

## verso l'attore sonoro

### **lettera aperta a roberto latini dopo aver assistito al suo “jago”**

Caro Roberto,  
era davvero tanto che uno spettacolo non mi stimolava. L'ultimo che ricordo è un *Prometeo* di Heiner Goebbels, con l'attore francese André Wilms, una decina d'anni fa. Del teatro odierno, a carattere marcatamente consolatorio, non sopporto nulla, e sarei tentato di affermare che con la morte di Leo De Berardinis finisce la possibilità stessa di esistenza di un teatro che non sia mero passatempo serale. Non sto qui a ripercorrere le tendenze più significative di questi anni, dal teatro “di narrazione” alla “terza ondata”, tendenze che certo conosci meglio di me. Tutte esperienze che smettevano di confrontarsi con il linguaggio ereditato, accettandolo acriticamente ... Ed ecco che, del tutto inaspettatamente, il tuo *Jago* m'insinua il sospetto che una certa discordanza è ancora possibile. Era inevitabile, per me, raccogliere le tue sollecitazioni e provare ad aprire una conversazione; in fondo, la vividezza delle tue

vibrazioni ha attirato la mia curiosità e il mio spirito critico ... Saprai perdonarmi?

Comincio col dirti che ho trovato il tuo *Jago* uno spettacolo affermativo. Ho davvero avuto l'impressione di trovarmi di fronte a una sorta di manifesto sull'arte dell'attore, dove viene ribadita quella linea di ricerca che ha nell'*anti-rappresentazione* il suo nucleo portante. Questo mi è suggerito prima di tutto dalle premesse e dal tuo percorso personale, all'interno del quale è evidente il recupero dell'*autorialità* dell'attore a scapito dell'identificazione in un altro da sé; e poi dalla sostanza stessa dello spettacolo, di cui ho colto, oltre alla sua "letterarietà", il paradosso della recitazione, che è poi l'impossibilità di una completa simulazione: l'attore dice sempre la *sua* verità, che non è quella dell'autore del testo drammaturgico né quella del personaggio. Perché, allora, non leggerlo come una riflessione sulle questioni di fondo relative all'attore e alle molteplici dimensioni della recitazione? Trovo abbastanza ovvio che la prospettiva da te scelta – quel tuo stare consapevolmente *al di là della rappresentazione* – renda l'intreccio senza alcuna importanza: la vicenda shakespeariana è solo un *pretesto*, come d'altra parte scrivi tu stesso nel sottotitolo dello spettacolo («*concerto scenico con pretesto occasionalmente shakespeariano per voce dissidente e musica complice*»). Ciò significa che il dispositivo formale – e quindi la funzione che assegni ai diversi piani che compongono l'opera – trascende ogni scambio comunicativo, piazzandosi invece in uno spazio dove la sostanza sonora dell'insieme sarà la sola esperienza possibile. A dire il vero, l'inizio dello spettacolo sembra contraddire questa affermazione. In platea, e senza l'apporto dell'amplificazione, reciti un

vero e proprio prologo, che ha la funzione di precisare il punto di vista di Jago, tessitore e alla fine prigioniero della sua stessa trama. Un breve episodio, che mi ha subito colpito per come hai modellato linearmente la dizione, nella coesione tra voce e testo, e privo di eccentricità a tal punto da farmi ricordare la precettistica dell'attore "tradizionale". È strano ... Forse dentro di me mi aspettavo una degenerazione più netta del tracciato recitativo. Le premesse mi suggerivano altro. E invece noto da subito che la linea interpretativa è qui del tutto rassegnata sul testo: attore e parola «si fondono in consonanza». Una sensazione di disagio, la mia, che viene però accantonata dal momento in cui, terminato il prologo, sali sul palcoscenico e dai inizio a un affascinante intreccio di voci e suoni. La struttura, a questo punto, cessa di essere "narrativa" e diventa *risuonante*, sollecitandomi nelle dimensioni più nascoste dell'attenzione emotiva, allo stesso modo di come è in grado di fare l'ascolto della musica. Mi è chiaro, adesso, che il tuo intento è quello di sollecitare la percezione dello spettatore giocando con elementi espressivi vicini all'opera musicale, facendo interagire tra loro diversi piani sonori, tra i quali spiccano il *corpo-voce*, la *musica* di Gianluca Misiti e infine l'*amplificazione*, sostenuta da una doppia microfonatura e relativa effettistica. Questo godibile reticolo, che tu realizzi coscientemente come *concerto*, mette a fuoco un modo ricco di possibilità espressive e, soprattutto, importante da mettere in risalto; non solo perché recupera un *modus agendi* dall'enorme valore artistico, che a me ha ricordato i "concerti teatrali" di Carlo Quartucci (con l'attrice Carla Tatò e con musicisti del calibro di Robert Ashley, Heinrich Christensen, Giovanna Marini), ma anche per il quadro – direi per il quadro della *contemporaneità* teatrale – all'interno del

quale si pone con criticità. In questo tuo *Jago*, la dimensione sonora mette in crisi l'idea, per altro tutt'ora in voga, del teatro come messa-in-scena; mi sembra che per te il senso del teatro corre sul filo di una scrittura scenica non più sottomessa al testo drammaturgico e con tanta voglia di affermarsi come *sostanza fonica*. Una scelta apprezzabile, senz'altro condivisibile, che può essere tuttavia pericolosa, prestando il fianco a una scansione solo formale e dunque esponendo lo spettacolo al rischio di un gelido auto-specchiarsi su se stesso. Pericolo che fortunatamente è scongiurato, poiché hai costruito questo tuo *Jago* in modo tale da non fargli perdere del tutto lo «spessore semantico». Mi riferisco ai momenti in cui interrompi il “concerto” con inserti testuali poco attinenti alla traccia shakespeariana, ad esempio quando intercali slogan da stadio o da corteo, del tipo «più case meno chiese». Qui l'emozione, per così dire, si intellettualizza, e l'inserto ironico, che spiazza in quel momento l'ascolto, assume la funzione di introdurre elementi extra-teatrali nello spettacolo, conferendogli un significato critico. Guardate, sembra che tu dica allo spettatore, io vi sto dilettaando col mio reticolo sonoro, però voi non perdetevi in esso, pensate piuttosto al perché mi sto esibendo in questo modo: l'artificio, oltre a quello che appare, dice sempre altro. E torniamo al punto da cui sono partito, là dove ho supposto la natura di riflessione sull'arte dell'attore del tuo spettacolo.

Ora, essendo io evidentemente stufo di quanto propone il teatro contemporaneo, questa riflessione che suggerisci (magari inconsapevolmente, ma che importa?), proprio perché retta da un impianto spettacolare di ottimo livello qualitativo, trovo che

possa agevolare l'operazione di ripensamento dei codici, intaccando, magari anche soltanto di poco, la normalità teatrale che davvero non ha più la capacità di meravigliarci. È proprio questa, probabilmente, la vera ragione della mia lettera. Scusami se a questo punto mi permetto un'uscita dalla fascinazione, che pure c'è, e provo ad articolare una riflessione critica. Mi hai attratto, ma non mandato in visibilio ... Vediamo se riesco a precisare il mio pensiero.

Se, in generale, tutta la tensione della struttura di *Jago* è rivolta alla musicalità, mi sono chiesto quanto questa tensione sia risolta *dentro* la recitazione. Mi sono cioè chiesto quanto i segni sonori da te adoperati, pur rifiutandosi di obbedire alla simulazione di un ruolo, riescano a distaccarsi dalla mera verbalizzazione del testo. Ho colto da subito una forte contiguità tra il modo di dire che hai adoperato nel prologo e quello delle altre parti. E non sei quasi mai entrato in collisione con il codice "tradizionale". Insomma, solo a tratti l'atto vocale ha rovesciato in un gorgo sonoro le parole, smorzandone ogni rimando significante. Lo hai fatto in un paio di passaggi, e in particolare quando reciti Brabanzio, dove ripeti ossessivamente alcune parole e modifichi strumentalmente il timbro (tramite gli effetti collegati al microfono), ma nel complesso la tua mi è sembrata una recitazione titubante a uscire dai condizionamenti della pronuncia standard. Ho colto insomma, nella tua recitazione, una intenzionalità che non smette di riferirsi ai procedimenti familiari alla maggior parte degli attori contemporanei, magari con una maggiore enfaticizzazione delle dinamiche, però sostanzialmente rispettosa del canone che ha nella prosodia del parlato quotidiano il riferimento principale. Anche se, con il tuo continuo entrare e

uscire dal “personaggio”, mostri di voler straniare il dettato esecutivo, come prendendo le distanze da quello stesso canone, la tua performance non riesce a trascenderlo del tutto. La *phoné* non possiede la parola, ma ne è posseduta: la voce è ancora «protesi» del testo. D'altra parte, verrebbe da dire, *rivolta* e *convenzione* sono due momenti inseparabili della recitazione. Il che significa che ogni volta che un attore cerca di abbattere i limiti dell'interpretazione, magari strutturando il significante per tentare di dire ciò che sfugge a ogni interpretazione, si ritrova di fronte il simulacro che aveva creduto di superare, ovvero il significato. È nella gestione di questa vera e propria *impasse* che sta, secondo me, il limite più grosso della tua performance d'attore. È come se il livello della convenzionalità prendesse il sopravvento su quello della rivolta. A ben vedere, su cosa si basa il tuo procedimento recitativo? Direi sostanzialmente sull'enfaticizzazione dell'articolazione, nel pieno rispetto dell'unità logica della frase. E su un uso insistito dei *crescendo*. In pratica, fai iniziare il brano su un certo tempo, di solito debole (lento, moderato), quindi lo sviluppi facendolo quasi giungere al suo punto limite, al quale corrisponde naturalmente un elevarsi della tonalità e un leggero mutamento timbrico, per riportarlo infine nei pressi del punto da dove è cominciato. Il tutto, almeno nello spettacolo che ho visto io, con la complicità della partitura musicale, giocata sull'espandersi o sul restringersi dell'intreccio melodico di archi elettronici, secondo un procedere *in parallelo* alla recitazione. Non posso fare a meno di osservare, per farla breve, che la metrica del dire da te usata, pur nella sua innegabile mobilità, è ancora schiacciata sulla non equivocità tra il piano dei contenuti e quello delle intonazioni vocali, ed è del tutto priva di quei segnali che abitualmente

indicano la volontà di affrontare *dall'interno* la musicalità della recitazione, dalle cesure dentro la parola alla dissociazione di ritmo e sintassi, dall'esaltazione «sfibrante» delle vocali alla ricorsività di alcune particelle di suono. Per come ho ascoltato la tua performance, la voce non è stata mai portata ai limiti delle sue possibilità, nei pressi cioè di quella *totale innaturalità* che sconfinava nel territorio ibrido dove la recitazione tende a farsi *canto*.

Ecco, Roberto, di ciò mi piacerebbe cominciare a discutere. Il problema che pone il tuo *Jago* – o che comunque interessa porre a me dopo averlo visto – è quello del modo di affrontare tutta la dialettica interna alla recitazione, a partire dalla relazione tra la parola e la voce, e che potremmo definire il *problema espressivo* più importante del lavoro dell'attore: come andare verso una «poetica del suono» che non abbandoni la produzione di senso? La tua opera ha il merito di affrontare la questione e può agevolare, se adeguatamente discussa, il ripensamento dello statuto stesso della recitazione.

Chissà se questo sasso riuscirà ad allargare i cerchi ...  
Ora mi fermo e ti saluto con un abbraccio,

Nevio Gàmbula