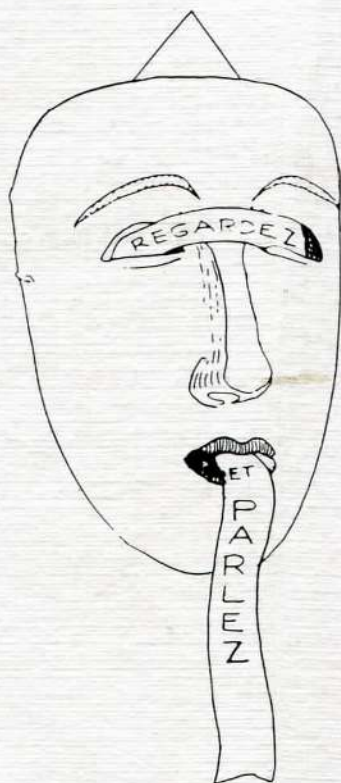


SILVANA SINISI

DALLA PARTE DELL'OCCHIO

ESPERIENZE TEATRALI IN ITALIA 1972-1982



[Titolo](#) || Mario Ricci

[Autore](#) || Silvana Sinisi

[Pubblicato](#) || Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag. 1 di 5

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Mario Ricci

di Silvana Sinisi

Tra i protagonisti della sperimentazione teatrale degli anni Sessanta Mario Ricci è stato senza dubbio insieme a Nanni uno degli operatori che ha maggiormente contribuito ad orientare la ricerca scenica verso la sfera del visivo. Il suo ruolo nel panorama italiano può considerarsi quello di un precursore e non solo per il nuovo risalto dato all'immagine, ma anche per l'aver immesso nel linguaggio teatrale nuovi strumenti di comunicazione visiva quali il cinema e il mezzo fotografico ormai divenuti patrimonio acquisito delle nuove generazioni. I punti di riferimento di partenza nell'itinerario di Ricci possono essere rintracciati nell'avanguardia storica lungo una linea che muove dalle proposte rivoluzionarie di Gordon Craig, spesso citato come termine di riferimento sempre attuale di confronto, al teatro del Bauhaus riconsiderato in una prospettiva allargata che muove da Schlemmer per giungere alle esperienze astratto-cinetiche di Moholy-Nagy. Gli esordi di Ricci avvengono fuori Italia e si muovono su un terreno, il teatro delle marionette e successivamente un teatro astratto¹, che per l'appunto ha rappresentato il polo più radicale nelle proposte avanzate dall'avanguardia storica per il rinnovamento del linguaggio teatrale.

Tornato a Roma nel '62 seguita ancora per alcuni anni a muoversi in quest'area di ricerca, montando alcuni spettacoli fondati sull'impiego di materiali eterogenei, *objets trouvés*, che insieme alla luce e al sonoro davano luogo ad azioni cinetico-visive spogliate di qualsiasi significato contenutistico. Ciò che interessa Ricci è mettere a punto una nuova struttura di comunicazione che sconvolge le abitudini mentali dello spettatore, attivando una reazione immediata di ordine emotivo depurata da ogni convenzionale attribuzione di senso. Le prime esperienze svolte nell'abitazione dello stesso Ricci, in case private e in gallerie d'arte, non escono fuori da una ristretta cerchia di estimatori di cui fanno parte critici d'arte come Nello Ponente, artisti e letterati che spesso intervengono anche come collaboratori nell'allestimento delle *pièces*. Né questa situazione di semiclandestinità appare sostanzialmente modificata quando Ricci decide di uscire allo scoperto aprendo, nel '64, con un'iniziativa che è tra le prime del genere in Italia, ma che allora passò quasi inosservata, un teatrino-club al numero 15 del vicolo dell'Orsoline. Per lo spettacolo inaugurale furono presentati due pezzi: *Movimento per marionetta sola numero due*, realizzato in collaborazione con Gastone Novelli e *Movimenti uno e due*. Come ricorda lo stesso autore lo spettacolo si caratterizzava in particolare per l'abolizione della scenografia convenzionale sostituita da «oggetti in movimento posti all'interno di un'azione visiva»². Un mutamento di registro può essere individuato nella partecipazione di Novelli, a cui ben presto si affiancherà anche Perilli, che indirizzano l'asse della ricerca in una direzione pittorico-fantastica estranea ai primi spettacoli che si erano giovati della collaborazione di artisti come Santoro e Frascà interessati in quel momento a problemi di carattere ottico e strutturale.

Il secondo spettacolo montato al teatro delle Orsoline vede accanto ad un pezzo di Gianni Novack, *A*, una versione della celebre fiaba di Perrault, *Pelle d'asino*, su libretto di Giuliani e Pagliarani. I materiali scenici si arricchiscono così di un nuovo elemento che è il testo; l'operazione appare tanto più interessante in quanto, come nota opportunamente Celant, proviene da «alcuni esponenti del gruppo 63, che già lavorano sulle strutture tecniche e poetiche del linguaggio letterario»³. Attraverso queste esperienze Ricci si impegna con ostinazione e con rigore sui singoli elementi dello spettacolo, li sottopone a verifica sistematica, studiandone le possibili varianti e combinazioni, procedendo gradatamente verso una sempre maggiore complessità della macchina scenica fino ad avvertire l'esigenza di includere tra gli altri materiali quel formidabile strumento cinetico che è il corpo dell'attore.

Ricci si rende conto che l'azione visiva ha tutto da guadagnare dalla presenza dell'uomo in grado di produrre una gamma infinitamente più vasta e varia di movimenti rispetto alle potenzialità dinamiche espresse dagli altri elementi scenici come la luce, il suono, il colore. Il problema quindi non è di escludere l'attore, come suggeriva Craig, ma di ridimensionarlo rendendolo strettamente funzionale alle esigenze del contesto in cui viene inserito. Su questo punto Ricci sembra avvicinarsi alle posizioni assunte a suo tempo da Schlemmer, ma al tempo stesso se ne discosta, mostrandosi a diversità dell'artista tedesco, che rivaluta la presenza umana anche sulla base di profonde motivazioni metafisiche, rigorosamente contrario a qualsiasi poetica di contenuti. Spogliato di ogni espressività e ricondotto all'impersonalità di una marionetta, l'attore di Ricci non recita, ma si limita ad eseguire dei compiti, assumendo nell'economia dello spettacolo il ruolo di un oggetto alla stessa stregua degli altri materiali scenici. Sussiste tuttavia un margine di inintenzionalità legato sia alla struttura biopsichica dell'attore che alle aspettative e alle abitudini mentali del pubblico che può inficiare il risultato complessivo dello spettacolo riconducendolo malgrado tutto dal livello di una comunicazione visiva a quello di un'interpretazione contenutistica. Ricci è

¹ Per la descrizione e l'analisi di questi spettacoli rinvio al testo di M. Ricci, *Teatro-rito e Teatro-gioco*, pubblicato da F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, ed. Einaudi, Torino 1977, pp. 200-204.

² M. Ricci, *Collage per una automitobiografia*, a cura di G. Celant, pubblicato da F. Quadri, op. cit., p. 217.

Per gli spettacoli di marionette presentati alle Orsoline 15 cfr. M. Fagiolo, *Torna il Teatro a passo ridotto*, in «L'Avanti», 6 marzo 1965, ed ancora *Tra arte figurativa e teatro*, in «L'Avanti», 4 giugno 1965; S. De Feo, *Apparizioni di marionette*, in «L'Espresso», aprile 1965; E. Flaiano, *Apparizioni visive alle Orsoline 15*, aprile 1965 (recensioni pubblicate da G. Bartolucci, *Teatroltre Scuola romana*, Bulzoni, Roma 1974).

³ G. Celant, *Collage per una automitobiografia*, cit. In questo intervento su un testo di Ricci Celant fornisce un'analisi estremamente accurata del metodo di lavoro del regista a cui si rinvia.

Titolo || Mario Ricci

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 2 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

lucidamente consapevole che l'invenzione dell'attore- oggetto non risolve il problema, poiché «per la sua qualità obiettivamente umana, i "gesti" e i "segnì" che egli può produrre prendono anche in prima lettura, significati del tutto estranei alla struttura contestuale dello spettacolo. E "quel movimento", solo con grande concentrazione resta "quel movimento". E la concentrazione stessa non basta, a volte; cosicché l'attore-oggetto, al quale nella struttura portante dello spettacolo era stato dato valori! pari a quello degli altri oggetti (materiali scenici), a quello degli elementi suono-luce-colore, diventa condizionatore dello spettacolo stesso; lo spettatore, ostinatamente alla ricerca di un "significato", lo "significherà" dandogli contenuti»⁴.

Di qui il ricorso al gioco infantile interpretato come un codice a larga struttura comunicativa affidata a un sistema di segni convenzionali, fortemente formalizzati che non rinviano ad altro che a sé stessi. Del gioco Ricci rivaluta la componente rituale, vale a dire il complesso di regole e convenzioni che ne scandiscono i tempi e le dinamiche secondo modalità che sono interne al sistema dei segni. I significati sono in tal modo ricondotti a ciò che visivamente si rappresenta, stimolando un tipo di lettura immediata, reattiva, che non presta il fianco ad investimenti metaforici. E' con *Varietà* e con *Sacrificio edilizio* messi in scena tra la fine del '65 e il '66 che Ricci comincia ad utilizzare l'attore-oggetto nei suoi spettacoli. In questa fase l'attore assolve una funzione puramente strumentale, diventando una sorta di congegno che consente la costruzione a vista di determinati meccanismi scenici. In *Sacrificio edilizio*, ad esempio, l'azione si limitava alla costruzione di un muro realizzato con grandi scatole cubiche sulle quali era dipinta la vicenda che dava il titolo allo spettacolo ispirato ad antiche leggende legate ai riti di fondazione. Due attori, Angela Diana e Claudio Previtiera che saranno anche in seguito tra i collaboratori fissi di Ricci, montavano le scatole, provvedendo ogni volta che il muro cadeva a ricostruirlo. Le scatole ispirate al tipico passatempo infantile dei cubi-giocattolo, qui riproposto in versione macroscopica, erano dapprima allineate disordinatamente e quindi grado a grado in maniera sempre più coordinata in modo che la lettura della storia si delineasse poco per volta, passando dalla frammentazione dell'immagine alla sua sintesi unitaria. Ma già con *I viaggi di Gulliver* realizzati nello stesso anno e soprattutto con *Edgard Allan Poe* del '67 la presenza dell'attore viene sfruttata in tutte le sue potenzialità cinetiche e gestuali divenendo un elemento essenziale dell'azione non più affidata, come per il passato, al solo dinamismo degli oggetti e degli altri materiali scenici. Lo richiede la stessa struttura dello spettacolo non più circoscritto ad un'azione visiva di breve durata, ma articolata lungo il filo di un racconto che prende ormai a riferimento alcuni testi canonici della letteratura di tutti i tempi: dai libri per l'infanzia ai poemi shakespeariani al repertorio mitico. L'attore presta il suo corpo ai vari personaggi, ma esclusivamente come elemento dinamico di animazione. Eliminata ogni mimica ed espressività, affidata la parola ad una voce fuori campo che scandisce monotona mente alcuni momenti chiave del testo, l'uomo perde ogni connotazione specifica per assumere l'impassibilità e l'impersonalità di un automa. L'interpretazione diviene così una sorta di equivalente astratto della realtà in quanto l'accento non cade sulla mimesi, ma sul ritmo, sulla scansione calcolata dei gesti che compongono e scompongono le sequenze cinetiche delle immagini. L'assottigliamento della psicologia dei personaggi viene perseguito da Ricci anche per altre vie: non solo equiparando l'attore agli altri materiali scenici, ma mettendone in discussione la stessa identità con una serie di operazioni che ne intaccano lo spessore corporeo, come ad esempio il frequente ricorso alla figura del doppio. Manichini di cartone spesso sostituiscono l'attore nella presentazione del personaggio (la sfilata degli dei nell'*Ulisse*) oppure lo affiancano e gli si sovrappongono come una sorta di *alter ego* come avviene in *Moby Dick* dove i quattro marinai indossano sulla parte posteriore del corpo una sagoma corrispondente, dando luogo ad una serie di sdoppiamenti giocati alternativamente ora sulla figura reale ora sul suo sostituto artificiale. Da notare per inciso come i personaggi soprattutto nei ruoli principali siano assoggettati ad una marcata frontalità di atteggiamenti che ne asseconda il processo di riduzione in superficie. Altrove, con una soluzione più radicale, l'attore è negato nella sua presenza reale e sostituito dalla sua immagine virtuale tramite l'espedito delle ombre cinesi (*Salomé*; *I viaggi di Gulliver*). L'utilizzazione dell'ombra è solo il primo passo di sapore ancora artigianale verso soluzioni più ardite e sofisticate che prevedono l'inserimento di proiezioni all'interno del linguaggio teatrale con il ricorso a strumenti per eccellenza tecnici come il cinematografo e la diapositiva. Le immagini filmiche scorrenti sull'attore creano un effetto di sovraimpressione distruggendo la consistenza piena del corpo umano, ridotto, con un'inversione di segno, alla condizione fantasmatica di un'ombra. Ma non basta, la contaminazione tra la figura reale e la trasparenza incorporata della proiezione crea uno scollamento tra i due termini che solo raramente tendono a coincidere: le immagini filmiche affiorano incomplete in superficie debordando oltre i confini dei corpi e degli oggetti con una frantumazione dinamica che invade lo spazio ambientale riplasmandolo sulla scia del flusso luminoso. L'impiego del cinematografo all'interno del linguaggio teatrale non è nuovo nella storia dell'avanguardia, ci avevano pensato per primi i futuristi che, con la loro consueta e tempestiva adesione agli ultimi ritrovati della scienza e della tecnica, ne avevano sfruttato le potenzialità cinetiche in funzione di un rinnovamento dell'apparato scenografico. Ma è indubbiamente senza precedenti la capacità dispiegata da Ricci di fare del mezzo filmico un ingrediente teatrale, reinventandone di volta in volta con una creatività inesauribile le funzioni e le modalità di impiego, volte a potenziare la carica dinamica e spettacolare. Anche in questo caso la sperimentazione del nuovo mezzo è condotta con l'abituale sistematicità, attraverso un metodo rigorosamente analitico che muove dal semplice al complesso. All'inizio (*I viaggi di Gulliver*) la proiezione è effettuata su uno schermo fisso, ironicamente presentato sotto forma di televisore, e il materiale impiegato consiste in due pellicole commerciali a passo

⁴ M. Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, cit., p. 206.

Titolo || Mario Ricci

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 3 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

ridotto della durata di tre minuti, un western e un filmato di cappa e spada. Il risultato dell'esperimento ancora a livello embrionale lo convince a proseguire in questa direzione, ma con un opportuno aggiustamento di tiro. Ricci si rende immediatamente conto che le immagini filmiche non possono essere il frutto di una scelta casuale, ma devono rispondere a precisi requisiti dinamici programmati in base alla loro utilizzazione nell'economia della rappresentazione. Da questo momento/ in poi la confezione di un filmato rientra tra le pratiche operative condotte da Ricci e dal suo gruppo nella fase di montaggio di uno spettacolo, diventando un momento fondamentale di ricerca e sperimentazione. In *Edgard Allan Poe* (1967) il cinema, ad esempio, è utilizzato come momento di riflessione sul testo teatrale. Le immagini filmiche non aggiungono elementi narrativi all'accadimento scenico, ma sezionano il lavoro con ingrandimenti di particolari, messa a fuoco di oggetti e dettagli anatomici con il rigore analitico di un esperimento *in vitro*. Questo gusto della frammentazione dell'immagine, che risponde ad un'esigenza interna del lavoro di Ricci concepito come un'aggregazione di elementi alla stessa stregua di un *puzzle*, viene portato alle ultime conseguenze in *Illuminazione* (1967), traduzione visuale di un testo di Nanni Balestrini. In questo caso la scomposizione del testo trova una corrispondenza immediata nella frantumazione dell'immagine affidata a filmati e diapositive proiettati su due schermi mobili formati da dieci parallelepipedi girevoli. Come se non bastasse la terza faccia di ogni parallelepipedo è costituita da due specchi che moltiplicano e riverberano le immagini catturate, dando luogo ad un gioco illusionistico di lucidi inganni che asseconda la perdita di senso e di orientamento con un tracciato labirintico di sembianze mutevoli.

Sperimentata in tal modo sino a un punto limite la resa spettacolare ottenuta con la frammentazione, sovrapposizione e combinazione ritmica dell'immagine cinematografica, Ricci cambia registro servendosi del film come supporto drammaturgico e congegno scenico che consente di realizzare con effetti a sorpresa una compresenza di tempi e spazi diversi. Da *James Joyce* (1968) in poi il filmato assume così una funzione narrativa riducendo l'espedito della frammentazione per fornire immagini di più chiara lettura. Ma non basta: passando dalla bidimensionalità dello schermo fisso alla tridimensionalità dell'ambiente-schermo Ricci si propone di giungere ad un cinema «a quattro dimensioni»⁵ dove la quarta dimensione è rappresentata dal movimento della pellicola che si somma e si sovrappone al dinamismo degli attori e degli oggetti. Ancora dal modello cinematografico è mutuato l'impiego di una colonna sonora registrata che scandisce le fasi dello spettacolo, offrendo un supporto ritmico di appoggio ai gesti degli attori e alle sequenze filmate, regolandone i tempi. Le azioni ora accelerate ora lentissime, come riprese al rallentatore, sfuggono ad una dimensione temporale reale, contribuendo a distanziare ogni residuo naturalistico dalla messa in scena. Una nota ricorrente negli spettacoli, quasi una costante, prevede l'inizio della rappresentazione al buio con il protagonista che avanza al centro del palcoscenico e resta immobile e silenzioso per qualche tempo, creando un clima di attesa, come in un rituale, prima di dare inizio alla azione scenica vera e propria che coincide con la comparsa progressiva della luce e l'avvio del movimento gestuale.

Il sonoro, in questo contesto, funziona da semplice raccordo narrativo e base ritmica sottraendosi al compito di creare atmosfere di particolare suggestione emotiva. Le registrazioni alternano ai monologhi recitati da una voce fuori campo un sapiente messaggio musicale giostrato sulla contaminazione di registri diversi dove brani classici sono accostati a spezzoni jazz, concerti pop, arie da circo, percussioni di batteria e rumori prelevati dall'ambiente quotidiano.

In questa coinvolgente macchina cinetica un ruolo di primo piano è svolto dagli attrezzi scenici reperiti tra gli oggetti familiari de li 'universo infantile o costruiti a partire da materiali poveri ed elementari con il gusto ironico e paziente di un estroso *bricoleur*. In questa operazione Ricci si avvale del contributo fondamentale del pittore Claudio Previtiera, anello terminale di una lunga catena di artisti che hanno collaborato alle sue messinscena sin dalle prime prove. Tra il regista e Previtiera, presente anche nelle vesti di attore-protagonista, si instaura un sodalizio strettissimo che inizia nel 1966 e sarà troncato solo dalla immatura scomparsa dell'artista. L'importanza di questo contributo va valutata anche alla luce della nuova struttura organizzativa che contrassegna il gruppo teatrale di Ricci dove ciascuno dei componenti responsabilizzato in base alle rispettive competenze e attitudini è anche coautore dello spettacolo al di fuori di ogni scala gerarchica⁶.

Negli spettacoli di Ricci gli oggetti sono caratterizzati da una gamma cromatica accesa e da contorni netti e semplificati tipici del manifesto pubblicitario e dell'*imagerie* pop. Diversamente da Nanni, che gioca costantemente su una chiave notturna e su una deformazione grottesca che alimenta una dimensione onirica, Ricci, coerentemente con le sue premesse programmatiche, si pronuncia a favore del versante diurno, scartando i margini di ambiguità per privilegiare un'immediata riconoscibilità dei materiali visivi impiegati. La riduzione linguistica perseguita da Ricci non comporta tuttavia una riduzione semantica: al contrario, la messa in scena tende alla reinvenzione di un uni verso ricco di elementi fabulatori e fantastici direttamente legato all'universo infantile. I personaggi e le situazioni appaiono evocati mediante attrezzi scenici semplici, quasi poveri, ma ricchi di un potenziale allusivo proprio perché sono direttamente attinti ai procedimenti dei giochi dell'infanzia. Così, una battaglia di cavalieri può essere efficacemente resa da attori che cavalcano guerrescamente semplici bastoni di legno coronati da una protome equina di cartapesta; allo stesso modo la mostruosa balena di *Moby Dick*, costruita

⁵ M. Ricci, *L'uso del cinema*, pubblicato da F. Quadri, op. cit., p. 236. Sull'argomento cfr. ancora M. Ricci, *Descrizione di Moby Dick*, in «The Drama Review», n. 55, settembre 1972.

⁶ Questa formula, sperimentata per la prima volta nello spazio autogestito del laboratorio delle Orsoline e successivamente proseguita all'Abaco, imposta una nuova maniera di fare teatro prendendo le distanze rispetto anche alla sperimentazione precedente, dove lo stesso Carmelo Bene mantiene un modello tradizionale di compagnia organizzata capocomicalmente.

Titolo || Mario Ricci

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 4 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

con una vera e propria tecnica di bricolage, è resa con un pannello di legno su cui è dipinta la testa e con una lunga striscia di stoffa bianca che simula il corpo. I supporti attinti dal repertorio dei giochi infantili diventano, a volte, luoghi di forte condensazione metaforica, come nel *Re Lear*, dove la scena della follia e della morte del protagonista viene resa mediante pochi attrezzi che convertono la loro originaria carica ludica in una tensione angosciosa con un drammatico crescendo: al ritmo ossessivo di colpi di martello battuti su un'incudine viene montato un grande pannello di otto riquadri raffiguranti la figura del re, ma continuamente alterata e scomposta. Subito dopo il pannello è ricoperto da un foglio di carta bianca su cui il protagonista ricalca a carboncino la propria immagine che gli altri attori lentamente cancellano assolvendo una sorta di rituale di messa a morte. I materiali diventano così un supporto per l'immaginazione dello spettatore coinvolto attivamente e quasi suo malgrado nel gioco scenico. Contribuisce a questo risultato anche la continua metamorfosi dell'oggetto che cambia segno a vista con effetti a sorpresa che spiazzano le attese del pubblico e ne catturano senza tregua l'attenzione. Gli attrezzi scenici si compongono e si scompongono come i pezzi ad incastro di un gioco di costruzioni: lucenti scudi guerrieri accostati tra loro possono formare la tettoia di una giostra infantile (*Re Lear*), in altri casi, suggerire la chiglia di una imbarcazione (*Moby Dick*). I tasselli rossi bordati di bianco che compaiono sulla scena di *Ulisse*, utilizzati per edificare un tirasegno servono poi per creare la casa di Alcinoos. Con un effetto più paradossale e sorprendente la tomba, in *Edgard Allan Poe*, si tramuta in una vetrina di profumeria e successivamente in un palco di burattini, mentre una fiabesca architettura argentea, nelle *Tre Melarance*, trasformata in una serie di specchiere davanti a cui le attrici provano degli abiti, diviene in una metamorfosi successiva, una *slot-machine* che vomita a gettone su richiesta dei personaggi maschili le presenze femminili della rappresentazione. In questa incessante reinvenzione di forme Ricci sembra prendere a modello il repertorio chiassoso e luccicante del luna-park, del circo, dell'avanspettacolo, trasformando la scena in una sorta di baraccone delle meraviglie. Ispirata ad un tipico trucco da prestigiatore è, ad esempio, la scomparsa a sorpresa di Previetera rinchiuso in una cassa-sarcofago che, una volta aperta, si rivela priva del suo contenuto, convertendosi in un lussuoso addobbo di profumeria. Così dall'arsenale variegato del luna-park provengono alcuni ricorrenti *topoi* ricciani: la giostra, il ti rassegno, il teatro dei burattini e non ultimi certi fondali dipinti alla maniera ingenua degli sfondi impiegati dai fotografi nelle fiere di paese. Con disinvoltata scaltrezza Ricci punta sull'accumulo e la contaminazione di codici diversi, giocando tra pratica bassa e pratica alta, tra sofisticati richiami letterari e citazioni dell'universo quotidiano, unificando la varietà dei segnali all'insegna di una visualità coinvolgente e demistificatoria.

Sia che lavori sul repertorio dei giochi infantili o dei luoghi di svago popolare sia che prelevi i suoi materiali dall'iconografia standardizzata proposta dai *mass-media* - cinema, televisione, fumetti - Ricci conferisce invariabilmente alle sue immagini i tratti tipici e familiari dello stereotipo appellandosi ad una struttura immaginaria che appartiene al patrimonio dell'esperienza collettiva. Questo processo è condotto sino alle ultime conseguenze nelle *Tre Melarance* (1973) dove tra le sagome stilizzate di alberi che simboleggiano il giardino dell'Eden e spezzoni filmati che ripropongono la routine quotidiana di una casalinga divisa tra le prosaiche cure domestiche, cucina e mercato, e i doveri coniugali, si aggirano in felice convivenza le immagini dei mitici progenitori accanto a quelle altrettanto mitiche di un Frank Sinatra formato famiglia e Topolino, Guglielmo Tell e Biancaneve, insidiati da una banda Bassotti al completo. In questa passerella di celebrità, accomunate dall'interdetto del frutto proibito, sembrano materializzarsi i desideri di evasione che affliggono l'uomo medio costretto al grigiore della piatta esistenza quotidiana. Un'evasione vissuta anche questa all'insegna di una formula standardizzata che proietta nella pornografia i sogni proibiti legati alla trasgressione dei tabù. I momenti chiave dello spettacolo coincidono quindi con un'orgia ironicamente presentata in versione pomo-fumettistica o con l'onirica invenzione della gigantesca *slot-machine* che fornisce a gettone le incarnazioni femminili del desiderio.

Con questo spettacolo Ricci, pur mantenendo certi suoi tipici stilemi legati all'invenzione ludica e all'intercambiabilità del segno, sembra orientarsi da una parte verso un più intenzionale recupero dei significati e dall'altra verso una rivalutazione della presenza dell'attore che qui comincia a prendere il sopravvento sugli altri materiali scenici. *Le tre Melarance* segna così il momento di passaggio verso una diversa fase di ricerca che porterà successivamente Ricci, seguendo una parabola comune anche ad altri gruppi sperimentali, a misurarsi direttamente con il testo letterario e a recuperare la parola all'interno del linguaggio teatrale. Una certa ridondanza di segnali contenutistici che appesantiscono in più punti l'azione delle *Tre Melarance* può essere letta in prospettiva come un tentativo di aggiornamento in sintonia al mutamento di situazione che si andava delineando in quel momento con l'avvento del Teatro-Immagine orientato verso una dilatazione degli spessori semantici in chiave onirico-simbolica. Ma è pur vero che il contributo di Ricci a questo indirizzo di ricerca resta tutto sommato marginale. La sua concezione sostanzialmente raffreddata dell'immagine attestata ad un livello prevalente di superficie appare troppo distante da quel mondo di ambigue parvenze e atmosfere notturne che si appresta ad abitare i nuovi spazi scenici. Scavalcando i riferimenti cronologici immediati Ricci sembra piuttosto tendere la mano alle generazioni degli anni '80 che operano nel campo della «nuova spettacolarità» di cui ha anticipato con sorprendente tempestività molte tecniche di immagine. Tra gli operatori teatrali Ricci è stato forse il primo, e per molto tempo l'unico, ad intuire le nuove potenzialità comunicative aperte dai *mass-media* e ad utilizzarle sistematicamente nella sua scrittura scenica. E questo non solo per quanto riguarda l'ampio uso di apparecchiature tecnologiche come cinema, video, immagine registrata, ma per la struttura interna del suo linguaggio fondato sul sincretismo e sull'omogeneizzazione dei contenuti in analogia con i prodotti dell'industria culturale che direzioni le comunicazioni di massa. Resta tuttavia una sostanziale differenza dovuta alla diversa temperie culturale in cui si collocano le recenti esperienze teatrali e l'esperienza di Ricci. Laddove oggi si assiste ad una accettazione indiscriminata

Titolo || Mario Ricci

Autore || Silvana Sinisi

Pubblicato || Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 5 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

dell'orizzonte urbano con il suo habitus tecnologico e consumistico condotta attraverso tecniche di ricalco e di mimesi, in Ricci l'atteggiamento è più ambiguo e mobile. L'immagine standardizzata è in lui sottoposta ad un processo di scomposizione e trasformazione oppure ad uno spostamento dove entrano in gioco la componente ludica e l'ironia che ne capovolgono i parametri di lettura. Così se il punto di arrivo della «nuova spettacolarità» approda ad un'immagine svuotata che si consuma sul piano dell'apparenza con un riscontro da parte dello spettatore immediato e privo di rimandi, con Ricci, e spesso suo malgrado al di là delle intenzioni, l'immagine possiede ancora una carica piena e coinvolgente che spiazza i meccanismi automatici di risposta, riproponendosi uguale e diversa in un gioco altalenante di tensioni in cui intervengono nella stessa misura i movimenti della memoria e gli stimoli attivi dell'immaginazione.