

Intervista della rivista Sipario a cura di Beatrice Tavecchio.

Pubblicata il 18/12/2025

link: <https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/17198-intervista-a-matteo-destro-maestro-di-maschere-regista-e-pedagogo-di-beatrice-tavecchio.html>

Intervista a Matteo Destro

**Maestro di maschere, regista e pedagogo,
direttore dell'Atelier Mask Movement Theatre di San Miniato (Pisa),
Centro Internazionale di insegnamento, creazione e ricerca teatrali.**

Creatore e utilizzatore di maschere per il teatro che formatosi alla Scuola di Jacques Lecoq, ha ulteriormente sviluppato le possibilità della maschera a teatro. Le maschere di Matteo Destro dettano attraverso le proprie linee architettoniche, non solo la qualità e l'estensione dello spazio che le circonda e il movimento dell'attore, ma anche la linea drammaturgica dell'azione e la stessa scrittura drammatica.

Lo incontro alla Mostra: Matteo Destro, Teatro, Maschere e Artigianato a San Miniato.



Origini

Matteo Destro si laurea in psicopedagogia a Padova. Lavora in centri di animazione culturale nel territorio di Padova. Lì incontra operatori teatrali che lo introducono al clown e all'espressività gestuale, una passione che lo porterà alla École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq a Parigi.

Che cosa l'ha indotta ad andare alla scuola di Lecoq?

“Avevo conosciuto dei formatori che avevano studiato con Lecoq e avevo visto spettacoli di persone che avevano frequentato la scuola. Là scoprivo un modo di fare teatro che non conoscevo. Quegli spettacoli suscitavano in me qualcosa che ora so cos'è: il gioco, il *play*, che prima non avevo mai percepito, perché il teatro che conoscevo aveva un linguaggio e una letteratura teatrale che sentivo distanti. Non avevo gli strumenti per riconoscerla — vengo da una famiglia operaia che non mi ha mai portato a teatro — e la mia cultura, al tempo, era ancora in formazione.

Mentre nel teatro di Lecoq non avevo bisogno di conoscere niente se non la vita, la mia esistenza, e la riconoscevo attraverso il gioco.

A 27 anni ho ascoltato la passione. Per andare a Parigi ho dovuto aspettare due anni, lavorare intensamente, vendere la macchina, contare solo sulle mie forze... la scuola è costosa, dato che è privata; vivere a Parigi, non glielo dico; vivere in un sottotetto senza bagno...”

Com'è stato l'incontro col Maestro?

Alla Scuola, dal 1998 al 2000, ho conosciuto il Maestro nella sua ultima fase. Lecoq è morto l'anno dopo, nel gennaio 1999. Era un periodo in cui la Scuola aveva una struttura solida. Lecoq aveva la capacità di creare struttura e movimento: si faceva provocare da cose nuove e, nello stesso momento, sapeva come metterle in struttura.

Lecoq ha strutturato una pedagogia che prima non c'era, con la visione di creare un percorso, con delle fasi, con parti propedeutiche, con delle visioni, con concetti più ampi e più pratici, con materie a volte create da lui, a volte già presenti: lo studio della mimo-dinamica, della dinamica corporale, con apporti dalla scuola orientale e da quella francese per quanto riguarda il mimo, la scomposizione del movimento presa da Copeau, da Décroux...

La sua grandezza stava nell'avere una visione organica, tutta al servizio della scena come dinamica spaziale. Il primo anno eravamo in tanti, cento, centodieci; al secondo anno c'era una forte selezione, trenta, trentadue alunni. Sono stato scelto e ho potuto fare tutto il percorso.

Come è arrivato alla maschera?

Io, come veneto, conoscevo le maschere della Commedia dell'Arte e ne avevo visti degli spettacoli. Quella, nel mio immaginario, era una maschera tradizionale, molto caratterizzata stilisticamente, molto definita. Arrivato alla Scuola ho visto che, oltre alla scomposizione e all'analisi del movimento tramite l'osservazione della vita quotidiana, la maschera era diventata il linguaggio principale attraverso cui codificare tutto un linguaggio teatrale.

Dunque uno strumento chiaro, preciso e molto orientativo, attraverso il quale si poteva imparare, confrontarsi, perdersi, ritrovarsi. Non c'era quel teatro basato sul sentire, sul sentimento, un po' vago, sulle crisi personali. C'erano strumenti chiari di apprendimento, che non erano superficiali ed erano direttamente in contatto con un fondo poetico comune che io sentivo molto forte.

Lecoq era un poeta della pedagogia: attraverso la maschera creava un territorio di studio e di scoperta in cui ognuno poteva sperimentare qualcosa che non era solo personale, ma che, proprio per questo, diventava universale.

Sono stati, in effetti, quei due anni *deux voyages*, come lui stesso li definiva. Due viaggi di destrutturazione, cancellando i vizi e creando una pagina bianca di sé, e di ristrutturazione, creando una disponibilità a scrivere drammi attraverso il proprio corpo, la propria sensibilità, la propria visione.

Il primo anno si lavorava togliendo l'uso di preconcetti personali, attraverso l'uso delle maschere neutre, l'analisi del movimento e alcuni stili teatrali: dunque un viaggio dal neutro all'espressivo. Il secondo anno si facevano incursioni in quelli che lui chiamava i territori, *les terroirs dramatiques*:

la tragedia, il teatro della comicità, il cabaret, il clown, l'assurdo, il buffonesco, il grottesco, il satirico e la maschera con la *comédie humaine*, guardando i tipi sociali e, attraverso la risata e il disequilibrio comico, si toccavano temi sociali forti.

Al di sotto di ogni esplorazione del secondo anno c'era anche l'autore, una visione precisa, perché bisognava fare dei lavori anche come autori. Si lavorava in gruppo, non c'era una divisione di specializzazione tra regia, scrittura o recitazione: tutti facevano tutto. Ogni settimana c'era una *commande* per presentare un lavoro degli studenti ai professori, che davano un *feedback*. Il numero di studenti variava a seconda del lavoro.

Nella tragedia, per il coro dei maschi e quello delle femmine, si era in quindici, venti; per la commedia abbiamo fatto lavori in cinque. La tragedia era uno dei lavori che si affrontavano subito nel secondo anno, per creare la verticalità e il senso tragico, per vedere ciò che ci unisce e anche per creare la maschera collettiva.

Per questo non si lavorava sulla tragedia in sé, ma sul coro tragico: il coro di Sofocle, o direttamente dall'*Antigone*. Io ho lavorato molto sull'*Aiace* e lo si metteva in movimento, osservando come il coro potesse dire il testo creando geometrie spaziali, non solo con la voce, ma con grandi movimenti, con grandi aperture. Si guardava il testo corale osservando le forze fisiche: cosa spinge, cosa tira, cosa apre, cosa eleva, cosa tira giù; e, nel dirlo, diventava un gesto corale, tutto il coro che spingeva, un organismo vivente che all'unisono rappresentava un testo.

Per fare questo bisogna andare nei classici, perché i classici hanno questa forza. Poi abbiamo lavorato su testi di autori moderni, qualcosa di Brecht. Dopo di questo si passava al melodramma, dove le linee di forza cambiano: dalla verticalità della tragedia, dove il corifeo presenta l'eroe, all'obliquo, quel tirarsi del melodramma dove tutto è indefinito, un altro tipo di intensità. Noi lo sentivamo fisicamente: attraverso il movimento, il testo diventava architettura spaziale.

Qual è stato il passaggio da Lecoq a Sartori?

Dopo Parigi, il vuoto.

Io sono di Padova e quindi conoscevo Sartori, e alla scuola di Lecoq si parlava molto del legame Lecoq, Strehler, Sartori, Dario Fo. Sartori ha creato la maschera neutra: tutto il concetto e la manifestazione del neutro sono arrivati anche grazie ai Sartori. Sartori sapeva che c'era un padovano che era stato alla Scuola Lecoq e quindi c'era un'amicizia e un potenziale che potevano nascere.

Dopo Parigi ho ripreso i miei contatti sul territorio, riprendendo la mia professione di pedagogista usando il teatro, facendo delle cose in strada: il clown, il mimo, le cose che avevo imparato. Non me la sentivo di andare a bussare ai grandi teatri. Ho iniziato così, un po' nel vuoto, un po' nella ricerca, e poi, da solo, ho incominciato a sperimentare con la maschera. Con Lecoq non si capiva come una maschera funzionasse: aveva delle idee, ma praticamente non spiegava come farla... Alla scuola si facevano delle maschere, ma su cinquanta forse di due si diceva: "Ah, là c'è qualcosa", senza sapere il perché dei piani, della proiezione...

Sono arrivato a vedere la persona umana dietro Lecoq, che aveva fissato delle cose di cui ora vedevo un limite, e ho provato ad aprire.

Ho iniziato lavorando con le lattine e con il cartone. Cercavo di capire il principio per cui una piega, un trauma, una tensione nella struttura potessero creare qualcosa. Ho iniziato con delle forme con delle pieghe; cercavo di capire dove si creasse la tensione e perché, e perché si creasse proprio lì, e se, quando c'è troppa tensione, dopo quanto mi stancassi a guardare; quanta tensione ci dovesse essere perché tu continuassi a dire: "Ah"; e se ci fosse la promessa che qualcosa succedesse, oppure se quello che mettevo nella materia dicesse tutto e basta.

Avevo una montagna di contenitori per detersivi che avevano già una forma; li tagliavo, li mettevo

assieme. La mia idea era di partire da cose semplici, finché poi ho capito che una cosa importante era la direzione. Allora mi sono detto: “Parto da maschere con una sola direzione: una che viene solo in qua, una che va su, l'altra verso giù. Questo crea una dinamica, ma devono essere semplici, non complesse”. È stata la prima fase e l'ho chiamata mono-direzionale.

Ecco, questa maschera, per esempio, va tutta in avanti. Quello che cerco, non è una faccia: cerco la direzione, e poi devo giustificare il resto della faccia in base a quella direzione. Quindi il naso dove sarà? La bocca come sarà? Tutto deve servire quella direzione. Per esempio, questa tira verso su... Questa è stata la mia prima intuizione ed è ciò che ha dato la cifra a tutta la mia opera successiva, diventata più complessa; ma dietro ogni maschera c'è questa prima intuizione.

La direzione è quella che mi muove quando faccio una maschera. È la prima cosa.



A cui cosa si aggiunge?

A un certo punto le direzioni finiscono e diventano stile. Un po' come il cartone animato, che è mosso dallo stesso principio. Io e la mia compagna Alay Arcelus Macazaga, che viene da Lecoq anche lei, le provavamo in strada; si vedeva come funzionavano e si capiva che, avendo una direzione forte, mentre io spingevo, a un certo punto, nel gioco e nel dramma, arrivava la contro-direzione. Abbiamo capito che non è possibile una direzione pura: da qualche parte si forma una contro-direzione, la *counter mask*. È impossibile fare qualcosa che tenda solo verso giù; deve esserci qualcosa che tende verso su. Dipende da dove metti l'accento. Questo portava a un gioco pulito dell'attore e poi a una pedagogia del gioco dell'attore con la maschera.

Ho capito che ci dovevano essere dei piani, delle linee, dei volumi e quindi un'architettura, che inizialmente avevo trovato da solo, ma a un certo punto mi sono avvicinato ai Sartori. Amleto Sartori era scultore, così come lo è il figlio Donato, e conoscono da Maestri la tecnica delle linee e dei piani della scultura. Ho fatto un workshop di un'estate, imparando la tecnica del cuoio, che prevede la scultura della matrice della maschera nel legno, un lavoro che costringe davvero a trovare i piani.

Come funziona la maschera

La maschera non ha pietà. Se la maschera richiede un movimento e l'attore vi mette il suo 'vizio', la maschera non funziona. L'attore fa molta fatica, perché gli viene chiesto di togliere e di cominciare a sentire con il senso dell'espansione. La maschera è un linguaggio che crea estensione. Il sentire della maschera non è interiore: è lo stesso sia all'interno che all'esterno. Ciò che sento ha struttura

e, siccome ha struttura, crea un'estensione che prende lo spettatore.

Dalla maschera agli spettacoli

Si parte da un libro, da una narrazione o da un tema: la crisi ecologica, il femminicidio... Si studia il tema, i punti da toccare, un inizio di drammaturgia, quali e quanti siano i personaggi, la situazione, e poi, sapendo che si vuole lavorare con le maschere — e nel mio caso è anche una scelta formale, di stile — faccio parecchie maschere, diciamo dieci, una serie stilistica. A volte le faccio conoscendo già il tema, come in questo spettacolo del 2014 che narra di una bambina malata, per cui volevo maschere che trattassero il tema con leggerezza e con forza, ma non in modo patetico.

Fatta la serie di maschere, si inizia a lavorare con gli attori: si osserva come si muovono, con gesti più amplificati, più intimi, più contenuti, più tesi. Si comincia a trovare un linguaggio corporale, e questo inizia già a dare elementi di scrittura, e si cominciano a vedere delle scene. Quattro attori con dieci maschere danno vita a quaranta personaggi possibili, perché tutti provano tutto; poi si fa il casting: “Ah, tu con quella maschera potevi rappresentare la madre, però la figlia deve avere un temperamento un po' più così”. Si iniziano a creare dei campi psicologici che vengono messi insieme per creare nella drammaturgia un equilibrio tra i caratteri; si inizia a dare un ordine alle scene e a focalizzare e scremare sui personaggi: “Ah, allora quella maschera non va bene”, e allora si cambia maschera.

Bisogna anche dire che la maschera non detta una psicologia precisa: crea un campo possibile di psicologie che hanno quella direzione. Si possono creare personaggi molto differenti, ma si vede che sono interni al campo dato da quella direzione. L'attore che indossa quella maschera si allinea a qualcosa di suo che va in quella direzione e così si scopre un lato universale che abbiamo dentro, che è dentro di lei e dentro di me. Ci sono maschere più complesse in cui un attore può spingere più su una certa struttura, altri più su un'altra. La maschera si adatta molto al gioco che cerchiamo. Ci sono accoppiamenti attore-maschera che non funzionano, ma ce ne sono altri in cui la disponibilità drammatica è enorme, e con la maschera possiamo andare in molte direzioni: la tristezza, la gioia, la rabbia, il contenimento, l'apertura... È una fase alchemica che si fa col gruppo.

Dunque la scrittura avviene per un'interazione tra maschera e attore?

Ci sono degli elementi di narrazione e la maschera, e c'è un campo, un laboratorio dove si cerca di metterle insieme.

L'Atelier Mask Movement Theatre

Ho avuto la possibilità di insegnare in alcune scuole di teatro e poi, nel 2016, ho fondato con la mia compagna Alay Arcelus Macazaga l'Atelier Mask Movement Theatre. Noi offriamo un linguaggio teatrale e artistico ben strutturato, aperto a 14 allievi. Il corso dura tre mesi, con un viaggio che ricalca un po' l'idea base di Jacques Lecoq, dal neutro all'espressivo, e un altro viaggio che va dal silenzio alla parola: dal silenzio neutro, al silenzio larvale, al silenzio espressivo; poi si apre la maschera e si passa alla voce, che è come un altro corpo, fatta di un'altra materia. Quindi si va ancora più a fondo, mettendo insieme movimento, corpo e voce.

Trentacinque, quaranta ore settimanali sono equamente divise tra insegnamento, pratica in studio e costruzione della maschera in laboratorio. Ogni settimana diamo un tema — uno con la maschera neutra, uno con le larvali e così via. C'è anche un crescendo sulla scrittura: se, per esempio, sulle larvali il tema riguarda un luogo, una situazione, un evento. La settimana dopo si affronta lo stesso tema, ma mettendo in relazione più maschere, il che implica considerare i personaggi e la dinamica umana.

Il venerdì di ogni settimana, mantenendo lo stesso modello di Lecoq, gli allievi mostrano la loro creazione a un gruppo di professori e invitati per il feedback. Alla fine del corso selezioniamo i migliori esempi con le maschere e, con la mia regia, li offriamo al pubblico come spettacolo.

