

La forma “storta”.

Conversazione con Francesco Manetti

Federica Mazzocchi

Francesco Manetti – attore, trainer e regista – si è diplomato all’Accademia d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico” di Roma, dove dal 1998 insegna movimento e combattimento scenico. Il suo percorso è caratterizzato, fin dai primi passi, da uno spiccato interesse per i contesti teatrali internazionali, che lo ha condotto a numerose esperienze professionali all’estero, fra cui in Inghilterra, Germania, Stati Uniti, Sud America, Russia. Nel 2008 comincia a collaborare con il regista Antonio Latella e dal 2013 si unisce alla sua compagnia stabile/mobile. Con Latella recita in *Don Chisciotte* (2010), interpreta Hitler nel monologo *A.H.* (2013), è Luca in *Natale in casa Cupiello* (2014). L’occasione del loro primo incontro nasce però grazie all’attività preminente di Manetti, alla sua specifica e più congeniale area di ricerca, quella cioè della coreografia, della cura dei movimenti e del training fisico per gli attori. In questo secondo ambito, ha collaborato agli spettacoli *Non essere - Hamlet’s portraits* (2008), *Selvaggiamente le parole lussureggiano nella mia testa. Un trittico* da Josef Winkler (2009), *La metamorfosi* da Kafka (2009), *[H] L_DOPA* (2010), *Mamma Mafia* (2011), *La notte poco prima della foresta* da Koltès (2011), *Franicamente me ne infischio* da *Via col vento* di Margaret Mitchell (2011 e 2013), *Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride* (2012), *C’è del pianto in queste lacrime* (2012), *Peer Gynt* (2014), *Santa Estasi* (2016), *Caligula* (2016).

La nostra conversazione, che si è svolta il 19 gennaio 2017 a Torino nel periodo di recite di *Natale in casa Cupiello* e dopo un primo incontro pubblico del ciclo *Retrosцена*,¹ ha riguardato due filoni d’indagine. Il primo ha esplorato la relazione creativa di Manetti con Latella, approfondendo sia il suo ruolo come attore, sia la funzione del suo lavoro di movimento all’interno del linguaggio teatrale del regista. Il secondo ha ripercorso alcuni momenti della storia professionale di Manetti, dai suoi maestri diretti e indiretti all’incontro con le teatralità non occidentali che, in diverse forme, hanno influito sulla sua attività pedagogica e sul senso del suo fare

¹ L’incontro aperto al pubblico si è svolto nell’ambito del programma *Retrosцена*, curato dal Teatro Stabile di Torino e dal DAMS dell’Università di Torino, l’11 gennaio 2017 presso il Teatro Gobetti. Gli attori della compagnia hanno dialogato con Federica Mazzocchi e Armando Petrini in occasione delle recite di *Natale in casa Cupiello* diretto da Antonio Latella (Torino, Teatro Carignano, 10-22 gennaio 2017). Il video dell’incontro è disponibile sul canale YouTube del Teatro Stabile di Torino.

teatro. Dall’insieme di queste esperienze sono scaturiti la qualità particolare del suo impegno teatrale e il valore della sua presenza sulla scena contemporanea (*f.m.*).

FeM: Considerando la tua ormai lunga collaborazione con Latella e focalizzandoci in particolare su *Natale in casa Cupiello*, puoi dirmi se Latella ha rispettato le tappe canoniche (prove a tavolino con analisi del copione ecc.) o se ha articolato la preparazione secondo un altro metodo?

FrM: Per *Natale in casa Cupiello* la preparazione è stata più che canonica. Siamo stati a tavolino per due settimane, con la *dramaturg* Linda Dalisi che spiegava e analizzava per noi tutti i riferimenti, le tappe della vita di Eduardo, i collegamenti ecc. Dopo di che, Latella ha montato rispettando all’80% il progetto che aveva elaborato. È piuttosto raro che succeda con Latella. Il punto è sempre quello che ho sottolineato anche all’incontro di *Retrosceca*, ovvero Latella dice: «Io studio le regie, non faccio le regie». Ed è, credo, il suo più grande sforzo e anche il suo più grande talento, quello cioè di saper leggere i testi e di metterli in relazione col nostro tempo, con la storia personale dell’autore e con l’epoca in cui sono stati concepiti: riesce a individuare il punto fondamentale, quasi banale come gli dico scherzando, ma che spesso gli altri non vedono, un po’ come nella *Lettera rubata* di Poe. Nel caso di *Natale in casa Cupiello* mi disse: «È una tragedia familiare». Punto. Cosa che altri, magari leggendolo e rileggendolo, tendono a dimenticare. Una volta un regista, molti anni fa, mi confidò: «Leggo un testo almeno dodici volte, perché alla dodicesima torno finalmente alla prima impressione». È un po’ la stessa cosa. Quando abbiamo lavorato in Siberia per la messa in scena di *Elettra*, *Oreste e Ifigenia in Tauride* (2012) gli ho chiesto perché proprio quei testi. Mi ha risposto semplicemente: «Perché voglio raccontare una storia di fratelli». Ed effettivamente è così, la storia di tre fratelli. Latella ha questa grande capacità di vedere l’essenziale. Quando va a leggere, da quello che individua come fulcro di un testo nasce poi tutto il resto: la scelta degli attori in particolare. Attori che sono anche, e soprattutto, persone. Ha un grande occhio per la distribuzione. Naturalmente, sceglie gli attori in base a certe loro caratteristiche professionali, ma non di meno perché è con quelle persone che desidera lavorare, per la storia personale che portano con sé.

Tale scelta sulla persona non va sottovalutata, ha un peso preciso nell’insieme del progetto. Quando i critici scrivono che gli attori di Latella sono straordinari, in realtà non considerano che molto è dovuto alla sua capacità di renderli straordinari in quanto legati a doppio filo al progetto per cui sono stati chiamati. Prendiamo, per esempio, *Studio su Medea* (2006) fatto con due attori davvero di grandi capacità. Nicole Kehrberger è un’attrice e acrobata tedesca, con un fisico possente. Michele Andrei è un attore italiano con una sensibilità nervosa, un po’ rotondetto. Recentemente ha interpretato il Gatto nel *Pinocchio* di Latella (2017).

Bastava la prima immagine: erano un Giasone e una Medea davvero perfetti, la loro storia personale era immediatamente chiara. Tra l'altro sono compagni anche nella vita. Consideriamo ora *Natale in casa Cupiello*. Avevo smesso di fare l'attore molti anni fa, perché sentivo un forte disagio nell'andare in scena. Mi portavo addosso una lettura sbagliata di me come attore, sia da parte mia, sia da parte dei registi con cui lavoravo. Sono tornato alla recitazione solo perché con Antonio si sono create quelle condizioni di fiducia che ritengo indispensabili. Le chiamo, in senso buono, la "deresponsabilizzazione", cioè se Antonio afferma che posso interpretare una certa parte, vuol dire che vede qualcosa in me che io non sono ancora in grado di vedere, ma che serve al progetto. In questo senso, è emblematico il caso di *A.H.* (2013). Potevo farlo solo io, perché possedevo le caratteristiche ritenute essenziali per il progetto o, viceversa, quel progetto poteva nascere solo perché c'ero io.

E per questo *Cupiello*, quando mi disse: «Perché non lo fai tu?», all'inizio sgranai gli occhi e risposi: «Perché non faccio più l'attore», poiché *A.H.* era soprattutto una performance, molto legata al lavoro fisico in cui mi sento più a mio agio. «Non faccio l'attore, non sono napoletano», insisteva, «non ho l'età giusta per il personaggio, non c'entro niente». Poi mi sono fidato della sua intuizione e, andando avanti, ho scoperto perché la mia presenza aveva un senso: comunicare l'*essere fuori luogo* del personaggio. Luca deve avere una sorta di febbre, dall'inizio alla fine, una febbre autistica e solitaria. È un padre fuori ruolo. La mia è una parte "tigna", per così dire, cioè una lettura del personaggio che impone di stare in permanenza dentro la tragedia, dentro un tracciato molto rigido, in cui il comico, quando affiora, è involontario. Non è facile, perché hai la tentazione di andare con il pubblico che vuole ridere, con i compagni... Per fortuna c'è Monica Piseddu [interprete di Concetta Cupiello nello spettacolo] che mi aiuta a tenere la barra!

FeM: Veniamo a un altro tassello della tua collaborazione con Latella: il progetto *Santa Estasi* (2016), in cui non hai recitato, ma ti sei occupato dei movimenti scenici e del training degli attori. Quale tipo di richiesta ti ha fatto Latella? Quale tipo di processo sottende un lavoro come il tuo?

FrM: Non è facile da spiegare. Parto un po' da lontano, dal primo incontro con Latella. Ci siamo incontrati per *Hamlet's portraits* (2008), perché aveva bisogno di un Maestro d'armi per il grande duello che durava un'ora. In compagnia c'erano Marco Foschi e Rosario Tedesco, che sono miei amici e che mi presentarono a Latella. Ricordo il nostro incontro, a Trastevere, dove mi chiese: «Che ne pensi del mio lavoro?». Risposi: «Ho molte riserve su molti tuoi lavori. Credo tu sia un grande regista quando lavori su testi universali, ma quando affronti questioni che possono esserti molto vicine sul piano personale, mi convinci meno». Cominciammo a discutere e alla fine mi chiese se fossi disponibile a lavorare con lui. «Certo che sì», dissi, perché ero attratto dalla possibilità di confrontarmi col suo processo creativo

e con la sua capacità di lavorare con gli attori, che percepivo comunque sempre nei suoi lavori.

FeM: Sono d'accordo che il suo teatro ha un forte potere ipnotico e seduttivo.

FrM: Perché è un teatro “storto”, ecco un'altra parola chiave del suo linguaggio. Se cerchi di “raddrizzarlo” diventa una furia! Non lo vuole dritto, non vuole che “funzioni”, deve continuare a essere storto.

FeM: È un teatro che, nonostante gli eventuali difetti, ha un notevole impatto sulla memoria degli spettatori.

FrM: Non credo che sia nonostante, ma anche grazie a certi “difetti”. Il motivo, a mio parere, è che agisce su un insieme di reazioni a cui il pubblico non è più abituato. Pensiamo, per esempio, all'imbarazzo. È qualcosa che riguarda anche il mio lavoro come coreografo. Ricordo che una volta Andrea De Rosa mi disse: «Nel tuo modo di lavorare fai accadere un fenomeno: quando sta per cominciare un pezzo coreografico, a volte da spettatore nei primi due secondi penso “Non lo faranno davvero, dai...”. E invece lo fate. All'inizio vorrei essere ovunque tranne che lì, ma dopo due minuti non riesco più a staccarmi». Questo meccanismo ci spoglia come spettatori, ci costringe a prendere posizione. O ci stai o non ci stai. L'altro ieri agli applausi del *Cupiello* c'era una signora di una certa età nelle prime file che non era annoiata, era incazzata nera, ci guardava con odio... Le avevamo rotto il giocattolo!

Tornando al mio primo dialogo con Latella, credo che fu molto incuriosito dalle mie riserve sul suo lavoro. Come ho detto, facemmo insieme lo spettacolo *Hamlet's portraits* prodotto dal Festival delle Colline e poi mi chiamò a Vienna per uno spettacolo da Josef Winkler (*Selvaggiamente le parole lussureggiano nella mia testa. Un tritico*, 2009). Da lì non ci siamo più lasciati. Ora, tornando alla tua domanda «Come lavori con Latella?», posso dirti che ho passato il primo anno con lui a dirgli: «Non capisco che cosa vuoi. Non capisco che cosa è giusto». Per esempio, rispetto al training, mi diceva: «Vorrei che tu lavorassi sulle distanze», o «sulla resistenza», oppure «sulla forza». Poteva essere anche più vago: «Vorrei che gli attori lavorassero sempre sulle braccia». Era chiaro il *che cosa*, ma non il *come* dovessi realizzare ciò che mi chiedeva. Considera che, da insegnante di movimento, ciò che tendo a fare è “pulire”, ovvero a fare in modo che qualcosa che non funziona sul piano ritmico, spaziale ecc., cominci a funzionare, a diventare “dritto”. Intuivo che mirava a un risultato sul piano dell'intensità e dell'energia, ma non mi era affatto chiaro come queste dovessero poi prendere forma. Dei miei dubbi se n'è sempre bellamente disinteressato, dandomi risposte di circostanza.

FeM: Non dà istruzioni precise?

FrM: Diciamo che cerca il dialogo con i collaboratori, pretende che ogni lavoro nasca dall'incontro di anime diverse, ha un immenso rispetto per chi gli sta accanto, si tratti di coreografi, disegnatori luci, scenografi o costumisti, della loro capacità creativa e di mettersi in relazione col suo progetto. In un paio di occasioni mi ha detto: «Tu fai il tuo lavoro, poi ci penso io, sono il regista, ci penso io». Negli anni a seguire, ho capito che non era necessario parlare più di tanto del singolo spettacolo. Ogni tanto mi escono ancora domande tipo: «Ma quanto deve durare?». Poi lascio perdere e mi affido!

FeM: Puoi commentare questa dinamica di collaborazione in rapporto ai movimenti di Luca in *Natale in casa Cupiello*?

FrM: I movimenti Luca, il suo scrivere nell'aria, nascono dall'interesse di Latella per l'Eduardo autore, scrittore di teatro. È come dire: «Oggi si scrive *Natale in casa Cupiello*», cioè si scrive il testamento di Eduardo, un testo che riguarda anche il suo essere, per così dire, "fuori luogo", cioè regista in scena, capocomico, ecc. Un altro fulcro che Latella ha individuato è stato quello di un ideale *redde rationem* all'interno di quel nucleo familiare: «Oggi ce le diciamo tutte!» potrebbe essere il senso soggiacente. Questo è il Natale in cui «Ce le diciamo tutte». Lette così, certe battute diventano terribili: «La nemica della casa sei, la nemica della casa!» di Luca a Concetta, il richiamo ossessivo «Scétate». Anche la rabbia, che è percepibile dall'inizio alla fine. La rabbia costante dà il senso della miseria, dell'ipocrisia dei rapporti. «Questo Natale si è presentato come comanda Iddio»: è l'occasione per dirsi tutto, finalmente. Letto così, fuori da una supposta naïveté del personaggio, tutto assume contorni diversi. Infatti, come fa Luca a non capire che Vittorio Elia è l'amante della figlia Ninuccia? Perché insiste tanto per averlo a cena? Certo, si potrebbe rispondere che, nel terzo atto, Luca ormai è ottenebrato e confonde l'amante della figlia con il marito di lei, Nicolino. Ma, di fatto, benedice l'unione extraconiugale tra Vittorio e Ninuccia.

Tornando al gesto della scrittura, per me è stato importante espanderlo e renderlo una cifra ricorrente in tutto il lavoro, perché mi ha aiutato a stare in una sorta di autismo, di isolamento. In qualche momento, mi sono accorto che l'istinto mi spingeva verso gli altri personaggi, in una condizione di ascolto e quindi di dialogo. Durante una prova, ricordo che recitammo alcune scene in chiave realistica: fu un'esperienza emozionalmente stupenda, Monica e io creammo un rapporto di ascolto davvero intenso. Alla fine della prova Antonio ci disse: «Bene, l'avete fatto come volevate, adesso basta». Ha avuto il coraggio di non cedere, anche se, usando la chiave del realismo, avrebbe avuto il pubblico tutto dalla sua parte. Invece no, fedele alla linea!

FeM: Mi hanno colpito anche i particolari, i dettagli. Come quando sei all’interno del carro e scrivi sul vetro, alitando e tracciando parole sulla condensa come si faceva da bambini. Intorno a te sta succedendo il finimondo, ma tu ti trovi all’interno di una tua bolla. Sono tutti microsegni che concorrono a quell’impressione globale così intensa di cui dicevamo prima.

FrM: In questo Latella ti lascia molto libero. Sembrerebbe un regista che decide ogni singolo dettaglio, ma non è così. Ha il totale governo della macchina dello spettacolo. Sul piano metodologico, non ti dice mai i “sì”, ma solo i “no”. Ciò ti permette, durante le prove, di sperimentare soluzioni tue. Non ricordo come sono nate certe azioni, come appunto quella di scrivere sul vetro che segnalavi. È accaduto durante una prova, Latella non ha detto di no e l’azione è rimasta. Funziona sempre così con lui, interviene per far cessare un’azione che non gli sembra utile. Sembra un approccio tutto in negativo e invece ti permette di individuare un campo d’azione all’interno del quale esplorare e proporre i tuoi percorsi creativi.

FeM: Il terzo atto, quello che Latella fa terminare con la morte di Luca, è basato sul tremito quasi permanente del tuo corpo sdraiato nel letto-mangiatoia. Com’è andata definendosi questa partitura fisica?

FrM: Creare composizioni fisiche è la cosa che prediligo, mi viene naturale. La partitura di azioni fisiche che ho costruito durante le prove all’inizio segue il racconto di Raffaele il portiere. Per esempio, quando questi dice che Pasqualino è alla finestra, mi giro da una parte, oppure quando racconta che si è versato il caffè, mi metto sottosopra, la testa al posto dei piedi, e così via. Sono partito, sul piano visivo, dal *Cristo morto* di Mantegna e dall’indicazione registica che tutto ciò che accade è nella mente di Luca. E se nella sua testa ci sono suoni deformati...

FeM: ... gli altri personaggi recitano uno strano rosario o una specie di *nam-myoho-renge-kyo*...

FrM: ...è perché si trova in uno stato di febbre e alterazione fisica grave. Poi, banalmente se vuoi, ho pensato anche a mio nonno. Fisicamente somigliava molto a Samuel Beckett. Per quattordici anni è stato quasi un vegetale, accudito da mia nonna che invece era molto energica e vitale, che lo alzava, lo lavava, gli dava da mangiare. L’unico suono che emetteva mio nonno era una sorta di lamento. Per il lavoro fisico, ho lavorato a partire dall’insieme di tutte queste immagini.

Per quel che concerne il monologo dei fagioli, monologo difficilissimo, Latella mi ha aiutato chiarendomi che, a suo parere, si trattava del vero testamento del personaggio. L’indicazione registica era la seguente: Luca sta dicendo al figlio e a tutti i presenti che, la volta che è guarito da solo, è stata quando si è comportato da

egoista, quando, in una famiglia miserabile che fa i fagioli perché durino più giorni, si è alzato nottetempo e li ha mangiati tutti. Tre giorni di cibo per tutta la famiglia, lui li fa fuori in una notte. È questo che passa alla fine: bisogna avere il coraggio di essere anche così.

Tornando al percorso complessivo di Latella, mi sembra che possiamo cogliere almeno due linee: quella pedagogica di lavoro con i giovani attori, come il progetto *Santa Estasi* per l'ERT (2017), oppure *Faust* fatto all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma (2014), o ancora il *Peer Gynt* realizzato in Siberia (2014). È una linea di lavoro che definirei corale. Poi c'è la linea degli spettacoli come questo *Cupiello* (2014) o *Un Tram che si chiama desiderio* (2012), in cui prevale invece il punto di vista di un personaggio. Gli interessano non le dinamiche nella loro oggettività, ma il modo in cui sono filtrate dal punto di vista, dalla sensibilità di un personaggio in particolare. Il punto di vista è fra i suoi principali interessi.

FeM: Durante le prove Latella vi propone materiali su cui prepararvi e da condividere, per esempio libri, immagini, film?

FrM: Dipende sempre dal progetto. Per esempio, per *Le benevole* (2013) a Vienna e *Caligula* (2016) a Basilea, nel corso della prima settimana ha fatto portare materiali agli attori (musiche, fotografie, immagini, pezzi scritti, quadri) e da quelli è partito per la progettazione. In altri casi si comincia con improvvisazioni vere e proprie: *A.H.* (2013), ma anche *Studio su Medea* (2006) nascevano da uno specifico lavoro sulle improvvisazioni.

FeM: Come è stato elaborato *A.H.*?

FrM: Quello che sarebbe diventato *A.H.* è nato da un progetto sul tema della menzogna durante una residenza in Toscana. Per una settimana abbiamo lavorato sul personaggio di Eva Braun. Avevo un vestitino a fiori, la parrucca bionda, i tacchi. Latella mi aveva chiesto di preparare una coreografia di aerobica tipo quelle di Jane Fonda negli anni Ottanta. Poi, mi aveva chiesto di immaginare una giornata in casa con Adolph, un momento di vissuto quotidiano, e infine un discorso pubblico in cui Eva raccontava perché era innamorata di Adolph. Il saggio di Arrigo Petacco *Eva e Claretta. Le amanti del diavolo* mi è stato molto utile. Per una settimana abbiamo lavorato su questi spunti e stava emergendo qualcosa di molto interessante, oltre che di molto comico. Poi, una mattina ci trovammo a colazione, Antonio aveva mangiato un'arancia e, gesto che fa spesso, si era messo a ridurre la buccia in pezzi sempre più piccoli, radunandoli in mucchietti. E intanto diceva: «Il lavoro è divertentissimo, ma no, non è questo il punto». Ripeteva: «Non è questo il punto, non va bene, azzeriamo tutto». Dopo una settimana di lavoro! «Sì, azzeriamo tutto, ripartiamo dall'inizio». Mi ricordò che una volta gli avevo raccontato che, quando

studiavo all'Accademia d'Arte Drammatica, avevo partecipato a uno spettacolo sulla *Genesi*, un progetto che mi aveva spinto a studiare, ad approfondire. Latella mi disse: «Una volta mi hai raccontato qualcosa sulla dimensione esoterica del nazismo». Così cominciamo a parlare della svastica, dell'architettura nazista e, non so come, arrivammo a parlare della lettera ebraica Beth. Al pomeriggio siamo andati in sala prove e lui mi disse: «Fammi una lezione sulla Cabbalah ebraica, improvvisa». È un argomento che negli anni non ho abbandonato: l'idea che il mondo sia stato creato da Numero, Lettera e Parola mi affascina. C'è una storia ebraica che dice che tutta la Bibbia può essere racchiusa nei primi cinque libri, il *Pentateuco*, tutto il *Pentateuco* nel primo libro, che è la *Genesi*, la *Genesi* può essere racchiusa nel suo primo capitolo, il primo capitolo nella sua prima frase: «In principio Dio creò», la prima frase nell'incipit, *Bereshit*, «In principio», e infine tutto viene sussunto nella prima lettera *Beth*. Questa lettera dovrebbe rappresentare la mente di Dio: prima non c'è niente, poi, nel vuoto della mente di Dio, nasce l'idea di creare il mondo. Ecco, questo è stato il nuovo punto di partenza per il nostro *A.H.* Latella mi fece disegnare su un foglio enorme la lettera Beth: «Ora strappa il foglio», e io lo strappavo in pezzi sempre più minuti, come le famose bucce d'arancia di prima. Dopo di che gettavo tutti i pezzi di carta in aria come coriandoli e dicevo: «5 milioni 827mila e 960», che sono i morti nelle camere a gas.

Per lacerare il foglio in scena, impiegavo circa una ventina di minuti, sentivo il pubblico sbuffare... Ma poi, nel momento in cui dicevo il numero, l'insofferenza svaniva, gli spettatori in un certo senso sbiancavano, perché il collegamento tra quell'azione, quel numero e ciò che alla fine significava dava una prospettiva molto precisa e raggelante. Quando si dice che Latella non si cura del pubblico: è il contrario esatto. Non si cura che il pubblico sia assicurato, certo, ma questo è un altro discorso. Lo dico, perché credo che per Antonio sia importante mettere il pubblico dentro una situazione emozionale, non descriverla né raccontarla. E se questo a volte può venir letto come lungaggine o come un difetto di tecnica teatrale, pazienza. Considera che leggendo le descrizioni degli ex-nazisti rispetto alle camere a gas e ai lager, la cosa che risalta di più è la noia, il grigiore del lavoro, per così dire. La terribilità del nazismo è proprio questa catena di montaggio inesorabile, sempre uguale, ripetitiva. Quindi, come spettatore, se non sei disposto a stare venti minuti a osservare questa dinamica...

Lo spettacolo durava in tutto un'ora e un quarto. Il testo è stato elaborato a partire da vari spunti. In primo luogo, appunto la Cabbalah. Poi, alcuni inserti scritti da Federico Bellini, uno dei *dramaturg* storici di Latella. C'è un brano da *Germania 3* di Heiner Müller, c'è Tolkien. Insomma, il testo è nato così, da lunghe discussioni sollecitate da una serie di studi sulla Bibbia, sul nazismo, chiedendoci quale fosse l'obiettivo di Hitler. Credo che il suo obiettivo fosse creare “l'uomo nuovo” e, per raggiungere quel risultato, prima doveva annientare “l'uomo antico”, cioè l'ebreo,

il più organizzato, con una ritualità religiosa forte. Era il popolo eletto e, in quella dimensione distorta e paradossale, era la concorrenza.

Tutti questi discorsi entravano in relazione con un tema di base – la menzogna – che collega *A.H.* ad altri spettacoli di Latella. Ricordo che eravamo a Torino e parlavamo di lavorare su *Pinocchio*, sempre in rapporto alla menzogna. Comprammo anche un'edizione della favola di Collodi da una bancarella di via Po. Si seppe, però, che tre o quattro gruppi teatrali avrebbero fatto *Pinocchio* quell'anno, così il progetto fu temporaneamente accantonato, per essere poi ripreso e realizzato nel 2017. In ogni caso, Latella volle continuare a lavorare sulla menzogna, e qual è la più grande menzogna del Novecento? Il nazismo, appunto. Cominciavo lo spettacolo con una specie di lezione, con indosso un vestito di carta, partendo dalla definizione di menzogna che si trova sul vocabolario. Poi, Tolkien e un discorso sulla nascita della menzogna dalla lingua, perché è quando l'uomo impara a parlare che capisce che può manipolare la verità. Un'altra cosa su cui abbiamo lavorato è stata la variante del *Padre Nostro* nazista, con Adolph Hitler al posto di Dio, che si recitava nelle scuole tedesche del tempo. Ha influito anche la scultura dell'Hitler in ginocchio di Maurizio Cattelan (*Him*, 2001).

Come ho detto, Latella comincia dall'intuizione del nucleo fondamentale del testo e poi, magari anche partendo da due sole immagini, via via "allarga". In *A.H.* queste immagini dominanti erano i brandelli di carta e il finale con l'evocazione dello Ziklon B. Quando Latella ha visto la foto di una latta di questo potentissimo veleno usato per uccidere gli internati nei lager, mi ha detto: «Sembra una latta di borotalco». E nel finale, ormai nudo, usando un grosso piumino da cipria, mi cospargevo il corpo con questo borotalco/Ziklon B, che si diffondeva intorno fino a diventare una grande nuvola, come fosse un gas che riempiva l'ambiente. Lo spettacolo si chiudeva con l'immagine di questa "camera a gas" con dentro un corpo nudo.

FeM: Dunque, ti dà una serie d'immagini e suggestioni dalle quali cominciare a costruire l'azione, ambito che riguarda più strettamente il tuo lavoro di coreografia e di studio del movimento.

FrM: Pensando al mio lavoro di coreografo, Latella è un regista nel senso più disponibile del termine. È per lui quasi un punto d'onore riuscire a integrare nel progetto le proposte dei collaboratori: «Se tu mi proponi questo, il mio compito di regista è di usarlo, a costo di sbattere la testa contro il muro, di farlo funzionare nel mio progetto». Certo, poi si discute, si possono anche cambiare le cose. Quando abbiamo cominciato a collaborare, talvolta mi chiedeva: «È una proposta?», domanda che all'inizio non capivo fino in fondo. Poi si chiariva che, se ciò che gli facevo vedere era una proposta, me ne assumevo tutte le responsabilità e così lui. Se invece rispondevo: «No, era per provare», allora la cosa era accolta con un peso

diverso. Poi, ripeto, ci vuole buon senso e occorre saper valutare le cose con oggettività, si può tagliare, togliere ecc. Il progetto *Santa Estasi*, per esempio, è durato cinque mesi, scrittura dei testi compresa. Abbiamo fatto tre mesi nel 2015 e due nel 2016. Ho lavorato per tutta la prima parte da solo, mentre Antonio si occupava dei testi insieme agli autori. In quella circostanza, ho costruito con gli attori ore e ore di materiale che poi, naturalmente, è stato scelto e sintetizzato.

FeM: Il progetto è molto bello, sia dal punto di vista dei testi, sia nell’articolazione dei movimenti e delle azioni. Il brano iniziale con Ifigenia sotto il tavolo è molto potente, e così la sua relazione con il padre Agamennone. Lo spazio scenico con il lungo tavolo è stato deciso fin da subito?

FrM: È stata la prima immagine in assoluto che Antonio ha scelto. Pensava già alla cena di famiglia che poi chiude lo spettacolo. Infatti, uno dei primi materiali, che poi abbiamo dovuto scartare per ragioni di tempo, era una lunghissima composizione sulla cena. Rumori di stoviglie, rumori del cibo masticato, tutta una serie di azioni quotidiane. Anche lì la richiesta era: «Fammi una composizione su una cena in famiglia». I temi, come detto, li propone Latella, sono suoi. E mi diverto perché possono essere “semplici” nel senso che ho chiarito prima, cioè temi base, archetipici, come la famiglia, oppure del tutto inaspettati, come la coreografia sulla storia delle armi in *A.H.* In questo caso sono partito dai primi strumenti di offesa, cioè i denti e le unghie, poi la pietra, le lance, fino ad arrivare alla bomba atomica. In *A.H.* la costruisco dal punto di vista degli attaccanti, in *Santa Estasi* dal punto di vista degli offesi. Alla fine di *Eumenidi* compare, appunto, una lunga azione fisica con i diversi tipi di morte violenta. Sono sfide, queste, che mi piacciono molto. Ciò che sappiamo entrambi, ed è la ragione per la quale Latella chiede la mia collaborazione, è che, se chiama me, non vuole un pezzo di danza in senso proprio, a meno che non sia il personaggio stesso a dover ballare. Di solito da me non vuole la danza, ma la possibilità di restare sempre nella concretezza, che però è anche astrazione. È proprio il tema del movimento scenico per gli attori: come rimanere concreti nell’astrazione.

FeM: Che cosa condividi di più con Latella? Al di là dell’amicizia, che cosa ha reso così durevole e salda la vostra collaborazione? Vorrei chiederti poi quali sono state le tue esperienze teatrali fondamentali.

FrM: Ciò che condividiamo... oddio, sto per dire una cosa veramente melenza, credo sia l’amore per l’umanità, la curiosità e l’interesse per l’umano. Ci commuoviamo per le stesse cose, entrambi amiamo quando in scena qualcosa si rompe, quando si spezza la macchina e si rivela l’umano, la fragilità dell’umano.

Condividiamo, inoltre, l'aspetto pedagogico, l'ossessione che abbiamo entrambi di veder crescere il futuro. Questo è ciò che ci lega profondamente. Dal punto di vista stilistico, di provenienza e di background invece le differenze sono notevoli. Io nasco "inglese", ho collaborato per anni con Peter Clough, regista e direttore della Guildhall School of Music and Drama a Londra. Prima ho fatto l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, dove ho studiato con Ronconi, con Marisa Fabbri e altri, ma l'Accademia mi ha lasciato una traccia d'insieme, per così dire.

Molto importante è stata l'esperienza con il Teatro La Fragua, animato da un gesuita di Chicago, Jack Warner, che aveva lavorato in gioventù con David Mamet. A un certo punto della sua carriera di regista, Warner è diventato un uomo di chiesa, nell'ambito comunque di quella dimensione militante della fede che è la Teologia della Liberazione. È andato in Honduras, un luogo davvero marginale, il quarto mondo del quarto mondo potremmo dire, e in un piccolo centro chiamato El Progreso vicino a San Pedro Sula, località che ha vinto il discutibile *award* di "città più pericolosa del mondo", ha fondato un teatro per recuperare i ragazzi di strada. Warner dettava regole quasi da collegio militare. Ho lavorato lì per sei mesi e ho potuto vedere la disciplina alla base di quell'esperienza. I ragazzi che entravano nel progetto accettavano una dimensione educativa e professionale molto severa, senza la quale non sarebbero andati da nessuna parte. Le attività iniziavano alle 7.30 del mattino e il programma era "feroce". Fino a mezzogiorno lezioni di canto, danza e movimento. Io mi sono occupato delle lezioni di movimento per un certo periodo. Poi, prove degli spettacoli fino al pomeriggio. Dopo, verso le 17.30, i minorenni andavano a scuola, perché se non conseguivi un diploma non potevi restare. Alla sera, si faceva lo spettacolo. Tutti i giorni, sabati e domeniche compresi. Un giorno di pausa al mese. I risultati, in quel contesto, erano impressionanti. Il teatro era un ex magazzino delle banane in mezzo alla vegetazione, una sala di legno a forma di arena, luogo già evocativo e strano in partenza, attraversato dal vento tropicale. E con un pubblico vero, fra cui molti contadini che non erano mai entrati in un teatro. C'erano spettatori che si mettevano a dialogare con gli attori, gente che passava in mezzo alla scena per andare in bagno... La Fragua lavorava in particolare su testi politici espliciti e diretti, basati su una drammaturgia mirata al sociale. Con loro ho partecipato a uno spettacolo su Bartolomeo della Casa, un missionario martire di fine Cinquecento che fra i primi tentò una liberazione degli indios, poi a uno su Monsignor Romero. Tieni presente che l'obiettivo di farsi comprendere da tutti era prioritario, dunque il discorso scenico tendeva a essere volutamente didascalico, ma con contenuti molto forti per quella parte di Mondo. Ricordo che, nella scena finale, l'ambasciatore americano, il presidente del Salvador e qualcuno della CIA sparavano tutti insieme contro Romero.

Poi, sono stato in Colombia, a Medellin, dove ho lavorato con l'Università e con una compagnia che si chiama Matacandelas. Pensa che Medellin, una città di due milioni e mezzo di abitanti che da noi è famosa solo per il traffico di droga, ha circa

trenta teatri indipendenti e un teatro nazionale, sempre affollati. È culturalmente vivissima, oltre che un luogo splendido. Davvero una realtà che non ti aspetteresti.

Un altro incontro fondamentale è stato con José Sanchis Sinisterra, figura poco nota da noi, anche se sono usciti alcuni suoi testi in italiano. È l'autore di *Ay Carmela!*, da cui Carlos Saura ha tratto un film. È un grande pensatore, un teorico del funzionamento della macchina teatrale. Ha una serie infinita di taccuini Moleskine in cui annota, smonta, analizza le strategie comunicative del teatro. Per esempio, ne ha uno tutto dedicato agli *incipit*, a come può cominciare uno spettacolo teatrale: sipario-musica-luce-parola; oppure musica-sipario-luce-parola; parola-sipario e via in questo modo. Lo stesso per i finali: per esempio, battuta-silenzio-buio. O ancora i cori: che cos'è un coro? Che cosa definisce un coro? Quando tutti parlano insieme? È una possibilità, ma all'interno di un coro quante menti ci sono? Può esserci coro e contro coro? Due persone sono coro? Ha scritto anche diversi saggi e a Barcellona, dove ha fondato la sala Beckett, è stato fra gli uomini di teatro più importanti negli anni Settanta e Ottanta. Ora lavora a Madrid. Mi ha raccontato che nella sua famiglia sono tutti matematici, solo lui è teatrante. Forse, è il “senso di colpa” per aver deviato dalla linea familiare ad averlo spinto a questa pratica classificatoria. Sono stato prima suo allievo, poi suo assistente e, grazie a lui, ho cominciato a mia volta a elaborare uno studio sulle meccaniche del movimento, sulla prossemica, sui rapporti, sulle relazioni e i loro significati. È probabilmente la mia natura poco metodica, e dunque il mio personale “senso di colpa”, a portarmi verso la ricerca e la classificazione delle regole della scena. I miei maestri rientrano tutti in questa tipologia. Sinisterra è stato il più importante. Però alla fine ho capito che tutta questa architettura classificatoria, deve mirare alla sua rottura. E questo me lo ha insegnato Latella.

Tra i collaboratori credo che siamo Franco Visioli e io i suoi principali *alter ego*. Nel senso proprio dell'essere l'altra coscienza, perché noi, ciascuno nel proprio ambito, tendiamo a formalizzare, mentre Antonio poi dà lo strappo... e da questo strappo nasce la vita. Credo sia per questo che amiamo lavorare con lui. Antonio non è un mio maestro, i miei maestri sono quelli che ho indicato prima. Tuttavia, è colui che dà senso ai miei maestri. Come ti dissi, avevo smesso di fare l'attore, di regia ne facevo sempre meno, perché mi pareva di avere una macchina fredda in mano. Con Latella ho ritrovato le possibilità vitali del teatro. È bello vedere quando una creazione che gli consegno “perfetta” e senza sbavature viene strappata da Latella...

FeM: Storta...

FrM: ...Sì, la rende storta, nel senso detto prima. Per esempio, mi è capitato di lavorare a una coreografia con la musica e, una volta finita, Latella arriva e taglia la musica. «Ma se togli la musica...», «Meglio!» risponde. Oppure sceglie un'altra

musica che magari non mi sembra giusta, perché manda fuori quadro il tempo degli attori. E invece, guardando il risultato da spettatore, tutto prende senso, acquista umanità.

Tornando ai miei maestri, ti dirò che fino a una certa età non ho cercato tanto maestri, quanto soprattutto “padri”, figure in cui avere un punto di riferimento umano oltre che professionale. Luigi Maria Musati, direttore dell’Accademia d’Arte Drammatica durante i miei anni di studio lì, è stato fra i miei maestri-padri, sia dal punto di vista intellettuale sia spirituale, anche se abbiamo avuto contrasti accesissimi, screzi e fasi polemiche che alla fine hanno logorato il nostro rapporto. Non era un uomo di teatro in senso proprio, era uno storico del teatro, si era formato all’Università Cattolica. Musati mi ha trasmesso molto sul piano del pensiero. Tuttavia, ho costruito la mia formazione anche lasciandomi guidare dai miei interessi. Una parte del mio percorso è da autodidatta, in un certo senso. Sono stato, come detto, molto in Sudamerica e in Inghilterra. Ho conosciuto la Russia dove ho lavorato con Karpov sulla Biomeccanica.

FeM: Hai cominciato a viaggiare prestissimo.

FrM: Subito dopo l’Accademia. Gli anni di Accademia mi sono serviti per capire che cercavo nel teatro uno strumento per conoscere il mondo, per analizzare la realtà, uno strumento filosofico. Non miravo a un percorso d’attore tradizionale, già allora m’interessava la dimensione dell’insegnamento. Volevo indagare, entrare nelle logiche della “macchina” come gli ebrei con la Cabbalah. Loro dicono che se capisci la macchina, cioè le regole dell’universo, capisci Dio. E per me è lo stesso. Il mio interesse è capire le regole che governano il teatro, le leggi profonde che reggono la comunicazione teatrale, perché, in questa prospettiva, il teatro diventa un luogo di pensiero e di riflessione. Il luogo che m’interessa. È un obiettivo che mi è stato chiaro molto presto. Tuttavia, nel mondo del teatro professionistico, il tempo da dedicare alla ricerca, soprattutto al tipo di ricerca che ho cercato di illustrare, è sempre poco, non ti puoi fermare, ci sono gli spettacoli da preparare, tutto scorre a velocità vertiginosa. L’ambito pedagogico, invece, mi consente di soffermarmi, mi garantisce un rapporto con il tempo, e dunque con la ricerca e lo scavo, più congruo alle mie necessità. In Inghilterra ho frequentato anche la scuola di Decroux, con i suoi ultimi assistenti Corinne Soum e Steven Wasson. Esperienza utilissima, anche se noiosa. Immagina un danzatore di danza contemporanea che deve rimettersi a studiare danza classica. Utile, certo, ma stare alla sbarra tutti i giorni...

FeM: Pensando ai teatri russi ed ex sovietici cui accennavi, sei d’accordo che certe forme di linguaggio, penso soprattutto alla frontalità degli attori che Latella usa tanto, vengano anche da quelle espressività? Alludo a Eimuntas Nekrosius in particolare.

FrM: Direi proprio di sì. Anche se ultimamente ne sta uscendo, credo che stia superando quella frontalità. Siamo tutti preoccupati, lui compreso. Sta diventando naturalista! Glielo dico sempre per scherzare: «Prima o poi faremo uno spettacolo con i dialoghi, i personaggi seduti sui divani...». È la naturale evoluzione.

FeM: Penso a Massimo Castri. Prima riscritture furibonde e recitazioni straniate, poi l’approdo a una forma che aveva già chiarito in fase teorica, cioè a un “realismo prospettico” che non aveva più bisogno della disarticolazione. Il fatto che Latella pensi di muoversi in una direzione forse analoga, m’interessa molto. Ma abbiamo lasciato in sospeso il tuo discorso sui maestri...

FrM: Non ti ho ancora detto dei miei maestri indiretti. Ho cominciato a fare teatro dopo aver visto Leo De Berardinis, che è diventato il mio punto di riferimento in assoluto.

FeM: E il teatro di regia in senso più classico?

FrM: Ho subito, come tutti, il fascino di Ronconi. Se mi chiedessero: «Qual è uno degli spettacoli più belli che hai visto?», la risposta sarebbe: «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*». Grande fascinazione intellettuale, grande stupore, eppure anche in questo caso non posso parlare di vero amore, se lo paragono al segno lasciato su di me dal teatro di Leo. Mi ha sempre interessato, insomma, un teatro più a misura d’uomo, più piccolo, più diretto e a questo credo di essere rimasto fedele. Lo vedo anche in Latella, vedo un’intimità in quello che fa. Prendiamo *Natale in casa Cupiello*: certo, c’è il grande segno scenografico della stella di Natale, siamo tredici attori, ma non è un grande spettacolo nel senso del grandioso. Non credo che il teatro sia per migliaia di persone. Le Cirque du Soleil va benissimo, ma non è il mio mondo.

Quando ancora facevo l’attore, agli inizi, mi chiamavano ogni tanto per fare delle letture, magari per il Giorno della Memoria o per premi letterari. Era una situazione che mi piaceva molto, perché potevo costruire un rapporto diretto, intimo. C’era condivisione, ecco la parola che cercavo. La frontalità di cui abbiamo parlato è, appunto, all’interno di questa dimensione. Poi, a volte, come in questo *Cupiello*, può diventare un corpo a corpo con lo spettatore, ma è comunque condivisione.

Penso che i critici dovrebbero girare di più, per esempio alle prove aperte delle scuole di teatro. A volte accadono delle cose magiche. L’esperienza sudamericana mi ha insegnato molto in questo senso. E l’importanza del pubblico. Ritengo che Latella sia fra i più autorevoli registi italiani, perché s’interroga continuamente su chi sia il pubblico, anche se certo non per assecondarlo. Si chiede chi abbia di fronte e come creare un dialogo, che a volte può essere un corpo a corpo massa-

crante! Oggi il pubblico è fatto ancora troppo da abbonati che vivono il teatro per abitudine, senza chiedersi più di tanto perché ci vanno.

FeM: La mia impressione è che Latella si rivolga a una comunità di spettatori con un retroterra comune. Prendiamo *Un tram che si chiama desiderio*. Lo spettacolo è concepito per integrare anche l'insieme di memorie e di miti che il testo ha ormai incorporato: messinscene storiche, film, corporeità leggendarie (si pensi a Marlon Brando). Latella mi sembra un regista, un artista che offre al pubblico le proprie reazioni di fronte a una storia maggiore, a un immaginario che eccede il testo. E la proposta avviene non dico disinteressandosi se il pubblico sia in grado di seguirlo, ma certo agendo con un alto grado di autonomia. È coraggio, fiducia in chi guarda o che altro?

FrM: Credo che i termini che hai usato, tra l'altro sovrapponendoli – cioè regista e artista – spieghino tutto. L'atteggiamento di Latella è artistico, non registico nel senso borghese del termine, cioè di limitarsi a “mettere in scena” un testo. Essendo un artista, non cerca di escludere la propria biografia, il proprio punto di vista che, invece, diventano fondamentali nello spettacolo. Da qui, nascono il rifiuto, l'incomprensione, oppure l'amore, nascono cioè quei sentimenti, quelle reazioni viscerali che il suo teatro è destinato a scatenare. Non sto parlando di gusto, ma di movimenti emozionali forti, di cui sono stato testimone diretto. Appena tornato dalla Colombia, sono andato al Teatro Eliseo di Roma a vedere il suo *Amleto* (2001). Alla fine dello spettacolo tre quarti del pubblico era in piedi che urlava. Non ho potuto non domandarmi: «Ma che cosa è successo in questo paese? In fondo sono stato via solo sei mesi...».