

Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella

Federica Mazzocchi

Insomma, se non c'è un sano rapporto erotico,
fatto di fedeltà e di tradimento,
il rapporto con il testo non funziona.
Massimo Castri¹

Il titolo di queste note non indica un limite, ma una specificità. Latella è, infatti, senz'altro un regista *nella* tradizione, l'erede forse oggi maggiore del teatro di regia, perché direttamente legato a certe pratiche soprattutto per quel che riguarda il rapporto sia con i testi drammatici, sia con le istituzioni teatrali. Ma parimenti Latella è un regista *della* tradizione nel senso che la sua scena mira a riattivare, sul piano estetico e concettuale, il legame con quella storia teatrale e a riflettere sul lascito, anche problematico, del teatro dei maestri.

Benché il curriculum teatrale di Latella sia, com'è noto, di gran lunga più ampio, queste note riguardano in particolare tre spettacoli: *Un tram che si chiama Desiderio* di Tennessee Williams (2012), *Il servitore di due padroni* di Ken Ponzio da Carlo Goldoni (2013), *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo (2014). Si tratta di tre frutti della piena maturità creativa, e quindi esemplari per una verifica dei linguaggi utilizzati dall'artista per veicolare la sua visione teatrale. Tre regie, inoltre, che hanno suscitato reazioni contrastanti e polemiche (il dibattito è in rete),² ponendosi quali esempi emblematici, al di là che siano piaciuti o meno, del ruolo di Latella sui palcoscenici degli ex teatri stabili ora teatri nazionali, le realtà istituzionali che hanno prodotto molti suoi lavori.

Nel panorama attuale, Latella si profila come una figura fra le più attrezzate sul piano culturale, oltre che fra le più disponibili, per un confronto dialettico con la storia della regia italiana; una storia che si fa idealmente cominciare nel secondo dopoguerra con il sistema produttivo dei teatri pubblici (il primo è il Piccolo Teatro

¹ Massimo Castri, *Responsabilità del regista*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LXIII (1993), fasc. II, p. 155.

² Si veda, per esempio, lo scambio di opinioni tra Antonio Audino e Renato Palazzi su *Natale in casa Cupiello*, <www.delteatro.it>.

di Milano nel 1947) e delle grandi compagnie private a carattere stabile (si pensi alla Morelli-Stoppa diretta da Luchino Visconti).³ Lo sviluppo della regia nelle istituzioni teatrali pubbliche è stata continuata, in tempi più vicini a noi, da artisti che hanno compiuto una parte importante dei loro percorsi all'interno di quelle sedi. Si pensi al Luca Ronconi dalla fine degli anni Ottanta in poi, o a Massimo Castri, con cui Latella ha mosso i primi passi come attore, nelle due *Ifigenia* euripidee (1994 e 1999) e nel grande progetto della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni (1995-1996).

Sono d'accordo con Renato Palazzi quando scrive che Latella si muove «nel solco del teatro di regia»,⁴ espressione-ombrello sotto cui si raccolgono espressività diverse che trovano un denominatore comune nell'attenzione precipua verso il testo drammatico e nella concezione dello spettacolo come opera, come sistema autonomo, per così dire, “chiuso e finito” posto davanti allo spettatore. Quella della regia è una forma-spettacolo che nasce come atto interpretativo, in cui la regia sancisce, cioè, la relazione tra testo e spettatore costruita con maggiore o minore vincolo di fedeltà alla pagina, ma sempre avendo nel testo il momento aurorale del processo creativo. Misurandosi direttamente con i capolavori della letteratura drammatica, anche Latella assume il testo come punto di partenza, indipendentemente dal fatto che esso venga poi sottoposto a un intervento di riscrittura integrale (si pensi alla drammaturgia di Ken Ponzio per *Il servitore di due padroni*). Latella ha detto che Massimo Castri è stato il regista da cui ha imparato di più,⁵ e la cosa non stupisce, ricordando la capacità di Castri di coniugare senso del teatro e discorso critico sempre a partire da una magistrale lettura del testo in chiave *destabilizzante*, tesa cioè, scriveva, a farlo «rivivere in tutte le sue contraddizioni e in tutti i suoi problemi formali e linguistici».⁶

In un contesto globalizzato nel quale le antiche contrapposizioni ideologiche non funzionano più (si pensi alla spaccatura, a ridosso del 1968, tra teatro istituzionale e “nuovo teatro”), Latella può guardare alla storia dello spettacolo come a un vasto territorio da attraversare. Alludo al suo rapporto con una costellazione di autori/attori/registi/opere, che hanno rappresentato dei vertici per quanto discussi (si pensi all'autorità carismatica e ingombrante di Strehler e di Eduardo) o dei punti di rottura (si pensi all'eversione di un testo come *Un tram che si chiama Desiderio*,

³ La storia della regia italiana, lungi dall'essere un percorso monolitico e luminoso, è stata una storia frastagliata e sofferta, come hanno chiarito le penetranti pagine di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984 [prima edizione].

⁴ *Natale in casa Cupiello* / 3. Palazzi, 19 dicembre 2014, <www.delteatro.it>.

⁵ Cfr. *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*, a cura di Emanuele Tirelli, Caracò Editore, Bologna-Napoli 2016, pp. 24-25.

⁶ Massimo Castri, *Per una drammaturgia goethiana: “Urfaust”*, Aa Vv, in *Viaggio con Goethe*, a cura di Irene Perini Bianchi, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1986, p. 63.

diretto da Kazan a Broadway e da Visconti in Italia). Ciò non vuol dire che quello di Latella sia un teatro della nostalgia o dell'inchino al passato. Significa, viceversa, riconoscere che le sue regie sono concepite per integrare tanto le tracce della storia scenica di un testo – cioè della memoria di alcune messinscene considerate ormai classiche – quanto il rapporto viscerale, non da “saggio critico”, del regista con quella memoria.

È chiaro, insomma, che ci troviamo di fronte a messinscene marcatamente intertestuali, che pongono quello che Cesare Segre ha chiamato, in ambito letterario, il *problema delle fonti*.⁷ Citando direttamente o evocando quelle regie storiche come fonti nello spettacolo, Latella pone appunto la questione della *storicità del testo* drammatico cioè, come scrive Antonio Costa a proposito del cinema, la questione del legame tra testo e contesto, e parallelamente attribuisce allo spettatore la funzione cardine «di attivare relazioni esplicite e implicite».⁸ In altre parole, la messinscena di Latella del *Tram che si chiama Desiderio* non può prescindere dal mito creato dal sodalizio tra Williams (l'autore), Kazan (il regista) e gli attori-icona (Brando, e la Leight nella versione cinematografica sempre di Kazan del 1951); il suo *Servitore di due padroni* non finge che l'*Arlecchino* strehleriano non sia esistito, e con esso comunica a distanza in forme totalmente (tra)sfigurate; *Natale in casa Cupiello* è, più che la messinscena di un'opera di Eduardo, un confronto con la memoria del corpo di Eduardo e con il senso complessivo della sua eredità. Questo modalità creativa che usa il testo originario e la sua storia scenica come paritetici materiali di lavoro attesta l'evidenza che oggi – grazie all'ormai facilissimo accesso a film, video, immagini, memorie scritte e orali, ecc., e grazie alle pratiche dello scambio e della condivisione – i testi della lettura drammatica ci raggiungono sempre inestricabilmente intrecciati al loro cammino scenico, che li ha modellati come oggetti culturali (le loro determinazioni storico-sociali, le dinamiche della loro ricezione, il loro posto nell'immaginario collettivo, le biografie di chi li ha scritti/rappresentati).

È per un'evidente ragione anagrafica che il rapporto tra la scena di Latella e alcuni spettacoli storici non può che nascere dalle tracce audiovisive che questi hanno lasciato (il film di Kazan; le diverse registrazioni Rai dell'*Arlecchino* di Strehler, e quelle di *Natale in casa Cupiello* recitato da Eduardo nel '62 e nel '77). Da un lato, il riconoscimento di tali tracce intertestuali e intermediali «attiva una serie di collegamenti che possono illuminare certi aspetti della genesi di un'opera», scrive ancora Costa, cioè il modo in cui gli spettacoli di Latella sono stati incubati e costruiti; ma tali tracce si impongono, non di meno, quali «segnali di un reciproco ricono-

⁷ Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, in particolare pp. 103 e 110.

⁸ Antonio Costa, *Investire in immagini. Cinema e intertestualità*, in Aa Vv, *L'Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di Giulia Carluccio e Federica Villa, Kaplan, Torino 2006, p. 19.

scimento di autore e spettatore», sicché grazie a esse «emerge quella coscienza di appartenenza a una comunità, secondo quell'idea, centrale nell'estetica contemporanea, dell'esperienza estetica come dispiegamento della capacità dell'oggetto estetico di «fare mondo», di creare comunità».⁹ Dunque, la scena di Latella appare tesa a incorporare nei linguaggi del teatro contemporaneo – spazi non mimetici; riscrittura anche integrale del testo e, comunque, suo uso libero; forte implicazione dello spettatore attraverso la relazione diretta con l'attore – quell'ideale *biblioteca teatrale* di messinscene storiche, nel senso chiarito sopra, vista come un insieme, vario e mobile, di spettacoli e di immaginari non da distruggere e/o rimuovere, ma con cui comunicare. In altre parole, mi sembra dirci Latella, le tappe storiche sono un'evidenza con cui è inevitabile misurarsi.

Nei tre spettacoli-campione Latella fa regia anche a partire dalla storia scenica e culturale di un'opera. I suoi spettacoli racchiudono non solo la traccia (più o meno riconoscibile) del testo originario, ma anche un sistema di associazioni, memorie, riferimenti, miti, che l'opera ha ormai incorporato e a cui Latella reagisce con la sua sensibilità registica. Contestualmente al rapporto con il testo (nell'accezione chiarita sopra), Latella ha sviluppato il proprio modello attorico. Sulla sua scena l'attore di rappresentazione (quello che tanto più è bravo quanto più sparisce dietro/dentro il personaggio) non basta più. Latella chiede all'attore la capacità persuasiva del teatro di rappresentazione e l'intensità fisica del performer. Ma soprattutto gli chiede la disponibilità a mostrare il proprio lavoro nella realtà del suo concreto farsi, in modo da gettare verso lo spettatore quel ponte, quella domanda di relazione che il teorico del postdrammatico Hans-Thies Lehmann ha indicato come necessità fondante del teatro contemporaneo.¹⁰ Così lo spettacolo si fa luogo di rispecchiamenti comunitari perché è campo in cui si aggregano appartenenze, amori, miti (la *biblioteca* nominata sopra) e perché è spazio di una relazione calda con il personaggio/attore che suscita reazioni non neutre (empatia o rifiuto).

Ho detto che Latella compone messinscene dall'architettura forte (“chiuse e finite” appunto) con le fondamenta affondate nel testo drammatico, e progettate per esondare verso lo spettatore attraverso continue occasioni di “dialogo” oltre il limite della ribalta. Vediamo la questione per punti.

⁹ Ivi, pp. 24-25.

¹⁰ Il volume di Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater* (1999), com'è noto non è ancora disponibile in lingua italiana. Oltre che alla versione inglese e francese, rimando ai brani tradotti con il titolo *Segni teatrali del teatro postdrammatico*, a cura di Valentina Valentini, «Biblioteca Teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005; e ai due numeri della rivista «Prove di Drammaturgia» dedicati al teatro postdrammatico: *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di Gerardo Guccini, anno XVI, 1, giugno 2010; *Hans-Thies Lehmann: ripartire dal postdrammatico*, a cura di Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia, anno XVIII, 1, ottobre 2013.

Testo. Tre gradazioni di intervento sul testo: rielaborazione parziale (*Un tram che si chiama Desiderio*), riscrittura totale (*Il servitore di due padroni*), sostanziale rispetto della traccia verbale con una marcata autonomia sul piano registico relativamente alla recitazione e allo spazio (*Natale in casa Cupiello*).

All'origine del teatro di Latella c'è una tensione post-brechtiana. Il regista si serve degli strumenti del linguaggio epico, ma sostituisce all'orizzonte esplicitamente politico-ideologico un'istanza che, parafrasando Franco Cordelli, potremmo definire di indagine umanistico-esistenziale.¹¹ Il regista, cioè, lavora su nuclei tematici archetipici e fortemente drammatici – amore, morte, violenza, incesto, follia – che sviluppa in spazi scenici non realistici e con tutti gli elementi atti a svelare la finzione teatrale: luci a vista, spazio vuoto o scenografie frammentarie e concettuali, uso dei microfoni ad asta. Ma è bene chiarire subito che il linguaggio scenico contemporaneo, che Latella usa da virtuoso, non spezza la relazione con il testo. Con parziale eccezione del *Servitore di due padroni*, su cui occorrerà fare un discorso diverso, la lettura di Latella sia di *Un tram che si chiama Desiderio* sia di *Natale in casa Cupiello* mostra un accordo stringente tra testo e regia. Gli spettacoli non dicono altro rispetto ai nuclei tematici del testo, se mai, li spingono alle loro estreme, ma logiche, conseguenze. In questo senso ritengo vada letta l'eutanasia di Luca per mano di Nennillo nel *Cupiello*; così come, se si sovrappone il tracciato scenico del *Tram che si chiama Desiderio* con gli snodi del testo (ascesa-climax-ritorno-catastrofe), si verifica che essi coincidono punto per punto. Il linguaggio del teatro contemporaneo messo a punto per *Un tram che si chiama Desiderio*, dunque, non mira a disarticolare il testo in chiave critica, ma, se mai, a ottenere un equivalente credibile, sul piano erotico/energetico, della storica regia di Kazan e del segno che ha saputo lasciare sugli spettatori di allora (e di oggi attraverso il film). Analogo accordo testo/spettacolo vale per *Natale in casa Cupiello*. Ciò che fa Latella è amplificare al massimo il “tema del padre” così da incorporare un percorso visivo che riguarda le radici religiose e culturali italiane (il presepio che ossessiona Luca Cupiello), percorso che viene confermato dall'idea di pensare Eduardo stesso quale archetipo e “grande padre” del nostro teatro. La traccia verbale è intatta – come da richiesta degli eredi De Filippo – e la regia qui si fa commento, glossa al testo, lettura a scorrimento parallelo, germinazione di immagini sul tronco testuale, meditazione.

Attori. Quella di Latella è, insomma, un tipo di regia sensibile al potenziale drammatico delle storie e alla forza archetipica delle immagini. Il lituano Eimuntas Nekrosius è stato senz'altro un punto di riferimento di Latella, per la sua capacità di creare intense metafore visive (nel suo caso attraverso elementi-base quali terra, fuoco, ghiaccio).

¹¹ Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2014, p. 259.

Sulla scena di Latella gli attori si offrono allo sguardo in una esposizione totale che sottolinea i valori di fragilità umana. Spesso presentano il proprio personaggio, lo “portano”. Il segno dominante è la frontalità degli attori che, soli o in schiera (una forma già largamente usata da Gabriele Vacis e da Emma Dante), creano quel *vis-à-vis* con lo spettatore che Latella ha saputo spingere a punte di grande intensità. Dicevo che l’interprete latelliano è sia performer sia attore. Citando Lehmann, gli interpreti devono sapere enfatizzare tanto «l’asse del teatro», cioè «quella linea di contatto che si stabilisce tra l’attore, o colui che agisce, e il pubblico» tipica della scena postdrammatica, quanto «l’asse della messa in scena», cioè il «dialogo fra i protagonisti che avviene all’interno del dramma» tipico del teatro della tradizione rappresentativa.¹² Ne consegue che gli interpreti incarnano i personaggi, sono cioè le *maschere* della finzione con cui l’opera comunica i propri temi, ma sono, non di meno, una presenza corporea forte, concreta, quasi tangibile.

La recitazione, come detto, predilige la frontalità: gli attori sono più spesso rivolti al pubblico che non al partner in scena (a proposito del *Tram* Laura Marinoni ha detto: «Per scherzo durante le prove dicevo a Vinicio [Marchioni alias Stanley, n.d.r.]: quando mi chiederanno come mi sono trovata con Vinicio Marchioni, io dirò che non l’ho neanche visto»).¹³ Ciò che dal palco esonda in sala è tanto la pregnanza della finzione rappresentativa (l’asse della messa in scena) – e non a caso gli attori di Latella vengono per lo più da un percorso di formazione classico – quanto la realtà dell’evento nel suo esplicito accadere e mostrarsi, modalità che non è solo di Latella ma di molto teatro di oggi: la frontalità, l’offerta di sé al pubblico, il peso dello sguardo dell’attore sullo spettatore contribuiscono al senso di verità dell’evento. Insomma, lo spazio non illusionistico di Latella appare teso a coniugare la recitazione fortemente “aggettata” del performer, la persuasività dell’attore/personaggio e la massima accentuazione dei nuclei emotivi e pulsionali dei testi.

Didascalie. Affidare agli attori, oltre alla recitazione delle battute, anche quella delle didascalie testuali, relative all’ambiente, alle intonazioni e ai movimenti, didascalie che vengono appunto dette in scena, è ormai un contrassegno riconosciuto di Latella. La sua linea teatrale opera all’interno dell’orizzonte della narrazione, guardando però agli esperimenti di Ronconi con *Lolita* e altre regie, e non alle proposte di taglio didattico-divulgativo di Vacis e Paolini.

Dire le didascalie apre a più significati: scopre subito i giochi e chiede allo spettatore la complicità di seguirlo nel “C’era una volta...”; amplia la nozione di spazio: quello concreto della scenografia entra in rapporto con lo spazio immaginario, “disegnato” dalle parole degli attori e suggerisce possibilità di messa in scena

¹² Hans-Thies Lehmann, *Che cosa significa teatro postdrammatico?* cit., p.6.

¹³ Laura Marinoni, *Io, Blanche, nella mani di Latella* a cura di Mattia Visani, «Krapf’s Last Post», 16 maggio 2012 (<www.klpteatro.it>).

di un testo al di là della sua forma oggettiva; gli attori nominano e presentano il proprio personaggio, e possono chiarire rapporti reciproci senza necessariamente mostrarli, o meglio mostrandoli in altra forma; dal momento che le didascalie sono, convenzionalmente, testo che non si recita ma che si fa, il fatto di dirle valorizza la pagina del testo nella sua forza auratica; iscrive nello spettacolo il *corpo* del regista, rendendo tangibile la sua presenza come “primo lettore”, in un processo di condivisione (consegna al pubblico) di un’esperienza di lettura che, nelle tappe canoniche della preparazione di una regia, solitamente avviene in solitudine prima, e a tavolino con gli attori poi.

Latella ha lucidamente ripercorso i valori espressivi di tale procedura:

È un lavoro che porto avanti in quasi tutti gli spettacoli che faccio, era presente anche nel *Tram* e nella *Trilogia della villeggiatura*. Quando leggo i testi difficilmente leggo le didascalie per non farmi condizionare. Però ci sono dei casi dove le didascalie sono proprio letteratura, non sono solo indicazioni. In quel caso mi piace creare – cambia a seconda dello spettacolo – più che uno straniamento, *un altro piano di lettura che racconta uno stato emotivo che magari noi non vediamo* [corsivo mio]. Lo racconta, aiuta a mettere a lente d’ingrandimento su ciò che vuole l’autore più che su ciò che voglio io dall’autore. E questa è una condizione ideale per creare una comunione tra la messa in scena e il testo. Credo che oggi per me stia diventando proprio una cifra perché spesso le didascalie sono azioni realistiche e per me che mi allontanano dal realismo, la didascalia per assurdo diventa più realistica del realismo, cioè diventa estremamente ed emotivamente funzionale.¹⁴

Un tram che si chiama Desiderio

Premio Ubu 2012 e a mio parere migliore regia recente dell’opera, questo *Tram che si chiama Desiderio* volutamente non tiene conto delle letture *gender* proposte in particolare dalle compagnie americane. Si pensi a *Belle Reprieve* (1991) dell’ensemble lesbico Split Britches in sodalizio con la compagnia Boolips, una sorta di vaudeville politico che smonta, in chiave parodica, gli stereotipi di genere che Williams, nel 1947, non poteva che nascondere dietro il realismo delle situazioni e dei comportamenti. Blanche Dubois è la drag performer e attivista Betty Bourne, l’iper-macho Stanley Kowalsky e l’iper-donna Stella sua moglie, vista come una sosia di Marilyn, sono rispettivamente la coppia lesbica Peggy Shaw e Lois Weaver. Insomma, l’iconicità del *Tram* è usata per produrre effetti critici di travolgente forza comica (il video è disponibile in rete).

Questo tipo di approccio interpretativo al *Tram che si chiama Desiderio* si è sviluppato insieme a una cospicua letteratura saggistica, tesa a mettere a fuoco che, nel

¹⁴ *Far sembrare la verità la menzogna stessa. Conversazione con Antonio Latella*, a cura di Giampiero Raganelli, «Uzak», Trimestrale online di cultura cinematografica, 14 primavera 2014: <www.uzak.it>.

caso di questo e di altri suoi testi, Williams ha potuto portare in scena comportamenti di impronta omosessuale incarnandoli in un personaggio femminile fuori norma. Blanche è una delle più potenti maschere di questa strategia, sia sul piano sessuale («her rampant promiscuity [...] is 'typical' homosexual behavior»),¹⁵ sia su quello del ricorso alla *masquerade*. La mitomania, l'agghindarsi, il profumarsi, il cercare luci soffuse sono tutti elementi di una «theatricality that is a protective covering and a defensive stance toward the hostile, straight world».¹⁶ Allora non era direttamente decodificabile per la censura né per il pubblico mainstream di Broadway; oggi, viceversa, la dimensione politica del teatro di Williams viene pienamente riconosciuta. È un teatro dell'omofobia, in cui l'*irregolare* Blanche è raggiunta e punita, attraverso Stanley, dalla violenza repressiva di quella che Adrienne Rich ha chiamato «the heterosexual matrix», dominante negli anni della Guerra Fredda in cui nasce il testo.¹⁷ Ma anche il maschio-alfa Stanley mette in scena una mascolinità dalle forti componenti homosex. Commenta il regista Derek Jarman: «The modern Queer was invented by Tennessee Williams. Brando in blue-jeans, sneakers, white T-shirt and leather jacket. When you saw that, you knew they were available».¹⁸

Latella non cerca niente di simile, l'iconicità del *Tram* è assunta come oggetto di culto, non risolta in parodia. La sua regia si rivela più vicina all'immaginario omosessuale di Rainer Werner Fassbinder (*Le lacrime amare di Petra von Kant*) e a quello del melodramma moderno di Luchino Visconti. «Ciò che mi affascina – diceva Visconti – è il personaggio della “diva”, questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderna, la diva incarna il raro, lo stravagante, l'eccezionale».¹⁹ In questa prospettiva, si comprende l'assoluta centralità assegnata a Blanche/Laura Marinoni. Centralità nello spazio scenico e sul piano drammaturgico, poiché il *Tram* è una sorta di psicodramma, un racconto onirico fatto a partire dal solo ed esclusivo punto di

¹⁵ John M. Clum, *Still acting gay. Male homosexuality in Modern Drama*, St. Martin's Griffin, New York 2000, p. 126.

¹⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷ Citata in David Savran, *Communists, Cowboys and Queers. The politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1992, p. 17.

¹⁸ Citato in Alan Sinfield, *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London 1999, p. 189. Sul tema rimando anche al prezioso saggio di Antonio Pizzo, *Essere visto e vedere. Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma*, «Mimesis Journal», V, 1 (giugno 2013), pp. 101-119.

¹⁹ Luchino Visconti intervista a cura di Henri Chapler, «Filmcritica», 76, aprile-maggio 1958, cit. in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Cappelli, Bologna 1979, vol. II, p. 8.

vista della protagonista, secondo quella scrittura in soggettiva che Szondi definisce «monodrammatica», cioè costruita su un io centrale che dà vita ai propri fantasmi.²⁰ La forma “psicodrammatica” assunta da Latella come impalcatura fa sì che il personaggio del Dottore si espanda e acquisti un’importanza che non ha nel testo originario. Attraverso un lavoro di mappatura alla Castri – «Le opere di un autore [...] s’illuminano a vicenda. Un testo diventa la mappa di un altro testo dato come territorio sconosciuto»²¹ –, Latella trova i dettagli utili per il personaggio sia nel *Tram* sia in altri testi di Williams (si veda il *Young Doctor* di *Improvvisamente l'estate scorsa* 1957; il film di Mankiewicz esce nel 1958). Al Dottore è affidato il ruolo di conduttore di questo rito laico dalla forte impronta metateatrale, in cui vengono ripercorse tutte le tappe del testo. I piani temporali però sono necessariamente falsati: l’evento è già accaduto, ciò che è mostrato è la sua rievocazione drammatizzata guidata dal Dottore in veste di narratore, suscitatore, regista. Egli crea le “circostanze” recitando per intero la lunga didascalia iniziale, descrive i personaggi, li chiama all’azione, incalza Blanche con comandi («Parla!», «Canta»), la conforta nelle fasi più difficili della sua rievocazione.

La musica e il rapporto luce/ombra – entrambi fondamentali, com’è noto, nell’originale di Williams – permettono di saldare la forma “psicodrammatica” con l’immaginario rock, che rappresenta l’altra matrice di riferimento. Durante tutta la prima parte dello spettacolo Latella accende una fila di potenti fari direttamente in faccia al pubblico, così che palco e platea si trovino in piena luce. Si riproduce l’esperienza percettiva dei concerti, in cui gli spettatori si guardano e sono guardati, diventando, magari loro malgrado, parte di una comunità di fans in attesa della manifestazione della star (Blanche) e della messa in scena del suo capolavoro (il suo “martirio”). La tensione, indotta dalle luci e dalla musica, mira a una intensificazione energetica dell’esperienza spettatoriale.²² C’è una forte dimensione *live* del lavoro attorico che, come detto, intreccia recitazione del personaggio e comportamenti da performer. L’estetica della scena rock (anni Settanta e Ottanta) è proposta a più livelli: l’illuminazione violenta; la situazione da concerto; l’attore Vinicio Marchioni (Stanley) che recita spesso a petto nudo; il sipario già aperto, con gli attori che entrano in gruppo e si dispongono frontalmente; l’uso dei microfoni;²³ lo spazio scenico ingombro di riflettori, amplificatori, cavi, intelaiature di mobili.

²⁰ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 35.

²¹ Massimo Castri, *Ibsen postborghese*, Ubulibri, Milano 1984, p. 32.

²² Fra le musiche selezionate da Franco Visioli segnalo almeno *Whole Lotta Love* dei Led Zeppelin, con l’orgasmo simulato dal *frontman* Robert Plant; il pezzo *A.T.W.A* dei System of a Down, il cui tema è appunto la follia; *If you go away*, versione di Barbara Streisand di *Ne me quitte pas* di Jacques Brel, cantata *live* da Laura Marinoni.

²³ Latella ormai usa i microfoni con grande perizia, e secondo funzioni varie: possibilità di diversi piani sonori e di diversi campi (può creare l’effetto di un primo piano cinematografico); indicare dimensioni interiori/mentali; dimensioni narrative (l’atto di raccontare); induce un effetto-verità (confessione/

L'America come grande deposito di miti, comportamenti, consumi popolari è continuamente evocata. E appunto un sistema di citazioni permette a Latella di misurarsi con l'evidenza rappresentata, nel cammino storico di questo testo, da Marlon Brando, la cui interpretazione di Stanley Kowalski ha avuto valore fondativo. Il volto di Brando campeggia sulle T-shirt via via indossate da Marchioni, con un pertinente effetto seriale alla Warhol. Marchioni è un attore di cinema il cui stile ricorda un po' Marcello Mastroianni, sex symbol dalla mascolinità autoironica e malinconica. Ed è proprio l'ironia la strategia per convivere con quel precedente così ingombrante, magari proprio divertendosi con il *mumbling*, il leggendario "biascicare" di Brando, che Marchioni rielabora intensificando l'accento di origine polacca di Stanley.²⁴ Le vibrazioni comiche che ne possono nascere sono funzionali al gioco con quel modello insuperato.

Il servitore di due padroni

Decisamente conflittuale, invece, il rapporto con *Il servitore di due padroni* di Goldoni, completamente riscritto da Ken Ponzio, e messo in scena con criteri antitetici a quelli di Giorgio Strehler, al cui nome si lega la storia novecentesca di questo testo in Italia. Se *Arlecchino, servitore di due padroni* è stato la quintessenza del «Teatro d'arte per tutti», la formula del Piccolo Teatro fin dalle sue origini per coniugare arte e divulgazione, *Il servitore di due padroni* di Latella è, viceversa, un percorso affascinante ma spesso ostico, per pochi, se non pochissimi.

Si torna al titolo originario, ma del copione goldoniano rimane ben poco. Smontato l'ingranaggio comico, il testo viene aperto, smembrato. Scompaiono le maschere dal volto degli attori. Il luogo in cui si incontrano i personaggi è la locanda di Brighella, trasformata in un albergo che assomiglia all'Overlook Hotel del film *Shining* di Kubrick (1980). Brighella fa da narratore. La trama prende spunto da un dettaglio del testo, in cui è detto del legame d'affetto tra Federico Rasponi e sua sorella Beatrice. Dietro l'identità di Arlecchino si celerebbe allora Federigo che, creduto morto in duello, in realtà è vivo ed è l'amante di Beatrice che viaggia travestita da Federigo, spacciando il fratello per il proprio servitore. La volitiva Beatrice intende obbligare Pantalone a tenere fede all'impegno matrimoniale che doveva unire la di lui figlia Clarice e Federigo. Poiché il promesso sposo non è morto, il matrimonio si deve fare, o meglio Beatrice deve tenere il mascheramento

intervista) da teatro-documento; è strumento per "cantare" il testo sulla base musicale, quale massima espansione della dimensione performativa (si veda il duetto Blanche e Stanley all'inizio della scena 10).

²⁴ Sullo spettacolo storico di Kazan e sulla questione del "mumbling", rimando al saggio di Mariapaola Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo 2006, pp. 57-96.

il tempo necessario a intascare la dote di Clarice. Frattanto Florindo Aretusi, altro amante di Beatrice e complice dei due fratelli, arriva all'hotel e prende Arlecchino come proprio servitore.

Ma la trama incestuosa, le seduzioni lesbiche tra Beatrice e Clarice, la brutalità di Pantalone e del Dottore verso i propri figli, e tutte le accentuazioni della scrittura che – guardando alla *Bottega del caffè* nella versione di Fassbinder – fanno emergere il lato più sordido dei personaggi, la loro avidità e il reciproco sfruttamento, sono a mio avviso la parte meno innovativa del progetto, la buccia esterna di un percorso più radicale, anche se non sempre nitido, che trova in Arlecchino, dalla seconda parte in poi, il suo baricentro.

L'Arlecchino di Roberto Latini è il perfetto rovesciamento dei due celebri Arlecchini strehleriani, cioè Marcello Moretti e Ferruccio Soleri. È un Arlecchino volutamente non simpatico, non “per famiglie”, enigmatico, quasi depresso, tutto vestito di bianco, con un fazzoletto di carta messo e tolto a fare da maschera. La riscrittura di Ken Ponzio rafforza il senso antico di un Arlecchino infero e inquietante, dall'identità sessuale fluida, al centro di un *ménage à trois* con i suoi “padroni” Beatrice e Florindo. Tanto gli altri Arlecchini erano ipercinetici, quanto questo è defilato (soprattutto nella prima parte) e poco loquace. Non lui, ma Beatrice guida i giochi con piglio protagonista in questa prima fase più narrativa e lineare.

Ma il “maneggio” di Beatrice per ottenere denaro viene interrotto da Federigo/Arlecchino che decide di rompere la finzione. Comincia la parte più complessa, in cui riflettere a viso aperto sul lascito della Commedia dell'Arte per come è stata codificata da Strehler, cioè quale reazione vitale, di fiducia nelle possibilità rigenerative del teatro, una volta usciti dall'esperienza devastante della seconda guerra mondiale. Una tradizione gloriosa, ma di cui sembra difficile per Latella riattivare oggi le ragioni, al di là delle giuste, seppure un po' museali, riedizioni del Piccolo Teatro. Attraverso Heiner Müller citato direttamente nel grido (in tedesco) ripetuto infinite volte da Arlecchino – «La rivoluzione è la maschera della morte/ La morte è la maschera della rivoluzione» (da *La missione*, 1980) –, la maschera non è più sinonimo dell'energia gioiosa del gioco comico, come appunto era per Strehler.²⁵ Indica, invece, il pericolo della menzogna,²⁶ del clichés rassicurante, del restauro conservativo che elude la verifica sul senso del proprio fare teatro. Le linee guida, in questo confronto con la tradizione, sono quelle fissate da Müller. Scrive Giorgio Manacorda:

²⁵ Le citazioni dal testo di Ponzio sono tratte dal copione dello spettacolo inviati da Michele Mele, responsabile organizzativo della compagnia di Latella “Stabile/Mobile”, che colgo l'occasione per ringraziare.

²⁶ Lo spettacolo fa appunto parte di una “tetralogia della menzogna” composta dagli spettacoli: *A.H* (monologo sulla figura di Adolf Hitler), *Le benevole* dal romanzo di Littell (in tedesco), *Il servitore di due padroni*, e *Peer Gynt* di Ibsen con attori e coproduzione russi (Staryj Dom, Novosibirsk, 2014).

[...] Heiner Müller riscrive testi esistenti, teatrali e non. Il testo della tradizione ha una sua verità antropologica, ma come imbrigliata dalla maschera del genere letterario; Heiner Müller si applica a farla esplodere dall'interno: in *Hamletmaschine* il testo *Amleto* subisce lo stesso trattamento del corpo di Amleto. Non si può parlare di riscritture, ciò che Müller fa è distruggere la maschera letteraria, strappare la pelle dello stile, sventrare la struttura dei testi – alla ricerca della carne e del sangue (due parole che ricorrono ossessivamente [...]) che la maschera della letteratura aveva composto e neutralizzato, sistemato nella segnaletica riconoscibilità dei generi²⁷

Dunque, Federigo pone fine agli intrighi della sorella e, diventato compiutamente Arlecchino, opera il ribaltamento che aveva solo annunciato nella prima parte, cioè cambia il piano del discorso. Dà inizio a un letterale processo di smantellamento del teatro: le quinte e i fondali sono trasferiti fuori scena dagli attori, viene gettata via la cornice realistica dell'albergo insieme con la storia, e il teatro rivela i propri apparati. La scomposizione dello spazio è speculare al sezionamento dei momenti topici delle versioni strehleriane, in particolare il famoso lazzo della mosca, che era stato appunto inserito da Strehler nel copione originario del *Servitore*.²⁸ La mosca, il cui ciclo biologico è oggetto di una lunga descrizione da trattato di zoologia, diventa l'immagine-guida della relazione con la tradizione, come vedremo meglio tra breve.

Per rifare «il famoso lazzo della mosca nella versione del signor attore Marcello Moretti» gli attori lo scompongono movimento per movimento, mentre Arlecchino lo esegue secondo le loro istruzioni prima, e poi da solo più volte. È una sequenza fondamentale, che Latella dilata al massimo. Volutamente agli antipodi della “naturale” levità di Moretti, Latini comunica stati d'animo contrastanti, tra struggimento e angoscia, con qualcosa della tristezza dei *freaks* da baraccone. All'intensità della scena non corrisponde però la necessaria immediatezza sul piano dei significati. Pertanto è con una certa opacità che ci arriva il punto di vista del regista, cioè la necessità, per il teatro contemporaneo, non di rifare l'identico lazzo, ma di rigenerare i nuclei viventi della tradizione, così come la larva assimila il proprio nutrimento per trasformarsi in mosca («Arlecchino si trova a essere servitore di che cosa?» – domandava Latella – «Di due parti, che riguardano anche il percorso che sto facendo io – la tradizione e il contemporaneo»²⁹).

Beatrice cerca ancora di irretire il fratello nelle vecchie trame, ma la maschera di

²⁷ Giorgio Manacorda, *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*, Ubulibri, Milano 1996, p. 80.

²⁸ Cfr. l'introduzione di Siro Ferrone in Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 23-25.

²⁹ Antonio Latella, *Il mio Arlecchino è un servitore del teatro*, intervista a cura di Fanpage.it on line, pubblicata su Youtube il 18 febbraio 2014.

Federigo/Arlecchino non esiste più («[...] sono morto. E i morti non ritornano»)³⁰ Morire per ritornare alla vita, secondo l'eterno ciclo morte/rigenerazione: è un postulato nel più puro spirito strehleriano quello che prepara la conclusione dello spettacolo. Si comincia con il frammento dal Vangelo (detto da Brighella) in cui è narrato l'arrivo delle Marie al sepolcro e l'incontro con l'Angelo. Il miracolo non è quello della resurrezione di Cristo, ma la possibilità di ripartire dall'inizio, dall'elemento-base del teatro, cioè dall'attore. Solo alla ribalta, Latini recita il vero attacco del *Servitore* dicendo tutte le parti fino alla prima battuta di Arlecchino («Fazz umilissima reverenza a tutti lor siori»). Una recitazione certo non divertente, ma ciò che conta, nella scena, è la fragilità che comunica la fiammella della candela – altro segno strehleriano – retta da Arlecchino nell'oscurità più totale, e la parola e il corpo dell'attore che si fanno percepire nel loro concreto (umano, avrebbe detto Strehler) esserci.

Natale in casa Cupiello

Se nel *Servitore di due padroni* il rapporto con i maestri non si spezza ma si problematizza, con Eduardo si torna a un approccio più partecipato, come in *Un tram che si chiama Desiderio*. Il teatro di Eduardo rappresenta anche il rapporto con la terra di origine che Latella, nato a Castellammare di Stabia ma cresciuto a Trana in provincia di Torino, ha vissuto a distanza, da emigrato.³¹

Ancora una volta può essere utile fare riferimento al magistero di Massimo Castri per inquadrare gli obiettivi della regia. Castri diceva che Goldoni era maestro di grande realismo alla Čechov, non di quadretti umoristici.³² Gli fa eco Latella: «Eduardo tutto sommato è il nostro Čechov», perché «di colpo, questi piccoli nuclei napoletani che lui racconta, diventano dei grandi nuclei, diventano epici, diventano tragedie familiari, che riguardano tutti, non solo Napoli, non solo l'Italia, ma riguardano tutti».³³ Ma al contrario di Castri la cui chiave espressiva è stata, in quella fase, un peculiare realismo comico densissimo di sottotesti drammatici, Latella conferma la propria sperimentata modalità di racconto epico e condensa lo spazio scenico intorno a pregnanti immagini simboliche. Ricordando che i tre atti sono stati composti in momenti diversi (Eduardo scrive per primo il secondo atto come atto unico nel 1931, poi aggiunge il primo atto nel 1932-'33, infine il terzo

³⁰ Copione, p. 98. Vedi nota 25.

³¹ Antonio Latella: "Eduardo è il nostro Čechov", intervista a cura di Fanpage.it, pubblicata su Youtube il 14 dicembre 2014.

³² In prova. "Le Smanie per la villeggiatura" di Carlo Goldoni, dal Teatro della Pergola di Firenze, intervista a Massimo Castri, regia di Marco Puccioni, dal programma *Milleunteatro*, RaiUno, 1997 [?]. Il video è consultabile presso la Mediateca del Dams di Torino.

³³ Antonio Latella: "Eduardo è il nostro Cechov" cit.

atto nel 1943),³⁴ Latella costruisce i tre momenti in modo che ciascuno sia retto da una propria espressività interna.

Sotto una gigantesca stella cometa, che spicca nello spazio buio, il primo atto ripropone la linea frontale già usata nelle due precedenti regie, con gli attori a proscenio a dire il testo, le didascalie e questa volta anche gli accenti delle parole, e con Luca Cupiello a tracciare nell'aria i segni grafici delle parole, in una valorizzazione massima del gesto concreto della scrittura.

Il secondo atto, più dinamico, rompe la frontalità e gli attori/performer si muovono in tutto lo spazio intorno all'oggetto-simbolo, cioè un carretto alla *Madre Coraggio e i suoi figli* di Brecht, tirato dalla moglie di Luca, Concetta, la quale sente su di sé tutto il peso di una famiglia problematica, con un marito inetto e ossessionato dalla preparazione del presepe. Ma come la *Madre Coraggio* brechtiana era l'artefice della catastrofe familiare, anche Concetta è madre manchevole, troppo protettiva con il figlio maschio, lo sfaccendato Nennillo, e responsabile del matrimonio infelice dell'altra figlia, Ninuccia, che ha spinto a sposare Nicola per denaro. Pensando alla cena di Natale che si approssima, ogni personaggio reca un proprio animale-simbolo, ma è il carro il segno davvero decisivo, un po' carro funebre, un po' teca di vetro, all'interno del quale Luca si rifugia. Il tema della morte e quello dell'incapacità di una reale presa sul mondo si coagulano in questa figura di padre-bambino, malato, col bastone e colpevolmente ignaro di fronte allo sfascio della famiglia.

Nel terzo atto il segno cambia ancora e dal Novecento brechtiano si passa a tagli di luce ispirati alla pittura di Caravaggio, ad atmosfere che richiamano il barocco. L'immagine che si compone è quella di un presepe vivente. Concetta, vestita da monaca, con le donne in neri abiti ottocenteschi, sta intorno a un letto-mangiatoia nel quale giace Luca, discinto e a piedi avanti come il Cristo del Mantegna. Latella iscrive l'agonia di Luca in un sistema espressivo che si rivolge al patrimonio identitario nazionale, dalla pittura, alla religione, alla musica.³⁵ Questa dilatazione mira a valorizzare il respiro ampio che è racchiuso in questa storia di famiglia, e a mettere in risalto la semplicità dei nuclei profondi, eloquenti e senza tempo (l'amore silenzioso del figlio Nennillo per il padre; il tremito continuo di Luca recitato dal corpo nudo di Francesco Manetti accentuato dalle pose fisse, da quadro sacro, degli altri attori). L'originale eduardiano terminava con la felicità delirante di Luca, che riusciva finalmente a strappare a Nennillo, dopo tanti dinieghi, l'ammissione che anche a lui il presepe piaceva. Il figlio per Latella ha però ancora un compito, quello di procurare una morte pietosa al padre, soffocandolo con un cuscino. Intanto, dal fondo, sono già comparsi un bue e un asinello veri. Nennillo copre di foglie il

³⁴ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo*, Bulzoni, Roma 1995, p. 119.

³⁵ Il personaggio del portiere Raffaele, con ali d'angelo, canta brani dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini, assecondando uno spunto del testo.

corpo del padre e lo spazio intorno alla mangiatoia, e gli animali, uno per lato, cominciano a brucare.

La linea interpretativa si raddensa con chiarezza, rendendo limpido il discorso già adombrato dal *Servitore di due padroni*, ovvero il distacco dai padri teatrali quale passaggio inevitabile per la definizione di una lingua scenica che possa tornare a quella storia di fondazione con autonomia critica e rinnovati strumenti.

Un tram che si chiama Desiderio di Tennessee Williams

Traduzione: Masolino d'Amico; regia: Antonio Latella; scene: Annelisa Zaccheria; costumi: Fabio Sonnino; luci: Robert John Resteghini; suono: Franco Visioli.

Interpreti: Laura Marinoni (Blanche Dubois), Vinicio Marchioni (Stanley Kowalski), Elisabetta Valgoi (Stella Dubois), Giuseppe Lanino (Mitch), Annibale Pavone (Infermiera, Eunice, Steve), Rosario Tedesco (Dottore).

Produzione: ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Stabile di Catania, 2012.

Il servitore di due padroni da Carlo Goldoni

Drammaturgia: Ken Ponzio; regia: Antonio Latella; scene e costumi: Annelisa Zaccheria; luci: Robert John Resteghini; suono: Franco Visioli.

Interpreti: Giovanni Franzoni (Pantalone de' Bisognosi), Elisabetta Valgoi (Clarice sua figliola), Annibale Pavone (il Dottor Lombardi), Rosario Tedesco (Silvio di lui figliolo), Federica Fracassi (Beatrice nei panni di Federigo Rasponi), Marco Cacciola (Florindo Aretusi di lei amante), Massimiliano Speziani (Brighella locandiere), Lucia Peraza Rios (Smeraldina cameriera di Clarice), Roberto Latini (Arlecchino/Truffaldino).

Produzione: ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Metastasio (Prato), Teatro Stabile del Veneto, 2013.

Natale in casa Cupiello di Eduardo De Filippo

Drammaturga del progetto: Linda Dalisi; regia di Antonio Latella; scene: Simone Mannino e Simona D'Amico; costumi: Fabio Sonnino; musiche: Franco Visioli; luci: Simone De Angelis. Interpreti: Francesco Manetti (Luca Cupiello), Monica Piseddu (Concetta, sua moglie), Lino Musella (Tommasino, loro figlio, detto Nennillo), Valentina Vacca (Ninuccia, la figlia), Francesco Villano (Nicola, suo marito), Michelangelo Dalisi (Pasqualino, fratello di Luca), Leadro Amato (Raffaele, portiere), Giuseppe Lanino (Vittorio Elia), Maurizio Rippa (Il dottore), Annibale Pavone (Carmela), Emilio Vacca (Rita), Alessandra Borgia (Maria).

Produzione: Teatro di Roma, 2014.