

Titolo || Un magnifico standard (Variazioni Shakespeariane)

Autore || Paola Quarenghi

Pubblicato || Katia 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 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Un magnifico standard (Variazioni Shakespeariane)

di Paola Quarenghi

La storia d'attore di Roberto Latini rivela una grande familiarità con l'opera di Shakespeare, l'autore che, nella sua teatrografia, ricorre con maggior frequenza. Risalgono a metà degli anni Novanta i primi esperimenti di spettacoli bilingui all'università di Roma Tre, come *Macbeth and Macbeth* (1995) e, lo stesso anno, il progetto *Epifanie di una Tempesta*. Tratto da alcune opere di Shakespeare collocate nella cornice del celebre *romance*, lo spettacolo confluirà poi ne *La quiete prima* (2000) e successivamente, senza più riferimenti alla *Tempesta*, in *Essere e Non* (2001). Del 1998 è la messa in scena di *Jago* e del 2004 *Per Ecuba Amleto, neutro plurale*, a cui fanno seguito: il progetto *Le madonne\_ personaggi shakespeariani in motion capture* (2006), un altro *Jago* nel 2007 (con la "I", questa volta) e ora, mentre questo libro è in preparazione, un'ennesima rilettura dell'*Otello, Desdemona e Otello sono morti*; senza contare *La ricerca teatrale*, spettacolo-antologia del 2008 che ripercorre le tappe delle ultime produzioni, nel quale Shakespeare non poteva mancare. A motivare questa scelta, spiega Roberto Latini, è «la curiosità di tornare su alcune scene liberate dalle drammaturgie dentro le quali sono state costruite per il semplice piacere di riattraversarci. E proseguire».<sup>1</sup>

Ma la passione per Shakespeare ha origini più lontane. Risale agli anni della sua formazione d'attore, quando frequentava i corsi di teatro di Perla Peragallo, una scelta avvenuta quasi casualmente, ma sottoscritta nel tempo con una passione crescente.

Perla aveva Shakespeare - ricorda - e ancora di più aveva Giuseppe Verdi. Questo era il suo mondo. Una delle cose che ho ereditato da lei è stato il piacere di Shakespeare e anche la possibilità dell'accostarsi ai classici, di come trattarli. I classici credo che debbano essere un'occasione per il teatro. Sono materiale a disposizione per il teatro.<sup>2</sup>

Le scene estratte dalle opere di questo autore, a partire dal secondo anno di corso, costituivano la materia principale su cui gli allievi della scuola si esercitavano: alternati a esercizi di improvvisazione, due anni continui di interpretazioni shakespeariane, anche in forma di prove aperte al pubblico, un pubblico poco numeroso ma scelto e competente, che assisteva non solo alle performance riuscite, ma anche a quelle fallimentari. Roberto racconta che una volta, mentre recitava il monologo di Antonio di fronte al cadavere di Cesare, prese una papera e si bloccò, per un tempo interminabile, muto davanti al pubblico muto e al suo eroico compagno, muto anche lui per finzione scenica, il quale, senza capire cosa stesse succedendo, aspettò con fiducia che si riprendesse e ricominciasse a recitare.

A un argomento shakespeariano è dedicata la tesi di laurea *Le apparizioni degli spettri in Shakespeare: analisi drammaturgica* (1996-97), una tesi poco accademica, in cui i fantasmi shakespeariani, evocati, si muovono, appaiono, scompaiono, come su un palcoscenico di carta. Tanto teatrale è quella tesi che il titolo e le conclusioni anticipano quello che sarà, di lì a poco, uno degli spettacoli più belli dell'attore: *Essere e Non\_ gli spettri in Shakespeare*, del 2001. Una pagina di conclusioni della tesi verrà addirittura utilizzata come Nota di presentazione dello spettacolo.

Ricordo una brumossissima sera di febbraio in cui Roberto portò i suoi fantasmi al Blue Cheese di Roma, luogo suggestivo, ma assai poco confortevole, è quasi *open air*, come i teatri pubblici elisabettiani. Nonostante il freddo, alla fine gli spettatori risposero con molto calore alla prova dell'attore e della sua partner, Caterina Inesi, che danzando sulla musica di Gianluca Misiti faceva il controcanto - un controcanto a volte anche ironico - alla sua performance fisica e vocale. In quello spettacolo, come in generale nei suoi lavori, non c'era intreccio, ma c'erano dei personaggi ("visitatori" e "visitati" provenienti dal *Riccardo III*, dal *Giulio Cesare*, dall'*Amleto* e dal *Macbeth*), a tratti resi riconoscibili da pochi segni: una gamba deforme trascinata da Riccardo quasi come uno strascico regale troppo pesante, o una coppa inesistente levata in alto da Macbeth durante il banchetto. In quell'occasione, per la prima volta, mi colpì l'abilità di Roberto nel manipolare i testi shakespeariani, selezionati ed estratti dalla cornice del dramma e poi sottoposti a ogni genere di elaborazioni. «Io son sicuro di dover ringraziare il teatro di tradizione» dice, «che permette al teatro d'innovazione di non mettere in scena *Amleto*, cioè di non metterlo in scena necessariamente». Il teatro di tradizione, sgombrato il campo dall'"obbligo" di rappresentare in modo "regolare" le opere di Shakespeare, consentirebbe agli attori come lui di utilizzarne il materiale in piena libertà. Pratiche di questo tipo, del resto, sono antiche quanto il teatro. Già Aristotele, nella *Poetica*, sembra alludere, in modo critico, a un uso del testo che tende a eludere le regole del *mythos*, della "composizione". Attorno al 330 a.C. Licurgo dovette canonizzare le opere dei grandi autori tragici per evitare che l'impiego troppo libero che ne facevano gli attori le corrompesse fino a farne perdere la memoria. La pratica degli spettacoli antologia, come quella delle *contaminations*, è diffusa da sempre. Quelli di Roberto non sono però spettacoli antologia, recital per mettere in evidenza la sua bravura d'attore, o non sono solo questo. Col materiale ricavato dalle opere di Shakespeare, modellato, lavorato, riplasmato, egli crea a tutti gli effetti una nuova drammaturgia. Diversi sono i modi in cui interviene su quei testi: sovverte l'ordine originario delle scene, ne estrae dei passi, li taglia, li interpola, li riscrive o li scrive *ex novo* (e sono queste le operazioni più ardite):

<sup>1</sup> [Anonimo], *Radiovisioni al "Tangram"*, «L'Eco di Bergamo», 1° febbraio 2008.

<sup>2</sup> Salvo diversa indicazione, questa e le altre dichiarazioni di Roberto Latini sono tratte da una conversazione registrata a Roma il 4 ottobre 2008.

Titolo || Un magnifico standard (Variazioni Shakespeariane)

Autore || Paola Quarenghi

Pubblicato || Katia 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 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

se essere invece  
leggero o pesante mi muovo.  
pesante d'un peso opprimente io penso.  
leggero d'un sonno leggero potevo sentire lo zio di mio figlio, sua madre  
il mio sogno che dice.  
hai il trono e l'erede, hai il trono e l'erede, hai il trono e l'erede, hai il  
trono e l'erede.  
mia moglie sorride. lo zio di mio figlio che ride.  
che dice:  
il trono e l'erede?  
hai una vita sospesa, una morte in attesa.  
mi senti? mi senti? mi senti?  
che posso sentire?  
ho un veleno che è morte violenta che corre bruciandomi i sensi.  
dal sonno sospeso io torno alla vita e ripasso alla vita quel solo momento  
che serve a morire.  
veleno versato mischiato al sudore nervoso di quello che ride.  
e lei, lei, lei non sorride, io muoio, e lei, come lui, lei è quella che ride.  
ma suo figlio, mio figlio che dice.  
se essere uomo o essere non.  
e intanto un veleno su punta di spada uccide anche lui di morte violenta.  
(*Essere e Non\_ gli spettri in Shakespeare*)

Altre volte il racconto fatto da un personaggio è replicato da un altro. Così, dopo che lo spettro del re Amleto ha descritto al figlio le circostanze della sua morte, quest'ultimo ripete il racconto, quasi a volerselo fissare nella mente come monito e incitamento alla vendetta:

Tu sei lo spirito di mio padre, condannato a vagare di notte e a digiunare in mezzo al fuoco di giorno finché non saranno bruciati e purgati i delitti compiuti nei tuoi giorni terrestri.  
Ti ascolto, dunque. Se davvero ti ho amato...  
Vendicherò il tuo orribile e mostruoso assassinio.  
Assassinio mostruoso e contro natura. Padre, s'è detto che mentre dormivi nel giardino un serpente ha morsicato la tua vita, così l'orecchio dell'intera Danimarca è stato ingannato con un falso resoconto della tua morte. Ma ora io so che il serpente che ha morsicato la tua vita, ne porta ora la corona.  
(*Ibidem*)

Poi il racconto si fa ellittico e prende l'andamento del verso:

Mio zio / veleno in una fiala / cavità delle tue orecchie / come aceto nel latte scabbia / croste turpi e immonde / mentre dormivi / in un sol colpo / la vita, la corona e la regina / orribile / non lo sopporterò, no, ma mia madre la lascerò al Cielo / addio, addio, addio, mi ricorderò di te.  
(*Ibidem*)

Altre volte, le battute di un personaggio sono attribuite a un altro. Così non è la regina a raccontare la morte di Ofelia, ma la stessa Ofelia.

Ancora diversa è la sorte che subisce il monologo più famoso *dell'Amleto* (e forse di tutta la storia del teatro), "Essere o non essere". Prima di riproporlo nella sua forma corrente Roberto lo recita a rovescio, dall'ultima parola alla prima, quasi a voler esorcizzare la difficoltà di rendere nuove e "vergini" parole gravate da una tradizione teatrale troppo ingombrante. «Non puoi recitare "Essere o non essere"» dice, «a meno che non sei Leo De Berardinis o hai sessant'anni di teatro alle spalle».

Lo stesso monologo ritorna anche in *Per Ecuba*, ma questa volta l'operazione di destrutturazione è definitiva e l'ordine originario non sarà più ripristinato.

A volte, nelle sue operazioni di riscrittura, Roberto cerca di ricreare, in una forma metrica che si distingue dalle altre parti del testo, una specie di *blank verse*. Un esempio di questa lingua lo si trova anche nella presentazione in versi allo spettacolo *Essere e Non*:

di esserci invece. di essere. essere stato.  
la storia racconta di quattro tragedie legate da un filo di morti violente.  
legate da morti. da immagini vive di ombre vaganti che appaiono prima nel sogno,  
poi tornano a dire o spiegare o a farsi soltanto vedere dagli occhi.  
quattro tragedie coi nomi di quelli che fanno e che fanno la storia.

Titolo || Un magnifico standard (Variazioni Shakespeariane)

Autore || Paola Quarenghi

Pubblicato || Katia 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 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

il primo è il Riccardo che è terzo, poi Cesare, Amleto e Macbeth.  
la storia racconta di quattro tragedie legate da un filo che parla di ombre.  
dell'essere ed essere non.

Anche il lavoro di traduzione è tutt'uno col lavoro teatrale. Così può capitare che in *Per Ecuba* Rosencrantz e Guildenstern portino i nomi che hanno nella traduzione ottocentesca di Giulio Carcano, Rosadorno e Gildesterno, due nomi che suggeriscono già il carattere da dare ai due personaggi, rappresentati come cortigiani leziosi e un po' effeminati, tutti gridolini e mossette, e chiamati, nel corso dello spettacolo, coi diminutivi di Rosa e Gilda. A proposito del suo lavoro di traduttore Roberto spiega: «Leggo più traduzioni che posso, e ce ne sono alcune che ho nelle orecchie per come le ho già fatte. E però poi negli anni succede che dei testi si trasformino nella testa prendendo non altro significato, ma altro ritmo, altro respiro». In questa dichiarazione sono contenute due affermazioni importanti per capire il suo approccio a Shakespeare e, più in generale, il suo modo di trattare i testi. Prima ancora che un contenuto, un testo, specie se concepito in forma poetica, come avviene per la maggior parte dell'opera di Shakespeare, ha un ritmo, una musicalità. Ed è questo ritmo che può muovere il corpo, innervare l'azione dell'attore, animarne il respiro. L'azione può avere un carattere più dinamico e diventare una specie di danza, come in *Essere e Non*, oppure può essere azione interiore, manifestarsi quasi soltanto nella voce e nel respiro, un respiro amplificato, come in *Per Ecuba* o *Iago*. Così, nelle sue traduzioni, Roberto presta molta attenzione al ritmo, cercando di utilizzare una lingua che abbia la stessa forza propulsiva, per l'attore, del *blank verse*. Anche in questa attenzione alla musica delle parole gioca un ruolo sicuramente importante l'insegnamento di Perla, che amava, anzi "aveva", Shakespeare, ma più ancora "aveva" Giuseppe Verdi. E fondamentale è per Roberto la collaborazione con Gianluca Misiti, non semplice musicista di scena, ma coautore a tutti gli effetti dei suoi spettacoli. Il rapporto fra i due data fin dai primi spettacoli (*Clessidra*, 1994) ed è ormai collaudatissimo. La scrittura nasce da un dialogo nel quale il primo parla con le parole dei testi che va scrivendo man mano e il secondo gli risponde in musica. È anche grazie a questa musica che l'attore riesce a far arrivare al pubblico il ritmo che ha in testa e dentro al corpo, finendo per contagiarlo.

Roberto Latini non si accontenta di presentare i suoi Shakespeare favoriti (*Amleto*, *Otello*) una volta sola, ma ritorna a più riprese sugli stessi testi, sugli stessi personaggi. In questo ricorda Carmelo Bene, che ha collezionato nella sua non lunga carriera ben sei adattamenti *dall'Amleto*, fra teatro, cinema, televisione. Questa analogia col grande attore salentino non è casuale. Anche lui ha prediletto l'opera di Shakespeare (magari con la mediazione di qualche riscrittura, come quella di Laforgue) e ne ha fatto materia per la creazione di una propria drammaturgia. E anche lui, come Perla, ha amato Verdi, del quale ha usato più di una volta la musica nei suoi spettacoli. Forse queste intense frequentazioni si spiegano col fatto che l'opera di Shakespeare si presta in modo particolare alla creazione di una drammaturgia d'attore. Anche in traduzione, se si tratta di una traduzione che rispetti il ritmo del *blank verse*, la sua lingua più di altre permette quel gioco di entrate e uscite che è così importante per attori di questo tipo. Mutuando da Leo De Berardinis l'idea dell'attore jazzista, Roberto dice di coltivare la capacità «di stare dentro e di poter uscire dal rigore e dal sistema pur rimanendo dentro». Si tratta di una «libertà conquistata, non artistica, ma virtuosistica».

Quanto alla pratica di "manomettere" i testi shakespeariani; egli la esercita con un grado di incoscienza che gli viene dalla consuetudine («lo faccio da quando ero piccolo, e allora non mi fa effetto»), ma lo fa anche con la consapevolezza che le sue doti d'attore potrebbero sì permettergli di recitarlo così com'è, Shakespeare, ma che lui ha scelto di «provare a capire come può prestarsi non a se stesso, ma ad altro e altro è la contemporaneità del teatro oggi».

I suoi Shakespeare non hanno bisogno di una trama. Se il primo *Jago*, recitato assieme ad altri due attori (Alessandro Porcu e Laura Veltroni), conservava traccia dell'intreccio originario, il secondo *Iago*, interpretato a solo, ha ormai rinunciato a qualunque vocazione narrativa. Ultima tappa del progetto Radiovisioni<sup>3</sup>, che coincide con uno sviluppo della sperimentazione tecnologica nel suo teatro, *Iago*, a suo dire, si basa sulla modalità, non sul contenuto. «A volte più che per drammaturgia andiamo per dinamica» dice. Il suo è «un modo diverso di suonare parti del testo»,<sup>4</sup> un «concerto scenico»<sup>5</sup>. In questo spettacolo, gesto e azione, dell'attore non hanno più alcun valore illustrativo, non accompagnano la parola, ma in un certo senso la creano.

Una conquista grande di Radiovisioni è aver trovato un corpo che partecipa alla voce. Ci sono delle pasture che io assumo durante lo spettacolo per emettere quel tipo di voce, però quella voce fa sì che il corpo entri dentro la dinamica del suono e non sia invece in un contesto di didascalìa. Il corpo partecipa alla voce.

Ed è ancora la musica a dare il ritmo a entrambi. L'amplificazione fa il resto.

<sup>3</sup> Il progetto vede la luce nel 2003 con *Buio Re\_da Edipo a Edipo in radiovisione*; seguono *Per Ecuba\_Amleto neutro plurale* (2004), *Ubu incatenato* (2005), *Le madonne\_personaggi femminili in motion capture* (2006) e *Iago* (2007).

<sup>4</sup> La citazione è tratta dall'articolo di Andrea Pocosgnich *Scoprendo Roberto Latini e Fortebraccio teatro*, apparso sulla rivista on line «Teatro Contemporaneo», novembre 2008.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

[Titolo](#) || Un magnifico standard (Variazioni Shakespeariane)

[Autore](#) || Paola Quarenghi

[Pubblicato](#) || Katia 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 4 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Come nel jazz, lo spettacolo ha una struttura paratattica, con brevi momenti di silenzio fra una sessione e l'altra. A questi momenti, che aiutano lo spettatore a congedarsi da una scena e preparano quella successiva, l'attore assegna grande importanza. In *Iago* sono diventati addirittura la chiave interpretativa del personaggio.

A ritornare, nel repertorio di Roberto, non sono solo i titoli delle opere di Shakespeare, ma in qualche caso anche interi brani di spettacoli precedenti. Così il monologo a rovescio dell'"Essere o non essere" trasmigra da *Essere e Non* a *Per Ecuba*; e lo stesso avviene per il monologo dello spettro «Se essere invece/leggero o pesante mi muovo...», citato più sopra. Per questi ritorni, spiega, «Non c'è strategia». Semplicemente capita.

È chiaro che in questo caso ci troviamo di fronte a una drammaturgia di tipo diverso da quella tradizionale, una drammaturgia che ha più a che fare col teatro musicale, col rap, col jazz, che con la prosa. L'opera di Shakespeare viene così utilizzata come un archivio prezioso, i suoi dialoghi e monologhi come degli standard, dei magnifici standard, sui quali l'attore può improvvisare, eseguendo le proprie variazioni, entrare, uscire, poi rientrare di nuovo, allontanandosi ora più, ora meno dal motivo originario. Questo modo di comporre la propria drammaturgia montando "pezzi" di lavori altrui, in originale o variati dal proprio estro creativo, ricorda quello dei comici dell'arte, la cui tecnica improvvisativa (non creazione estemporanea, ma piuttosto montaggio di materiali collezionati, rielaborati, già sperimentati in scena) non a caso è stata spesso accostata a quella dei musicisti jazz. In questo quadro forse bisogna anche accantonare le aspettative di uno spettacolo sempre nuovo, mettere da parte l'attenzione al "cosà" e concentrarsi piuttosto sul "come", sulle "variazioni sul tema", su un'idea di spettacolo in cui l'esecuzione ha lo stesso valore della creazione d'autore, anzi dove non è possibile stabilire un confine fra le due componenti. E forse in questo quadro si capisce cosa intende Roberto quando dice che «L'unica possibilità che ha un progetto è di destinarsi a un altro progetto». Non c'è compimento, allora, ma c'è piuttosto una lenta perlustrazione –attraverso la variazione e c'è la possibilità di tornare sugli stessi temi, sugli stessi personaggi, sugli stessi standard<sup>1</sup> senza correre il pericolo di esaurirli o di annoiare lo spettatore, ma procurandogli piuttosto il piacere della condivisione e del riconoscimento.