero in 8 mm. Il primo riguarda una caccia subacquea, l'altro è un montaggio dei diversi tentativi di volo: l'excursus va da aeroplani piccoli ed improbabili ad apparecchi via via più moderni e tecnologicamente sofisticati. Parallelamente, i due pannelli si muovono fino a comporre le mura di una sorta di castello medievale. Terminate le proiezioni, sulle mura vengono proiettate alcune diapositive che ritraggono un'infinità di piccoli tappi delle più comuni bevande in commercio. Dopo aver posizionato le guglie della torre, due figure femminili (Deborah Hayes e Angela Diana) si staccano dal gruppo dei "costruttori" per intraprendere - sullo sfondo luccicante creato dalle diapositive - un lentissimo duello cavalleresco. Dal grande portone del fortino entra in scena una bambola meccanica parlante che, dopo pochi passi, viene investita da due macchine della 'polizei' tedesca, simbolo della violenza militare<sup>16</sup>.

Ancor più complesso ed articolato è il meccanismo scenico-drammaturgico predisposto per il successivo *Re Lear: da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*. Lungi dal voler rappresentare il "classico", anche in questo caso, il richiamo all'opera di Shakespeare serve «solo da pretesto»<sup>17</sup>.

Allestito per la prima volta il 16 maggio 1970, presso il Teatro di Palazzo Grassi a Venezia - nel contesto dell'Incontro Seminario Internazionale di Ricerca, promosso dalla Biennale-, *Re Lear* comincia con le luci notevolmente basse. Al centro della scena è possibile scorgere un lungo palo di ferro alla cui estremità è posizionata una raggiera roteante. Lungo questa struttura è poggiato Lear (Claudio Previtera). Altri sei personaggi (tra cui Carlo Montesi, Mario Romano e Lillo Monachesi) fanno il loro ingresso reggendo ognuno un enorme scudo, accompagnati da trecentesche musiche di corte. Via via costruiranno una vera e propria giostra composta dall'incastro di lance e scudi.

In un'atmosfera distesa e piuttosto allegra, Lear offre una mela a ciascuna figlia (Deborah Hayes, Angela Diana e Carla Renzi) e al rispettivo marito. Durante l'intero quadro, vengono proiettate direttamente sui personaggi una serie di diapositive raffiguranti diversi alimenti: ortaggi, pesci, ecc. A questo clima di particolare serenità segue l'annuncio di una imminente tempesta. Comincia, così, una lunga azione fatta di scontri ed inseguimenti. Sulla scena, intanto, viene proiettato un filmato super 8 a color<sup>18</sup> - girato però interamente in esterna<sup>19</sup> -, in cui i personaggi vengono ripresi nella stessa situazione di guerra<sup>20</sup>. Quando ormai i cavalieri sono tutti fuori scena, e il palcoscenico è esclusivamente 'illuminato' dalla proiezione del filmato, i

<sup>12</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Nuovi luoghi scenici*, «Sipario», n. 278-279, giugno-luglio 1969, pp. 59-62.

<sup>13</sup> Dalla presentazione dello spettacolo presso il Ridotto del Teatro Bonci di Cesena (29 marzo 1970).

<sup>14</sup> Vice, *Mario Ricci un moderno "Barone di Münchhausen"*, «Paese sera», 6 dicembre 1969.

<sup>15</sup> Vice, *Semplicità e poesia nel teatro di Ricci*, «l'Unità», 9 dicembre 1969.

<sup>16</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>17</sup> Dalla presentazione dello spettacolo per la stagione 1970-71 del Teatro Comunale di Modena.

<sup>18</sup> La realizzazione dei filmati dello spettacolo è curata da John Ross.

<sup>19</sup> Il cinema - sottolinea Paolo Ricci- «non appare come "inserto", cioè come elemento sussidiario, "esterno" ma è, ad un certo punto della rappresentazione, un naturale modo come trasportare allo esterno, in una dimensione panica e paesaggistica, i motivi dell'azione che si svolge nel ristretto spazio del palcoscenico» (P. Ricci, *Re Lear*, «l'Unità», 21 gennaio 1971).

<sup>20</sup> A. Savioli, *Re Lear*, «l'Unità», 12 dicembre 1970.

Titolo || Il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 di Mario Ricci  
Autore || Salvatore Margiotta  
Pubblicato || Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Pisa, Titivillus, 2013  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag. 3 di 3  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

contendenti rientrano in qualità di portabandiera<sup>21</sup>. Su ciascun piccolo riquadro sventolante è possibile vedere un filmato (sempre a colori) in cui Lear si aggira solo e senza meta in un arido paesaggio sterminato. È l'inizio del suo viaggio verso la follia. Disperatamente, il re comincia a muovere i tasselli<sup>22</sup> di uno scassaquindici gigante<sup>23</sup> che lo ritrae senza, però, riuscire a ricomporre la sua figura. Il senso di sconforto e di angoscia di questo quadro viene suggerito ancor più efficacemente dalla riproduzione di un filmato bianco e nero - proiettato sull'enorme puzzle -, in cui vengono mostrati i folli sogni fatti da Lear. Mentre questi continua ad affannarsi nell'impresa di far combaciare i "suoi" pezzi, rientrano le figlie e i mariti, avvolti in mantelli neri. In pochi attimi, fanno scorrere sul piano dello scassaquindici un largo foglio da disegno su cui Lear si autoritrae morto, raffigurandosi cioè con entrambe le mani giunte al petto. Appena l'autoritratto è terminato, i personaggi in nero circondano il foglio. Lentissimamente, cominciano a cancellare il disegno con una gomma, mentre le luci si abbassano progressivamente.

L'accoglienza riservata da buona parte della critica è estremamente soddisfacente<sup>24</sup>. Siamo di fronte alla perfetta formalizzazione e compiuta realizzazione dell'idea di «teatro come gioco. Gioco- scrive Egidio Pani- come capacità per gli uomini di non morire e ritrovare, sepolto, il piacere infantile della scoperta del mondo»<sup>25</sup>.

Con il suo ultimo spettacolo, Ricci sembra ritagliarsi senza dubbio uno spazio esclusivo nel contesto del teatro sperimentale italiano<sup>26</sup>. Molti dei procedimenti scenico-registici approfonditi in *Joyce*, *Münchhausen* e *Re Lear* verranno ripresi ed assottigliati nei successivi *Moby Dick*, *Il lungo viaggio di Ulisse* e *Le tre melarance*; spettacoli in cui il regista sembra maggiormente orientarsi verso il recupero della dimensione espressivo-narrativa.

---

<sup>21</sup> È un quadro estremamente suggestivo. I cavalieri si sfilano una parte del proprio costume inserendolo in un occhiello della lancia che ora funge da asta.

<sup>22</sup> E. Fadini, *Re Lear di M. Ricci: il gioco e i suoi risvolti*, «Rinascita», 1 gennaio 1971.

<sup>23</sup> Lo scassaquindici è un gioco costituito da un piccolo puzzle-rompicapo di quindici pezzi numerati da 1 a 15. Scopo del gioco è sistemare in ordine crescente le tessere.

<sup>24</sup> P. Ricci, *Re Lear*, «l'Unità», 21 gennaio 1971

<sup>25</sup> E. Pani, *Da Taranto convincente messaggio del nuovo teatro*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 3 marzo 1971.

<sup>26</sup> P. Masserano Tarrico, Shakespeare rivoluzionario, «Umanità», 26-27 febbraio