

[Titolo](#) | Abitare la propria anomalia

[Autore](#) | Antonio Audino

[Pubblicato](#) | K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2009

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

[Numero pagine](#) | pag 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Abitare la propria anomalia

di Antonio Audino

Cercare di definire la figura complessa di un artista come Roberto Latini pone diversi problemi. Innanzitutto quello di rischiare di ingabbiarlo in definizioni e schemi, cedendo alla tentazione inevitabile di cercare ascendenze e paternità, legami con le correnti teatrali da lui attraversate, o distanze e antinomie con quelle stesse linee culturali.

A portarci fuori da queste tentazioni di definizione da voce enciclopedica provvede lo stesso percorso artistico di Latini, quanto mai mobile, proiettato sempre in avanti, in fuga da ogni possibile restringimento di ottica, lui stesso impegnato ad uscire fuori da sé, a cercare una dimensione più vasta del teatro, adoperando supporti tecnologici o costruendo lavori in compagnia, cancellandosi dalla scena, trasformandosi nella più astratta dimensione di regista-drammaturgo quasi del tutto esterno allo spettacolo, costantemente alla prese con il desiderio di dire una certa cosa in un certo modo piuttosto che con la voglia di cucirsi addosso la livrea ben confezionata di uno spettacolo che calzi a pennello sul suo corpo di attore.

Credo infatti che Latini, con la sua straordinaria presenza scenica, in fondo, non basti a se stesso, non voglia sentirsi rinchiuso nel limite della sua silhouette attoriale, non gli sia sufficiente il suono della sua voce, le sue gambe e le sue braccia, il suo passo e il limite costrittivo del suo profilo. Il che indica non soltanto la traccia romantica di una continua insoddisfazione creativa o l'eredità anni Settanta di una ricerca che è continuamente in divenire, ma rivela uno straordinario rapporto etico con il proprio essere artista. Nel senso che l'artista, in questo caso, sente su di sé il compito ineludibile di un'analisi ininterrotta, assolve al dovere di rilanciare continuamente il proprio scandaglio critico e poetico, e ogni risultato è sentito soltanto come un passo in avanti e non come una definitiva acquisizione di centralità o come il raggiungimento di una meta definitiva. Tutto questo è etico nel senso di uno sforzo continuo di comunicazione con l'altro, di una messa in disparte dell'appagamento narcisistico, della rinuncia a una quiete intellettuale, che sarebbe sicuramente rassicurante e ipocrita, ideologica e falsa, non solo per lo spettatore ma per il creatore stesso.

Questo emerge in tutti gli spettacoli di Roberto Latini, un impegno costante, una acutezza di pensiero sempre desta e vigile, un agire faticoso e ininterrotto che spinge sempre in avanti lo sguardo. E quindi assistere a un suo spettacolo significa esser obbligati ad acuire la vista, a seguirlo in quello spazio misterioso e spesso buio nel quale l'artista ci chiede di inoltrarci insieme a lui.

Certo è che Roberto Latini rimane comunque una figura fortemente anomala nel panorama della ricerca italiana degli ultimi vent'anni. E qui siamo costretti a cedere ad alcune delle tentazioni indicate come pericoli nella premessa di questo scritto. Ma è vero che questa potente presenza attoriale non trova esempi analoghi sulle scene italiane degli ultimi anni, se si escludono altri straordinari interpreti allineati sul fronte del teatro di tradizione, ovvero attestati su un più semplice rapporto tra un copione preesistente e la sua formalizzazione scenica. Nell'ambito della cosiddetta "ricerca" teatrale la sua è una vera e propria singolarità artistica.

Innanzitutto Roberto Latini affronta da solo il palcoscenico, voce e corpo, e per farlo ingaggia un rapporto tenace e conflittuale col testo, lo spezza, lo attraversa, lo rimonta, lo distorce, con la continua tentazione di capovolgerlo, di recitarlo dall'inizio alla fine, come fa, mirabilmente, parola per parola, col monologo di Amleto o come fece, scena per scena, alla prima del suo *Caligola* di Camus (pur decidendo che dalla replica successiva in poi avrebbe ristabilito la traiettoria naturale del tracciato drammaturgico). Entrare in un testo e rovesciarlo come un guanto significa, per lui, mostrarne l'anima, individuarne le cuciture, mettere alla prova la tenuta di quelle fibre, far brillare le parole in maniera impreveduta e ancor più fragorosa. "Essere non o essere", ad esempio. Non certo per un gioco virtuosistico che non può rientrare nell'etica profonda di cui si è detto.

Apparve così, in una serata romana di alcuni anni fa alla Sala Uno, con davanti tutta la Roma teatrale più curiosa e intelligente a vedere finalmente chi fosse questo giovane di cui tanto si sentiva parlare. L'attore si fece trovare alle prese con un montaggio di pezzi intitolato *Strade*, su una linea tracciata seguendo i termini analizzati nelle *Lezioni americane* di Calvino.

Molte cose erano vive e evidenti in quello spettacolo, realizzato con altri compagni di avventura, e costruito con frammenti degli autori a lui più cari ripresi nei suoi lavori successivi, compreso l'amato e pluricitato Alfred Jarry.

Uno strano abito di foggia orientale, tra il guerriero e il santone. Roberto Latini in piedi, a farci sentire per la prima volta le accordature profonde del suo strumento vocale, lo spazio di pentagramma sonoro che queste riescono a percorrere e a percuotere. Ma in un punto particolare si svelava tutta la sua intelligenza e la sua folgorante visione d'artista.

"Non vi sorprenda di vedermi a quest'ora e in queste vesti ...", iniziava a recitare queste frasi a metà spettacolo. Quale donna Elvira molieriana si stava manifestando fantasmaticamente sotto i nostri occhi, attraverso la voce profonda di quell'uomo dal volto energico e dal fisico ben piantato?

Quella voce assorbiva di colpo e restituiva tutto il senso di quelle frasi, iniziava a scandirle, quasi disponendole su un tracciato visibile, per poi tornarvi sopra e ridisporle in altro modo. Martellava su quelle proposizioni in maniera incessante, moltiplicando le richieste della donna oramai lontana dalla passione ma decisa a salvare il suo uomo dalla perdizione. "Salvatevi, vi scongiuro. O per amore di voi stesso o per pietà di me. Con tutta la tenerezza vi ho amato", insisteva Latini su questa frase, che diveniva il perno delle altre schegge disposte intorno ad essa.

Titolo || Abitare la propria anomalia

Autore || Antonio Audino

Pubblicato || K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2009

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La scrittura molieriana era tutta lì, si disvelava, si snudava in quella violazione, in quella forzata reiterazione, in quella disperazione ribattuta e riportata con tono fermo e nitido, al di là del sesso o dell'aspetto di chi pronunciava quelle parole. Sono dichiarazioni angosciose quelle di Donna Elvira, proclamate, appunto, "a quest'ora e in queste vesti", il che vuol dire nel momento incerto della disperazione e nello stato malfermo della prostrazione, oltre che secondo tutti i rimandi teatrali e metateatrali pensati e voluti da chi quelle frasi ha scritto. Roberto Latini è un attore colto. Sapeva, quella sera, di cimentarsi con uno dei frammenti più importanti del teatro di tutti i tempi, di mettersi alla prova tendendo la corda di un testo tra i più analizzati da attori e registi, non foss'altro che per le indimenticabili lezioni di Jovet riprese da Strehler in uno spettacolo che non a caso si intitola, come il quaderno di prove del regista francese, *Elvira o la passione teatrale*.

Questo piccolo e breve terremoto testuale e recitativo sulla zolla ricchissima di quel monologo dava già l'idea della forte personalità che si stava affacciando alla scena, e che, svelando le sue intenzioni, mostrava in maniera evidente il corpo a corpo tra testualità e espressione fisica, tra oralità e modalità scenica che avrebbe caratterizzato le successive tappe del lavoro dell'artista.

Se avesse voluto sarebbe stato il nuovo Carmelo Bene, ma il solo paragone, giustamente, lo mette a disagio e forse lo irrita. Infatti Roberto non risponde se sollecitato su quel nome, non accetta né paragoni né parametri. Giustamente.

Certo allo spettatore il divino Carmelo viene in mente, e sarebbe impossibile che non accadesse, proprio perché è stato lui a farci capire il teatro come *phonè*, un teatro che mentre prende corpo attraverso la fisicità e la vocalità dell'attore nello stesso tempo si astrattizza e si smaterializza in una sorta di superiore dimensione del suono, componendo una traccia acustica che senza liberarsi della portata semantica delle parole, anzi non perdendola mai di vista, assume un tono proprio vicino al canto. E poi è di Bene quel rapporto conflittuale col testo, l'arbitrio della pagina strappata dal copione, l'arroganza dello stravolgimento della struttura testuale, la noncuranza per la linearità della rappresentazione a rischio della messa a repentaglio della sua leggibilità. Non a caso il lavoro di Latini assume una svolta quando, chiamato per alcune letture in uno studio radiofonico, si trova a lavorare davanti a un microfono, scoprendo le possibilità di estensione dello strumento vocale e dedicandosi, da quel momento in poi, al ciclo delle "Radiovisioni".

Ma certo procede anche dal grande Carmelo l'idea di quella che lui stesso chiamava "la sospensione del tragico", ovvero di uno spazio drammatico nel quale tutto è già successo, la tragedia si è compiuta, e non ci resta che ripercorrerla in un "dopo" atemporale, straniato e straziato, senza possibilità di soluzione e di assoluzione per nessuno, semplicemente riattraversandone le tappe ormai fissate, ma ben lungi dall'idea di una traccia dinamica che assomigli all'evoluzione lineare della vita vera. Non a caso il giovane attore cerca nei suoi spettacoli una situazione che definisce come uno "stare", un "abitare" che non cede all'ansia di una evoluzione temporale o drammaturgica, costruendo un gioco che resta esposto e visibile nel solo quadrilatero scenico.

Vero è che queste percezioni dello spettatore e questi processi creativi sono ormai patrimonio acquisito di chi si è trovato a fare teatro o ad assistervi dalla fine del secolo scorso ad oggi. E l'eredità di Bene fa parte di questo portato ormai inconsapevole e necessario.

Fa parte dunque anche di Latini, e forse insistere troppo su certe derivazioni, rispetto a questo giovane artista, rischia soltanto di viziare il nostro sguardo.

Roberto Latini è oltre, non ha bisogno di questo scomodo paragone. Soprattutto perché si pone fuori da quel dandysmo superomistico di Carmelo, si decentralizza rispetto alla scena, non calcola, come faceva Bene, la sua assenza e la sua presenza come fattore catalizzante e totale del teatro.

Roberto è ancora a disposizione dello spettacolo, è ancora dentro un desiderio di comunicare, sente ancora una gran voglia di mantenere il teatro nei termini di un incontro collettivo, di una forma di scambio civile e culturale. E per questo appare più vicino ai suoi veri maestri che sono Leo de Berardinis e Perla Peragallo, proprio per quella sottrazione da sé, e per quella più generale idea di spettacolo e di rapporto col testo che i due hanno sempre perseguito nel loro lavoro. È proprio Perla a cancellare presto la sua presenza dalle scene, iniziando a insegnare a giovani come Roberto. Più che insegnare cerca di trasmettere qualcosa di magico e inafferrabile, traccia formule alchemiche, distilla succhi preziosi, senza avere ben in mente l'idea di un corso di recitazione e di dizione, ma col preciso intento di far capire come si può entrare nello spazio sacro della scena.

Roberto apprende questa sacralità più sacerdotale e mistica (quella di Carmelo era più satanica e corporale), dai suoi maestri acquisisce la visione di uno spazio che deve risuonare di intenzioni umane, che deve fare da catalizzatore magnetico di espressioni che ci portino dentro noi stessi, in profondità, senza retorica, in un buio senza fine nel quale continuano a risuonare, insistenti, alcune parole.

"O per amore di voi stesso o per pietà di me".

Ma certo, ancor prima di queste plausibili ascendenze Latini rientra perfettamente, e come pochi altri nella grande eresia dettata da Antonin Artaud, che con le sue doti di oscuro veggente dichiarava: "Modificare la funzione della parola a teatro significa servirsi della parola in senso concreto e spaziale, sino a confonderla con tutto ciò che di spaziale e di significativo sul terreno concreto il teatro contiene; significa manipolarla come un oggetto solido e che smuove le cose, prima nell'aria, e poi in un terreno infinitamente più misterioso e segreto, ma tale da consentire un'estensione, e questo terreno segreto ma esteso non sarà poi difficile identificarlo da un lato con quello dell'anarchia formale, dall'altro con quello della creazione formale

[Titolo](#) | Abitare la propria anomalia

[Autore](#) | Antonio Audino

[Pubblicato](#) | K. Ippaso (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2009

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

[Numero pagine](#) | pag 3 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

continua"¹. Del resto davanti a Roberto Latini non può non tornare in mente la folgorante definizione data dal visionario pensatore francese: "L'attore è un atleta del cuore", proprio perché per Artaud". L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano"². Affermazione che nel caso specifico andrebbe calibrata con la puntualizzazione che la presenza scenica di Latini è terrena e corporea, atletica ed energica, e che questa potente presenza fisica si struttura in dialogo con l'atletica affettiva. Si pensi a quel *Per Ecuba_ Amleto plurale* fatto di acrobazie su una struttura metallica. Va però ribadito che siamo comunque al di fuori della troppo restrittiva dimensione psicologica, punto che va chiarito in maniera definitiva, evitando un fraintendimento che farebbe torto sia al teorico che al teatrante.

In questo il rapporto di Roberto Latini con le figure portate in scena è estremamente attuale. Non è certo per cercare sottili intenzioni di sottotesto psicologico che l'attore seziona e ricomponi le battute. Quello che lui cerca è una profonda dimensione dell'individuo, una traccia nitida dell'essere, una possibile pantografia della condizione umana, non le piccole e misere avventure della nostra quotidiana psicologia. Non è certo un caso se le sue tentazioni artistiche si volgono verso forme ultra terrene o fuori dalla quotidianità, fantasmi, imperatori folli, personaggi sanguinari. Su questa traccia e sulla complementare sovrapposizione di fisicità atletica e di atletica affettiva nascono alcuni dei migliori esiti spettacolari di Latini, come *Caligola* e *Jago*, dove già dal titolo c'è un individuo solo al centro della scena, lasciando che tutto il resto delle intenzioni narrative e drammaturgiche dei testi di partenza ruoti intorno a lui. È necessaria una visione concentrata per capire cosa sta accadendo, come è per lo sguardo folle di Caligola puntato verso la luna. Caligola è pensiero parola e gesto strettamente uniti, anzi indissolubili, così lo sente anche Camus e così ce lo mostra l'attore, preso da un sogno lucidissimo e fermo nel quale insegue le sue visioni quanto mai concrete e ineludibili al suo occhio quanto astratte e deliranti al nostro.

Parafrasi del mestiere dell'attore? Sarebbe troppo attribuire questa intenzione tutto sommato un po' retorica ad un uomo di teatro così lucido e presente.

E Jago, anch'egli somma presunzione e delirio, desiderio di riscrivere la realtà a suo modo, di riordinarne le pedine a suo piacimento, senza considerare che la sua dabbennaggine lo farà trovare intrappolato in quello stesso ordito mal tessuto. Quindi Jago è il contrario di Caligola, la cui astrazione è pura, i cui delitti sono consapevoli e accettati, mentre per l'alfiere di Otello e per le sue macchinazioni nefaste tutto è approssimazione e incapacità.

Ma tutte queste opposte traiettorie interiori sono ancora umane, troppo umane. A Roberto interessa l'ambito allusivo della teatralità e per far diventare quella materia gioco teatrale bisogna far qualcos'altro.

Innanzitutto usare la voce, strumento inteso come dicevamo. Roberto Latini sente poi come fortemente necessario, nella composizione dell'andamento scenico, l'inserimento di stridenti fratture "patafisiche". Proprio perché non solo la scrittura scenica di Latini non si perde in oscuri cunicoli psicologici, ma non vuole neppure definire spazi di suggestione romantica. In questo atteggiamento l'attore sembra portarsi dentro certe componenti che sembrano inquadrarlo, più o meno volontariamente, nelle inafferrabili liquidità dello spettacolo e della società che ormai da un paio di decenni può essere definita postmoderna. Se è vero che i nostri tempi si configurano per interruzioni e intermittenze, per la caduta di una meta-narrazione che tutto spieghi da una sola angolatura, per l'impossibilità di costruire sistemi chiusi e autosufficienti, allora i corto-circuiti che si generano negli spettacoli di Latini sono la manifesta espressione di un'impossibilità di chiudere l'opera in un cerchio coerente e dal limite ben definito. "Merdrà" sussurra o grida Latini, evocando un rovesciamento in quel mondo carnevalesco e incongruente, dominato da Padre Ubu, usando un termine che volutamente sporca, con una parola a sua volta imprecisa e claudicante, imperfetta e forse inutile. Privato di ogni volontà di provocazione, canone portante di tutta la ricerca anni Settanta, oggi il grido è semplicemente la manifestazione di una impossibilità di coerenza, di uno smarcamento definitivo dal bisogno di raccontare una storia che appaia conclusa e levigata.

Così come quando deciderà di affrontare la figura del folle monarca, opererà per *l'Ubu incatenato*, imbracandosi in un apparato meccanico e mediatico che trasfigura il suo aspetto in una sagoma su schermo, come a definire il tutto proprio in una sorta di obbligo alla costrizione, in una dimensione metafisica dell'essere oltre se stessi ottenuta grazie a un vincolo, cercando nuove potenzialità di scrittura a partire, paradossalmente, da un ingabbiamento della figura.

Dimostrando ancora una volta di voler essere anfibio, irregolare, inafferrabile, incapace di essere trovato laddove lo si cerca. E, soprattutto, interessato ad esporre con cinico candore tutto questo a chi decide di porsi davanti a lui.

¹ Antonin Artaud: "Teatro Orientale e teatro occidentale", in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1964.

² Antonin Artaud, "Un'atletica affettiva", *ivi*.