

CONVERSAZIONE CON ROBERTO LATINI

di Ida A. Vinella.

Ida Vinella. *Inizierei da una questione precisa che è poi quella che sto affrontando: la voce. Partirei in questo senso dal chiederti che tipo di peso ha la voce nella composizione dei tuoi lavori.*

Roberto Latini. Ha un peso fondamentale nella misura in cui penso che la voce sia respiro che viene suonato e quindi la possibilità di interpretare e di vivere questi suoni aldilà del senso, oltre il senso e anche a prescindere dal senso. Considerarlo come suono è una condizione fondamentale.

Delle volte ci sono degli spettacoli che vedo, dei momenti precisi oppure delle scene che stiamo costruendo in cui ci vorrei parlare dentro. “Parlare dentro” è una misura che mi dà l’idea di volerci respirare dentro; oppure succede perché mi rendo conto che la scena in questione può avere un respiro al quale mi piacerebbe accordarmi.

Questo avviene quando sei fuori dalla scena? Quando la costruisci insieme agli attori?

Sì, ma anche quando vedo da spettatore certe cose. Ci sono alcuni spettacoli nei quali mi sarebbe piaciuto aggiungermi e il pensiero di aggiungermi è inteso fisicamente. Penso alla voce in un modo fisico.

Si dice semplicemente “respiro”, ma per respiro s’ intende una modalità del corpo, una cosa che arriva fino alla postura, non soltanto ad un mondo di dentro, ma a qualcosa che è chiaramente visibile.

Quello che dici ha a che fare con il movimento e infatti in questo laboratorio, ma anche nel lavoro fatto con te ad Argomentando nel 2010, spesso ci hai proposto di agire in un modo in cui la postura modificava l’emissione vocale e questo avveniva a livello di sensazione. Ti ho poi

sentito dire in un'intervista che ci sono dei momenti in cui soltanto assumendo determinate posture del corpo riesci a emettere certe voci. Il rapporto con il corpo sembra dunque fondamentale per la voce, ma cosa viene prima?

Dipende dalle situazioni, però in quelle di cui stiamo parlando la voce viene *in quanto* il corpo. Ci sono delle posizioni, delle posture, che sono le uniche che permettono una certa qualità dell'emissione, della possibilità cioè di suonare quel suono, di suonare quel respiro in un certo modo.

Questo in che rapporto sta con il testo? Tu dici spesso che il testo che si usa in scena è un'"occasione", è un modo per dire una cosa, è la possibilità, se vogliamo, di proporre la propria visione del mondo, che è unica, come la voce. Ci sono delle realtà, delle società che usano la voce per affermare la propria presenza in determinate circostanze, come la caccia, il rito e così via, ma in realtà quello che stanno facendo, dicono alcuni antropologi e filosofi, è rappresentare il proprio mondo, riempirlo con la propria voce definendone lo spazio. A questo proposito ti chiedo se il testo, in quanto paesaggio da riempire, può essere veicolo di questa rappresentazione attraverso la voce, oppure se è la voce a ridefinirlo in quanto altro da sé.

Può essere veicolo sicuramente se il testo non è l'obiettivo finale, se non è semplicemente la messa in voce del testo, ma è la messa in scena di qualcosa attraverso il testo e quindi attraverso la voce.

La cosa più importante delle parole che si usano nei testi è davvero il "silenzio intorno", sono gli spazi tra una parola e l'altra, quel tempo che c'è tra una parola e l'altra, tra una frase e l'altra. Sono cose che vanno oltre il significato e quindi oltre la rappresentazione della frase.

E' invece proprio la capacità di evocazione. E' la capacità di andare oltre quello che è il significato stretto della parola in sé.

Quindi le parole per te nascono come dei suoni? Il tuo approccio alle parole è sonoro o analitico?

Non c'è una regola definita, dipende dalle volte. Ci son delle volte in cui ho bisogno di parole in quanto strumento e altre in cui ne ho bisogno in quanto storia, in quanto narrazione direi.

Penso alla poesia e a come nella poesia le parole hanno tutte un peso raro, così evidente rispetto a testi normalmente di prosa.

Parlando di composizione, anche la musica ha un importante peso nei tuoi lavori. Io ho visto da "Nnord" in poi, prima non so. Però quello che ho potuto riscontrare nei tuoi lavori successivi è che il tuo intervento vocale è sempre connesso con una partitura musicale, come se le due cose fossero composte insieme, come se la tua voce fosse un elemento d'incastro nella composizione musicale. Come funziona tecnicamente?

Funziona tecnicamente col non costruire un copione ma una specie di scaletta, quindi lavorare su una dinamica e non su una sequenza di senso.

Tu dici musica e io intendo musicista. Il lavoro con Gianluca Misiti, che è un compositore e un musicista, va avanti dal '93 e il primo spettacolo che abbiamo fatto risale al '94. Sono ormai vent'anni di collaborazione e questo è un lusso per me, è una specie di vizio che ormai ho. Gianluca Misiti è una firma, nel senso che per me lui firma la sua drammaturgia sonora, non la colonna sonora.

La drammaturgia sonora di Gianluca Misiti conduce anche la tua drammaturgia all'interno degli spettacoli?

In alcuni lavori con particolare evidenza, in altri meno, però sicuramente è un riferimento continuo per me, per noi.

Per esempio in quali lavori ?

Per esempio in *Iago* il sottotitolo è “concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice”. Tutta questa articolazione serve a dire che è trattato come un concerto scenico e le scene dell’*Otello* sono prese come se fossero dei pezzi singoli, pezzi di un concerto, quindi dei brani intervallati da piccoli momenti di silenzio. Proprio perché *Iago* è invece un personaggio che non fa niente, lui dice soltanto delle cose e questo “soltanto” è poi appunto tutta la grandezza delle sue parole, di quel personaggio. Però soprattutto lui produce una qualità del silenzio fondamentale. *Iago* lo troviamo dentro la drammaturgia quando sta zitto più che quando parla.

Quindi questo costruire una scaletta è l’inverso: mettiamo dentro il silenzio alcuni brani, non mettiamo alcuni silenzi dentro l’*Otello*.

Questo concetto de “le parole che tacciono” è molto interessante. La mia riflessione a riguardo è questa: “le parole che tacciono” per me significa che le parole possono non dire niente pur dicendo...

...e in questo non dire niente quello che dice qualcosa non è il senso della parola in quanto testo, ma della voce in quanto vocalità, laddove per vocalità si intende proprio la possibilità di mettere in suono le parole. E’ questo che intendi anche tu?

Sì. Alcune parole sono disabitate e vanno abitate. Vanno aperte delle finestre dentro stanze chiuse o vanno inventate delle uscite. Vanno abitate, bisogna trovare un corpo che ci stia dentro pienamente, che non dia il senso della possibile rinuncia delle parole. Devono essere irrinunciabili, perché le parole hanno la responsabilità.

Questa che ti sto per fare non è proprio una domanda. Ti dico due nomi: Leo de Berardinis e Carmelo Bene..

Sono due riferimenti inevitabili per me. Mi riferisco a loro da una parte, per quanto riguarda Leo de Berardinis, perché ho fatto la scuola di Perla Peragallo e dall'altra, nel caso di Carmelo Bene, perché ho fatto la scuola di Perla Peragallo, in un modo diverso. Perché tutti e due hanno a che fare con Perla Peragallo, in qualche modo. Però non ho mai avuto il mito né dell'uno né dell'altro e quindi credo di essere nella serenità di non avere nessuna pretesa di ripercorso su questi due Maestri della scena contemporanea. Lo sono stati separatamente, ma anche insieme. Generazionalmente ci sono alcuni artisti che sono riusciti a farsi spalla. "Spalleggiarsi" non è proprio la parola giusta. Ad "accompagnarsi", ecco, anche non a vista. Il percorso di Carmelo Bene ha a che fare con quello di Leo de Berardinis e viceversa, in una maniera, credo, anche più complessa e complementare di quanto si possa immaginare.

Perla Peragallo che vuol dire precisamente nella tua formazione?

Nella mia formazione vuol dire tutto.

Ma qual'è la cosa che più di tutte hai assunto di lei, se questo ha a che fare col tuo lavoro attuale.

Io credo l'essere liberi scenicamente. Questo è stato credo il suo più grande insegnamento. Lei non ha insegnato il proprio modo, lei ha costretto gli iscritti alla sua scuola a cercarsi il proprio, senza certezza che questo potesse accadere. La sua scuola ha funzionato attraverso dei "no". Lei non ha mai detto come fare una scena. Lei diceva soltanto quand'è che una scena non funzionava. Lei diceva "no". Trovarsi costantemente dentro i no ti costringe a capire quali possono essere i tuoi sì, non i suoi.

Io ho fatto soltanto questo nel tempo, ho cercato di tenermi quei sì e aggiungere dei no che si sono trasformati, in un modo o nell'altro, nei miei sì. Almeno così mi è sembrato.

Questa è una cosa che anch'io direi se dovessi parlare della mia esperienza con te. Mi ricordo quando - lo riferisco a me perché mi sento molto coinvolta in questo ragionamento - quando abbiamo fatto la prova aperta all'Argot, io ho vissuto sulla mia pelle questo "no". Questo andare in scena completamente vuoti, senza sapere nulla di quello che si sta per fare, costretti a trovarsi il proprio modo di stare dentro a quel tempo apparentemente vuoto, ma pieno invece di una ricerca reale, quasi incosciente o troppo cosciente da farti essere consapevole solo del suo fallimento, mentre quello che poi scopri è tutto il mondo che c'è dietro quel silenzio. E ogni volta che ti vedo lavorare con gli altri, come ad esempio in questi giorni qui al laboratorio del Dams – e con dei non attori forse funziona ancora di più - c'è un mandare in scena la "persona" privandola di basi solide. L'incertezza dell'agire, il disequilibrio dello stare che genera grandezza e disordine. Poi questa cosa si traduce anche nel movimento, le posizioni scomode, il non sapere precisamente l'azione che si deve fare, o saperla segretamente molto bene senza considerare il paradosso percettivo che crea se accostata a certe precise parole, come possono essere quelle di Shakespeare in questo caso. Come fai con te stesso?

Lo faccio capendo che grado di disponibilità ho io rispetto alle mie idee. Quando hai a che fare con quello che Perla Peragallo definiva *sentire scenico*, senza definirlo. Perla mi ha parlato negli anni di alcuni concetti, senza mai chiarirmeli, e nel tempo mi sono trovato io delle risposte che, ad oggi, mi sembrano possibili. Non sono sicuro che sono le stesse che lei avrebbe dato. Questa è la bellezza dell'insegnamento credo. Il fatto che non c'è pretesa, non c'è una modalità, non c'è neanche una declinazione possibile, ma c'è invece una disponibilità. E' una cosa che ha a che fare con una disposizione che diventa disponibilità.

Ti vorrei chiedere se per te esiste la possibilità di una ripetizione precisa dell'agire scenico e se tu hai una partitura su cui ti basi, anche in virtù della musica.

Questa è una domanda che mi fa venire in mente invece Leo e il suo essere attori come jazzisti, cioè capaci di variazioni su tema stando dentro la struttura, eppure riuscire a entrarne e uscirne senza mai starne fuori.

Senza farlo fuori. Mi piacerebbe molto riuscirci insomma.

E' possibile per te una rifondazione visiva del fare teatro a partire dalla voce? Se è possibile per te "vedere il teatro con le orecchie", spostarne la percezione e sentirlo diverso.

C'è stato Iago che è stato uno spettacolo in cui più di uno spettatore mi è venuto a dire di aver scelto di chiudere gli occhi e di partecipare allo spettacolo con gli occhi chiusi, venendomi a chiedere se poteva essere lecita questa cosa. La trovo davvero preziosa tanto sono convinto che ogni spettatore abbia il diritto di partecipare allo spettacolo per come crede e sente, perché non deve essere testimone del teatro di nessuno.

Però mi sembra di capire che tu non parti da questo. Non è questo il tuo scopo.

No, io non ce l'ho questa questione di andare di fronte a un pubblico. Quella di trovarsi di fronte a un pubblico è una condizione successiva. Non è la necessità di esprimersi, non è questo, ma è l'irrinunciabilità a che questo possa avvenire. Se io potessi rinunciarci, io ci rinuncierei e forse starei anche meglio insomma. Se potessi farne a meno, non lo farei.

Però non ho come destinazione il mettermi in scena. Ho come destinazione la proposta che posso fare. E quindi che quella io possa farla allo spettatore che viene fa parte proprio della condizione, non è un obiettivo esterno o

aggiunto, è proprio quella la condizione. Che ci siano persone in platea è lo stato delle cose.

Adesso vorrei dirti una cosa che in questi giorni mi è tornata in mente. La prima volta che ho visto un tuo spettacolo, “Nnord” appunto - questa cosa te la dico per chiarirmela e, chissà, potrebbe esserti anche utile – ci sono state tante cose che mi hanno colpito, però in particolare una scena mi è tornata in mente dopo un po’ di giorni: ero in metropolitana e stavo salendo su per le scale mobili ed ero ferma e guardavo verso l’alto; poi mi sono girata e ho visto che tutti dietro di me erano in fila e guardavano verso l’alto e come un lampo mi è tornata la scena del tuo spettacolo. Questa fila che guarda un punto e poi si sposta e poi si sposta ancora. E’ stata per me come una rivelazione a posteriori. In quel momento dello spettacolo non capivo, eppure mi piaceva, sentivo che mi riportava ad una condizione che però non mi spiegavo, forse perché ci stavo davanti. Poi mi è tornata così e mi ci sono, invece, ritrovata dentro.

Questo mi fa capire che il teatro può suggerire degli stati senza descriverli, facendoti avvertire una sensazione che tu riconosci ma che non sai associare ad un fatto pratico, forse perché in quel momento ne sei spettatore, ce l’hai di fronte a te, il che vuol dire fuori di te. E seppure s’avverte un brivido se ne rimane fuori. Poi nell’esperienza pratica, nella vita intendo, ti ci ritrovi dentro ed è lì che il teatro ti fa lo sgambetto perché è a quel punto che il ragionamento smette di assistere il pensiero e si attiva sulla tua pelle facendoti capire il senso profondo dello stato in cui sei, perché di quello stato tu ricordi l’emozione che il teatro, senza dirtelo, ti ha già dato. Questa è potenza e offre la possibilità di vedere le cose da un’altra prospettiva che ha a che fare con i sensi.

Questo te lo volevo dire e poi chiederti se è così, se questo “suggerire” funziona così.

Sì, funziona anche così. “Nnord” è stato uno spettacolo e quando dico spettacolo dico proposta. E’ stato costruito a partire dal non mettere in scena un testo. Mi sono chiesto come si poteva fare senza avere un testo. Questa cosa mi ha costretto a ragionare per scene, a scrivere delle scene che hanno avuto poi una loro possibilità nel momento in cui sono state messe dentro una sequenza, come fossero fotogrammi e a un certo punto, uno dopo l’altro, hanno dato origine a un film, cioè a una specie di sequenza. Nel caso di “fila” quella è una scena piuttosto emblematica, non tanto per quello che succedeva, ma per il tempo che lo spettacolo riusciva a concedersi al suo interno, perché era una scena che durava non più di sei minuti e aveva quel tempo capace di depositarsi, forse distrattamente, o anche con una certa smania e insoddisfazione, però sicuramente è una scena. Ecco, ti dico che anche nell’*Ubu roi* c’è una piccola fila che si crea alla fine, che è una cosa alla quale non ho saputo rinunciare. Però ovviamente è tutto un altro mondo.

Invece nell’Ubu Incatenato come funzionava la questione dell’amplificazione? Ho letto qualcosa però non l’ho visto. Amplificazione del corpo per immagine?

Funziona che lì c’era una specie di tuta meccanica che era un esoscheletro, uno scheletro esterno al mio, una specie di tuta che io indossavo per quello spettacolo e dentro alla quale c’era corrente. Alle giunture c’erano dei giroscopi, quella cosa che ora c’è nei cellulari, tipo nell’I-pad, quella cosa che percepisce la rotazione del movimento e quindi mette le immagini dritte. Il giroscopio è praticamente una tuta attaccata a un cavo sulla schiena che forniva informazioni, ossia numeri, a un computer che traduceva quei numeri in altri numeri che diventavano immagini attraverso un software. Quindi la questione del mio corpo in movimento produceva

queste immagini a seconda poi dei settaggi che venivano fatti durante lo spettacolo.

Però è uno spettacolo che abbiamo costruito partendo da studi sull'amplificazione che stavamo facendo. Studi sul microfono e quello per me è stato un microfono del corpo fatto per amplificare il movimento, diciamo che siamo nel campo del teatro aumentato. Però per me è usato in questo senso qui.

Che vuol dire "teatro aumentato"?

Non significa niente se sei dentro l'espansione. Significa qualcosa se invece hai più livelli e quindi hai la possibilità di percepire l'aumento, di percepire la scala. E noi abbiamo proposto una cosa che andava proprio per gradi, cioè quest'applicazione qui era graduale durante lo spettacolo e il processo aveva a che fare con la drammaturgia, col testo, con il fatto che Padre Ubu si incatena gradualmente sempre di più. La sua è una carriera da schiavo e per me quella cosa in scena era una carriera da incatenato dentro una tecnologia e quindi richiamava il paradosso jarriano dell'Ubu incatenato: più padre Ubu cercava di essere schiavo più diventava il re degli schiavi, riconosciuto dagli altri schiavi come il più grande degli schiavi e quindi era re. Per noi significava che più la tecnologia incatenava l'attore sul palco e più si liberava il personaggio virtuale che gli corrispondeva. Quindi più noi andavamo a incatenare e cioè ad applicare questo sistema alla tuta, più cose guadagnavamo nel 3D, cioè nel mondo della computer grafica.

Questo può essere paragonato all'amplificazione con la voce?

Carmelo Bene usava il microfono come lente d'ingrandimento. Si ingrandisce la voce con l'amplificazione per avvicinarla tanto da non vederla più, da non vedere più le parole quindi privarle del senso e questo

che tu dici sull'amplificazione del corpo, quindi la liberazione dell'immagine, può essere un parallelo?

Sì, può essere una liberazione cioè per noi era liberare questo personaggio. Noi avevamo un personaggio virtuale che corrispondeva a me, era un manichino da crash test, che aveva le mie stesse proporzioni e si muoveva non *come me*, ma si muoveva *in quanto me*, questa è la differenza fondamentale nell'uso della tecnologia. Il *motion capture* è il mouse: se noi stiamo con la mano sul mouse quella è una cosa, se noi diventiamo la freccia che si muove nel desktop noi siamo quell'intenzione lì, siamo proprio fisicamente quella freccia.

Non siamo più noi?

Sì, siamo noi al centro di un mondo virtuale. Ci stiamo dentro, però appunto, vedi come siamo liberi dentro quel desktop? Lo siamo perché ci siamo costretti, per essere liberi, dentro un sistema.

In tutto ciò a cosa si affida l'emozione per te? Se io sento la tua voce a teatro mi emoziono, però poi c'è anche l'immagine che nel silenzio emoziona. Per te dove sta? Dove la cerchi tu?

Questo *sentire scenico* che dicevo prima è una cosa che può essere interpretata in vari modi. E' una cosa che ha a che fare con l'espressione, è una cosa che ha a che fare con l'impressione. E' quello che è adesso il mio personale percorso all'interno di questo *non conosciuto*. Io lì dentro mi alimento di una condizione che ha a che fare non con uno stato emotivo, ma con uno stato emozionale, però non c'è strategia in questo, c'è piuttosto abbandono a questa condizione. Non ci sto in competizione, in battaglia, è una cosa che fa parte di come stai. Non faccio spettacolo perché devo emozionare me stesso o perché penso che possa qualcuno emozionarsi.

L'emozione è uno dei gradi, è uno dei livelli di partecipazione. Ma lo è anche per chi sta in scena. Lo è in un altro modo sicuramente, però è questo.