

Titolo || Fanciullo

Autore || Attilio Scarpellini

Pubblicato || *Alfred Jarry/Roberto Latini. Ubu Roi*, libretto di sala, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Fanciullo

di *Attilio Scarpellini*

"Quando si dice di un attore: Ecco un bravo attore - scrive Baudelaire in *Lo spleen di Parigi* - ci si serve di una formula che implica che sotto il personaggio si lasci ancora indovinare l'attore, e cioè l'arte."

Non so per quanto tempo questa definizione mi ha inconsapevolmente preceduto ogni volta che mi sono accostato al teatro di Roberto Latini, non so per quanto tempo Latini è stato per me, semplicemente, l'attore, o per meglio dire il mistero di quell'eterno ritorno di un carisma, di un segno, che eccedendo un personaggio mette a nudo una vocazione prima ancora che un talento - e che per me è legato alla parola 'attore'.

Fin dall'inizio, probabilmente, quando, convinto da Antonio Audino, ma per niente persuaso che il *Caligola* di Camus potesse essere interpretato da un solo individuo, andai al Teatro Argot di Roma a vedere come Latini affrontava la figura dell'imperatore che 'trasforma la filosofia in cadaveri' e che era stata a suo tempo uno dei debutti elettivi di Carmelo Bene. Quello che vidi lo posso ricapitolare soltanto ora: con più di dieci anni di anticipo sulla messinscena che Eimuntas Nekrosius ha presentato in Italia di recente, Latini prendeva così sul serio lo specchio che Camus aveva indicato come uno dei pochi elementi di scenografia del dramma - assieme a un divieto di richiamare la romanità che l'attore romano è stato uno dei pochi a rispettare - che quello specchio lo moltiplicava per riflettere l'improbabile identità di un volto che scaturiva dalla convergenza di una moltitudine di volti e di voci, tutti presenti (in assenza, in radiotelevisione per usare un neologismo che gli è caro) nel suo Golem.

Caligola era se stesso e tutti gli altri, l'intera corte dei senatori, Scipione, Cesonia e Cherea, una gamma di possessioni a cui Latini prestava tutta la percussività della sua figura e quella che poi sarebbe diventata la sua dote più nota, una capacità di modulazione vocale che sembrava non conoscere, e non accettare, confini tra la drammaturgia e la performance: al culmine di questo sforzo, nell'esaurimento di questo respiro, c'era appena il tempo di riconoscere il suo corpo risorto dai frammenti che lo istoriavano, e un senso nel diradarsi degli ectoplasmici sonori che saturavano la sala.

Il senso di un potere che si rompeva nei frantumi di uno specchio collettivo, dove l'unica coscienza residua era proprio quella del tiranno e del suo attore, la loro immensa solitudine in un universo servile dove i sogni dell'infanzia si ritorcono sul disincanto del mondo.

Latini aveva sempre saputo che Caligola è, come ha scritto Franco Cordelli di recente, fondamentalmente un eroe romantico. Ma attraverso il suo spettacolo ci si poteva convincere una volta e per tutte che l'escalation di crudeltà dell'imperatore *joueur* - come avrebbe dovuto chiamarsi - descrive la parabola di un suicidio mediato (come del resto quella di tutti i *poteri*).

Latini, lui, arretrava nell'arte come un sacerdote nel fumo del suo sacrificio. Si poteva dire di riconoscerlo, non certo di conoscerlo: la sua figura si materializzava in un incedere sulla scena che, come succede con certi danzatori, metteva immediatamente la sua fisicità, in apparenza così evidente, sotto una luce auratica, mentre il suo corpo (come gli capitò di scrivere nelle note di *Per Ecuba*) restava 'in dubbio', ostaggio della continua espropriazione del teatro, lo spazio in cui le identità si volatilizzano e si trasmutano, dove un corpo o una cosa pesano sempre più o meno di quel che pesano nella realtà, il luogo di un rischio (ah Artaud!) sospeso tra la rivendicazione più orgogliosa e l'ironia più lacerante (Latini non ha mai smesso di parlare al teatro).

La voce era il bastone raddomantico con cui saggiava il buio del testo, sottoponendolo a una specie di estenuazione, di corpo a corpo musicale, nel tentativo, sempre così filiale, di liberarsene come se dal magma tirannico della tradizione - Caligola, Edipo, Ubu, Amleto, Otello, quei luoghi comuni della scena che gli sono spesso stati rimproverati - bisognasse estrarre un'essenza imprigionata, una scintilla vittoriosa.

Attore lirico, se mai ce ne sono stati, possente, a cui molti si sono affrettati a prospettare una carriera e una maturità che non è difficile immaginare - e immaginarla ogni volta, proiettata da ogni sua esibizione - ma solo sottovalutando il fondo di smarrimento da cui il suo talento si stacca come un'ombra, cioè la sua onestà artistica, il *pungolo della carne* di Roberto Latini. Padrone di se stesso, totalmente asservito alla propria vocazione. Nella maggior parte dei suoi soli lo si può trovare intento in una emersione alla Houdini, a liberarsi o a liberare qualcosa.

Quasi tutti i suoi spettacoli, per converso, nascono dentro, in un utero, in una costrizione: dentro il cubo di *Per Ecuba*, simile a un acquario in cui nuotava, nell'esoscheletro interattivo di *Ubu incatenato* da cui disegnava le pareti a schermo di una Lascaux dell'era elettronica - e di cui si liberava, poco prima della fine, come un samurai si sveste della propria corazza, con un gesto che aveva qualcosa di regale e di guerriero, per riapparire in un'umanità sontuosa, purificata dalla sua sopravvivenza.

E ancora dentro, nel fortillio dell'amplificazione - immerso in quell'assenza romantica in cui Bene aveva concluso e da cui lui ha ripreso - dentro la musica di Gianluca Misiti che è la scrittura parallela, il respiro affine, di tanti suoi spettacoli, dentro il buio che nel suo teatro più che una condizione è un oggetto dotato di un suo splendore (come la notte di cui Nietzsche dice che è 'anche un sole'). Così dentro dal far divenire sorprendente il suo brusco slanciarsi in fuori per toccare i confini di questa pelle che lo avvolge, tagliando il sipario d'aria tra il palco e la scena, come avveniva in *Buio Re* quando lui e Alessandra Cristiani si spingevano ai limiti del proscenio per sporgersi come uccelli sul pubblico e imporgli un lungo, imbarazzato minuto di silenzio - una sospensione del patto di finzione con lo spettatore che diventava l'ironica constatazione di quanto ogni sconfinamento della scena verso la realtà non fa che moltiplicare a dismisura l'irreale potenza del fenomeno teatrale.

[Titolo](#) || Fanciullo

[Autore](#) || Attilio Scarpellini

[Pubblicato](#) || Alfred Jarry/Roberto Latini. *Ubu Roi*, libretto di sala, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, 2012

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

[Numero pagine](#) || pag 2 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Persino l'ironia, nel teatro di Latini, sgorga dallo scrupolo del fallimento preventivo, come una bava romantica, un soprassalto di acutezza, una lama che incide dall'interno -persino l'ironia e l'istrionismo non diventano mai la cinica modalità operativa che sono diventati in tanta recitazione contemporanea...

Questo era Roberto Latini, per me, ancora tre, quattro anni fa, quando lo avevo visto in Jago esaurire la potenza della gamma, percuoterla e percorrerla con la foga di

Glenn Gould che 'vorrebbe essere lo Steinway', fino a toccare la nota vuota, la desolante mancanza di segreto che è l'essenza del potere e della sua retorica.

In *Desdemona e Otello sono morti* lo si era visto forzare la sua poetica 'radiovisiva' fino a tentare l'impossibile: sottoporre l'intimità di una coppia a una specie di ecografia sonora, espandere lo spazio scenico attraverso il suono non per aprirsi allo spettatore, al mondo, ma per incorporarli in un abbraccio assoluto, in quel punto in decidibile -e refrattario alla rappresentazione- in cui l'amore e la morte si confondono.

"Lo spettacolo -aveva confessato l'attore-regista in un'intervista a Katia Ippaso - potrebbe essere solo questo: un uomo e una donna che si baciano nella loro intimità..."

Continuavo a riconoscerlo, cominciando persino a credere di conoscerlo. Poi, l'estate scorsa, ad Andria per il festival Castel dei Mondi, ho visto *Noosfera Lucignolo*, uno spettacolo che mi era sfuggito a Roma. Roberto Latini era sul palco, alla fine di una lunga sala bianca e soffocante. Era vestito con completo scuro e i piedi nudi affondavano in una piscina di acqua grigia dall'aspetto ghiacciato. Sul suo cranio da samurai brillava una scarmigliata parrucca biondo cenere. I suoi occhi lanciavano lampi azzurri. Sulla sua testa china pendeva un cappio. Non aveva microfono. Pronunciava frasi brevi e spezzate apparendo e scomparendo dal buio. E rideva di una risata che gli si spegneva sulle labbra, straziante perché non si capiva dove cominciasse il suo ridere e dove finisse quello ostinato di Lucignolo. Era la storia, quella che si sarebbe prolungata nell'acqua gelida, di un fanciullo torturato e irriducibile, una delle tante storie di lotta di Roberto Latini. Ma quell'abdicazione radicale, eroica, alla potenza dei propri mezzi espressivi con cui Latini la incarnava, la rendeva completamente nuova.

Non posso che tornare a Baudelaire: "Fanciullo fu, quella sera, una perfetta idealizzazione, tanto da riuscire impossibile non crederla vivente, possibile, reale. Un buffone andava, veniva, rideva, piangeva, si contorceva, con sulla testa un'aureola indistruttibile, aureola a tutti invisibile, ma visibile a me, in cui si confondevano in uno strano amalgama i raggi dell'Arte e la gloria del Martirio".

Nella generazione ingiustamente trascurata degli artisti che oggi varcano la soglia dei quarant'anni, ci sono attori eccellenti, ottimi, buoni. Ma solo tre o quattro portano impressa l'aureola invisibile che nel bene e nel male ne segna il destino: il destino di essere grandi in un'epoca che della grandezza non sa che farsene. Roberto Latini è uno di loro.