

CONVERSAZIONE DI ANTONIO LATELLA E SERGIO LO GATTO SUL "BONAVENTURA"

Una parete grigio asfalto, un solo oblò in basso a destra. Quando viene issata, il secondo atto si apre sul palco privo di quinte, le pareti di fondo macchiate da incisioni che lasciano intravedere il bianco dell'intonaco. Una piccola folla di manichini neri senza volto si staglia immobile sul sottofondo lieve di radioline, gridolini di bimbi e il pigro respiro della risacca.

Con la partenza del «naviglio» verso l'Isola, alla ricerca di un tesoro inventato, la spiaggia sembra mutata in un ritrovo sepolcrale, buio, funesto, con bagnanti inceneriti dal flash di un'esplosione atomica; il ritmo è quello dell'apocalisse compiuta, una visione notturna paradossalmente installata nel pieno sole di una domenica d'agosto.

Sono ospite di una prova de L'Isola dei Pappagalli con Bonaventura prigioniero degli antropofagi. Antonio Latella sosta in piedi in platea. A volte sale sul palco e consegna, con voce tenue, indicazioni come «Dateci l'impressione che non sappiate la battuta a memoria: state inventando la frase in quel momento».

Nel testo del 1936, azioni concitate e acrobazie vengono raccontate, in un corsivo simile a questo, da lunghe didascalie che le lasciano immaginare al lettore; la destabilizzante staticità di questo quadro sembra richiamarle per contrasto, creando una visione enigmatica. Una visione che abbiamo potuto attraversare in una densa e generosa conversazione con Antonio Latella. Nel suo camerino al primo piano del Carignano, in questo maggio gelido, insieme attraversiamo passato e presente del teatro, separiamo ricordo personale e memoria collettiva, scendendo fino al cuore del processo creativo.

Con il Teatro Stabile di Torino ti imbarchi di nuovo, verso una nuova *Isola dei Pappagalli*.

Torino è la città da cui tempo fa sono andato via e dove torno a cinquantadue anni portando un segno che, nel tempo, è mutato molto. Non ho avuto dubbi sul testo: innanzitutto perché quest'anno stavo lavorando sull'attraversamento dei versi (prima *Aminta* di Torquato Tasso, poi Dante e Pasolini al Residenztheater di Monaco di Baviera); poi perché desideravo qualcosa che mi rimettesse addosso l'allegria e la gioia di fare le cose, che mi facesse tornare in pace con me stesso.

Quando, agli albori della mia carriera, feci il primo provino con Franco Passatore – che nel 1986 avrebbe diretto *L'Isola dei Pappagalli*, il mio debutto come attore – ebbi un completo vuoto di memoria. Lui mi fece ricominciare, ma proprio non ce la facevo e così dissi che avrei rinunciato. Passatore mi fece scendere dal palco e, messo da parte il materiale del provino, per un'ora buona parlammo di teatro. Quando scoprii di essere stato preso – il mio nome era il primo della lista e non lo avevo notato! – capii che è questo quello che fa un pedagogo: non si occupa di scoprire se sei un attore, ma se sei una persona che può fare teatro.

«Bi -e a... bi -e e ba be, bi -e i ba be bi...». Questa filastrocca la sappiamo tutti a memoria. Che cosa rappresenta per te?

L'alfabeto è cambiato completamente. Se oggi penso a me, penso molto alla grammatica che ho imparato proprio in quello spettacolo. Avevo all'incirca diciotto anni, Franco Passatore era stato il mio insegnante e sull'*Isola dei Pappagalli* imparai la musica e la musicalità del teatro. Tornare a questo testo guidandolo con una regia mi spinge a pormi una domanda a monte: "Per chi era scritto?". Posso tradire del tutto un testo, ma non posso assolutamente dimenticare l'autore. Sergio Tofano scriveva per i bambini e per loro voleva fare spettacolo. Questo mi costringe a confrontarmi continuamente con la condizione di *stupore*, quella che prova ogni bambino di fronte alla meraviglia. Come artista devo creare qualcosa che sorprenda innanzitutto me; solo così posso immaginare che il pubblico viva la stessa emozione. Nello strano momento di apparente "azzeramento" che oggi viviamo, il fatto di potersi stupire di fronte a ciò che accade risveglia un lato infantile che è sempre bene avere, a qualsiasi età.

L'allestimento di Franco Passatore celebrava il cinquantenario della prima rappresentazione del testo, nella quale Sergio Tofano compariva proprio nel ruolo del Signor Bonaventura. Sono passati altri trentatré anni e tu riprendi, da regista, quel testo che ti aveva visto esordire come attore. Come ti sei liberato del rischio di tramutare il lavoro in un'operazione nostalgica?

La regia teatrale può limitarsi a far funzionare bene un meccanismo. Il rischio di cui parli è quasi sempre presente e combatterlo fa parte del mio lavoro, soprattutto quello degli ultimi anni. La tendenza alla clonazione, nel Ventunesimo secolo, è qualcosa di delirante. Osservando la programmazione dei nostri palchi questo mi preoccupa, perché a volte si tende a clonare ciò che proviene dal passato senza arricchirlo con un processo creativo che lo ravvivi.

Ma fortunatamente non si può clonare Sergio Tofano: attore, illustratore, pubblicitario, poeta; la sua creatività era assolutamente fuori dagli schemi del suo tempo. Ma Tofano era anche un capocomico, figura che mi pare stia tornando con forza nel teatro di oggi, dove l'attore si costruisce attorno gli spettacoli, cominciando a distaccarsi da una reale ricerca registica. Per me la regia non è una messinscena, significa piuttosto sapere che stai andando contro a un camion. E che probabilmente finirà male. Dobbiamo andare avanti in questo processo, non limitarci a creare qualcosa che "deve funzionare". Per quanto mi riguarda, quando comincio ad accorgermi che lo spettacolo semplicemente "funziona", allora capisco che c'è qualcosa di sbagliato. Proprio qui sta il punto di partenza di questo lavoro: come risvegliare una materia come questa?

«I ricordi sono il lato patetico della memoria», scriveva Gianni Rodari. Alla base della mia *Isola dei Pappagalli* c'è questo. È un'affermazione vera, perché i ricordi muoiono con noi, mentre la memoria sopravvive. In che modo un personaggio come Sergio Tofano, passato proiettando ovunque la sua arte, può essere riammesso nella memoria collettiva e nella storia del nostro immaginario? Questo è stato il percorso più entusiasmante, ma anche quello più difficile, perché è arduo condividere con il pubblico storie e ricordi personali convertiti in un processo creativo.

Il lavoro di Pina Bausch, ad esempio, andava proprio in questa direzione. Ma il tuo "primo approdo" sull'*Isola dei Pappagalli*, era ben diverso da quello di oggi, come se svolgessi una mansione diversa a bordo del naviglio. Se provi a rianimare tuoi ricordi così remoti e personali e riconsegnarli oggi, ti scontri forse con un *io* che non ti rappresenta più.

Esattamente. Mi ricordo che allora volevo fare l'attore e che speravo di poter vivere di questo mestiere, non c'era nient'altro nella mia testa. In particolare quell'*Isola* del 1986 si porta dentro ricordi misteriosi, quasi una mappa di segni che per me ha acquisito un preciso significato. Io interpretavo il Cliente che ha sonno e l'Aiutante del re negro, due ruoli minuscoli; ero quello che doveva dire due battute. Quel "Millenovecento" prevedeva che si dovesse fare gavetta: occupavi l'ultimo camerino all'ultimo piano anche se gli altri erano vuoti; entravi nella gerarchia – che oggi non c'è più – ma anche imparavi il rispetto dei ruoli e dei maestri. La sera del debutto, mentre ancora mi sto struccando da nero per ritruccarmi da bianco, sento le mie battute dall'interfono, pronunciate da qualcun altro. Sembrava qualcosa di mistico, quasi: tale era la gioia, che mi ero incantato lì di fronte allo specchio e avevo mancato l'entrata. Mi scapicollo per le scale; sarei dovuto entrare con una capriola e nel salto mi rompo un piede, causando un vuoto di scena. Passatore era arrabbiatissimo. Ma in quel piccolo frammento di ricordo sembra esserci la traccia di tutto ciò che sarebbe successo dopo: quella scena rappresenta il mio primo tuffo in questo mare del teatro. Ti butti di sotto la prima volta e ti fai male subito, ma, allo stesso tempo, ti resta un segno che non puoi dimenticare. Allora sulla mia *Isola dei Pappagalli*, molto diversa da quella del 1986, i personaggi non riescono a camminare, ma saltano: per me equivale a riprendere la memoria fisica di quel mio salto mancato. Quando il naviglio approda sull'isola, l'equipaggio trova una folla di esseri colorati che salta: sono costretti a saltare, come se il luogo della fantasia prevedesse una diversa gravità, come ci fosse una forza che rende tutti più leggeri.

C'è un legame tra il verso di Tasso e uno completamente lontano come quello di Tofano: il tuo *Aminta* era giocato su una fondamentale staticità, contraltare di un verso che è sempre dinamico e che muove da dentro. Se in Tasso è la scansione

metrica a ricreare il ritmo degli inseguimenti, delle fughe, delle attese, in Tofano a governare il tutto è la rima baciata. In che modo hai gestito questa particolarità, che potrebbe anche rappresentare un vincolo per l'espressività dell'attore?

La chiave è il tentativo di risvegliare il ricordo, ma anche interrogarsi su cosa fai quando sei bambino. Il bambino non riesce a star fermo quando recita le filastrocche, deve correre e giocare. Quando diciamo – anzi ripetiamo – le filastrocche le diciamo e basta, senza pensarci. Se *Aminta* lavora in verticale è perché il testo "scava"; in questo caso il verso vola subito in alto, andando contro ogni gravità. Ma qui è proprio da una staticità che parto, da un Bonaventura vecchio e costretto su una sedia a rotelle, che cerca di ricordare. Per lui le rime rappresentano un risvegliare da dentro la memoria. Come un personaggio di Samuel Beckett, viene portato in scena e recita la sua prima filastrocca; tutti gli altri personaggi non compaiono, nel primo atto, è Bonaventura a raccontarli. Nel secondo atto, come fossero stati evocati, le figure si materializzano sull'Isola ed è come se lo spettatore entrasse nella mente di Bonaventura, che dà voce a questo mondo. Attraverso la rima baciata il mondo diventa un mondo di colori.

Una delle attrici maneggia un bastoncino di zucchero filato. Come con la madeleine proustiana, a ogni boccone sembra ricordare meglio ciò che deve dire, nel sapore dell'infanzia sta la chiave di tutto.

«Più rimettete insieme le parole, più arriva una possibilità, una leggerezza», spiega Antonio Latella, di nuovo sul palco con gli attori. «È la gioia della scoperta della parola. L'importante è non ripetere la parola, perché è un passo indietro, dovete invece restare nell'avventura della scoperta».

Dimmi di più dei colori.

Entrare in Sergio Tofano significa entrare nei colori: azzurro, rosa, verde, quelli che i bambini hanno nell'astuccio per realizzare i primi disegni. Allora i personaggi, sull'Isola, sono sintetizzati in macchie di colore; nel terzo atto sono ormai fantasmi e portano addosso, applicata su completi bianchi, la stampa dei fumetti di Sto. Allora mi chiedo: il lavoro di Tofano era bidimensionale o tridimensionale? Perché dal bidimensionale del fumetto ha sentito il bisogno di arrivare a tre dimensioni? La risposta è forse che il suo linguaggio, la filastrocca è, in sé, fortemente tridimensionale, come lo è il bambino: è il passaggio dalla bidimensionalità del fumetto alle tre dimensioni della realtà. Nel fumetto le cose semplicemente accadono, senza un vero perché; e così nelle filastrocche: metti la parola lì perché lì deve essere.

In questo, Tofano è geniale. A volte sembra che organizzi i frammenti interni alle frasi, per poi scoprire che servono le giuste parole finali per riportare tutto al ritmo e all'assonanza. È una creatività totale, libera e senza freni, che, proprio tramite il verso, si lega anche a una partitura musicale, qui firmata da Nino Rota. Che posto ha avuto la musica nel tuo lavoro sull'Isola?

Nino Rota ha scritto musiche molto pop, a ritmo di marchetta. Anche la musica è legata alla memoria come ricerca: tutte le volte che si cantano i testi originali la musica non c'è, la melodia è cantata *a cappella*. In questo modo si crea un immediato canale emotivo, è un canto che arriva da dentro, senza accompagnamento degli strumenti e senza unisoni: il canto è sempre portato da una figura alla volta. Più quel personaggio intona le canzoni, meglio si compone la ricostruzione a memoria del viaggio: una memoria pulita, perché le melodie sono davvero basiche. Ho creato poi un contesto musicale a sé, che è totalmente altro.

In attesa del ritorno del naviglio, lunghe sequenze in slow motion sembrano dire che la memoria è immersa in un altro tempo, un altro ritmo.

In piccole buche d'orchestra ricavate ai due lati del palco, quattro musicisti se ne stanno fermi, in attenzione quieta. Imbracciano chitarre e bassi elettrici, siedono di fronte a una batteria elettronica, a un sintetizzatore e a un theremin – strumento

che permette di trasformare campi magnetici in musica. Una lunga sequenza a rallentatore esplode in un forsennato rap. Segue una solitaria danza febbrile, che annuncia il ritorno di Bonaventura dal suo periplo immaginario.

Nell'introduzione del 1936 Sergio Tofano distingue il «teatro con i bambini» dal «teatro per i bambini». «Teatro per il divertimento di un pubblico di bambini, che prima di tutto colpisce piacevolmente la loro immaginazione. [...] La materia da trattarsi è quella fantastica, fiabesca, avventurosa, il genere quello caricaturale, [...] non gesti edificanti di scolaretti probi, né nobili azioni di balilla eroici». Che cosa pensi di questa definizione?

Quest'anno, da direttore della Biennale Teatro, ho assegnato il Leone d'Argento a un regista che si occupa di "teatro per bambini", ma siamo noi ad aver bisogno di etichettarlo così. Jetse Batelaan realizza un teatro totale talmente alto che nel nostro paese non sarebbe adatto, forse, nemmeno per gli adulti. Quello che fa è metterci di fronte al fantastico totale, incarnando un atteggiamento infantile, libero, che non ne può più delle storie codificate. Quando i bambini giocano, si distribuiscono i ruoli senza alcuna discussione, perché il teatro ha una propria lingua, una propria grammatica, figlie di quelle del gioco. Il teatro è "per bambini" nel momento in cui non si gioca secondo le regole degli adulti. Il problema è che il nostro tende a essere un atteggiamento pornografico e morboso, che vuole costringere un bambino nelle regole degli adulti, mai consegna un adulto alle regole dei bambini. Perché un adulto regolato dal codice dei bambini non può che perdersi e noi di questo abbiamo paura. Qui torniamo allo spettacolo: spesso, nelle prove, gli attori mi facevano alcune domande rispetto ai propri personaggi e alle azioni, alle quali rispondevo con un semplice: «No, stai ragionando da adulto». Ho tentato di costruire un contesto spostato dalla convenzione intellettuale, in cui tutto sia possibile. Forse non sarà possibile per quelli che invece vogliono le regole: ma pensare tutto come possibile diviene invece la chiave per risvegliare la memoria di Bonaventura e del lavoro di Sergio Tofano.

Un lavoro che non solo partiva dall'illustrazione e dal fumetto, ma che inseriva quel linguaggio dentro a un appuntamento settimanale: dal 1917 e per decenni, interrotti solo dalla Guerra, ogni sette giorni, sul *Corriere dei Piccoli*, i lettori visitavano il mondo di Bonaventura. Se oggi il cinema e le serie TV si trovano a sperimentare modalità narrative che sfuggono a ogni linearità, il teatro che desidera spingersi oltre la produzione di storie lo fa occupandosi di mettere a punto un proprio immaginario.

Credo però che oggi sia interessante non tanto individuare l'immaginario di un regista o dell'altro, ma osservare lo scontro dell'immaginario di un artista con quello dell'autore che sceglie. Latella non può piegare tutto a Latella, si deve piegare all'autore, altrimenti sta bluffando. Io so bene come far funzionare uno spettacolo, ma mi appassiono quando non riesco a farlo, mi interessa il confronto con un immaginario che non è il mio. Ad esempio, io odio le luci colorate, non uso i colori nel mio teatro; ma qui mi devo piegare all'immaginario di Sergio Tofano. Se avviene uno scontro di immaginari, allora un regista può crescere; non cresce finché non accetta di perdere. Questa è per me l'urgenza di oggi. Il risultato non sarà magari consolatorio per il pubblico, ma bisogna accettarlo, perché allora si sta davvero lavorando per il teatro e per la sua memoria, soprattutto se si riesce ad accettare la sconfitta non con atteggiamento presuntuoso, ma con spirito sereno. Mi piace che le persone, uscendo dal teatro, parlino e discutano, esattamente come faccio io con l'autore, perché è lì che sta il valore del teatro: attraverso lo stupore, fa comprendere all'artista che cosa effettivamente stia tradendo.

A proposito di tradimenti. Nelle "strisce" de *L'Isola dei Pappagalli* compaiono alcune forti caricature che prendevano di mira la classe borghese di allora. Penso a Cecè, che finalmente può smettere i panni del frivolo gagà ma che, non appena fa ritorno sulla terraferma, sembra obbligarsi a rientrare nel proprio ruolo, a restaurarlo. Come ti sei confrontato con questi archetipi e con una semantica che non può più essere la stessa di allora?

C'è un forte parallelismo tra la figura di Cecè e di Bonaventura, in entrambi si vede Sergio Tofano, il suo essere attore, il suo modo di recitare, la sua eleganza, la sua estetica, sono i due personaggi che si avvicinano alla figura dell'autore uomo. Cecè – lo dice già il nome – per me è qualcuno che "c'è", che ci deve essere sempre. Mi interessava che, in contrasto con un fisico importante, il personaggio avesse una strana purezza nella voce, perché Sto lo dipinge di azzurro. In generale, è evidente un chiaro progetto iconografico, definito anche dai nomi dei personaggi: a partire dal padrone Scarlattina, dalla figlia Rosolia, malattie fastidiose, che ti fanno grattare e che lasciano il segno. Mi interessa l'archetipo che sta dietro a ciò che è scritto e disegnato. Barbariccia, ad esempio, è visto come il "cattivo", ma le sue ragioni sono invece comprensibilissime. Se la nave non si sposta, non posso lavorare. Mentre Scarlattina il podestà vuole che la nave rimanga, Barbariccia è l'unico che teme che «non verranno più i turisti, non verranno più gli artisti». Allora chi è il cattivo?

L'attore che avrebbe dovuto interpretare Barbariccia ha rinunciato all'ultimo e per me il suo *no* è stato importante, forse perché oggi un Barbariccia che davvero esprima quel pensiero non esiste più: è invece fondamentale perché rappresenta e testimonia il valore della spinta creativa. Poi il testo utilizza termini che oggi non sono più accettati: "negra"; "sporca". Per la scena in cui il viso di Giuiuk viene pulito e ritorna bianco, il Latella di una volta avrebbe immaginato una scena violentissima, in cui tutti sputavano addosso alla (falsa) indigena. Bisogna invece rispettare il contesto creativo dell'artista, che si rivolge ai bambini: quando sentono "sei sporca", i bambini ridono, mentre per noi è politicamente scorretto, soprattutto oggi.

Ecco lo scontro di immaginario, non solo tra regista e autore, ma tra un'epoca e l'altra. Silvio d'Amico parlava della «grazia marionettistica di Sto». Come le strisce di Bonaventura, anche *Ubu Roi* di Alfred Jarry, che a posteriori sarebbe diventato il paradigma della sperimentazione artistica del Novecento, era una – pur privata e autoreferenziale – caricatura borghese; e anche quel testo era pensato per un teatro di marionette, come il ben più amaro *Teatrino di Don Cristobal* di García Lorca. La caricatura è qualcosa di falso o qualcosa di vero?

In quel passaggio tra teatro per bambini a teatro per adulti il caricaturale diventa purtroppo grottesco, diventa un filtro estetico e allora finisce che non ci si crede più. La caricatura, invece, appare quando decidi, ad esempio, di colorare un oggetto usando un verde più forte, un rosso più acceso: non ti stai allontanando da te, stai mettendo "al quadrato" qualcosa che c'è di te, semplicemente agisci sul peso specifico degli elementi che scegli di utilizzare. Il nostro caricaturale, invece, tende a raccontare, mostrare, piuttosto che a *stare*. Il caricaturale del bambino che "interpreta" il lupo cattivo è molto più interessante: il bambino usa tutti i mezzi possibili che ha per ritrarlo e se tu ci credi è perché ci crede lui, perché lui non sta facendo finta di essere il lupo cattivo; in quel momento semplicemente lo è. Certo non si può, da adulti, "stare nelle cose" come possono starci i bambini. Ma il tentativo della mia *Isola dei Pappagalli* è proprio questo: andare oltre la spettacolarizzazione. Far capire che, in presenza di un processo creativo, delle vere e proprie regole non possono esserci.

Mentre mi allontano dal teatro penso che, nell'evidenza di un corpo a corpo con l'immaginario fiabesco e infantile, sull'Isola di Latella le parole prendono forma di fronte agli sguardi smarriti di chi sembra averle cercate per un tempo infinito, ciclico, senza inizio e senza fine.

In una contemporaneità trasfigurata, è come se il linguaggio da ritrovare, ricostruire e resuscitare fosse l'unica salvezza per comprendere perché e come qualcuno riesca a salvarsi dal naufragio, per approdare sulla spiaggia di questa Europa, che pare ormai carbonizzata.