

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

62



internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

ricci/forte

grimmless

*prefazione di
Oliviero Ponte di Pino*

fotografie di Daniele+Virginia Antonelli, Mauro Santucci,
Lucia Puricelli, Claudia Pajewski, Stefano Ridolfi,
Mirella Caldarone, Angelo Maggio, Alessandro De Rita

foto copertina: Mirella Caldarone

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-336-6



UNA RETORICA DELLA TRASGRESSIONE

Antropologia del teatro di ricci/forte

di Oliviero Ponte di Pino

*“Quale maschera userai domani
per strapparmi via quello che resta?”*

A voler cercare gli ascendenti del teatro di ricci/forte, ci sarebbe solo l'imbarazzo della scelta. In una teatrografia inaugurata nel 2006 con *Troia's Discount* ma già assai fitta, vengono in mente per primi Pina Bausch e Pippo Delbono (per la struttura dello spettacolo frontale e “a numeri”, con l'alternarsi di assoli autobiografici e scene corali), Rodrigo García (per la critica del consumismo attraverso il grottesco), Jan Fabre (per il nesso tra alimenti e fluidi corporei di certe sue performance), la Societas Raffaello Sanzio (per alcune derive onirico-surreali). Magari anche i Motus di un formidabile *Orlando Furioso* sadomaso... Oppure, risalendo ancora più indietro, fino agli anni Settanta, si potrebbero associare certe immagini delle *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* del Living Theatre o del *Principe Costante* di Grotowski (con il suo mix di estasi e derisione, innocenza e oltraggio); o magari riferirsi all'austero teatro della crudeltà degli inglesi Rat Theatre, con il loro Artaud preso alla lettera. Anche se, a ben guardare, ricci/forte evitano con cura le ambizioni politiche, filosofiche, etiche o solo estetiche (o estetizzanti) che informano molte di queste poetiche. Loro privilegiano una dimensione puramente esistenziale, sorretta da una attenzione quasi sociologica al nostro comune disagio.

A livello tematico, oltre a una critica del consumismo (ancora) che riecheggia Pasolini (e al contempo rielabora il Pasolini più estremo, quello di *Salò*), il punto di riferimento potrebbe essere l'estetica della trasgressione tipica di certa narrativa post-moderna americana, da Palahniuk a Cooper, che ha ispirato il loro *Macadamia Nut Brittle*, senza dimenticare un altro autore di culto, Bret Easton Ellis, con la sua attenzione alle griffe e agli oggetti “must” di consumo, puntigliosamente elencati da *American Psycho* in poi.

Questa archeologia – che si può ulteriormente arricchire di riferimenti presi dal cinema, dai fumetti, dai videoclip – non rende però ragione e giustizia della potenza del linguaggio teatrale degli spettacoli del duo e del loro successo, che è il frutto di un lavoro astuto e sapiente, coerente ed efficace. ricci/forte strutturano gli elementi della loro drammaturgia in una grammatica di forte impatto, e di logica implacabile, che sottende un'idea di teatro molto precisa.

Per cominciare, può essere utile individuare alcuni ingredienti basilari di questa cucina teatrale, che ricorrono di spettacolo in spettacolo, e di cui i due autori/registi sono assai consapevoli, tanto che ne danno minuzioso conto nelle didascalie che accompagnano i testi da loro pubblicati (faccio qui riferimento ai volumi: Ricci/Forte, *Ploutos o della ricchezza* (da Aristofane), Voland, Roma, 2009; ricci/forte, *Mash-up theatre*, a cura di Francesco Ruffini, Editoria & Spettacolo, Roma, 2010; ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)*, Titivillus, Corazzano, 2010).

Uno dei segni più evidenti è la maschera, che da sempre accompagna la storia del teatro. La maschera si sovrapponeva al volto del morto per nascondere la decomposizione della persona amata fissandone le fattezze. Per lo sciamano era lo strumento per incarnare, oltre ai morti, anche gli animali totemici. La maschera è l'elemento che nasconde il nostro volto per fare di noi qualcos'altro; nella sua fissità, occulta la varietà delle nostre emozioni a favore di un'unica espressione.

Negli spettacoli di ricci/forte, scorre un'intera galleria di maschere: le “tre maschere dei Looney Tunes (Titti, Silvestro e Bugs Bunny)” in *Pinter's Anatomy*, quella di Minnie in *100% Furioso*; o ancora le ma-

schere dei Simpson, la testa di coniglio in *Macadamia Nut Brittle* e quelle di rana in *Some Disordered Christmas Interior Geometries*.

Nella categoria possono rientrare anche le bambole che gli attori si applicano fissandole al viso con il domopack in *Pinter's Anatomy* e le foto sovrimpresse al volto del sopracitato *Some Disordered Christmas Interior Geometries*, e pure “gli occhialini da piscina” di *Wunderkammer Soap #2_Faust*, le maschere da sub all'inizio di *Grimmless*, gli occhiali da sole che compaiono in più occasioni, e le bende sugli occhi di *Troia's Discount*.

Molte di queste maschere fanno esplicito riferimento al mondo dei cartoni animati, e alcune di loro potrebbero al contempo essere l'icona di un animale totemico: il felino Silvestro o l'uccello Titti, il coniglio e la rana... Ma l'effetto più evidente è quello di spiazzamento grottesco: maschere riprese dalla sfera dell'infanzia sopra corpi-oggetto di uomini e donne adulti, spesso nudi o seminudi.

Queste maschere burlesche sono una difesa, uno strumento per nascondere la propria identità: una personalità innocente, e ferita nella sua innocenza. È la traccia di una felicità perduta: quella dell'infanzia – che trova i suoi emblemi nei personaggi dei fumetti e della fiaba – o quella dell'universo della pubblicità televisiva o del glamour cinematografico – evocato dagli elenchi di prodotti di marca o di star hollywoodiane che punteggiano i testi. È anche la felicità della pienezza del sentimento, e in particolare dell'amore irrimediabilmente perduto: qui emerge il fondo *mélo* di ricci/forte, che rimanda a Fassbinder, e magari al Koltès di *La notte poco prima della foresta*.

La nostalgia di una felicità perduta affiora spesso. A uno stato d'innocenza edenica rimanda un altro dei segni ricorrenti, l'allusione al gioco e alla festa: un gioco infantile e dunque – se vissuto da adulti – un po' forzato e inevitabilmente oltraggiato. L'albero di Natale compare almeno in un paio di occasioni: in *Wunderkammer Soap #5_Ero>Leandro* sono “appesi dappertutto palloncini colorati. Un alberello di natale occhieggia da un angolo della stanza” e non manca “una coroncina di cartone dorato con la scritta BuonAnno” (corone e coroncine compaiono spesso, in un ricorrente “Ecce homo”, come

simbolo derisorio della regalità dell'innocenza perduta); in *Pinter's Anatomy* campeggia, anche se ha minori giustificazioni drammaturgiche, “un gigantesco albero di Natale”. In *Wunderkammer Soap #2_Faust*, il protagonista “apre una confezione di bolle di sapone e le soffia in modo continuativo”; in *Wunderkammer Soap #3_Tamerlano* c'è il peluche che Tamerlano usa per asciugare il sangue sul proprio corpo, ma fanno la loro comparsa anche “palloncini ad elio con le fattezze sorridenti di Topolino e Minnie” (altri palloncini ricorrono qua e là in altri lavori, più o meno gonfi); alla fine di *Wunderkammer Soap #4_Edoardo II*, Isabella estrae da “una busta di carta gigante dell'Ikea 40 girandole, infantili, colorate”, che verranno infilate in altrettanti barattoli di Nutella. Giocattoli sono anche le “decine di minuscole paperelle gialle di plastica” nella vasca dove fa il bagno la protagonista di *Wunderkammer Soap #1_Didone*, o le numerose Barbie (dotate di apposita casetta di plastica gialla e rosa) che popolano uno degli episodi di *Grimmless*, in una parodia delle ricostruzioni di efferati delitti nei più trucidi talk show televisivi. I protagonisti di *Grimmless* verranno dotati anche di una bacchetta magica con stellina dorata in cima, per tentare un impossibile miracolo; e nello stesso spettacolo si praticano anche altri giochi, dallo schiaffo del soldato al telefono senza fili.

L'atmosfera della festa innesta spesso una sequenza pressoché obbligatoria: dal gioco al sesso alla violenza (e magari ritorno...). Emblematica è l'immagine-simbolo di *Macadamia Nut Brittle* (e forse di tutto il teatro di ricci/forte): i due corpi (maschili) abbracciati con i coltelli conficcati nei sessi, che sbucano dai pantaloni abbassati tra le chiappe, in una sorta di amplesso mortale. I confini tra i tre ambiti – tutti gratuiti e disinteressati, con il loro unico fine nel piacere immediato che danno – sono sempre molto labili, e pare inevitabile scivolare dall'uno all'altro.

L'equivalenza viene resa possibile anche perché il corpo tende a essere ridotto a puro oggetto: non tanto di desiderio, quanto di piacere e consumo, sostanzialmente intercambiabile. Nel sesso praticato con disperata euforia dai ragazzi e dalle ragazze di ricci/forte non c'è mai un senso di autentica gioia o di liberazione, e nemmeno di

perversione o trasgressione (che sta piuttosto nello sguardo dello spettatore). Quella ginnastica sessuale tradisce piuttosto la disperazione per una solitudine da riempire a ogni costo, e una ossessione bulimica, che sospinge all'orgia più che all'incontro.

La trasformazione del corpo in oggetto, oltre che attraverso la maschera, s'appoggia ad altri artifici retorici. Il primo è l'abbinamento dei corpi con oggetti dotati di rotelle, da muovere in simbiosi con il corpo degli attori. L'archetipo di questa figura è il Pluto aristofanescico: quando compare “indossa occhiali da sole ed è seduto su una sedia a rotelle. Sulle gambe, un plaid scozzese”: sembra Hamm in *Finale di partita*. In *Wunderkammer Soap #2_Faust* compare una “carrozzina inglese da neonato parcheggiata in un angolo”, in *Wunderkammer Soap #3_Tamerlano*, al centro alla scena, vera co-protagonista dello spettacolo, irrompe “un'automobile d'epoca” (anni Settanta), e Zenocrate quando finalmente scende dall'auto “viaggia su un paio di pattini a rotelle”. C'è, immancabile feticcio, il carrello da supermercato di *Troia's Discount*, che in *Grimmless* evolve in una batteria di coloratissime valigie-trolley, da cui estrarre di volta in volta gli oggetti di scena.

Un altro metodo di oggettivazione del corpo è frutto di un duplice oltraggio. Da un lato i corpi degli attori vengono spesso impacchettati e addirittura confezionati, con evidenti implicazioni masochistiche. Spesso si ricorre alla pellicola trasparente per conservare i cibi. In alternativa, in *Wunderkammer Soap #3_Tamerlano*, Zenocrate “si applica cerotti su tutto il corpo, bocca compresa”. L'occorrenza più clamorosa ed esemplare è quella del finale di *Pinter's Anatomy*, quando in scena compaiono alcuni sacchi scuri di plastica, di quelli usati per l'immondizia, con una duplice funzione e valenza: all'inizio vengono usati per un gioco, la corsa nei sacchi, poi si rivelano *body bags* in cui si richiudono gli attori-cadaveri. Una seconda oggettivazione viene attivata da un'altra equivalenza, fondamentale nella antropologia elementare di ricci/forte: è la sovrapposizione del cibo con le secrezioni e i liquidi organici. Il cibo è una presenza ricorrente: a volte connota la festa, come il panettone e lo spumante di *Wunderkammer Soap #5_Ero>Leandro*; in altri casi, si consuma

il junk food “taggato” delle grandi multinazionali: le patatine McDonald’s, le lattine di Coca-Cola, i barattoli di Nutella, i gelati Häagen-Dazs, gli Smarties... Spesso la performance-spettacolo si conclude con un’orgia bulimica, rito sacrificale del consumismo: accade con il panettone appena citato, ma anche con i muffin che erano stati ordinatamente sistemati sulla scena di *Macadamia Nut Brittle*.

Il circuito cibo-merda-merce trova il suo momento esemplare, e originario, nel *Ploutos*. “Ebe rientra, portando una ghirlanda di panini e una di salsicce”, il protagonista li mangia, si alza “in piedi – inizia a defecare denaro. Il Coro, rianimandosi, corre a recuperare barattoli scatole e buatte di plastica per contenere il miracolo economico”.

Con queste premesse, non sorprende che si attivi un altro cortocircuito, un’altra equivalenza: quella che collega corpo, cibo, sesso e segno. Sono diverse le occorrenze in cui il corpo viene ricoperto o inondato di alimenti: alla fine di *Wunderkammer Soap #2_Faust*, il protagonista si asperge il corpo con la salsa rossa che ha preparato durante la performance; in *Wunderkammer Soap #3_Tamerlano*, all’inizio attraverso un setaccio filtra un fiume di farina, “una pioggia sotto la quale si bagna Zenocrate”; nel finale, “Tamerlano si avvicina al catino colmo di sangue, in un angolo del garage. Si immerge nel liquido rosso. Si lava. Fischietta”; dopodiché “Zenocrate cosparge Tamerlano di farina”; gli attori di *Wunderkammer Soap #4_Edoardo II* all’inizio usano i “barattoli di Nutella” per dipingersi “baffi di cioccolata”. In *Grimmless* gli attori si sparano in bocca panna montata da bombolette spray...

Il sugo rosso ovvero il sangue, la Nutella ovvero la merda, la farina e la panna ovvero lo sperma... Inutile sottolineare l’equivalenza tra questi alimenti e i liquidi organici, e dunque l’inevitabile corto circuito tra queste irrorazioni e l’atto sessuale. Più interessante notare che il cibo viene usato per segnare e inscrivere il corpo spesso nudo dei performer. Il corpo non viene segnato solo con il cibo-secrezione-eiaculazione, ma anche con strumenti deputati alla scrittura. Nel finale di *Wunderkammer Soap #1_Didone*, la protagonista si infligge segni con matita blu: “sopra e sotto gli occhi”, sulla “fronte per eliminare le rughe”, “intorno ai capezzoli e ai glutei”, finché in

un crescendo masturbatorio e autolesionista si “afferra il cazzo e lo segna con una X”, e poi “continua a segnare il corpo”, “continua a segnarsi ogni parte del corpo con la matita blu”. In *Grimmless*, una delle attrici viene brutalmente spogliata in proskenio, con una bomboletta spray le viene disegnato sul petto un grande cazzo, poi gli altri attori fingono di pisciarle addosso da boccette di plastica rosa che usano come un sesso, e una delle attrici le spara il liquido tenendo le boccette all’altezza dei propri seni... Il pre-finale dello spettacolo lavora in maniera ancora diversa sulla pelle: gli attori si dipingono il corpo nudo di oro, prima spalmandosi la vernice addosso e poi accarezzandosi a vicenda, in una sorta di affettuoso scambio che li trasforma in oggetti preziosi. Tanto è vero che subito dopo, ricoperti d’oro, indosseranno abiti eleganti, nelle varie gamme del rosso, per una grande festa assai teatrale. Quasi a far dimenticare, nella vertigine della danza, l’equivalenza oro-merda intorno a cui era costruito il *Ploutos*, o la pioggia d’oro di certe pratiche erotiche...

L’uso ricorrente, quasi ripetitivo, attraverso diversi spettacoli di questi oggetti elementari e di gesti di forte carica simbolica, oltre a essere indizio di una precisa grammatica scenica, rimanda inevitabilmente alla funzione rituale del teatro. Ma quale potrebbe essere il mito fondante di questa drammaturgia?

Si è accennato a uno stato edenico, all’eco di una felicità originaria – o forse illusoria, che sottende l’immaginario di ricci/forte. Questo paradiso terrestre è situato in un passato irrecuperabile (o immaginario), e magari si proietta in un futuro irraggiungibile. La tragedia del presente è la distanza che separa i protagonisti da questo stato di grazia, che può essere solo parodiato dall’innocenza della festa e dall’euforia dell’orgia. L’energia teatrale di molte situazioni sceniche nasce proprio dall’accostamento e dal confronto, in apparenza surreale e grottesco, di elementi che attingono a queste due visioni: il paradiso del sogno infantile o dell’amore corrisposto, rispetto alla squallida violenza del reale, il miraggio patinato dell’eden mediatico rispetto alla superficie della realtà, così ruvida, tagliente, urticante, sporca...

I fragili antieroi di ricci/forte vivono una doppia tragedia. Da un lato,

non si sentono adeguati alle richieste che la realtà impone loro: del resto nessuno può rispondere alle attese di chi ci obbliga a una felicità assoluta e senza incrinature, a un universo di bellezza, amore e condivisione senza contraddizioni o conflitti, a un ideale di perfezione che trascende il grumo mortale di sangue e sperma che siamo. D'altro canto, nemmeno la realtà è all'altezza delle loro aspettative, così banale, così violenta, così sfrangiata e frantumata. Così piena di problemi, trappole, delusioni...

Gli spettacoli vivono dell'alternanza di momenti corali e siparietti individuali: i primi privilegiano il teatro, i secondi la narrazione, i primi il "Noi", i secondi l'"Io".

In *Grimmless*, il momento iniziale è un coro. Gli attori danno voce a un collage della realtà, reinventata come fiaba terribile. Il metodo di scrittura sminuzza e ricompone frammenti di realtà: un metodo analogo segue anche Babilonia Teatri, inanellando un crescendo di accostamenti incongrui che ottengono gli stessi effetti di straniamento grottesco. Può essere l'assemblaggio delle notizie del telegiornale o un elenco di annunci sadomaso, l'apparente ingenuità delle domande dei telequiz o un elenco di "delitti esemplari". Quello che emerge da queste liste è un "Si" impersonale, che dà voce al rumore di fondo della realtà, una realtà che può facilmente aggiornarsi ai social networks, l'ultima incarnazione del mondo incantato e feroce delle fiabe... Rispetto ai precedenti lavori di ricci/forte, che usavano questi collage solo come provocazione nei confronti del pubblico, in questa occasione c'è anche una volontà di coinvolgimento, attraverso il meccanismo beffardo delle foto nella scena iniziale (un'altra occasione di coinvolgimento, ancora più perfida, è la scelta di uno spettatore come Principe Azzurro: anche lui si merita una grottesca corona...).

Il nostro immaginario – a cominciare dall'incrocio cinico di pubblicità e telegiornali – si nutre di un vorticoso mix di famigliole felici e atrocità planetarie, di consumi nevroticamente rassicuranti e minacce sempre più angoscienti: sono spettri che prendono di volta in volta la forma del terrorismo, della crisi economica, della minaccia ecologica, della catastrofe climatica, del meteorite o del satellite in

caduta libera... Il doppio legame schizofrenico (che ci vuole insieme felici e angosciati, consumatori e asceti) viene sublimato nelle pubblicità sui bambini che muoiono di fame tra le braccia della mamma, chissà "dove in Africa", e che ciascuno di noi, subito, ora, deve salvare...

Da questo iniziale "coro della realtà atroce" si stacca l'assolo: un io che si confessa, e ammette pubblicamente le proprie inadeguatezze. In *Grimmless* lo spunto narrativo è programmaticamente offerto dalle fiabe – appunto – dei fratelli Grimm. È una sorta di collasso esistenziale, un crollo nervoso – a volte addirittura un racconto post-mortem. In *Wunderkammer Soap* lo scheletro narrativo arrivava da Marlowe, o meglio, dalla mitologia a cui attingeva il drammaturgo elisabettiano, debitamente attualizzata. Le narrazioni in prima persona di *Grimmless* assumono il valore di altrettante "vite dei martiri", con patologie esemplari e ricche di sentimento, che fanno scattare l'identificazione dello spettatore: il marchettaro (che ha però "una fame smodata di famiglia"), la vittima del gioco sadomaso ("non deludi nessuno se resti solo"), la ragazza che voleva fare la ballerina ("la figlia delle occasioni perse"), l'anoressica narcisista ("non è assolutamente vero che ho difficoltà a relazionarmi"), il panico cronico ("ditegli di fare il bravo"), la tossica ("sono morta / quando ho scoperto che papà non aveva mai appeso il mio disegno / in ufficio")...

Da bravi sceneggiatori, ricci/forte sanno usare con sapienza il mito e la fiaba, citandoli ironicamente, decontestualizzati e attualizzati, e tuttavia riconoscibili. Se nel liberare le pulsioni (orale, anale, genitale) strizzano l'occhio a Freud, nel modulare gli archetipi guardano piuttosto a Jung e magari all'interpretazione della fiaba secondo Marie Louise von Franz.

In questi monologhi, il personaggio si toglie la maschera e si mette a nudo, ritrovandosi in una condizione di debolezza. Non solo perché rivela la propria colpevole inadeguatezza, ma soprattutto perché svela quella degli altri – la tragedia comune della solitudine, l'infelicità, l'impossibilità di mostrarsi all'altezza delle aspettative. Questi racconti innescano nello spettatore un meccanismo di em-

patia e identificazione. Nei compagni di fiaba e di tragedia è invece inevitabile che la visione di una debolezza in cui si possono riconoscere anche loro susciti rabbia: chi se la assume viene ridicolizzato, oltraggiato, violentato... Il narratore si carica così del ruolo di capro espiatorio, contro il quale si scatena la violenza del gruppo, in una sorta di rituale iniziatico che prelude alla reintegrazione. Con un'avvertenza: il rituale è sempre violento e pericoloso, e potrebbe concludersi con il sacrificio della vittima: è proprio quello che accade nei casi di cronaca nera che approdano in televisione, e di cui arriva eco anche nei testi di ricci/forte. Con una seconda avvertenza: la vittima designata si abbandona a questo stupro di gruppo passivamente, già gravata dal senso di colpa e dalla depressione, intrisa di pulsioni autodistruttive.

Questi successivi rituali di confessione e reintegrazione, alla lunga, producono negli attori un accumulo di energia, anche erotica, destinata a scatenarsi nell'orgia-festa finale, dove le varie individualità possono ritrovarsi, alla pari, e fondersi in una comunità. A fare da collante, e insieme da emblema sacramentale di questa fusione, la pioggia che di volta in volta può essere di sangue, sperma, piscio, merda... Questa scarica di energia contagia il pubblico con la sua fisicità liberatoria, con la sua febbre erotica, con il suo senso di comunione.

Ma tutto viene sempre giocato sul filo dell'ambiguità: se le metafore hanno sempre una doppia lettura, ce l'hanno anche tutti i rituali costruiti intorno a esse. La catarsi finale è un ritrovarsi nel gruppo, ma può comportare anche la rinuncia alla propria individualità in un groviglio indistinto di corpi, fluidi, materia. La realtà – anche nella forma del gruppo – è insieme “seno buono” e “seno cattivo”, per riprendere la terminologia di Melanie Klein: la scissione si attenua, secondo la Klein, quando il bambino scopre che l’“oggetto cattivo”, cioè quello che odia, e l’“oggetto buono”, cioè quello che ama, sono lo stesso oggetto... Intorno a questo nodo, uno spettacolo come *Grimmless* – rimodulando la relazione tra soggettivo e oggettivo – finisce per assumere una funzione catartica, proprio innescando nel pubblico questa ricomposizione, dopo aver esplorato le sue ferite.

Al di là delle apparenze, e della sua natura anti-rappresentativa (e della struttura da melodramma, con le romanze e i cori che si alternano), quello di ricci/forte è uno dei teatri più realistici attualmente in circolazione. Fa collassare l'immaginario sulle anime e sui corpi, liberando gli effetti della collisione in un rituale terapeutico. Racconta un mondo di “Io” e di oggetti (ma anche il corpo dell'altro è un oggetto), dove incontrarsi è impossibile. Un mondo dove è possibile dire “Io”, ed è a volte possibile dire “Noi” (o meglio, agire-essere agiti come un “Si” impersonale o un “Noi” da branco), ma è molto difficile dire “Tu”. Un mondo in cui perderci, rimpiangendo la felicità perduta. Nel frattempo, come gli alter ego – o meglio, gli “alter Es” – pulsionali di ricci/forte, possiamo anche noi liberare la nostra energia. Per toccarci, leccarci, picchiarci, accarezzarci, penetrarci, violentarci, ucciderci, abbracciarci... E magari amarci?

grimmless