

Salvatore Margiotta

Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro

Il percorso artistico di Roberto Latini e del suo Fortebraccio Teatro, una delle realtà più interessanti della scena contemporanea italiana con sede a Bologna ma romana di formazione, appare complesso e singolare, caratterizzato come è da tappe diverse che disegnano una stratificazione di esperienze. Singolarità che emerge fin dalla composizione del gruppo: un attore-regista e dramaturg (Latini), un musicista e compositore (Gianluca Misiti) e un light designer (Max Mugnai).

Ogni singola opera di tale percorso è uno snodo, un tassello, parte di un discorso di ricerca più ampio,¹ caratterizzato da un lavoro di riscrittura drammaturgica basato sulla decostruzione del testo e la sua contaminazione con altri materiali drammatici, una performance attorica – nella maggior parte dei casi condotta in scena dal solo Latini – costruita sull'assunzione dello strumento vocale come elemento attraverso il quale mettere a punto la parte, una relazione in chiave drammaturgica tra partitura musicale e recitazione e la realizzazione di immagini sceniche capaci di produrre senso e racconto in maniera autonoma.

Il primo aspetto che va considerato è dunque quello legato al lavoro di riscrittura drammaturgica:

Personalmente – dichiara Latini – non sono interessato alle messe in scena dei classici o a portare in scena testi. La questione è sempre lavorare attraverso Shakespeare, attraverso Jarry o Pirandello. Mi piace pensare che non si tratti di 'usare' questi autori, ma di essere noi 'dentro' il loro discorso, il loro teatro. Insieme alle loro parole. La dimensione meta-teatrale presente nei nostri lavori fa proprio riferimento a questa consapevolezza: un teatro che ha coscienza del teatro.²

Il testo di partenza viene scomposto, ripartito in nuclei poetici 'dilatati', cioè 'preparati' ad accogliere altri inserti testuali che arricchiscono l'andamento narrativo, racconto che non si dà mai come chiuso in sé cercando nell'immaginazione e nella risonanza empatica con lo spettatore il suo completamento. L'obiettivo è liberare le scene «dalle drammaturgie dentro le quali sono state costruite»,³ e tale emancipazione può avvenire

¹ «Ogni spettacolo segue quello che lo ha preceduto. Cambia il contenitore. Il contenuto è in divenire da anni. E diventa il percorso di ricerca, e lo diventa quotidianamente attraverso gli spettacoli prodotti, prodotti attraverso il lavoro e non presupponendo progetti» (Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017).

² Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

³ Citato in P. Quarenghi, *Un magnifico standard (Variazioni shakespeariane)*, in K. Ippaso, *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2009, p. 73

contaminando il testo di partenza – ridotto e modificato – con l’inserimento di battute o sequenze estratte da altre opere dello stesso autore su cui si sta lavorando, l’immissione di brani, monologhi o passaggi estrapolati dal repertorio di altri drammaturghi, la presenza di pesanti interpolazioni originali che creano un cortocircuito strutturale, conferendo all’opera nel suo complesso molteplici sfaccettature di senso. Un’attitudine processuale, questa, che rimanda alla dimensione meta-teatrale intorno alla quale orbita la poetica e il modo in cui Fortebraccio Teatro elabora la propria scrittura scenica, una dimensione che in alcuni casi è resa assolutamente esplicita e funge addirittura da cornice dell’intera operazione.⁴

All’interno del percorso della formazione altro aspetto emblematico è quello legato all’uso della parola frantumata, spezzata, attraversata, ricollocata metricamente, poeticamente e concettualmente attraverso le risorse vocali dell’attore Latini che opera sul versante della modulazione timbrica e sonora. Tale modalità è l’aspetto peculiare della scrittura attorica che Latini predispone in ogni spettacolo. Un vero e proprio dispositivo di costruzione che investe tanto la messa a punto della parte, quanto la creazione drammaturgica di ogni singola operazione. Quello operato dall’attore e regista è un lavoro di scavo poetico e risonanza acustica nel quale le tessiture verbali, le loro fibre, vengono fatte detonare attraverso una ricerca che, oltre a contemplare le risorse fisico-vocali, prevede l’utilizzo di microfoni, amplificazione, mixer, casse ed impianto di diffusione, trovando un felice approdo nella manipolazione live e nell’uso dell’effettistica.

Apparirà evidente come il percorso artistico di Latini prenda le mosse, seguendone e assecondandone sviluppi personali e originali, da quella ‘tradizione’ degli attori-autori germogliata durante la stagione del Nuovo Teatro ed emblematicamente incarnata ed ereditata dalle esperienze di Carmelo Bene e Leo de Berardinis su tutti. Oltre alle questioni relative alla riscrittura drammaturgica e alla scrittura attorica, è chiaro come anche una certa vocazione a raccogliere intorno a sé una comunità teatrale, sulla base di una sorta di capocomicato molto sui generis, nonostante le discontinuità e le difficoltà – riscontrate tanto da Latini stesso, quanto da Bene e Leo⁵ – derivi da quel particolare sentire la creazione scenica nel segno del nuovo. Non si tratta di una tendenza alla pedagogia teatrale, alla base della quale radunarsi intorno a un maestro, ma della disposizione – avvertita come necessaria e fondante il processo compositivo – a condividere un’idea di teatro con individualità e sensibilità diverse all’interno di un percorso

⁴ Successivamente parleremo degli spettacoli in cui questi aspetti emergono in maniera più evidente.

⁵ A tal proposito, per ciò che riguarda le esperienze di Carmelo Bene e Leo de Berardinis, si vedano: A. Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2004 e le testimonianze riportate in C. Meldolesi, L. Mariani, A. Malfitano, *La terza vita di Leo*, Corazzano (PI), Tititvillus, 2010.

artistico tracciato da una personalità-guida. Un teatro, laddove e quando possibile, di 'compagni d'arte' come sperimentato in alcune esperienze di Leo (Marigliano, Cooperativa Nuova Scena, Teatro di Leo, Spazio della Memoria) e Bene,⁶ e che ritroviamo impresso anche nella pratica di Fortebraccio Teatro negli spettacoli *Nnord*, *Bikini Bum Bum*, *Ubu Roi*, *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

Tornando al versante performativo, e in particolar modo alle questioni tecnico-operative ed espressive della recitazione, fondamentale – all'interno delle dinamiche che portano alla scrittura dello spettacolo – non è soltanto la presenza artistica ed autoriale di Roberto Latini, ma anche il contributo offerto da Gianluca Misiti, musicista e compositore percepito all'interno delle dinamiche compositive come un vero e proprio coautore. Oltre a comporre tutte le musiche degli spettacoli – eccezion fatta per i rari momenti in cui vengono inseriti brani editi – Misiti incarna la figura di una sorta di drammaturgo musicale. Un musicista versatile, capace di spaziare tra generi diversi,⁷ con una cifra stilistica che però risulta sempre ben riconoscibile e perfettamente in simbiosi con il disegno di ciascuna operazione e con il portato recitativo.

L'intervento di Gianluca – racconta Latini – è sempre stato da musicista. In passato, fino al 2000, mi accompagnava fisicamente in scena, suonando dal vivo. Ma anche quando il suo lavoro ha cominciato a svolgersi in maniera quasi totale fuori dal palcoscenico io continuavo a percepirla la presenza. Io lo dico sempre: «Non sono mai realmente solo in scena». Quella co-autorialità torna sul palco, non si estingue nel processo di costruzione. Si rinnova anche perché Gianluca suona la mia voce 'agendo' insieme a me. Sappiamo sempre dove vogliamo andare, ma io ad esempio non so mai se aggiungerà alla mia voce un delay o un altro effetto e così, allo stesso tempo lui non sa con quale predisposizione accoglierò quell'input e di conseguenza che tipo di suggestione, a mia volta, gli rimanderò. Una modalità, questa, che poi non è tanto dissimile da ciò che avviene quando lavoriamo alla preparazione di uno spettacolo. Io sono perfettamente in sintonia con le sue corde romantiche, drammatiche e quando comincio a stare su un testo o a elaborare i primi materiali avverto già, immagino già le possibili direzioni che lui intraprenderà. Conosco perfettamente anche i suoi tempi musicali. Allo stesso modo, Gianluca – una volta ricevuti i primissimi input – lavora avendo completa cognizione, oltre che del disegno drammaturgico in linee generali, anche dello strumento vocale e fisico che 'incarno'. Conosce le mie estensioni, le mie possibilità, peculiarità. Forse lui non è mai giunto a fare l'attore perché 'ha' me, così come io non ho mai avuto bisogno di suonare uno strumento perché 'ho' lui. Il suo non è mai stato l'intervento del compositore che scrive per la compagnia o lo spettacolo. Lui è parte fondamentale di un processo. Intendo

⁶ All'interno degli spettacoli di Carmelo Bene, estremamente ricorrenti, nel periodo 1959-1967 sono i nomi di Rosa Bianca Scerrino, Luigi Mezzanotte, Alfiero Vincenti, Margherita Puratich, Manlio Nevastri, Carla Tatò, Lydia Mancinelli (attori), Giancarlo Bignardi e Salvatore Vendittelli (scene), Vittorio Gelmetti (musica).

⁷ Nei diversi lavori portati in scena ci sono tracce di rock, pop, folk, elettronica, industrial, musica da camera.

dire che interviene anche su questioni apparentemente più pratiche come tagli, riprese, etc. È cioè coautore della scrittura spettacolare, così come lo è Max [Mugnai] anche se con una sensibilità e un'attitudine diverse.

Sicuramente io decido su cosa concentrare l'attenzione, cosa faremo ma il 'come' lo faremo è una questione che affrontiamo insieme. Anche se all'inizio posso passare parti di una traduzione o bozze delle note che alla fine sicuramente saranno diverse, io so che solleciterò Gianluca in un certo modo e anche Max ovviamente.⁸

I risultati di questa interconnessione creativa sono ben riscontrabili in tanti momenti degli spettacoli firmati Fortebraccio Teatro. Si va dai momenti in cui la musica prepara la scena colorandola con toni ora gravi, ora rarefatti o elegiaci, intimi o epici - affidandosi a partiture dove può essere protagonista tanto l'elettronica, quanto gli archi e il pianoforte - a quelli in cui la recitazione segue - come se fosse un altro strumento - il preciso tempo scandito dalla composizione, fino a giungere ad alcuni passaggi in cui note e performance attorica procedono con un incedere, un vero e proprio crescendo sia nei momenti più intensi e ricchi di pathos, sia in quelli più aggressivi e impetuosi, che trovano nello scioglimento la loro ragion d'essere, rappresentando talvolta i vertici emotivi del disegno drammaturgico.

Musica e recitazione si presentano come ulteriormente fuse insieme anche quando la voce attorica viene manipolata - ad ogni replica - alla consolle da Misiti. Nell'ottica di un teatro che costantemente intende sorprendere e sorprendersi, gli interventi di trattamento e rielaborazione sonori sulla voce di Latini, anche se rispondenti alle logiche della scrittura nel suo complesso e dei singoli segmenti che la compongono, vengono compiuti entro un certo margine di libertà. Misiti è infatti libero di improvvisare attivando un determinato filtro o inserendo un particolare effetto contando su una reazione sempre diversa da parte dell'attore che, allo stesso modo, è libero di calibrare la recitazione, cogliendo quelle sollecitazioni, con delle inevitabili ricadute sul piano drammaturgico. Il disegno d'insieme non ne viene sconvolto, ma tutta la dimensione performativa è profondamente nutrita da apporti creativamente più dinamici e articolati.

Quella della scrittura attorica è una questione centrale nel linguaggio messo a punto nel corso degli anni da Fortebraccio Teatro, un motivo che non si esaurisce esclusivamente sul piano della performance scenica. La parte viene infatti costruita e messa a punto con grande attenzione anche alla dimensione iconico-visiva. Oltre ad abiti di scena appariscenti - soprabiti di pelle, casacche paillettate, kimono, tute e salopette bianche - i personaggi appaiono con volti quasi sempre pesantemente truccati su cui si staglia un bianco o un argento segnati da righe nere che ricordano lacrime, croci, rivoli di sangue, fino ad arrivare ai clown di *Metamorfosi*. *Di forme mutate in*

⁸ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

corpi nuovi, o al Pinocchio di *Ubu Roi*, spettacolo nel quale vengono utilizzate delle vere e proprie maschere.

La dimensione visuale della scrittura scenica non è naturalmente affidata alla sola componente legata alla formalizzazione del personaggio. Alla scena è assegnata la funzione di contrappunto drammaturgico. Quello evocato da Max Mugnai – autore delle luci e curatore della parte tecnica – è un mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio, poeticamente invaso da copiosi tagli di rosso, blu, verde. Un microcosmo di suoni, musiche e luci – capace di generare autonomamente drammaturgia – che si dà come affrancato dal testo di riferimento, nel quale, spesso, la presenza attorica è soltanto funzionale alle immagini o addirittura espulsa.

Dalla formazione attorica di Latini a 'Dell'anima e delle forme; variazioni e ritratti del sentire scenico'.

Non avendo mai manifestato, fino a quel momento, alcun interesse verso il teatro, e tantomeno essersi mai misurato concretamente con il palcoscenico e le sue pratiche, privo della benché minima cognizione tecnica, un giovanissimo Roberto Latini in una giornata come tante del gennaio 1990 si reca allo Studio di Recitazione e di Ricerca Teatrale "Il Mulino di Fiora" con l'intenzione di iscriversi. Qui, incontra Perla Peragallo, storica compagna di vita e arte di Leo de Berardinis, figura fondamentale del Nuovo Teatro, che da alcuni anni ha lasciato le scene e da circa cinque ha aperto una scuola.

Sono – racconta Latini – arrivato al teatro un po' per caso, fatalmente. Fino a 19 anni non avevo mai pensato che esistessero delle scuole per fare teatro.

Un sabato sera sono uscito con degli amici e una delle ragazze che era lì con noi, durante una conversazione, disse che s'era iscritta da poco ad una scuola di teatro. Questa cosa mi funzionò un po' da interruttore: era un argomento nuovo, un punto su cui improvvisamente si spostò la mia attenzione.

Il lunedì seguente mi recai a questa 'sua' scuola con l'intenzione di iscrivermi. Era la scuola di teatro di Perla Peragallo, che non conoscevo minimamente. Non avevo davvero la più pallida idea di chi fosse.

Erano iscritti quattro maschi e cinque e femmine e mi fu chiaro che tutto sommato avrebbe fatto comodo un quinto allievo per la didattica. Perla si trovò a scegliere tra me e un altro candidato di 32 anni. Preferì me, ma più che me evidentemente scelse i miei 19 anni. Preferì cioè un allievo 'vergine'.

Cominciò così un mese di prova dopo il quale Perla mi comunicò che mi avrebbe tenuto.

La scuola si chiamava 'Il Mulino di Fiora'. Fiora era la madre di Perla. Perla aveva venduto un mulino di campagna ereditato da sua mamma. Con la cifra incassata aveva aperto poi la scuola dedicandola a sua madre, rimasta attiva dal 1989 al 1997-98.⁹

Quello proposto dalla Peragallo non era un itinerario formativo di natura tecnica. Il percorso sollecitava infatti ciascun allievo a pensare l'attore in

⁹ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

qualità di artista totale, autore capace di coordinare tutte le componenti espressive e creative della scena di cui la recitazione era – per quanto cardinale – uno degli aspetti:

Non era – chiarisce l'attore-regista – una scuola per attori. Era una scuola per attori- autori. Su un palcoscenico largo cinque metri e profondo tre, ognuno di noi acquisiva tra una proposta e l'altra una propria modalità, un proprio stile all'insegna anche di una contaminazione trasversale tra noi compagni di lavoro. Personalmente, non avendo nessun tipo di preconetto, sono stato lì un po' come una spugna. Almeno inizialmente con grande incoscienza.¹⁰

Tutti gli iscritti erano tenuti, come da prassi, a lavorare su scene di repertorio tratte da Williams, Pirandello, Čechov, Shakespeare sotto la supervisione della direttrice e, parallelamente, a ideare situazioni, momenti drammaturgici in assoluta indipendenza. Due volte al mese tanto le scene di repertorio, quanto le azioni 'inventate' venivano proposte al pubblico attraverso delle aperture serali, occasioni queste che imponevano ai frequentanti non solo di misurarsi con gli spettatori in qualità di attori e/o registi, ma anche come tecnici e a rispondere a logiche di organizzazione trasversale nella relazione tra compagni di lavoro.

Per le scene – sottolinea Latini – ognuno di noi aveva la responsabilità della firma, la responsabilità della proposta. La possibilità di impegnare gli altri solo in qualità di attori, di condividere una singola esperienza nella sua fase progettuale, immaginare le luci, coinvolgere un altro invece a farlo, delegandogli il compito, essere attore per gli altri compagni.

Era richiesto di pensare in maniera totale e completa la dimensione scenica.

È stato molto importante confrontarsi con altre personalità e non solo con Perla. Periodicamente erano infatti invitati attori, musicisti, danzatori, figure che non affrontavano la didattica secondo parametri solo professionali, stimolando invece 'l'incontro'.

È un mondo che ancora oggi abito. Nel senso che considero i nostri spettacoli come le 'scene inventate' che realizzavamo alla scuola di Perla. Anche *I giganti della montagna* o *Fortinbras* [*Amleto* † *Die Fortinbrasmachine*] sono un po' come delle 'scene inventate'. Solo più grandi, più strutturate, più estese. Voglio dire che in fondo l'atteggiamento verso il fare teatrale, lo spettacolo e il suo possibile sviluppo non è cambiato. Ancora oggi non mi sento al servizio di una prassi, ma mi piace pensare di dare un appuntamento all'occasione.¹¹

Dopo tre anni di corso, i più meritevoli – coloro cioè che erano stati in grado di produrre uno spettacolo fuori dalla scuola – finivano per essere diplomati. Tale diploma non aveva alcun valore formale o ufficiale. Non era una 'patente', un titolo che certificava l'acquisizione di un bagaglio tecnico o di particolari competenze specialistiche. Era un riconoscimento simbolico – tanto più simbolico perché rilasciato proprio dalla Peragallo,

¹⁰ Ivi.

¹¹ Ivi.

con tutte le implicazioni artistiche, carismatiche e umane derivate dall'aura del personaggio – che testimoniava il raggiungimento di una qualità nello stare su un palco, nel produrre drammaturgia, nel pensare teatro, l'acquisizione cioè di un 'sentire scenico'¹² grazie al quale potersi preparare all'«appuntamento».

Una volta – afferma Latini – Perla mi disse: «Tu devi pensare e fare teatro ricordandoti che la sera hai un appuntamento alle 21. E quindi devi essere pronto». Questo è ciò che faccio ancora oggi: 'ho cura' di arrivare 'all'appuntamento' al meglio. L'incontro è con delle persone – il pubblico non è qualcosa di generico, indistinto – attraverso lo spettacolo perché il teatro è un'occasione, non è la questione. Io spero che il teatro succeda, ma non ne sono il custode, Fortebraccio non detiene teatro, non lo spaccia a 'clienti'.

Bisogna provare ad essere capaci – noi sul palco e le altre persone in platea – che 'accada'. È per questo che per noi la 'prova' assume un significato del tutto particolare. La viviamo come un preparativo a quest'appuntamento. Se facessimo una prova 'tecnica' sarebbe far finta di fare lo spettacolo. Noi invece ci vediamo e lavoriamo alla struttura, alle parti. Io ho bisogno di essere dentro un divertimento. Non è una cosa che ha a che fare con la performance, l'esibizione. Ho bisogno di giocare seriamente a quello che facciamo per evitare di fingere in prova e soprattutto quando poi incontreremo il pubblico. Il teatro non è mai una convezione. In scena è un patto stabilito tra attore e spettatore, qualcosa che si consuma nella dimensione del gioco. Se io dico che sono Amleto nessuno può contraddirmi. La disponibilità, l'apertura a questo gioco se la deve concedere tanto l'artista, quanto chi siede in platea.¹³

Dopo aver messo in scena nel 1992 fuori dal 'Mulino di Fiora' *A che punto è la notte* con i due compagni di corso Maximilian La Monica e Nicola D'Angelis, l'anno successivo Roberto Latini si diploma e fonda l'associazione Teatro Es con la quale nel 1993 realizza *Dal Nuovo Mondo*, un altro lavoro scritto e recitato insieme a La Monica e D'Angelis. Il 1994 è l'anno dell'incontro con Gianluca Misiti musicista e compositore che in realtà Latini conosce dai tempi del liceo. L'invito a collaborare a un nuovo progetto scenico denominato *Clessidra*, ideato e interpretato dal solo attore e regista – senza più l'ausilio della presenza dei due ex compagni incontrati al 'Mulino' – si traduce in un sodalizio artistico a tutt'oggi attivo.

Nel 1995 Teatro Es, retto ora da Latini e Misiti, realizza *Epifanie di una tempesta I*. Lo spettacolo, che vede in scena oltre all'attore-regista Fabio Bellitti, Silvia Diletto, Marco Di Campi San Vito, Lavinia Pozzi, Daniele

¹² «Il sentire scenico è per me un concetto fondamentale, significa ascoltare l'azione e farla essere. Considero questo modo di intendere il teatro un insegnamento prezioso che mi ha sempre indicato la via del mio fare artistico. Per me nel fare teatro non ci deve essere rappresentazione, il teatro "succede" quando c'è un incontro con uno spettatore attivo, partecipante. [...]

Per me il momento che precede l'andare in scena significa prepararsi ad un appuntamento, chi aspetta è il pubblico» (*Rendez-vous a teatro*, Intervista a R. Latini. Documento privo di indicazioni bibliografiche, ritrovato presso l'archivio della compagnia).

¹³ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017..

Scattina, Elisabetta Tosoni, è una riscrittura ispirata a *La tempesta* di Shakespeare. A partire dall'anno seguente, fino al 1998, con il nome d'ispirazione jarryana Clessidra Treatro i due approfondiranno questo percorso shakespeariano realizzando *Epifanie di una tempesta II* e *Jago*.¹⁴ Il primo è un ulteriore scandagliamento del testo che ha Prospero come protagonista, mentre il secondo è una rilettura dell'*Otello* che ribalta il piano del racconto cambiandone il personaggio principale: non più il Moro, bensì il suo alfiere. Due spettacoli completamente retti su un processo di riscrittura testuale, i quali colpiscono soprattutto per il modo in cui i momenti recitati da Latini appaiono perfettamente saldati all'intervento musicale, sospeso tra commento e intenzione drammaturgica.

Nel 1998 avviene l'incontro con Ilaria Drago, allieva anche lei di Perla Peragallo, e la sua associazione Testedastri (cofondata con Antonio Cipriani),¹⁵ anno in cui Latini e Misiti fanno la conoscenza di Max Mugnai, reduce dal lavoro alle luci su *Simurgh* con in scena la Drago.

Nel giro di qualche mese avverrà una vera e propria fusione tra Clessidra Treatro e Testedastri, sancita dalla realizzazione nel 1999 di *Strade, sei proposte per il prossimo millennio*, lavoro che mescola le *Lezioni americane* di Italo Calvino a riferimenti teatrali tratti da Shakespeare, Molière, Jarry, Beckett e Pirandello.¹⁶ Nasce così Fortebraccio Teatro, gruppo sotto la cui sigla operano fino ad oggi Latini, Misiti e Mugnai.

Il 1999 è un anno denso ed estremamente importante. Fortebraccio Teatro viene ammesso al contributo previsto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali vincendo il bando Progetto Giovani.

Sul finire degli anni novanta - ricostruisce il regista-attore - ho cominciato a fare dei concorsi per riuscire a capire, su scala nazionale, quale fosse il livello che c'era in giro. Avevo 27 anni, un'età nella quale puoi decidere con serenità se devi passare ad 'altro'. Devo dire che invece la situazione non andava profilandosi come sconfortante: su cinque concorsi vinsi quattro premi e il quinto non fu assegnato. Probabilmente anche per merito del fatto che oltre alla formazione con Perla avevo approfondito per conto mio, da autodidatta, alcune questioni tecniche: fonetica, articolazione, emissione, etc. Insomma, ero un attore accorto anche alla disciplina, non solo alla creatività tout court.

Nel '99 seppi di questo 'progetto giovani' del Ministero - della durata di tre anni - che ammetteva cinque compagnie giovani ogni anno al sistema ministeriale e noi fummo i quinti dell'ultimo anno.

Questa nostra selezione cambiò radicalmente il nostro approccio a ciò che stavamo facendo. Cominciammo a vedere il tutto attraverso la necessità di

¹⁴ Del 1997 è *Maldipalco*, lavoro che a differenza di *Epifanie di una tempesta I e II* e *Jago* è un monologo recitato dal solo Latini.

¹⁵ All'inizio la Drago e Cipriani danno un appoggio a Latini e Misiti per risolvere alcune questioni pratiche: prendersi in carico le incombenze fiscali e burocratiche di una compagnia senza statuto e regolarizzazioni. Ben presto però l'incontro si rivelerà un'occasione di scambio artistica.

¹⁶ Oltre a Latini recitano Sara Bonetti, Alessandro Porcu, Laura Veltroni.

un'impostazione più professionale: scadenze, ENPALS, INPS, un mondo che rappresenta anche un'infinità di problemi, ma che sicuramente ti toglie dalle secche di quella *naïvité* di cui soffre l'artista di teatro part-time.¹⁷

L'accesso al finanziamento responsabilizza la compagnia ponendola di fronte a un passaggio fondamentale: cominciare a considerare la propria progettualità artistica all'interno di dinamiche meno estemporanee, favorendo una gestazione dello spettacolo di più ampio respiro, anche attraverso una gestione organizzativa più pianificata e consapevole. Tale impostazione confluisce nell'elaborazione di una prima linea di ricerca che viene denominata 'Dell'anima e delle forme; variazioni e ritratti del sentire scenico'. All'interno di questo percorso vengono prodotti *La ballata del vecchio marinaio*, *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare* e *Caligola*.

Nel 2000 la compagnia realizza un'opera minimale ma al contempo estremamente suggestiva: *La ballata del vecchio marinaio*. Il lavoro si presenta come un concerto per voci e chitarra (Francesco De Nigris), percussioni (Danila Massimi) e tastiere (Gianluca Misiti) dalla struttura drammaturgica particolarmente flessibile. Il poema di Samuel Taylor Coleridge viene recitato da Latini e la Drago esplorando un registro vocale fortemente orientato a valorizzare le qualità modulari dello strumento voce in una sorta di forma dialogica tra le parti che i due attori si dividono, seguendo una struttura che viene invertita di occasione in occasione: se una serata viene aperta dalla Drago, in quella successiva l'inizio è affidato a Latini e così via.

Nel frattempo, Ilaria Drago si allontanerà dal gruppo per lavorare con Leo de Berardinis e, parallelamente, dar seguito a un indirizzo più autoriale legato a una personale ricerca sulla parola scritta, un percorso dal taglio più squisitamente letterario.

Il 2001 è l'anno di *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare*, spettacolo che ruota intorno a un'idea di riscrittura molto ricercata ed efficace e per certi versi esemplare rispetto al *modus operandi* sperimentato dalla compagnia. Il testo è infatti il risultato di un montaggio di scene e situazioni presenti in alcune delle tragedie principali dell'autore elisabettiano: *Macbeth*, *Amleto*, *Giulio Cesare* e *Riccardo III*. Ritroviamo i fantasmi degli uccisi assediando la tenda in *Riccardo III*, il sogno premonitore di Calpurnia in *Giulio Cesare*, il dialogo tra Amleto e lo spettro di suo padre e l'apparizione di Banquo.¹⁸

Il motivo conduttore gioca su un doppio livello: da un lato le morti violente raccontate o riecheggiate e dall'altro la presenza delle ombre fantasmatiche che ritornano dall'aldilà: un disegno drammaturgico che forma

una catena in cui gli spettri sembrano anelare ad una perfezione 'in divenire'.
Lo spettro di Banquo, nel *Macbeth*, sembra essere il risultato di quello

¹⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

¹⁸ Cfr.: *Due giubbotti di cuoio tra azzurri fuochi fatui*, «La Repubblica», 11 febbraio 2001.

dell'*Amleto*; il fantasma del re Amleto, la proiezione di quello di e del *Giulio Cesare*; lo spirito di Cesare, l'evoluzione degli spettri del *Riccardo III*.¹⁹

In scena troviamo Latini e Caterina Inesi. Entrambi indossano due giubbotti di pelle: nero lui, rosso lei. A recitare il montaggio dei quattro testi è il solo Latini che utilizza un registro vocale che va da un tono aspro e secco ad uno più levigato, ben ancorato al sali-scendi sonoro di matrice elettronico-percussiva disegnato da Misiti. Per tutto lo spettacolo è 'pedinato' dalla Inesi che si esibisce in una performance di danza creando di fatto un contrappunto performativo-gestuale alla recitazione. È un primo

¹⁹ Note di regia a *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare*.

Vale la pena riportare anche un passaggio ampio delle stesse note nel quale si legge: «Gli undici spettri del *Riccardo III* fanno la loro apparizione verso la fine della tragedia, di notte, nell'accampamento di re Riccardo e in quello di Richmond. Si presentano uno dopo l'altro, in processione; hanno delle battute molto semplici, simili tra loro, non troppo lunghe. Dichiarano essi stessi la loro identità e il loro messaggio. Non c'è dialogo né con Riccardo, né con Richmond. La loro possibilità d'essere è giustificata dalla dimensione onirica in cui si muovono.

Anche lo spettro di Giulio Cesare appare verso la fine della tragedia omonima, di notte, in una tenda dell'accampamento. La differenza dalla processione del *Riccardo III*, però, è in un aspetto fondamentale: lo spettro, il "visitatore", parla con Bruto, il "visitato". Il dialogo semplice e breve, è essenziale per conoscere l'identità ed il messaggio dello spettro. A questa prima apparizione ne segue un'altra soltanto accennata. Shakespeare, mentre fa confessare a Bruto due apparizioni, ce ne mostra soltanto una.

Nell'*Amleto*, lo spettro apre la tragedia e, sotto un certo punto vista, la innesca. Assolve la senechiana, duplice funzione di prologo e messa in moto della vendetta; appare di notte, sulle mura del castello, prima, nella stanza della regina, poi. È lo spettro più "personaggio" di tutti. Mentre nel *Riccardo III* e nel *Giulio Cesare*, gli spettri avevano trovato Riccardo, Richmond e Bruto già soli od isolati (addormentati i primi due, circondato da dormienti il terzo), nell'*Amleto*, invece, lo spettro, prima di parlare, ha bisogno di isolare Amleto. Il ruolo di Orazio, Bernardo e Marcello, sembra compiersi in questo scopo. Come gli altri, anche lo spettro del re Amleto parla unicamente con il visitato, e unicamente "a tu per tu". Questo per le apparizioni dell'atto I. Nell'atto III, l'evoluzione di cui stiamo trattando trova fondamento in un aspetto che sembra spianare la strada allo spettro di Banquo: lo spettro del re Amleto appare al principe Amleto, nella camera da letto della regina, senza essere visto da Gertrude che pure è presente.

Amleto anticipa *Macbeth*. L'atto III diventa l'anello di congiunzione di una, a questo punto innegabile, sorprendente catena drammaturgica. Un confronto delle battute dei due a proposito: Amleto: (a Gertrude) "guarda lì, guarda... è lì, guarda" Macbeth: (alla Lady) "guarda là... guarda! guarda! guarda!" E Gertrude anticipa Lady Macbeth, Lennox, Ross e tutti i partecipanti al banchetto dell'atto III del *Macbeth*. Notiamo, se lo è, una coincidenza: in entrambe le tragedie siamo all'atto III scena 4. Lo spettro di Banquo poi, appare di nuovo. Nell'atto IV scena 1, è evocato dalle streghe su richiesta di Macbeth che, nel richiamarci alla mente le battute dell'apparizione del pugnale, "si dirige, come uno spettro, verso la sua meta". Quadratura del cerchio. L'evoluzione è compiuta: il visitato diventa il visitatore» (Ivi).

Difficile, comunque, non pensare alla drammaturgia di questo spettacolo come anche prodotto dello studio condotto da Latini in occasione della redazione della sua tesi di laurea dal titolo *Le apparizioni degli spettri in Shakespeare: analisi drammaturgica*, discussa nel 1997 presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".

livello in cui si concretizza quella dimensione di doppio fantasmatico su cui s'impenna la riscrittura. Oltre ad essere affidata alla partitura coreografica, questa dimensione spettrale è letteralmente incarnata dalla proiezione video in presa diretta di ciò che accade in scena:

Su un muro si distendono proiezioni monocromatiche ingigantite dei due protagonisti, concretizzazione della differente dimensione di essere e non essere. Sono apparizioni di spettri come materializzazioni di un io sconosciuto che viene fuori dall' inconscio ed è destinato a disperdersi nell' oscurità a fine spettacolo.²⁰

Grazie a questa trovata visiva, il 'fantasma' – motivo drammaturgico alla base della riscrittura – si inverte finalmente come trasmigrazione scenica su un piano altro e immateriale di quanto evocato a partire da Shakespeare e parzialmente incarnato dal doppio coreografico.

Nel 2002 viene realizzata una riscrittura per il solo Latini in scena tratta da *Caligola* di Albert Camus, testo ridotto e ricucito sul motivo della disperazione del protagonista per la sorella-amante Drusilla.

Lo spettacolo è diviso in sequenze: disperazione, recita, divinità e morte, privilegiando come motore narrativo dell'azione il tema della follia. Tutto il primo segmento si svolge quasi completamente al buio. Partiture elettroniche si fondono alle voci dei personaggi – a cui dà corpo il solo Latini – che s'interrogano sulla scomparsa di Caligola dopo la morte di sua sorella. Dopo poco una tenue luce arancio fende la scena mostrandoci in penombra l'attore in ginocchio con una camicia nera luccicante. Le battute che recita sono quelle del protagonista dell'opera di Camus. Comincia così un dialogo tutto meta-teatrale con gli altri personaggi incarnati da dodici specchi presenti in scena che poco a poco cominciamo a intravedere. Caligola-Latini interagisce con le immagini riflesse di se stesso, le quali rappresentano le altre presenze del dramma a cui lui dona voce come emanazioni di sé. A partire dal momento in cui il lungo buio iniziale lascia il posto a dense ma circoscritte scansioni cromatiche, permettendo così a Caligola di specchiarsi,²¹ lo spettacolo diventa la recita del personaggio, la rappresentazione della sua alienante solitudine:

Caligola non c'è fino a quando 'si-compare' in uno specchio.
La disperazione per la morte di Drusilla, sua sorella e amante, si articola da questo concetto e in questa suggestione.
Poi, Caligola torna, come un'eco, come una luce riflessa, portandoci subito all'interno di quella meta-teatralità di cui è pregno tutto il testo.
Caligola recita, 'gioca' al Caligola, alla sua solitudine.

²⁰ M. Andreotti, *Appaiono in discoteca i fantasmi di Shakespeare*, «Corriere della sera», 22 febbraio 2001.

²¹ Da notare che lo stesso titolo dell'opera è riportato alla rovescia sulla locandina, come riflesso in uno specchio (ALOGILAC).

Si moltiplica, chiuso nella dimensione prototeatrale di attore e spettatore di se stesso.

Misurando fino all'impossibile la propria divinità e concedendosi l'estremo tentativo di superare sé e lo spettacolo che gli somiglia come la propria immagine.²²

Nello spettacolo

la tragedia - scrive la Negrelli - si consuma tutta nella testa di Caligola, il vero teatro della lotta tra i fantasmi del passato. Caligola ne è il protagonista, è dichiaratamente un attore, il suo dramma esistenziale è volutamente una recita. Il discorso metateatrale è già presente ampiamente nel testo, ma la ricerca della compagnia Fortebraccio tende a recuperare l'origine stessa del teatro: il rapporto attore-spettatore.²³

Tale relazione è palesemente cercata all'interno di alcuni momenti: come quando due dei grandi specchi vengono ruotati dall'attore in favore del pubblico, in modo che si riflettano le prime file della platea, o quando gli spettatori recitano - invitati dal protagonista che ne detta il ritmo verso per verso - la preghiera a Venere che in Camus Cesonia fa recitare ai senatori.

Radiovisioni

Tra il 2000 e il 2002, in seguito agli apprezzamenti ricevuti nel circuito underground romano, Latini viene chiamato ad apparire come voce recitante in alcune puntate dei programmi radiofonici 'Appunti di volo' di Laura Fortini e 'Uomini e profeti' di Gabriella Caramore, entrambi prodotti e messi in onda da Radiotre. L'occasione professionale si trasforma in percorso di ricerca grazie alla proposta di alcuni responsabili dell'emittente radio di lavorare ad un progetto radiofonico, strutturato in appuntamenti periodici, ispirato alle *Lezioni americane* di Calvino, già affrontate nel 1999 con lo spettacolo *Strade*. Comincia, così, un'esperienza di ricerca sull'impiego dei microfoni e dell'amplificazione durata circa sei mesi e condivisa negli studi Rai con Gianluca Misiti in primis e Francesco De Nigris, Alessandro Porcu, Sara Bonetti, Laura Veltroni:

Li - ricorda Latini - abbiamo lavorato con attrezzature, macchine, microfoni che di certo non potevamo permetterci. È stato l'incontro con una qualità del suono per noi senza precedenti. Io personalmente ho pian piano imparato ad avere una relazione con il microfono: a che distanza tenerlo, badare all'emissione, considerare il punto di innesco della voce rispetto all'oggetto. Tutto questo nel segno di un lavoro condotto in maniera privilegiata insieme a un musicista che non è semplicemente un accompagnatore, ma un autore drammaturgico.

²² Note di regia a *Caligola*.

²³ S. Negrelli, "Caligola" all'Acquario. *La solitudine del Tiranno*, «il Quotidiano», 28 aprile 2004.

È stata un'esperienza fondamentale perché sperimentando con e sull'amplificazione abbiamo scoperto un aspetto tanto ovvio, quanto sorprendente: la cosa più importante delle parole è il silenzio che c'è 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. Tutto ciò che in pratica va al di là del significato, al di là della rappresentazione di un verso, delle battute e che invece punta ad evocare.²⁴

Questa quotidiana indagine sulle risonanze espressivo-drammaturgiche prodotte dall'utilizzo di amplificazione e microfoni dilaterà le maglie della scrittura scenica frequentata e predisposta fino ad allora da Fortebraccio Teatro, portando la compagnia ad intraprendere un nuovo percorso, fondato sull'incontro di nuove linee di ricerca profondamente connesse al bagaglio linguistico già messo a punto in precedenza, battezzato dagli stessi componenti con la denominazione 'Radiovisioni'. Dal 2003 al 2009 vengono così portati in scena *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*, *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*, *Desdemona e Otello*, *Desdemona e Otello sono morti* e soprattutto *Iago* e *Ubu incatenato*, episodi in cui l'amplificazione espressiva eminentemente vocale in uno, e quella visuale nell'altro rappresentano le vette della nuova strada intrapresa.

Riscrittura e dilatazione dei materiali drammaturgici vengono spinte ancor più nella direzione di una narrazione non univoca e monodirezionale, liberandosi definitivamente della logica secondo la quale «[...] un contenuto [è] sviluppabile prima concettualmente e poi scenicamente».²⁵ 'Radiovisioni' è per la compagnia una strategia, una modalità, una «metodologia applicativa»²⁶ all'insegna del cui processo e delle sue relative dinamiche

La sequenza drammaturgica si libera di una sua funzionale applicazione a favore dell'autonoma indipendenza del sentire scenico.

Il teatro senza condizione, come forma d'espressione, capacità di relazione, verità partecipata, emozione condivisa, trova un contenitore possibile nella semplicità dello stare. Dell'essere disponibili all'incontro, che tra platea e palco non tradisca l'ontologia teatro.²⁷

L'amplificazione come direzione di ricerca atta a potenziare non solo gli strumenti tecnico-espressivi dell'attore, ma come dilatazione-potenziamento delle possibilità drammaturgiche della scena è un aspetto

²⁴ Da una conversazione con Roberto Latini, Portici 14 gennaio 2017.

²⁵ Note di regia a *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*.

²⁶ Ivi.

²⁷ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto neutro plurale*.

sperimentato a partire da *Buio re. Da Edipo a Edipo in radiovisione*.²⁸ In questo spettacolo del 2003, tappa inaugurale del progetto 'Radiovisioni',

L'azione si concentra all'interno di un cerchio bianco attraversato e percorso da uno scorrevole diametro nero, davanti a un'analogica circonferenza che funziona da schermo proiettivo come da ruota girevole e praticabile per gli interpreti. Nella scatola buia di un allestimento tutto meditato si muovono le quattro figure in bianco di Roberto Latini, Sebastian Barbalan, Alessandra Cristiani, Anna Paola Vellaccio che si suddividono le battute da scandire con virtuosismo vocale, accompagnandole con movimenti icastici e rituali. Su di loro gravano di produttive suggestioni le immagini di Elenca Bucci, Sandro Lombardi e Marcello Sambati, colti rispettivamente nei ruoli di Giocasta, Tiresia e Laio per essere sfidati e negati dall'evento che prende forma sul palcoscenico.²⁹

Il registro recitativo utilizzato dagli attori - Latini è quello più presente in scena - va dallo ieratico al solenne e al meccanico.³⁰ *Edipo* è 'usato come cornice, prologo ed epilogo alla cecità',³¹ come una sorta di terreno di attraversamento, 'tracciato verbale che conserva una flebile linea narrativa',³² nel quale i versi recitati - amplificati da microfoni ad archetto indossati dai performer - sono utilizzati come elementi di una struttura musicale in cui viene esaltato il fraseggio tra un interprete e gli altri e tra loro e la musica che alterna lunghi e sostenuti accordi synth a note sincopate di pianoforte dal gusto progressive.

La meta-teatralità esplicitata precedentemente in *Caligola* funge da cornice dell'intera operazione drammaturgica in *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*. Realizzato nel 2004, lo spettacolo prevede l'impiego di una sorta di contenitore modulare - castello di Elsinore-cubo di Rubik - che rappresenta il teatro in cui Latini smonta e ricompone il testo shakespeariano «[...] in un percorso senza cura per la narrazione della tragedia che coglie un'occasione dall'ultimo monologo del II atto 'sull'essere o sul sembrare' mentre si è in scena».³³

Latini - unico attore protagonista dell'operazione - sbuca da un piccolo riquadro della struttura scenica - impostato come un teatrino all'italiana - mostrando solo il volto e le braccia e fa sue - troncandole, trasformandole, aggiungendo parole, giochi verbali - le battute di Shakespeare nell'atto II, scena 2:

²⁸ Questo percorso legato all'idea di amplificazione come potenziamento drammaturgico tanto della performance attorica, quanto della risonanza spettacolare è spesso interpretato dalla critica come influenzato e connesso all'esperienza artistica di Carmelo Bene.

²⁹ T.D.M., *Ecco Edipo nella scatola tutta buia*, «Il Tempo», 9 maggio 2003.

³⁰ Cfr.: F. Cordelli, *Edipo Re al buio ma in radiovisione*, «Corriere della sera», 8 maggio 2003.

³¹ Note di regia a *Buio Re. Da Edipo a Edipo*.

³² A. Audino, *Brancolando con Edipo*, «Il Sole 24 ore», 11 maggio 2003.

³³ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*.

È o non è mostruoso, dubbioso, curioso che quest'attore in una finzione, in un sogno di passione riesca a forzare così tanto la sua anima che la sua faccia tutta impallidisce. Le lacrime gli salgono agli occhi, la voce gli si rompe e tutto in lui suggerisce il sentimento adatto a quell'idea. E tutto per niente, per Ecuba. Cos'è Ecuba per lui o lui per Ecuba che debba piangere per lei? Niente. Niente. Cosa farebbe se avesse i miei motivi, le mie mani, gli occhi miei. Inonderebbe il palcoscenico di lacrime, spaccherebbe le orecchie a tutti con urla orrende. Confonderebbe l'ignaro, atterrirebbe il colpevole. Davvero stupirebbe vista e udito. E invece io come un'ottusa comparsa o una marionetta di fango non so dire o fare niente. Nemmeno per un re che un furto maledetto ha privato del regno e della vita. Sono un vigliacco? Sì. Sono un codardo? No. Sono un asino. Sì-no. I-o. Che bella forza, eh, che I-o figlio di un caro padre assassinato debba stare qui come una puttana a svuotarmi il cuore di parole... basta. Basta. Ho detto di no. Basta. Forza invece alle mie mani, ai miei pensieri, agli occhi miei e al mio sentire. Forza. Ho sentito dire che alcuni assistendo a un dramma sono stati così colpiti dalle scene da confessare in piena angoscia i propri delitti. Sembra che la colpa infatti pur non avendo lingua può parlare un linguaggio miracolosamente comprensibile. Chiederò a questi attori di portare in scena davanti a mio zio qualcosa che abbia a che vedere con l'assassinio di mio padre. Osserverò il volto di mio zio. Se avrà una sola piccola reazione, so già da ora ciò che devo fare.

Davanti a sé l'attore ha un piccolo ripiano colmo d'acqua con il quale 'gioca' immergendo le dita, schizzando piccole gocce, creando piccole spirali. Il suono generato da questo sciabordio – opportunamente microfonato – viene filtrato da un effetto delay,³⁴ amplificato e mandato in diffusione. Di fatto viene a crearsi una vera e propria traccia sonora – un tappeto – con un suo tempo piuttosto definito su cui l'attore tara la propria recitazione. Il portato verbale, amplificato grazie all'impiego di un microfono ad archetto, si combina ai suoni che progressivamente sfumano sulle ultime battute pronunciate.

Per Ecuba. Amleto, neutro plurale è costruito come una sorta di filtro-contenitore nel quale temi come l'amore di Ofelia, la vendetta, il dolore di Laerte, la colpevolezza di Claudio, la rassegnazione di Gertrude vengono isolati e al tempo stesso fatti dialogare all'interno di dinamiche compositive che portano ad «uno spettacolo su un possibile spettacolo»:

Il sottotitolo – afferma Latini – 'neutro plurale' ne guida l'interpretazione e ne dichiara lo sviluppo.

Un fuoco su alcuni punti dell'Amleto senza cura per la narrazione della tragedia, ma con la mira su altri dubbi possibili: il teatro come disposizione e disponibilità, come mezzo, come condizione.

Uno spettacolo su un possibile spettacolo, con Amleto per confine, sospensione come modalità.³⁵

³⁴ Il delay è un effetto che campiona il suono in ingresso e lo riproduce con un determinato ritardo temporale il cui effetto si aggiunge al segnale originale.

³⁵ Note di regia a *Per Ecuba. Amleto, neutro plurale*.

La ricerca sulla modulazione vocale – da sempre una delle cifre stilistiche più evidenti nel lavoro attorico di Roberto Latini – si arricchisce della possibilità di colorare drammaturgicamente il portato verbale non solo con il delay, ma anche con l'impiego di effetti di pitch shifting,³⁶ key transposing,³⁷ riverbero,³⁸ campionamenti, oltre a permettere di agire con una consapevolezza teatrale diversa sulla timbrica e la nuance del proprio strumento voce. Le innumerevoli combinazioni tecniche e linguistiche permetteranno alla compagnia di esplorare nuovi territori creativi, in termini di costruzione del racconto scenico, da un lato rinsaldando in maniera più intima e inestricabile la relazione partitura attorica-composizione musicale – portando in taluni episodi ad una declinazione di tale rapporto su un versante sonoro più simile a quello presupposto, per impostazione, dalla preparazione della scaletta di un concerto o un live set che al teatro e alla recitazione – e dall'altro favorendo l'introduzione di macchine e meccanismi scenografici più complessi.

La natura dell'operazione acustico-sonora di *Iago*, spettacolo del 2007, è dichiarata fin dal suo sottotitolo: «concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice». Intorno all'elemento voce è imperniato l'intero impianto drammaturgico: la vocalità come lo strumento che il protagonista manipolatore utilizza per tessere la sua ragnatela d'inganni, costruire la tragedia, risultato della sua sete di vendetta.³⁹ A dominare è il buio e la penombra nella quale si tuffa un rosso magmatico e compatto. Latini-Iago – unico attore in scena – vestito con un lungo soprabito di pelle nera, camicia bianca e cravatta, è in perfetta simbiosi con il microfono sormontante l'asta che stringe come una rockstar, 'giocando' con delay lunghi («sono qui... sono... qui... sshhh... Otello... Otello... sono... Otello... qui... sshhh...sono...»), su partiture sonore che vanno dall'utilizzo di fiati a quello di archi e pianoforte mischiati a composizioni lounge.⁴⁰

Le voci – scrive Cordelli – che a quel microfono si succedono sono una quantità, sono le voci di Otello, di Iago, di Brabanzio, di Cassio, di Roderigo. Si avviluppano, anch'esse, l'una all'altra, sono un corpo unico.⁴¹

³⁶ Il pitch shifter è un effetto che permette una variazione di frequenza della nota musicale, ridotta o aumentata di una certa quantità.

³⁷ Non si tratta di un effetto, ma di un'operazione che consente di spostare un gruppo di note o tonalità ad altezze diverse in un intervallo costante.

³⁸ Il riverbero processa un suono riproducendo gli effetti che si riflettono in un ambiente quando il segnale diretto si è esaurito.

³⁹ Lo spettacolo si apre con un prologo nel quale Iago, attraversando la platea, racconta di aver sospettato che il Moro fosse stato l'amante di sua moglie.

⁴⁰ Lounge non è un preciso genere musicale, ma la tendenza a contaminare l'ambiente e l'elettronica con influenze jazz, soul e R'n'B.

⁴¹ F. Cordelli, *Nevrotico Iago avvinghiato al microfono*, «Corriere della sera», 18 aprile 2009.

Brabanzio, Roderigo e Cassio sono caratterizzati come figure caricaturali: al primo viene assegnato un effetto octaver⁴² che ne rende la voce cavernosa e grave, il secondo è 'ridicolizzato' con una manipolazione pitch shifting che ne rielabora il timbro una o due ottave sopra, mentre il luogotenente di Otello - affetto da rotacismo⁴³ e sigmatismo⁴⁴ - è reso attraverso un particolare filtro.

L'amplificazione non solo intesa come potenziamento delle risorse vocali-sonore, ma in termini di 'teatro aumentato' - amplificato quindi in tutte le sue componenti - è al centro di *Ubu incatenato*. Spettacolo del 2005, questo 'inno alla libertà attraverso la mitizzazione della schiavitù'⁴⁵ raccontato da Jarry si traduce drammaturgicamente nella schiavitù di scrivere la scena con il motion capture e gli ambienti digitali interattivi. 'Incatenato' alla tecnologia, Latini - da solo in scena - «[...] fa evolvere nel contemporaneo l'idea originaria dell'*Ubu* di Jarry, che doveva essere uno spettacolo di burattini per adulti e riprende l'astrazione recitativa della marionetta invocata da Kleist e da Craig».⁴⁶

La libertà, l'affrancamento cioè dalle catene e dai limiti della propria fisicità, è espressa dall'utilizzo creativo e teatrale dei diversi strumenti tecnici impiegati. L'attore è 'connesso' ad un esoscheletro che rileva la mappatura fisica del performer trasformando i movimenti e i gesti in dati inviati a un computer, che li rielabora proiettandoli sui tre schermi presenti sul palco.⁴⁷ Pissedoux è portato in scena da un primo piano ripreso da una microtelecamera posizionata sul bordo del proscenio a favore della quale si pone Latini inchinandosi in avanti. Eleuteria e Pissembok sono due enormi volti animati, proiettati sui due schermi ai lati del palco, il cui movimento delle labbra è pilotato dall'attore-burratino-marionetta attraverso l'impiego di data glove, guanti digitali i cui sensori convertono i movimenti della mano e delle dita in comandi. Così come per tutti i personaggi anche Eleuteria e Pissembok vengono doppiati dal vivo da una partitura vocale che vive di alterazioni costanti sia quando è semplicemente amplificata, sia quando è manipolata.

Particolarmente interessante, dal punto di vista della scrittura dello spazio, è la scena del ballo tra Ubu diventato schiavo e Eleuteria. L'attore ha le braccia distese innanzi a sé, cingendo saldamente la presenza virtuale della

⁴² Si tratta di un effetto che altera la frequenza del segnale in ingresso in modo che la nota del segnale sia riprodotta a livelli di ottave differenti. In genere una o due ottave più basse.

⁴³ Pronuncia difettosa della erre.

⁴⁴ Imperfetta pronuncia della esse.

⁴⁵ Note di regia a *Ubu incatenato*.

⁴⁶ A. Balzola, *Le catene virtuali di Ubu*, «ateatro», n. 94,

<http://www.ateatro.it/webzine/2006/01/18/le-catene-virtuali-di-ubu/>. Consultato il 20 aprile 2017.

⁴⁷ Il progetto di programmazione e grafica è firmato Andrea Brogi e Pierpaolo Magnani del gruppo Xlab.

donna. Il ballo è prodotto dalla rotazione che il performer compie su stesso, azione che l'esoscheletro traduce sugli schermi come l'immagine di una stanza che ruota intorno al personaggio, scorrendo da destra a sinistra o viceversa a seconda della direzione presa da Latini.

Nnord e Bikini Bum Bum

Con 'Radivisioni' Fortebraccio Teatro sperimenta una modalità di lavoro che porta il gruppo a considerare lo spettacolo se non una eventualità, un'istantanea del teatro nel suo farsi. È sulla scia di questa estrema apertura in termini di strutturazione segnica dell'operazione artistica che nel 2007 la formazione affianca alle ricerche sull'amplificazione un lavoro da nutrire e condividere con l'apporto di altri attori, personalità e compagni di viaggio vicini – per attitudine e indole – alla poetica della compagnia. L'idea è quella di affrontare un percorso di creazione, aperto a proposte e contributi che nascono dal e con il lavoro di sala, nel quale l'elaborazione della scrittura scenica «[...] abbia nella sua forma anche la sua grammatica».⁴⁸ Alla riscrittura viene ora privilegiato in sede di costruzione drammaturgica un processo di intervento attorico basato sulla coralità che porta alla realizzazione di *Nnord* (2007) e *Bikini Bum Bum* (2008):⁴⁹

Sono due lavori – dichiara Latini – che non possono essere considerati come svincolati dal fatto di aver avuto una coproduzione con lo Stabile della Toscana, e con Fondazione Pontedera Teatro. In un primo momento c'era l'idea di produrre *Iago*, poi però successivamente gli chiesi di produrre qualcosa che andasse un po' al di là dei lavori realizzati fino ad allora. Qualcosa che non mi vedesse da 'solo' in scena. Di qui l'idea di un lavoro con altri attori. È così che sono nati *Nnord* e *Bikini Bum Bum*. Il primo partito da un'idea – almeno in quegli anni – un po' terrorizzante perché nato senza un testo di riferimento. Erano anni in cui 'in giro' si avvertiva un percorso di ripensamento sull'utilizzo dei testi, ma un utilizzo in quanto materiale per la messa in scena, un elemento come tanti per allestire un gioco registico. Cominciammo quindi senza un testo di riferimento ma avendo presente un concetto: essere a nord, sentirsi a nord di qualcun altro, in una parte di mondo, in una parte del pensiero... 'noi siamo quelli al nord'. Non una questione geografica, ma quotidiana: ontologica, antropologica. Quando abbiamo iniziato a lavorare ci siamo posti una domanda: «che cos'è 'normale' in questo nord»? Le scene, le sequenze – una giostra di situazioni e personaggi – che abbiamo costruito si basano tutte su questa idea: la normalità nel quotidiano dei personaggi che 'abitano', 'sono' questo e in questo nord.

⁴⁸ Note di regia a *Nnord*.

⁴⁹ In riferimento a questi due spettacoli si veda l'interessante contributo in forma diaristica in K. Ippaso, *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, cit.

Alcuni spunti li avevo già in testa, ad esempio uno per una scena al supermercato che però poi veniva dilatata e si trasformava in diverse opzioni.⁵⁰

In entrambi gli spettacoli, anche se rispondenti ad andamenti diversi, domina una architettura paratattica che divora microstorie ispirate ad un quotidiano tragico (più spiccato nel secondo) e grottesco, all'insegna di un racconto che ricerca la circolarità strutturale attraverso la quale mettere in relazione i singoli episodi, i diversi movimenti, considerati come pagine di «una sorta di diario collettivo che con *Nnord* giunge ad una data precisa, l'11 settembre, da cui inizia l'altra parte del diario *Bikini Bum Bum*».⁵¹ In *Nnord* – il cui titolo è ricalcato su quello di *Sudd*, spettacolo di Leo e Perla del 1974 – una dentro l'altra, ecco un susseguirsi di rapide istantanee di vita ordinaria: «un capodanno, gente in fila, donne che litigano»⁵² che hanno come protagonisti uomini travestiti, «[...] donne ridenti a perdifiato, contadini di campi semiurbani insidiati da corvi, manager in mutande, donne con il carrello della spesa [...]»⁵³. Rispetto al tono ritrovato in altri spettacoli, qui sembra prevalere uno spiccato gusto per il grottesco e l'ironia ed una preponderanza per le immagini. Una lunga sequenza recitata in silenzio tra due personaggi, un uomo e una donna, tutta improntata sulla sinuosità seduttiva di lei, termina con l'uccisione di lui per mano di un non ben precisato personaggio che gli spara puntandogli contro una pistola dalla quinta. Da una scena in cui una figura trascina un corpo per poi venire a sua volta trascinata da un altro enigmatico personaggio, mentre è ancora attaccata al cadavere, si passa ad un'altra in cui una donna spinge un carrello della spesa vuoto al suono del clangore dei barattoli che porta legati alle caviglie. Successivamente, sul tema composto da Ennio Morricone per *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, qui in chiave remix, assistiamo ad una sorta di sfilata da una quinta all'altra di personaggi in pantaloncini, gambaletti e valigette. C'è anche spazio per l'autoironia in *Nnord*: Latini stringe un microfono recitando, di fronte a una figura femminile, con il suo timbro inconfondibile «tienimi, tienimi, tienimi, tienimi come quando fa paura/scusa se sto morendo», variandone l'intensità in perfetta sintonia con il pathos musicale per archi e pianoforte creato da Misiti. La solennità del momento, marchio di fabbrica di molti spettacoli firmati Fortebraccio Teatro, viene rotta dalla battuta della donna: «stronzo», recitata in modo secco e disinvolto. È il preludio ad una scena – con un altro attore – nella

⁵⁰ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

⁵¹ Ivi.

⁵² G. Crisafulli, *L'occidente si è spostato a "Nnord"*, «la Repubblica»,

⁵³ M. Marino, *Gli abitanti solitari del "Nnord" cercano amore sul palcoscenico*, «Corriere di Bologna», 11 ottobre 2007.

quale tutto il dialogo è ridotto a una raffica di insulti, intervallati dalla ripresa della musica struggente utilizzata in precedenza.

Il quotidiano piatto, perbenista, meccanico è reso come

una copia seriale volutamente calligrafica dei cliché che ci sommergono, rifatti o rovesciati con spirito inesorabile da Latini e dai sei attori, tutti pronti al travestimento e a una inesorabile ripetitività, nel lungo percorso comico che, dopo aver coperto la scena di spazzatura, lascerà il finale a una solenne sinfonia mortuaria.⁵⁴

Sullo sfondo «[...] un sentimento con il quale si vive la realtà non in quanto tale ma come se fosse verosimile, o addirittura irreale. Sentimento incarnato dalla 'presenza' nel lavoro delle torri gemelle».⁵⁵

Sul tono e il senso del finale si concentra Katia Ippaso scrivendo:

L'immagine delle Due Torri si staglia in controluce, tra i fili argentati di una scenografia che esalta, con segni minimi, lo statuto funzionale del teatro capace di dire l'unica verità, quella emozionale. E capiamo che è dell'11 settembre che qui si parla, dello shock che ha costretto gli abitanti del Nord del mondo a guardarsi dentro e scoprirsi vulnerabili. C'era una volta l'America. C'era una volta l'Occidente. C'era una volta il Nord.⁵⁶

L'anno seguente è la volta di *Bikini Bum Bum* – sempre in coproduzione con Pontedera – spettacolo in due parti, entrambe intitolate 'Bum', «due pezzi – come indicato dal sottotitolo – intorno a una fenomenologia dello spirito»,

due parti differenti eppure complementari, indivisibili eppure ulteriormente sezionabili, senza interruzione: una principale come fosse prologo, logo ed epilogo, la seconda come variazione possibile. Variazione o deriva o derivazione. Che si somigliano soltanto. Che non sono la stessa cosa o che dell'uno o dell'altro, vicendevolmente, conservano la possibilità di completarsi.⁵⁷

Anche qui come in *Nnord* i temi ruotano intorno alla crisi dell'individuo e alle anomalie incarnate dalla società, ma mentre nello spettacolo precedente era comunque presente una qualche forma di relazione tra i singoli, per quanto epidermica e stereotipata, qui ogni personaggio disegna il tracciato della propria solitudine. All'inizio di entrambi i segmenti-variazioni sul tema di cui simmetricamente si compone *Bikini Bum Bum*⁵⁸

⁵⁴ F. Quadri, *Bella vita al "Nnord" sembra la televisione*, «la Repubblica», 11 giugno 2007.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ K. Ippaso, «*Nnord*», *la fine dell'occidente secondo Roberto Latini*, «Liberazione», 14 giugno 2007.

⁵⁷ Note di regia a *Bikini Bum Bum*.

⁵⁸ «Una ripetizione variata, e non un semplice sdoppiamento, accompagna lo strutturarsi delle due parti, tra loro complementari: ciò che prima era inquadrato dalla cornice mimico-gestuale viene poi affidato al cacofonico ripetersi di stereotipie verbali del quotidiano

ritroviamo Latini nei panni di una sorta di Winnie-Prospero dall'alto di una collina bianca – un iceberg nel quale è installato come se indossasse una gonna – recitare microfonato sulle note di un pianoforte.⁵⁹ È il prologo che dà il la a un collage di «storie che nell'assurdo quotidiano si gridano in faccia la disperazione dell'esistere»:

Sul pavimento hanno riprodotto una pista di pattinaggio o meglio il suo effetto, qui i personaggi di questo assurdo e onirico circo cercano di stare in piedi, scivolano, cadono e poi muoiono. La montagna ruota e dalla parte opposta, rispetto a quella ghiacciata che si vedeva all'inizio, si stacca un personaggio marionettistico vestito con dei fogli di giornale plastificati, dopo aver constatato la bella giornata muore, poi si rialza e cerca i più disparati modi per morire. Questo dopo che un altro personaggio altrettanto comico sale sulla montagna al grido suicida di "mi ammazzo", poi desiste, non ne fa niente ed è lui stesso a dire "io voglio morire, non morire, voglio il desiderio di morire". Poi c'è uno che porta il suo cane a giocare, gli lancia l'osso sempre più lontano finché nella scena successiva sarà lui il cane che dovrà correre incessantemente per lo svago del suo padrone e morire di crepacuore.

Ma poco prima della fine la sua voce arriva ancora, questa volta non è una di quelle litanie, è una poesia d'amore vera, è struggente, negli ultimi versi "per l'amore" ripetuto più volte diventa "Perla", la Perla Peragallo fu la sua maestra.⁶⁰

Il programma 'Noosfera'

Quello compreso tra il 2007 e il 2012 è un periodo molto particolare per le vite di Fortebraccio Teatro e Roberto Latini non solo per le questioni più squisitamente artistiche.

Tra il 2008 e il 2009 l'attore lavora in qualità di interprete in un ruolo collaterale nella serie TV *Romanzo Criminale* nei panni di "er Satana", mentre nel 2010 dà il volto al direttore di un supermercato nel lungometraggio di Ascanio Celestini *La pecora nera*. La presenza attorica di Latini non è però esclusivamente richiesta dal piccolo e grande schermo. Registi e attori appartenenti ad un teatro più regolare di quello proposto da Fortebraccio in questi anni, un teatro di matrice più squisitamente registica, sembrano sempre più interessati ad incontrare artisticamente Latini, arruolandolo nei propri spettacoli. Di questo periodo sono le sue apparizioni in *Scene da Romeo e Giulietta* diretto da Federico Tiezzi, *L'Uomo dal fiore in bocca* al fianco di Sandro Lombardi (anche autore della

televisivo; ciò che prima era affidato alla sintassi scarna di parole insensate è invece ripulito, fino allo scheletro di pochi, scarni, movimenti. A volte è il punto di vista a variare, secondo una vera dialettica hegeliana tra padrone e servo (in questo caso un cane): si susseguono due punti di vista opposti, funzionali allo stesso Nulla» (V. Fulginiti, *Bikini Bum Bum di Libero Fortebraccio Teatro*, «nokoss.net», 15 febbraio 2009. Ritrovato nell'archivio della compagnia).

⁵⁹ Cfr.: K. Ippaso, *Bikini Bum Bum, niente è come appare*, «Liberazione», 2 novembre 2008.

⁶⁰ A. Pocosgnich, *Scoprendo Latini e Fortebraccio Teatro*, «superava.it».

http://guide.supereva.it/teatro_contemporaneo/interventi/2008/11/scoprendo-roberto-latini-e-fortebraccio-teatro-parte-prima. Consultato il 19 aprile 2017.

drammaturgia) con la regia dello stesso Latini, *Antigone* spettacolo firmato da Maurizio Panici, tutti lavori risalenti al 2010, e *Cosine robette* di Pierre Nothe, a cura di Angela Malfitano e Francesca Mazza (2011).⁶¹

Nel frattempo, stabilitosi a Bologna, su invito di Gruppo Libero Teatro per gestire il Teatro San Martino, l'attore e regista inaugura un percorso di anti-direzione artistica dello spazio invitando artisti e compagnie ad occuparlo liberamente allo scopo di sfruttare l'occasione come una opportunità per produrre uno studio, organizzare prove, incontrare il pubblico, al di là dell'allestimento finale, contemplando cioè la possibilità che non si arrivi affatto allo spettacolo.⁶² Tale indirizzo - che alimenta l'idea di un sentire e di un agire comune ad altri gruppi, al di qua e al di là della scena - è il risultato di un percorso politico e culturale affrontato in maniera militante e fattiva fin dai primi anni di vita di Fortebraccio Teatro:

Per sollevare - ricorda Surianello - la questione della mancanza e del cattivo utilizzo degli spazi per la creazione contemporanea, nell'estate del 2002, con Area06 occupava [Latini] il Teatro India, chiuso da mesi, dopo le 'dimissioni' di Mario Martone che quello spazio aveva voluto per il Teatro di Roma, come contraltare dell'Argentina. [...] Poi, la decisione di andare, partire, lasciare con la bruciante consapevolezza di appartenere a un teatro "perdibile" e con l'urgenza di rimettere tutto in discussione.⁶³

Bruciante. Tale sarà anche l'esperienza conclusiva dell'avventura al Teatro San Martino, chiuso nel 2012 dopo la formale rinuncia da parte della compagnia a gestirlo nell'indifferenza delle politiche comunali e dopo aver trascorso le ultime due stagioni senza la possibilità materiale di invitare nessuna formazione. Anni che lasciano inevitabilmente un segno, che simbolicamente e ideologicamente si manifesta nell'esilio volontario di Latini, un autentico auto-allontanamento dal cinema e dalla televisione, canali produttivi e professionali nei quali avrebbe potuto navigare con sicura continuità. In questa fase Fortebraccio Teatro 'ripiega' sul proprio lavoro, utilizzando in solitudine il San Martino come forma di denuncia politica, mettendo a punto un'opera di ripensamento e riformulazione del proprio linguaggio. Questo «[...] discorso attorno all'attore, alla sua condizione esistenziale e al suo mestiere, sullo sfondo del problematico

⁶¹ A questi si aggiungeranno nel 2013 *Scene di Woyzeck. Büchner/Berg* (ancora con la regia di Tiezzi) e *Il servitore di due padroni* di Antonio Latella per il quale Latini riceverà il Premio Ubu nel 2014 come miglior attore/performer.

⁶² La direzione 'abbracciata' da Latini è ben sintetizzata in un documento scritto per l'edizione 2008 del Santarcangelo Festival: R. Latini, *Direzione Artistica è una parola sola*, <http://www.fortebraccioteatro.com/scritti/1/direzioneartistica-e-una-parola-sola.html>. Consultato il 5 aprile 2017.

⁶³ M. Surianello, *Tra realtà e sogno. Considerazioni sull'emigrazione al "Nnord" di Roberto Latini*, «La differenza», a. I, n. 1, 3 marzo 2008.

contesto del teatro italiano contemporaneo»⁶⁴ sfocia nel programma 'Noosfera'⁶⁵ che di fatto inaugura un nuovo percorso di ricerca all'interno dell'attività della compagnia.⁶⁶

Con 'Noosfera' ci siamo conquistati la possibilità di smettere la parola 'progetto' in favore di 'programma'. Il progetto per me è qualcosa di assolutamente non coincidente tra quanto il teatro può effettivamente portare in termini di incidentalità e come poter accogliere l'incidente all'interno del proprio percorso. Prevedere quindi che un progetto possa essere sbagliato, possa avere in sé un nucleo capace di processarsi in altri modi, mettersi in un'altra condizione rispetto a quella che uno può aver progettato, è la condizione per me più naturale con la quale affrontare il lavoro nel quotidiano. 'Programma' è una parola che somiglia di più al nostro stare: sembra avere in sé la rinuncia a quella sapienza di architettare che invece domina nell'esperienza teatrale altrui. Un progetto non può cambiare in corso d'opera. Un programma sì, senza per questo risultare anche solo formalmente un fallimento.⁶⁷

Tra il 2010 e il 2013 vengono così portati in scena *Noosfera Lucignolo*, *Noosfera Titanic* e *Noosfera Museum*, lavori completamente diversi dai precedenti per impostazione e linguaggio. In scena il solo Latini senza l'ausilio di microfoni e amplificazione,⁶⁸ senza la presenza di nessuna macchina scenica particolare e, anzi, con una scenografia ridotta all'osso. Gli unici squarci di tensione poetica ed evocazione drammaturgica sono prodotte, oltre che dalla presenza attorica, dal consueto ed inconfondibile apporto creativo di Gianluca Misiti e Max e Mugnai. Come in *Nnord* e *Bikini Bum Bum*, pur partendo da condizioni intellettuali e contestuali totalmente diverse, la costruzione del testo non si fonda su un processo di riscrittura, ma su una germinazione originale con esigue e dematerializzate fonti d'ispirazione. Dal punto di vista drammaturgico i tre segmenti sono connessi l'uno all'altro da una sorta di filo d'Arianna che ne tiene insieme

⁶⁴ Roberto Latini. *Note biografiche*, a cura di F. Bini, [www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/wp-content/uploads/2017/01/Roberto-Latini-biografia-Francesca-Bini-2017.pdf), <http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/wp-content/uploads/2017/01/Roberto-Latini-biografia-Francesca-Bini-2017.pdf>.

Consultato il 5 aprile 2017.

⁶⁵ «"Noosfera", parola che sintetizza e definisce la sfera del pensiero umano e rievoca la teoria che vuole la coscienza collettiva essere la terza fase di sviluppo della Terra, racconta come fare teatro oggi sia impregnato dal malessere e dalla disillusione di veder sfumare le aspirazioni future» (*A Parma l'ultimo lavoro di Roberto Latini, "Noosfera Museum"*, «E-R Cultura», 6 dicembre 2013).

⁶⁶ In seguito a questi eventi, oltre ad incanalare le scorie di quest'esperienza nel lavoro su 'Noosfera', nell'ottobre 2012 Fortebraccio Teatro realizza *Seppur voleste colpire* un «programma di battaglie per la resistenza teatrale». Si tratta di un sit-in scenico al quale partecipano diverse personalità, provenienti da ambiti disciplinari diversi, che prendono parte alle serate, organizzate in alcune città d'Italia. Situazioni in cui il teatro è considerato come catalizzatore di un confronto politico, culturale, artistico di matrice partecipativa.

⁶⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

⁶⁸ Eccezion fatta per un breve momento in *Titanic*.

la scansione narrativa, resa più complessa e affascinante dal gioco creato dai meccanismi di moltiplicazione e rovesciamento dei segni scenici. Se in *Noosfera Lucignolo* (2010) lo scolaro collodiano è assunto come metafora della ricerca di un futuro diverso, non per forza migliore, in *Noosfera Titanic* (2011) il carro che dovrebbe portare al Paese dei Balocchi è incarnato dalla nave-simbolo del Novecento con la quale naufraga «l'aspirazione di una civiltà»: ⁶⁹ raggiungere la terra promessa, vivere il sogno americano. A *Noosfera Museum* (2013) è invece affidato il ruolo di rappresentare un possibile approdo su un'«isola di una scena in cui sono già trascorsi tutti i giorni felici», luogo-non luogo dove prendono vita «il disagio dell'attesa di un futuro che si è dimesso dalle nostre aspirazioni, la cecità del fondo di un qualsiasi fondo, il mutismo dei pensieri di chi né servo né padrone parla, dopo la tempesta, alla sua sola solitudine, corrisponde a dove ci siamo rifugiati in attesa di nessuna aspettativa». ⁷⁰ Sullo sfondo di tutti e tre i movimenti del programma 'Noosfera' si sostanzia stagliandosi un panorama fosco e opprimente in cui trovano spazio il perbenismo italiota, il malessere di chi non si accontenta della sola aspirazione, «del miraggio del sogno», ⁷¹ l'implosione della coscienza collettiva, la solitudine ontologica. In *Noosfera Lucignolo* il protagonista è seduto all'interno di un rettangolo bianco pieno d'acqua con un cappio penzolante sulla testa. Indossa un abito scuro, una parrucca bionda e lenti a contatto bianche. Spesso si nasconde il viso, come se avesse un libro tra le mani scorrendo il quale recita l'incipit di una favola: «C'era una volta un paese. Un paese di merda». La recitazione, che va da un registro infantile a uno roco e aggressivo, è più volte interrotta da squilli telefonici. Nella seconda parte non c'è più traccia della parola: sulle note della musica sospesa tra momenti elettronici ed archi abrasivi quasi drone, ⁷² con suoni e bordoni distorti e dilatati, Lucignolo è a quattro zampe. Lentissimamente, su un fianco, nell'acqua, si spoglia, depone la parrucca e si riveste con gli abiti zuppi e girati alla rovescia. Si è trasformato. *Noosfera Titanic* si apre con un personaggio, seduto, che nervosamente ripete «rompete le righe». Più volte alle sue spalle compare una sinistra figura, ferma e in silenzio, che replica la stessa situazione scenica. Su un lato si trova una montagna di sale che successivamente verrà ridotta in polvere in seguito all'azione di scavo operata dal protagonista con la sedia sulla quale era seduto. Il portato fisico-gestuale è tutto un cingere il proprio corpo, produrre movimenti nervosi, prendere nervosamente oggetti come

⁶⁹ Nota di regia a *Noosfera Titanic*.

⁷⁰ Note di regia a *Noosfera Museum*.

⁷¹ Note di regia a *Noosfera Lucignolo*.

⁷² Non si tratta di un genere musicale, ma di uno stile che tende ad enfatizzare l'impiego di note - in genere diatoniche o cromatiche suonate simultaneamente -, suoni estesi e ripetuti grazie all'utilizzo di compressori ed effetti d'ambiente.

un telefono o un megafono fino a distruggere la sedia. Penombra e buio sono rotti alla fine da alcuni neon accesi, posti frontalmente. Latini recita il monologo di Elvira nel *Don Giovanni* di Molière in maniera molto immediata e spedita. Il soliloquio non è funzionale ad alcun virtuosismo attorico, ma è una trovata efficace per riverberare la richiesta di una pietosa complicità agli spettatori, utile cioè a costruire il segno dell'estrema offerta di un atto d'amore, elargito da chi si spende per l'altro facendo rinuncia di sé,⁷³ come l'orchestrina che nel 1912 restò a suonare sul Titanic accompagnando l'inabissarsi della nave su cui era a bordo. Al termine, la figura sinistra comparsa più volte alle spalle dell'attore ride ed applaude. Simmetrie e specularità con gli altri due spettacoli sembrano il perno su cui gira *Noosfera Museum*. Qui, Latini si sdoppia in due personaggi uno vestito con un soprabito dal quale penzolano numerose chiavi e un altro con una giacca scura dal taglio classico. In scena le sedie sono due, così come due sono le montagnole di terra una a lato del palco, l'altra davanti. Il panorama è desolante e il 'povero diavolo' protagonista può solo instaurare un dialogo virtuale con un inesistente altro da sé fatto di danze su ritmi balcanici, twist indolenti ripresi da *Pulp Fiction* e azioni che cercano una relazione con una voce off che alterata da un effetto ralenti dice «sono dentro», quasi una risposta alle battute recitate all'inizio («Chi è?») / «Sono io» / «Sei tu?»).

La continuità narrativa degli episodi portati in scena è drammaturgicamente sostenuta anche dai rimandi e dalla moltiplicazione dei pochi oggetti e degli scarni materiali presenti sul palco: lo squillo di un telefono in *Noosfera Lucignolo* che si materializza in apparecchio nel secondo movimento, una sedia presente nei primi due segmenti che in *Noosfera Museum* ritroviamo sdoppiata in due più piccole, l'acqua presente nel primo capitolo 'trasformata' in terra nell'ultimo, la montagna di sale in *Noosfera Titanic* ridotta a due piccoli cumuli di terriccio nel movimento conclusivo. Con il programma 'Noosfera', Fortebraccio Teatro, oltre ad operare nel segno di una deprogettualità produttivo-spettacolare, scomponendo lo spettacolo intorno alla riflessione sulla rappresentabilità e sui processi per la rappresentazione,⁷⁴ instilla una riflessione sul senso e il ruolo dell'artista all'interno delle maglie, non sempre accoglienti, della tradizione del nuovo, dei suoi cliché, sulla chiusura della ricerca su se stessa e la ghettizzazione del contemporaneo in Italia:⁷⁵

⁷³ Cfr.: N. Arrigoni, *Noosfera Lucignolo-Noosfera Titanic*, «Sipario», 12 ottobre 2011.

⁷⁴ Cfr.: Ivi.

⁷⁵ «Essere attori di questo Teatro è come essere saliti sul Titanic.

Mentre la nave affonda, mentre tutto intorno cade giù, mentre non si capisce mai se quello che tocchiamo è ormai il fondo o se il fondo in fondo non c'è mai, noi, da anni, anni, anni, tutti i giorni, tutti, noi, noi tutti, suoniamo, suoniamo e continuiamo a suonare...» (Note di regia a *Noosfera Titanic*).

Lucignolo, Titanic e Museum sono – precisa Latini – tre movimenti di questo programma, di questo divenire. Sono lavori che ‘ammettono’ il pubblico: l’agire scenico è completamente rivolto allo spettatore. Molti spettacoli sono fatti a prescindere dal pubblico o dalla sua presunzione, eliminando la benché minima possibilità di pensarlo sempre diverso il pubblico, sera dopo sera, replica dopo replica. Questi lavori si rivolgono allo spettatore fin dal primo momento.

Il pubblico non sa niente di come funziona il teatro in Italia. Ma anch’io. Per anni l’ho chiesto. C’è una totale improvvisazione, inadeguatezza. Il pubblico non ha idea di come uno spettacolo arrivi al palcoscenico. Il teatro dovrebbe essere teatro d’appartenenza dove uno va perché già è dentro. Il pubblico ha perso questa funzione, questa capacità di relazione e purtroppo siamo diventati dei clienti. Sono anni in cui l’intrattenimento, quello consolatorio, è rappresentazione, mentre si dovrebbe tornare a qualcosa che abbia a che fare con alcuni concetti fondamentali, legati all’occasione teatro. In questo senso *Lucignolo, Titanic e Museum* sono lavori costruiti ‘dentro’ un disagio a cui il pubblico non è abituato. Non si ‘parla’ di una condizione, del disagio o altro.⁷⁶

Il ritorno alla riscrittura

A cavallo tra gli ultimi due movimenti di ‘Noosfera’, nel 2012 Fortebraccio Teatro riprende il discorso sulla riscrittura drammaturgica che però ora sembra assecondare la tendenza ad uno scavo autoriflessivo nella propria matrice linguistica e spettacolare, rispetto alle strategie di scrittura scenica mostrate agli inizi in *Essere e non. Gli spettri in Shakespeare* o *Caligola*, dove la logica compositiva sembrava figlia di alcune dinamiche creative che affondavano le radici in quella cultura del contemporaneo veicolata dalla Peragallo in primis, ma anche dall’opera di Bene e de Berardinis. Tale ripresa avviene infatti all’insegna di un processo d’elaborazione più meta-autoriale, nel quale è messo a fuoco l’intero e complesso itinerario artistico sostenuto dalla compagnia. Da un lato, l’attenzione è indirizzata a un processo di scardinamento testuale sul piano della scrittura attorica tanto in chiave collettiva, attraverso l’organizzazione di una composizione scenica corale nutrita dalla partecipazione di altri attori – sulla scorta di quanto sperimentato in *Nnord* e *Bikini Bum Bum* – quanto individuale – come fatto per *Caligola, Iago* o *Ubu incatenato* – riappropriandosi del linguaggio messo a punto e sperimentato con ‘Radiovisioni’; dall’altro, la metateatralità – da sempre marchio di fabbrica di Fortebraccio Teatro – viene rimpolpata da quella condizione contemporaneamente esistenziale e politica in cui vive l’artista teatrale, dentro e fuori la scena, assunta e declinata in qualità di riverbero poetico, ‘frequentata’ esplicitamente a partire da ‘Noosfera’. In quest’ottica, e forse soprattutto in questi ultimi anni, il classico viene inteso come

qualcosa che – dice Latini – già è o che può diventare occasione per il teatro, e lo è già prima della modalità in cui puoi proporlo. Non c’è il contemporaneo,

⁷⁶ Da una conversazione con R. Latini, Roma 13 marzo 2017.

non c'è l'oggi per il classico. Deve essere ricercato ciò che adesso vuol dire quel testo. La scelta viene fatta nell'ottica di un voler andare avanti, di un voler continuare. Il punto successivo prosegue da un punto d'arrivo precedente, attraverso i classici c'è qualcosa che sta continuando. Lo chiamerei 'percorso'.⁷⁷

Ancor più che in passato l'attore e regista è interessato alla ricerca di «una scrittura aperta», qualcosa cioè che non ha la necessità di venire 'chiusa' o 'finita':

Ma questo - spiega - riguarda un atteggiamento che credo mi allontani da un certo tipo di registi, con cui pure m'è capitato di lavorare, che sentono la scena come un problema da risolvere, o hanno bisogno di trovare 'la' soluzione. Per me la scena non può essere percepita come un problema. Quando il lavoro ti pone delle questioni si aprono delle possibilità, sei di fronte all'occasione per fare altro.⁷⁸

Tale apertura che porta più a un'ulteriore completamento della 'domanda' di partenza, quella relativa all'interrogazione del testo, anziché tentare di fornire una 'risposta', è possibile in quanto «di fronte a un classico, io attore e tu spettatore, possiamo rinunciare alla storia, alla trama, e possiamo invece interrogarci sulla necessità di qualcos'altro». ⁷⁹ La chiave sta nell'andare oltre la staticità e la rassicurante consolazione della rappresentazione scenica basata su una chiave demiurgico-interpretativa:

Il sipario - leggiamo - dovrebbe aprirsi mostrando l'altezza di una condivisione, un'aspirazione, ed è invece troppo spesso la cornice alla proiezione sterile della rappresentazione, a sua volta impoverita dalla ricchezza pataccara di consolazioni da palcoscenico presunto.

Lo stile e il compromesso sono due categorie senza appuntamento.⁸⁰

Avendo ben chiara la direzione da ri-prendere, nel 2012 Fortebraccio Teatro porta in scena *Ubu Roi*. Se il lavoro condotto da Latini sull'opera di Jarry con un folto numero di compagni di viaggio risulta fin dalle primissime battute particolarmente stimolante, va precisato che invece sul

⁷⁷ L. Medri, *I classici e la manomissione del provvisorio. Intervista a Roberto Latini*, «Teatro e Critica», 3 febbraio 2016.

<http://www.teatroecritica.net/2016/02/i-classici-e-la-manomissione-del-provvisorio-intervista-a-roberto-latini/#>

Consultato il 6 aprile 2017.

⁷⁸ S. Terranova, F. Bini, *In ascolto. In scena, Conversazione con Roberto Latini*, «Altrevelocità», 15 giugno 2015.

<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/298/in-ascolto-in-scena-conversazione-con-roberto-latini.html>

Consultato il 5 aprile 2017.

⁷⁹ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁸⁰ Note di regia a *Ubu Roi*.

versante più strettamente produttivo molte dinamiche vengono vissute quasi immediatamente in maniera tormentata e snervante.

Tommaso Chimenti ricostruisce schematicamente ma con puntualità i passaggi relativi alla vicenda:

una gestazione difficile prima, con il contratto firmato dal precedente direttore del Met [Fondazione Teatro Metastasio di Prato] Federico Tiezzi, accordo che l'accoppiata dei direttori Massimo Luconi-Paolo Magelli voleva in prima istanza far saltare. Successivamente effettivamente lo Stabile della Toscana produsse l'Ubu' di Latini ma i problemi continuarono a persistere per quanto riguardava la distribuzione. Infine il Met ha lasciato lo spettacolo nelle mani della compagnia Fortebraccio Teatro per poi 'ricomprarlo' in occasione delle nuove messinscena pratesi. Intanto il gruppo sta girando per i teatri per le nuove date con un fondale che non è quello originario, quello che, si dice, dovrebbe essere lo stesso usato per un altro spettacolo in calendario al Fabbricone di Prato.⁸¹

Insomma, un lavoro che nasce e faticosamente gira sui palcoscenici italiani incagliandosi in quelle secche che metaforicamente e poeticamente hanno rappresentato la condizione cardine del programma 'Noosfera'.

Per la prima volta nel percorso di Fortebraccio Teatro, la riscrittura di *Ubu Roi* rappresenta il tentativo di coniugare il lavoro di smontaggio e rimontaggio di un classico, effettuato da Latini, con le dinamiche compositive offerte dal contributo artistico degli attori invitati (Savino Paparella, Ciro Masella, Sebastian Barbalan, Marco Jackson Vergani, Francesco Pennacchia, Guido Feruglio, Fabiana Gabanini):

Per *Ubu* - spiega - non ho chiamato gli attori con in mente già i ruoli che avrebbero ricoperto. Ho raggruppato artisti che sento a me vicini. Il primo giorno di prove nessuno sapeva cosa avrebbe fatto. Nemmeno io. Abbiamo lavorato insieme. Abbiamo provato più soluzioni. Solo alla fine di un percorso durante un certo tempo, ho cominciato ad avere le idee chiare. Sono arrivato il primo giorno di lavoro con una sola scena particolarmente definita. Un 'la' dal quale sono partito per scrivere la riduzione, l'adattamento giorno dopo giorno, durante il lavoro con gli altri.⁸²

Il testo di Alfred Jarry viene innanzitutto sfrondata di scene e situazioni che sembrano meno funzionali al lavoro che la compagnia conduce insieme al gruppo d'attori, interrogato nelle 'aperture' che l'opera lascia intravedere, nelle sue possibilità interne. Progressivamente, Shakespeare viene assunto come elemento di una ideale segmentazione di senso, iato e legato con cui comporre la struttura dello spettacolo, dettarne i movimenti:

⁸¹ T. Chimenti, *'Ubu Roi': gridiamo al miracolo del grande gioco*, «Il fatto quotidiano», 3 febbraio 2015.

⁸² Da una conversazione con R. Latini, Roma 13 marzo 2017.

Scrivo Jarry – chiarisce Latini – e penso si possa leggere Shakespeare. Abbiamo lavorato tenendo questo continuo riferimento, tutti i parallelismi possibili. Li abbiamo distillati, scelti, evocati, da *Macbeth* ad *Amleto*, passando per *Romeo e Giulietta* o *Giulio Cesare* o *La Tempesta*. Abbiamo integrato Jarry col suo proprio modello e Shakespeare con l'inventore della patafisica, li abbiamo entrambi ricondotti al nostro tempo teatrale, al nostro sentire, al nostro modo di stare al Teatro. Come quando improvvisamente si nota un particolare prima trascurato, come quando ci si volta con la sensazione di essere seguiti, abbandonati all'incanto cosciente del déjà vu⁸³

Brani scelti dalle opere del drammaturgo elisabettiano – recitati esclusivamente da Latini – vengono utilizzati per chiudere idealmente un segmento e aprire quello successivo in un gioco di specchi meta-teatrale ulteriormente amplificato in quanto questi momenti sono affidati ad un personaggio non compreso nel testo di Jarry: un Pinocchio di beniana memoria, unica maschera dello spettacolo ad utilizzare microfono ed amplificazione:

abbiamo voluto credere che in un angolo del palco, con la catena al collo di Carmelo Bene ci fosse Pinocchio. Abbiamo assecondato questa sensazione e ci siamo goduti l'incontro di questi personaggi fuori dal tempo e da ogni spazio possibile.⁸⁴

L'inizio dello spettacolo posticipa l'irruenza jarryana con una visione

muta, sospesa in una dimensione metafisica e inquietante. Un sole (o un gong?) disegnato dalle luci sul fondale ed ecco l'ingresso silente di glabre maschere umanoidi, figure vestite di tuniche bianche. Identiche, eppure diverse, incedono tra il monastico e lo scimmiesco nella gelida rarefazione che cattura il pubblico, solcando lo spazio d'un altrove collocatosi prima, o oltre, la Storia. [...]
Non personaggi, sono potenze, incarnazioni teatrali di forza inusitata, quella della maschera. Brandiscono legni con spaghi legati alle cime, simulano una pesca che è forse la concretizzazione della cautela necessaria a qualsiasi teatrante che voglia avvicinare Ubu.⁸⁵

All'estremità della lenza ci sono delle salsicce che vengono fatte dondolare su una piastra bollente. «Il grasso sfrigola amplificato dal microfono che Latini porta in scena con sé [...]»⁸⁶, un momento che sa di omaggio a Leo e Perla e al loro *Sudd*, nel quale ad un certo punto Sebastiano Devastato –

⁸³ Note di regia a *Ubu Roi*.

⁸⁴ *Ivi*.

⁸⁵ I. Vazzaz, *Lunga vita all'Ubu Re*, «Giudizio Universale», 22 febbraio 2012.

⁸⁶ A. Pocosgnich, *Shakespeare e la patafisica. L'Ubu re di Roberto Latini*, «doopiozero.com», 12 aprile 2012.

appoggiato al water – si friggeva un wurstel, farfugliando alcune battute in un tedesco inventato. Questi personaggi indossano maschere ‘di vecchio dai tratti scimmieschi’ che sembrano rifarsi a un immaginario cinematografico a metà strada tra *2001: Odissea nello spazio* e *Il pianeta delle scimmie*.⁸⁷ È solo con l’ingresso in scena di Pinocchio munito di una catena al collo che queste figure assumono una dignità spettacolare carnevalesca. Il personaggio interpretato da Latini⁸⁸ è infatti ‘tessitore e testimone del succedersi degli eventi’⁸⁹ raccontati da Jarry. La sua presenza in termini di apparizione beniana è specchio e alterità di questa comunità che abbandona i tratti scimmieschi con i quali si presenta sul palcoscenico all’inizio per assumere quelli delle maschere teatrali, presentandosi ora come figure violentemente grottesche e ironicamente demenziali vestite con tute e salopette bianche, dotate di un sospensorio a corredo che rimanda alle uniformi dei drughi in *Aranzia Meccanica*.⁹⁰ Una trasformazione indotta da questa presenza che squarcia di rarefazioni acustico-vocali e lirismo shakespeariano il non-mondo in cui irrompe. Un universo rappresentato come indistinto e sospeso, un’enorme scatola bianca che occupa tutta la scena la cui scelta è drammaturgicamente spiegata dal regista come segue:

Pensavo alla pagina bianca, al nessun mondo. Gli Ubu sono dei transitanti, non abitano, eppure serviva un luogo, un’assolutezza. Il bianco è come una tela sulla quale gli Ubu vanno a disegnarsi, non c’è alcun mondo.⁹¹

Tante sono le sequenze in cui la drammaturgia procede per immagini. Da quelle in cui sono protagonisti due orsi innamorati a un’altra in cui sullo sfondo di un paesaggio lunare Pinocchio gira in cerchio in bicicletta intorno ad uno scheletro posto al centro del palcoscenico. Tra queste, particolarmente pregnante, dal punto di vista della creazione di una drammaturgia per immagini, è sicuramente quella della guerra scenicamente proposta come

⁸⁷ M. Gonnelli, *Ubu e Pinocchio incatenati al caleidoscopico mondo di Shakespeare*, «gonews.it-giornale oraio», 9 febbraio 2012.

⁸⁸ «È Latini-Pinocchio-Bene a destarsi, come a sognar *Ubu Roi*, per farsi poi attraversare da lacerti scespiriani (a memoria, ricordiamo d’aver ascoltato brani da *Macbeth*, *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *La tempesta*), o è l’Ubu sospeso a immaginare Pinocchio?» (I. Vazzaz, *Lunga vita all’Ubu Re*, «Giudizio Universale», 22 febbraio 2012).

⁸⁹ M. Togna, “*Ubu Roi*”, *fantasia al potere*, www.teatrionline.com, 22 marzo 2012. <https://www.teatrionline.com/2012/03/ubu-roi-fantasia-al-potere/>. Consultato il 13 aprile 2017.

⁹⁰ I costumi sono di Marion D’Amburgo.

⁹¹ A. Fogli, *Latini e l’Ubu Roi: l’intervista*, «Ravenna&Dintorni.it», 27 febbraio 2012. Documento ritrovato nell’archivio della compagnia.

un enorme telo rosso che copre l'intero spazio scenico (una scatola interamente bianca): un mare in movimento, onde colorate che rievocano una mattanza, e lì in mezzo marionette urlanti e gridi [grida] di battaglia. Ma anche la guerra finisce, e nel lento ritirarsi del drappo scarlatto – scomparendo d'un lato, come nella vasta risacca di uno tsunami – ecco affiorare uno scheletro annerito, rimasto lì sotto a indicare l'assurdità e la morte.⁹²

Circa un anno dopo *Noosfera Museum*, mentre *Ubu Roi* riesce faticosamente a guadagnarsi lo spazio per qualche replica, nel 2014 l'interesse di Fortebraccio Teatro si orienta verso la riscrittura dell'incompiuto *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello. A differenza della drammaturgia frequentata fino a questo momento – scritta in inglese, francese e mai in italiano – il testo pirandelliano «è un testo che si sente per come scritto, perché non necessita di una mediazione, cioè di una traduzione letteraria»:

Ho sentito – ricorda Latini – come se le parole del primo e del secondo atto fossero 'impreparate', non pronte, non revisionate, limate, risistemate rispetto alla presenza di un terzo atto conclusivo. È un testo senza finale perché Pirandello muore prima di concluderlo: «Io ho paura» sono le battute che lui scrive due giorni prima di morire.

Mi piaceva pensare a quelle parole in questa condizione: stare lì sulle parole e sui fantasmi a cui lui stesso pensava di dedicare il titolo del primo atto. Pertanto, abbiamo lavorato provando a lasciare solo le parole, come se avessero una vita a parte rispetto all'itinerario del racconto, eliminando personaggi, trama.

Nei *Giganti* non faccio tutti personaggi, non ne faccio nessuno, nemmeno quando ne faccio uno: non è il personaggio ma sono le parole di Pirandello.⁹³

In una delle fasi iniziali il processo di scardinamento e riscrittura viene svolto con il contributo dell'attrice Federica Fracassi:

Il lavoro ha avuto diversi passaggi. Il primo allestimento prevedeva solo il primo atto con me da solo, successivamente avevo deciso di invitare Federica Fracassi. A nessuno di noi, però, 'toccava' fare tutti i personaggi, anzi non dovevamo farne nessuno: la condizione scenica della solitudine aveva più efficacia, più evidenza.⁹⁴

Quello che sembra destinato ad essere uno spettacolo a due voci, dopo le prime presentazioni in formato studio, e in seguito anche ad un infortunio accorso alla Fracassi, si trasforma in un nuovo lavoro con il solo Latini in scena. L'attore-regista si rende conto che insistere sulla duplicazione performativa, sulla presenza cioè di due attori in scena, avrebbe portato a

⁹² M. Togna, "Ubu Roi", *fantasia al potere*, www.teatrionline.com, 22 marzo 2012. <https://www.teatrionline.com/2012/03/ubu-roi-fantasia-al-potere/>. Consultato il 13 aprile 2017.

⁹³ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁹⁴ Ivi.

un'ulteriore moltiplicazione, un ennesimo riflesso. Avrebbe cioè condotto una presenza attorica ad essere lo specchio dell'altra. All'interno dello schema drammatico un'altra 'voce' cominciava ad assumere i tratti di un elemento che avrebbe finito per bloccare, anziché aiutare, liberare l'immaginazione, «[...] rimanere il più possibile nell'indefinito, accogliere il movimento interno al testo e portarlo sul ciglio di un finale sospeso tra il senso e l'impossibilità della sua rappresentazione»:⁹⁵

Fatto in due - ricorda - finivamo per essere uno personaggio dell'altro, restando in attesa ognuno del suo turno d'ingresso in scena. Questa cosa aggiungeva più 'livelli', ulteriori slittamenti di cui mi sembrava non ce ne fosse bisogno. Quindi siamo tornati alla versione con me da solo. Anche se in un primo momento la presenza di Federica, con cui ho fatto delle repliche, mi sembrava condizione necessaria, così come necessario poi mi è sembrato aggiungere il secondo atto con la definitiva espulsione di Federica dalla scena.⁹⁶

Tali dinamiche di costante ripensamento, trasformazione e ridefinizione dell'operazione nel suo predisporre prima e compiersi poi è emblematico del modo di considerare la pratica scenica e i suoi processi compositivi da parte di Fortebraccio:

non ho - sottolinea Latini - una strategia da applicare, il lavoro detta quello che si costruisce. Federica è parte integrante anche nella sua assenza, l'espressione 'senza Federica Fracassi' che abbiamo voluto tenere nella presentazione dello spettacolo vuole riconoscerle i meriti di questo attraversamento. Le fasi del lavoro hanno portato ad una riflessione, Federica ha ricevuto un invito da Fortebraccio che si è trasformato nel tempo. Spero che sul palco lo spettacolo senza di lei sia capace di tenere anche per lei.⁹⁷

Per la riscrittura del terzo mito moderno raccontato da Pirandello - quello dell'arte -⁹⁸ il tracciato drammaturgico predisposto risponde a un disegno relativamente immediato e scarno:

La compagnia di attori che arriva alla Villa della Scalogna sembra avere, in qualche forma, un appuntamento col proprio doppio. Cotrone e Ilse stanno uno all'altra come scienza e coscienza, gli stessi Giganti, mai visti o vedibili, sono così nei pressi di ognuno da potersi sentire come proiezioni di sé. Voglio immaginare tutta l'immaginazione che posso per muovere dalle parole di Pirandello verso un limite che non conosco. Portarle "al di fuori di tempo e

⁹⁵ Note di regia a *I giganti della montagna*.

⁹⁶ Da una conversazione con Roberto Latini. Portici 14 gennaio 2017.

⁹⁷ F. Costi, *Intervista a Roberto Latini*, «Il mese», 10 febbraio 2015.

<http://www.ilmese.it/?p=1292>. Consultato il 5 aprile 2017.

⁹⁸ Il mito religioso e quello sociale erano stati rielaborati dal drammaturgo rispettivamente in *Lazzaro* e *La Nuova Colonia*.

spazio”, come indicato nella prima didascalia, toglierle ai personaggi e alle loro sfumature, ai caratteri, ai meccanismi dialogici, sperando possano portarmi ad altro, altro che non so, altro, oltre tutto quello che può sembrare.

Le parole, le parole, le parole! sono queste il personaggio che ho scelto.⁹⁹

Complesso, articolato, poeticamente arcano, drammaturgicamente denso e spettrale risulta invece l’allestimento:

Il nero domina come una cappa pesante e avvolge la figura ieratica dell’attore, da cui sgorgano le parole enfattizzate come suoni provenienti da mondi lontani e misconosciuti. Appaiono gradualmente filari di spighe di grano dorate, quasi a simboleggiare il ventre stesso della terra madre da cui si origina la vita stessa, omaggio al *Libro della Genesi*: “Polvere sei e polvere tornerai. L’uomo è sulla terra per coltivare, per costruire e per morire” (2,5). Morte e Risurrezione. C’è un profondo rispetto della poetica in cui Latini si offre come cantastorie e narratore di un travaglio esistenziale che ci appartiene e da cui sembra impossibile affrancarsi. Generoso nella completezza espressiva che gli appartiene da sempre, l’artista sceglie di caratterizzare con immagini visive il senso del tempo che scorre inesorabilmente come il cielo attraversato da nuvole nel loro scorrere senza fine.

Un caleidoscopio di colori avvolgono la sua ombra che appare e scompare, la luce calda che ammantava la scena per farsi rapire dalle tenebre bluastre e lattiginose.¹⁰⁰

«Immaginazione», «ho paura» sono le parole proiettate sul velatino che inscatola questo fosco panorama. Qui, l’attore – quasi sciamanicamente – libera le presenze fantasmatiche a cui Pirandello ha dato voce. Ilse, il Conte, gli Scalognati, Cotrone acquistano la palpabilità scenica di entità acustico-vocali fatte risuonare da Latini. L’attore non compare quasi mai a figura intera, nella sua definita e anatomica corporeità. Della sua fisicità restano solo brandelli, ombre evanescenti di parti di un corpo celato dalla penombra e dal velatino: presenza smaterializzata anche dalle luci fioche, episodicamente ‘mistificata’ dall’utilizzo di accessori essenziali (calze o foulard che coprono il viso) come nel caso dell’apparizione dell’Angelo Centouno, personaggio che si manifesta attraverso l’immagine di una t-shirt bianca che l’attore slarga all’altezza del suo volto.

Tutto lo spettacolo è una sorta di incarnazione di un mondo sospeso, parallelo, fuori dal tempo, dominato da un buio lunare, dal gracidiare dei corvi, dalla paura, dalla minaccia incombente. Le pirandelliane indicazioni didascaliche relative agli ultimi barlumi del crepuscolo che si spengono, mentre l’alba lunare gradatamente comincia, vengono tradotte in una sequenza in cui è lungamente protagonista la sola scena:

⁹⁹ Note di regia a *I giganti della montagna*.

¹⁰⁰ R. Rinaldi, *Tra i “Giganti” Roberto Latini dà anima e corpo al “mito incompiuto” di Pirandello*, «Rumor(s)cena», 5 luglio 2014.

Nella seconda parte - ricorda la Muroli - c'è un momento piuttosto lungo, piuttosto intenso, in cui la scena è disabitata e rimbomba un ritmo elettronico, incalzante. La luce è fredda, brillante e dalle quinte sgorgano rigurgiti di fumo. Fumo che copre il suolo, forma un tappeto, esonda dal palco, invade la platea. Quindi si acquieta, si restringe, scompare.¹⁰¹

In questo mondo metafisico i personaggi portati in scena dal solo Latini sono rappresentati come apparizioni nebulose, pure entità soniche 'che si rincorrono, si sovrappongono, cercano di emergere singolarmente',¹⁰² inverte dall'amplificazione e caratterizzate dagli effetti. Ombre divorate da inquietudini, ossessioni, disperazione che si manifestano sulla scena nei termini di

voci in falsetto, voci dal timbro basso, voci naturali, voci strozzate, voci che vengono scandite a ritmo di rap, voci amplificate dai microfoni che permettono all'attore di lavorare su una drammaturgia vocale, voci che si intersecano ai suoni del tappeto sonoro, creato da Gianluca Misiti¹⁰³

Il loro «nemico più grande è la paura»,¹⁰⁴ un nemico che rende fantasmi anche gli stessi spettatori¹⁰⁵ come sembra suggerire il finale, forse il più definitivo e il più politico all'interno della teatrografia di Fortebraccio: l'attore è in alto su un trampolino. Rimane appena al di qua dal sipario che si è chiuso alle sue spalle e, senza ausilio di microfoni e amplificazione, recita esitante e incerto - rivolto alla platea - «E tu... e tu... e tu... tu... non hai... paura?». La sua inconfondibile voce, registrata, fuori scena riverbera perentoriamente l'ultima battuta: «paura». A questo punto partono le note dell'aria *Una furtiva lagrima*, da *L'elisir d'amore* di Donizetti. Lentamente l'attore si distende sul trampolino fino a scomparire, inghiottito dal sipario. Alla sua riapertura, un attimo dopo, ritroviamo solo l'ombra della sagoma sdraiata che si staglia su un plumbeo velatino.

Tra le repliche de *I giganti della montagna* e alcune centellate riprese di *Ubu Roi*, comincia il lavoro sulla riscrittura di un attraversamento drammaturgico 'dentro' *Metamorfosi* di Ovidio. Fin dalle primissime battute l'operazione impone un'attenzione diversa e del tutto particolare trattandosi di un poema epico-mitologico, cioè di un testo non destinato alla scena:

¹⁰¹ G. Muroli, *Roberto Latini e la paura dei giganti nell'ultimo Pirandello*, «PAC», 22 aprile 2015.

¹⁰² V. Sansone, *Sogno, paura, visione, immaginazione dei "I giganti della montagna"*, «Rumor(s)cena», 28 febbraio 2016

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ N. Lucarelli, *I Giganti della montagna*, «Sipario», 6 maggio 2016.

¹⁰⁵ Cfr.: R. Savo, *Noi, spettatori-fantasma di un teatro moribondo ne "I giganti della montagna" di Roberto Latini*, «Recensito», 27 febbraio 2016.

Penso – scrive il regista – a *Le Metamorfosi* di Ovidio come a un prezioso vocabolario per immagini. Questo è il testo di riferimento di tutta la letteratura moderna e contemporanea.

Voglio provare a interpretare teatralmente il linguaggio, la struttura e i suoi episodi. Voglio provare l'occasione di non mettere in scena quei Miti, ma 'tradurre', nell'etimologia comune di tradire e tradizione, ciò che alcuni Miti sembrano custodire per il contemporaneo.¹⁰⁶

L'avvicinamento al testo ovidiano avviene nel segno del tipico atteggiamento che da sempre ha portato Fortebraccio Teatro ad accostarsi ai classici:

Non ho pensato – sottolinea Latini – di portare in scena i miti contenuti nelle *Metamorfosi*, non ho pensato di cercare di rappresentarli.

La domanda è stata – ed è – intorno al cosa farsene. Quale relazione possiamo avere con testi come questo o con i classici in generale. Cosa farsene dei classici. Qual è l'atteggiamento possibile? Ho bisogno delle domande giuste per poter muovere. Non ho bisogno davvero di risposte, ho bisogno del processo potenziale. Avere a che fare con la scena del contemporaneo credo sia in questa possibilità. Il teatro non può avere pretesa, solo disponibilità.¹⁰⁷

L'imponenza dell'opera di Ovidio, la sua complessità narrativa, che «spazia dalla creazione dell'Universo fino alla morte di Cesare [...]»,¹⁰⁸ viene affrontata in maniera 'opposta' rispetto al sottotesto che l'opera – agli occhi di Latini – pare esprimere:

tutto lo sforzo ovidiano mi sembra sia nel mettere ordine nel mezzo.

La narrazione dei Miti sembra avere questo costante sottotesto, questa aspirazione, sicuramente.

Voglio rinunciarvi da subito, non mettere in ordine, in nessun ordine, anche per non rischiare la costrizione di un eventuale percorso filologico, piuttosto provare a liberare ulteriormente, ad aprire e moltiplicare, per stare in una drammaturgia mobile e tentare una scrittura scenica in movimento che possa tramutare l'inafferrabilità nell'accoglienza di un concetto di apertura e trasformazione.¹⁰⁹

Tale rinuncia sembra essere in perfetta sintonia con l'operazione sostenuta ne *I giganti della montagna* anche se in questo caso alla fluidità di una struttura più lineare viene privilegiata una costruzione composita che

¹⁰⁶ Note di regia a *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

¹⁰⁷ M. Pascarella, *Le molte Metamorfosi di Roberto Latini*, «Artribune», 19 luglio 2015. <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/07/le-molte-metamorfosi-di-roberto-latini/>. Consultato il 6 aprile 2017.

¹⁰⁸ Note di regia a *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*.

¹⁰⁹ Ivi.

procede per montaggio, pensato come un dispositivo sempre diverso costruito in maniera sempre nuova ad ogni 'replica'.¹¹⁰

Nel 2015 comincia così ad essere proposto in tutta la sua articolata complessità, e in montaggi sempre diversi, sottoforma di eventi unici e in format sempre insoliti - e in luoghi e spazi eterogenei (una pineta, una spiaggia, il mare, una fontana, un vicolo, una strada, una piazza, una sala, un teatro) - *Metamorfosi. Di forme mutate in corpi nuovi*, opera che ad oggi ha visto 'metamorfizzati' i seguenti miti *Narciso, Piramo e Tisbe, Caos, Aracne, Minotauro, Corvo, Ecuba, Argonauti, Orfeo, La Peste, Morte di Cesare, Orfeo ed Euridice, Il sonno, Tiresia, Sirene, Sibilla cumana, Filomone e Bauci, Sisifo, Silla*.¹¹¹

Anche se risulta praticamente impossibile ricostruire le diverse metamorfizzazioni operate dal gruppo raccolto intorno a quest'idea di drammaturgia così flessibile e unica,¹¹² vale comunque la pena offrire un minimo di spaccato relativamente a ciò che, con tutte le eccezionalità del caso, è possibile vedere in scena sulla base di una 'replica' vista personalmente.¹¹³

Ad introdurre gli episodi della serata è Latini, capocomico-clown che recita a voce nuda, attraversando la platea, alcuni passaggi da *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo. Successivamente fa il suo ingresso in scena Ilaria Drago - tornata a lavorare con Fortebraccio - anche lei nei panni di un clown per proporre la sua versione di *Narciso*. Giunge ad un microfono dotato di un'asta infiorata posto sulla destra della scena vuota. Sulle note della struggente musica per pianoforte e archi composta da Misiti intesse un dialogo sonoro tra le battute recitate al microfono - manipolate con un

¹¹⁰ «Contrastare la narrazione o la successione narrativa e procedere come tra fotogrammi o stanze improvvisamente aggiunte ai lampi del pensiero.

Quanto prodotto di volta in volta deve essere nella disponibilità di trasformarsi e svilupparsi per montaggio, senso e capacità di superarsi. I diversi Miti, selezionati, distillati e sovrascritti devono conservarsi e articolarsi nella tensione verso possibili moltiplicazioni di senso» (Ivi).

¹¹¹ Alla estrema articolazione del lavoro si aggiungerà una sua ulteriore diramazione *Metamorfosi. Scatola nera* che vedrà la presenza del solo Latini in una formula più intima nella quale vengono riprese 'metamorfosi' proposte altrove, che hanno dialogato con quelle già 'metamorfizzate', «che hanno già attraversato il palco in altri contenitori e forme e proviamo a vedere che possibilità hanno di susseguirsi e rimandarsi a vicenda» (Note di regia a *Metamorfosi. Scatola nera*).

¹¹² Una comunità di artisti (Sebastian Barbalan, Alessandra Cristiani, Claudia Della Gatta, Ilaria Drago - che torna a lavorare con Fortebraccio - Esklan Art's Factory, Giancarlo Ilari, Savino Paparella, Francesco Pennacchia, Pietro Piva, Alessandro Porcu, Carlo Vicari, Paola Zaramellasi) si riunisce intorno a questo lavoro di creazione di una sorta di «drammaturgia mobile» (A. Scarpellini, *Inequilibrio: la povertà essenziale del teatro*, «Doppiozero», 16 luglio 2015).

¹¹³ Lo spettacolo è andato in scena a Nocera Inferiore presso il Teatro Diana il 15 aprile 2016. In quest'occasione i miti presentati sono stati: *Narciso, Caos, Aracne, Minotauro, Argonauti, Ecuba, Piramo e Tisbe, Orfeo ed Euridice*.

effetto delay – e il testo registrato con la sua stessa voce e mandato in diffusione. Il tessuto sonoro è di fatti la resa spettacolare dello specchio d'acqua – presente nel mito raccontato da Ovidio – nel cui riflesso l'attrice finisce per perdersi. *Caos* è un sapiente quadro sull'impossibilità del dire in cui diversi clown, sistematisi in fila, si alternano a turno al microfono senza riuscire ad emettere alcun suono – sullo sfondo di una partitura musicale che va da un motivo di carillon a una tempesta percussiva fatta di clangori metallici e rumori di ingranaggi – mentre *Aracne* è una sequenza completamente coreografica in cui la danzatrice Alessandra Cristiani dilata progressivamente il motivo gestuale di partenza: strapparsi le sue lunghe chiome rosse. Immagine potente questa «[...] quanto l'*Ecuba* dai lunghissimi capelli bianchi di una straordinaria Ilaria Drago, e i monologhi dell'attore Latini, che nel *Minotauro* dà il meglio di sé mescolando non solo Shakespeare e Camus, ma gli stessi Caligola ed Elicone, in una schizofrenica crasi di battute dell'uno che sogna solo la luna mentre l'altro prova a ricordargli di una congiura terrena in atto». ¹¹⁴ La conclusione è affidata a *Orfeo ed Euridice*, momento in cui il testo originale ricompare nei versi recitati da Latini-Orfeo. Seduto sul proscenio Orfeo supplica gli dèi straziandosi per l'amata Euridice-Ilaria Drago che, alle sue spalle, si allontana lentamente verso il fondo senza riuscire mai ad incrociare lo sguardo dell'altro. Poco dopo, un arpeggio pianistico inonda la sala e Latini recita al microfono *Per te bambina mia*, poesia di Mariangela Gualtieri, creando un dialogo serratissimo con la musica ardente e incalzante di Misiti: uno dei momenti più ricchi di pathos e poesia del teatro di Fortebraccio.

La rinuncia alla rappresentazione dei miti, come pure nel caso de *I giganti della montagna*, passa anche per l'espulsione del personaggio come costruzione di una individualità scenico-spettacolare. È sulla base di questi presupposti che si è pensato di ricorrere alla figura del clown come 'forma' che 'abita', interpreta le metamorfosi:

L'idea di fare interpretare i miti ovidiani a dei clown – spiega Latini – è uno dei ponti per il contemporaneo. Ho pensato a dei clown per il loro naturale agire sul confine tra l'essere e il divenire.

Dico meglio: quando si vede qualcuno su un palco si ha anche a che fare con il suo personaggio e spesso con l'attore che ce lo propone; con le maschere dei clown, con i clown come fossero quelli di una genia di clown, mi sembra che questo aspetto possa essere superato con nettezza e giovamento di senso; vedere un clown ci porta direttamente all'essere umano, alla persona, evitando addirittura di passare per le stazioni del personaggio e l'attore. Non ho invitato attori, danzatori o performer, ma sensibilità artistiche capaci di dare interpretazioni diverse a questa condizione. Di svilupparle a seconda del Mito

¹¹⁴ R. Menna, *Forme mutate in corpi nuovi*, «Doppiozero», 12 aprile 2016

di riferimento e di aggiungere al proprio bagaglio personale quanto ogni volta incontrato nel processo.¹¹⁵

L'attore è chiamato a proporre e disegnare il proprio «percorso dentro una grammatica»,¹¹⁶ nutrendo cioè ogni singola 'metamorfosi', ciascun movimento dello spettacolo, della propria specificità tecnico-espressiva e della propria sensibilità:

Questa totale adesione alla struttura e alla drammaturgia di *Metamorfosi* è possibile perché mi sono ritrovato con attori che ho scelto giù dal palco, da spettatore, dalla platea. Non li ho scritturati o provinati. Li ho invitati. Ho ritenuto opportuno poterlo fare perché sapevo potessero mettere nel lavoro un 'loro modo', avendo 'sentito' fossero nella stessa grammatica.¹¹⁷

All'interno di questa impostazione il ricorso alla figura del clown è assunto da ciascun attore senza cedere a ciò che nell'immaginario collettivo tale figura evoca - il circo, i numeri, la tentazione alla *jonglerie* - ma assumendone forme e sembianze, il puro segno, per far saltare il meccanismo nella relazione attore-personaggio e annullare così la distanza tra i due termini:

Dal clown passiamo direttamente all'essere umano. La percezione dell'essere umano sotto quella maschera è costante. E non pensiamo mai al personaggio, all'attore: sono paralleli, in un binario che procede insieme. Non sono dei clown che 'clowneggiano': quando lo fanno è come se gli toccasse di farlo. Mi son raccomandato molto di non farsi prendere dalla forma, dalla clownerie: nessuno è clown, quella è una cosa veramente seria. È come se fossero nella condizione del clown, e quindi nella condizione degli esseri umani.¹¹⁸

'Metamorfosi', l'idea cioè di trasformazione performativa e trasfigurazione poetica, diventa allora da un lato il simbolo dell'attraversamento e della riscrittura del testo, e dall'altro la pre-disposizione con la quale l'attore penetra nel tessuto poetico e ne viene percorso in un itinerario creativo nel quale contenuto, struttura e forma coincidono. Gli episodi, ad ogni replica diversi, montati in maniera diversa, vengono così percepiti come «brandelli

¹¹⁵ M. Pascarella, *Le molte Metamorfosi di Roberto Latini*, «Artribune», 19 luglio 2015. <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2015/07/le-molte-metamorfosi-di-roberto-latini/>. Consultato il 6 aprile 2017.

¹¹⁶ G. D'Alelio, *Roberto Latini: la mia coscienza, il sistema teatro e le platee narcotizzate. Intervista*, «Krapp's Last Post», 9 febbraio 2017. <http://www.klpteatro.it/roberto-latini-intervista-fortebraccio-amleto>. Consultato il 7 aprile 2017.

¹¹⁷ Da una conversazione con Roberto Latini, Roma 13 marzo 2017.

¹¹⁸ G. D'Alelio, *Roberto Latini: la mia coscienza, il sistema teatro e le platee narcotizzate. Intervista*, «Krapp's Last Post», 9 febbraio 2017. <http://www.klpteatro.it/roberto-latini-intervista-fortebraccio-amleto>. Consultato il 7 aprile 2017.

di narrazione [che] sostano nello spazio scenico, privi di un'intelaiatura razionale in cui inserirsi»:¹¹⁹

Ovidio, con le sue descrizioni dense di dettagli eruditi, con la ricercatezza dei termini e la spasmodica attenzione al loro suono, si annienta in personaggi di sogno tra i quali si instaurano continui legami, e pare esservi dialogo, e vi è solitudine, e ancora si forma una relazione sottile, di sguardi e gesti leggeri, in una danza di cui lo spettatore non percepisce pienamente il significato, ma dal cui valore estetico è travolto, catturato.¹²⁰

Il 2016 è l'anno di *Amleto † Die Fortinbrasmachine* in cui Latini, oltre a ritrovare la dimensione attorica in solitaria, opera con Misiti e Mugnai – e con Barbara Weigel co-dramaturg – l'ennesimo scatto verso una maggiore complessità compositiva: portare in scena la riscrittura di una riscrittura. L'elemento di partenza di questa nuova esperienza è infatti *Die Hamletmaschine*, dramma del 1977 liberamente ispirato all'*Amleto* di Shakespeare, testo post-moderno per antonomasia di Heiner Müller in cui il personaggio protagonista è ritratto in costante sospensione tra l'essere attore e il ruolo che interpreta.

Dal punto di vista drammaturgico Müller è indispensabile per tornare a Shakespeare e ad *Amleto*, ma filtrato dalla prospettiva di Fortebraccio:

Alla fine degli anni '70 – leggiamo – Heiner Müller componeva un testo che era liberamente ispirato all'*Amleto* di Shakespeare.

Oggi, tentiamo una scrittura scenica liberamente ispirata a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller.

Lo facciamo tornando a Shakespeare, ad *Amleto*, con gli occhi di Fortebraccio, con l'architettura di Müller, su un palcoscenico sospeso tra l'essere e il sembrare.

Intitoliamo a Fortebraccio il nostro sguardo sul contemporaneo, la caccia all'inquietudine nel fondo profondo del nostro centro, per riscriverci, in un momento fondamentale del nostro percorso.

Di Heiner Müller conserviamo la struttura, la divisione per capitoli o ambienti e componiamo un meccanismo, un dispositivo scenico, una giostrina su cui far salire tragedia e commedia insieme.

Die Hamletmaschine è modello e ispirazione: *Album di Famiglia*; *L'Europa delle donne*; *Scherzo*; *Pest a Buda* *Battaglia per la Groenlandia*; *Nell'attesa selvaggia*, *Dentro la orribile armatura*, *Millenni*.

L'*Amleto* è una tragedia di orfani, protagonisti e antagonisti di un tempo in cui i padri vengono a mancare. Anche *Die Hamletmaschine*, ormai, da figlio è diventato padre.¹²¹

¹¹⁹ S. Casini, *Metamorfosi, tra folle inquietudine e innocente dolcezza*, «Lo sguardo di Arlecchino», 9 luglio 2015.

¹²⁰ Ivi.

¹²¹ Note di regia a *Amleto † Die Fortinbrasmachine*.

In un'atmosfera perturbante e a tratti impenetrabile, il palcoscenico diventa un cimitero come simboleggiano le croci che spuntano costantemente (quella del titolo, le aste dei microfoni unite a †, la spada calata dall'alto, il trucco sul volto). Con alle spalle l'Europa e le sue macerie, il 'marcio' che consuma il vecchio continente,¹²² Latini, unico attore dello spettacolo, recita al microfono «Io non sono Amleto»,¹²³ «travestito da elegante e solenne interprete di kabuki».¹²⁴ Siamo di fronte a un ribaltamento di quel «Ich war Hamlet» («Io ero Amleto») con cui si apre il testo di Müller che rivendica la volontà di stare in ciò che il regista definisce la 'potenza del potenziale'.¹²⁵ Una possibilità espressa metaforicamente dall'arrivo di Fortebraccio alla fine dell'*Amleto* e dalla sua prima battuta: «Where is this sight?». Il principe di Norvegia chiede dove si trovi lo 'spettacolo' o dove sia la 'visione', dove cioè puntare lo sguardo, ma

In questa battuta - sottolinea Latini - c'è forse una condizione terza, potenziale, superiore, altra, che potrebbe suonare in questo modo: "dove devo guardare per vedere?" oppure, "Dove devo guardare per l'immaginazione?", "Dove guardare per immaginare?"; "Dove devo guardare per essere ammesso alla visione"; "Per esservi aggiunto" ..

Ecco, vorrei tenermi in questa possibilità, nella moltiplicazione di senso di queste possibilità, nelle derivazioni e derivate possibili e rispondere all'invito intorno alla città ideale portando questa domanda come contributo.

Non voglio arrivare a una risposta, non voglio aggiungere la mia, nemmeno quella che verrebbe da tutto l'esercizio della mia impreparazione. Voglio lasciare la domanda, rimanere *nel pieno del vuoto*.¹²⁶

¹²² «tra l'Est e l'Ovest di una Germania fine anni '70, Müller - scrive Barbara Weigel - ha nutrito la loro energia mitica con la storia della sua epoca: cortocircuitando storia e mito, ha rimesso in moto la macchina Amleto.

Ha liberato i personaggi in un movimento poeticamente autonomo, li ha collocati oltre il testo di Shakespeare, in uno spazio visionario nel quale la loro tragedia poteva diventare ancora concreta e tangibilmente parte della nostra storia recente. [...]

Immaginiamo un Amleto che ha smesso di stare in riva al mare a parlare alle onde, con alle spalle le rovine d'Europa già percepite da Heiner Müller, mentre uno dei figli di Ecuba, Polidoro, vittima innocente anche lui di vendette nefaste, viene dal mare per approdare a quelle stesse coste.

Ci poniamo le domande che si poneva già Heiner Müller:

Che cos'è che ritorna?

Quali sono i fantasmi che vengono dal futuro? (B. Weigel, *Amleto und Die Fortinbrasmachine*, in Note di regia a *Amleto † Die Fortinbrasmachine*).

¹²³ Le stesse battute sono presenti nella versione di *Hamlemaschine*, spettacolo del 1988 con la regia di Federico Tiezzi, interpretato da Sandro Lombardi, attore con cui Latini - come sottolineato precedentemente - ha diviso il palco nel 2010 ne *L'uomo dal fiore in bocca*, prodotto dalla Compagnia Sandro Lombardi.

¹²⁴ V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmachine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹²⁵ R. Latini, *Nel pieno del vuoto*. Dattiloscritto ritrovato presso l'archivio della compagnia.

¹²⁶ Ivi.

Latini porta in scena un personaggio-raggiere che incarna diverse proiezioni drammaturgiche come moltiplicazioni e diramazioni di un sé (Amleto) filtrato dallo sguardo, o sarebbe meglio dire dagli sguardi, di un altro (Fortebraccio). È così che assistiamo ad una carrellata di diverse apparizioni: il fantasma del padre di Amleto, un'Ofelia con le sembianze di Marilyn con tanto di gonna sollevata dal vento, un equilibrista, un disperato Rigoletto, un mostruoso Loki, il replicante di *Blade Runner*, Luca Cupiello del «te piace 'o presebbio?»,¹²⁷ il Re sotto le spoglie di un demonio su tacchi a spillo. Nell'economia di uno spettacolo dalla imponente matrice visiva, alla scena è affidata una funzione di scrittura di primaria importanza i cui elementi portanti sono una pedana metallica rettangolare e un cerchio, «logo-marchio-simbolo della compagnia»¹²⁸. Il reticolato rettangolare all'occorrenza si trasforma da «“hanamichi”, la pedana sulla quale si posizionano gli artisti del kabuki» – e su cui vediamo all'inizio recitare l'attore – nell'altalena, «sospesa legata da magneti al cielo scenico, come per effetto di un incantesimo»,¹²⁹ sui cui appare la Monroe. Nei meandri di questo mondo chiaroscurale, dove domina spesso il buio e la penombra, chirurgicamente squarciato da densi tagli di blu e verde, altro elemento di scrittura visiva è un enorme cerchio luminescente che, calato dall'alto, e di volta in volta posizionato perpendicolarmente o parallelamente, «[...] diventa recinto di reclusione o porta per una dimensione simbolica e assoluta».¹³⁰

Estremamente singolare è anche il modo in cui Fortebraccio Teatro è capace di far deflagrare questo particolare lavoro di riscrittura attraverso l'inserimento di elementi drammaturgici che creano dei veri e propri cortocircuiti. In tal senso, pare particolarmente eclatante il recupero della sequenza finale del film *Blade Runner* di Ridley Scott. Una cesura di buio anticipa l'ingresso in scena di un monitor che, una volta posizionatosi al centro, proietta il momento della pellicola in cui Rutger Hauer recita «Io ne ho viste cose che voi umani non potreste immaginarvi:/navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione,/e ho visto i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser./E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo,/come lacrime nella pioggia./È tempo di morire». Ciò che apparentemente potrebbe sembrare un innesto non-sense o un manierismo sperimentale, in realtà serve drammaturgicamente da un lato a creare un ponte ideale di senso tra la natura replicante del Nexus 6 Roy Batty¹³¹ e quella dello spettacolo: riscrittura della riscrittura di Heiner

¹²⁷ Cfr.: P. Attolico, «Amleto † Die Fortinbrasmachine»: Roberto Latini raggiunge la perfezione al Teatro Palazzo di Bari, «LSD magazine», 10 dicembre 2016.

¹²⁸ V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmachine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹²⁹ E. Scolari, *Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller*, «PAC», 29 gennaio 2016.

¹³⁰ Ivi.

¹³¹ Roy Batty è il nome del personaggio umanoide interpretato da Rutger Hauer.

Müller sull'*Amleto* di Shakespeare, e dall'altro a 'preparare' il nuovo ingresso in scena di Latini prima di recitare il monologo dell'atto III, scena 1¹³² - 'essere o non essere' - «[...] senza alcun orpello, nudo, in modo quasi colloquiale, come se li stesse tutto l'essere attore, tutto l'essere uomo». ¹³³

Lo spettacolo si chiude sull'immagine di un duetto tanto grottesco, quanto inquietante: «[...] un'armatura, con una coperta sulle ginocchia, ascolta Latini che indossa una sovrapposizione di costumi dei vari personaggi e che *bla bla blatera* una storia che non ci stanchiamo di ascoltare». ¹³⁴

Amleto † *Die Fortinbrasmaschine* è spettacolo meta-riflessivo all'ennesima potenza. I piani della metateatralità - elemento da sempre presente nel cammino artistico di Fortebraccio Teatro - vengono portati a livelli inesplorati fino a questo momento, nel segno di continui rimandi e rifrazioni tra i due testi in questione, tra questi e altre drammaturgie, e tra *Amleto* † *Die Fortinbrasmaschine* ed altri spettacoli della compagnia. Il palcoscenico diventa metariflessivamente cornice in cui quest'opera si fa sentiero di un ri-attraversamento, spazio in cui ritrovare tanti elementi che hanno caratterizzato gli spettacoli passati di Fortebraccio: una fugace apparizione dello scheletro dell'*Ubu Roi*, la parrucca bionda di *Nord* qui chioma monroeniana, l'immagine del microfono stretto in grembo come il bambino cadavere stretto al petto di Ilse ne *I giganti della montagna*, l'*Amleto* 'plurale' - passato al setaccio dalle prospettive di Ofelia, Laerte, Claudio, Gertrude - di *Per Ecuba*. ¹³⁵ Un teatro dove l'autoreferenzialità, assunta come strumento autoriale, è in grado di generare drammaturgia senza correre mai il pericolo di essere fine a se stessa. ¹³⁶

¹³² Latini inserisce la sequenza filmica «[...] nel terzo capitolo che si chiama "Scherzo" e ha a che fare con i passaggi musicali, lirici, fa riferimento allo scherzo che ha la capacità di stare come l'allegro sta alla musica. Cominciamo - dice - con un pezzettino di Rigoletto per passare poi ai pesci che sono il resto del silenzio, e al monologo di *Blade Runner* che mi è sempre sembrato molto shakespeariano, in accezione moderna: questo 'Time to Die', 'è tempo di morire' è veramente uno dei momenti più amletici della cinematografia moderna recente» (*Roberto Latini: Amleto + Die Fortinbrasmaschine*, Intervista a cura di M. Alberione, «Duel», 26 gennaio 2016).

¹³³ E. Scolari, *Roberto Latini e la macchina amletica di Heiner Müller*, «PAC», 29 gennaio 2016.

¹³⁴ Ivi.

¹³⁵ Cfr.: V. Di Vita, *Amleto è morto: viva è la Fortinbrasmaschine*, «Ateatro», 28 luglio 2016.

¹³⁶ Parallelamente alla conclusione dei lavori di stesura di questo saggio, Fortebraccio Teatro è impegnato in un processo di rielaborazione scenica e riscrittura basato sul *Cantico dei cantici* che prevederà la presenza del solo Latini in scena.