

## UN TECNICO CHE FA L'ATTORE di Marco Messeri

Sono entrato nell'Arca azzurra nell'86 quindi 22 anni fa, proprio con *Volta la carta*, nel senso che io avevo fatto un laboratorio con Massimo Salvianti. Quando smise uno degli attori, quello che ricopriva il ruolo di Sassaiola, feci una sorta di provino, chiamiamolo così, e fui preso per quel ruolo. Dopo l'esperienza di *Volta la carta*, alla compagnia ser- viva un tecnico, io, più o meno, quello già facevo, nel senso che suonavo in un gruppo, facevo l'audio per un gruppo, serviva un fonico per la tournée di *Allegretto*, mi fu chiesto di restare come fonico e come fonico sono rimasto. Poi, alla fine, nell'arco degli anni, ho incominciato a seguire altre cose, sempre sotto l'aspetto tecnico e ho fatto soltanto nel '93, in *Paesaggio con figure*, un altro piccolo ruolo. Io abito a Montepulciano, parecchio distante dalla sede della compagnia, e questo ovviamente mi crea qualche problema, soprattutto nel momento in cui siamo in allestimento, vuol dire tre ore, tre ore e mezzo al giorno di viaggio. Questo significa che mi devo arrangiare facendomi ospitare dalle persone, da mia mamma, da mia nonna per periodi. Questo significa che cerco di portarmi dietro la famiglia, per quanto possibile,. È comunque una cosa gestibile. Io mi sono trasferito a Montepulciano nove anni fa sposandomi, prima abitavo a Tavarnelle anch'io. In pratica ho quasi esclusivamente lavorato per l'Arca azzurra. Anche se ho avuto per lunghi periodi, che però coprivano solo l'estate, un rapporto con Balletto di Toscana, un po' con Bejart, un po' con la moda, un po' con altre situazioni di prosa, ma tutte cose legate o al periodo estivo, quindi festival, piuttosto che altri, eventi corti della durata di 15 giorni, un mese e l'invernale quasi sempre con l'Arca azzurra. Del resto sono socio della compagnia dall'86, è ovvio che gran parte del lavoro lo svolgo con loro. L'Arca azzurra è una compagnia un po' particolare, per questo sono ancora qui dopo più di venti anni. È come un matrimonio, in certi momenti ci si sopporta, in altri ci si ama, ma la conoscenza profonda delle persone ti aiuta ad andare avanti. Molto difficilmente si sviluppano dinamiche tipiche da compagnia, di persone che si ritrovano unite per forza e poi sono divise dal progetto. I ruoli sono ben definiti, ovviamente tutti si occupano di più cose e questo fa sì che, in qualche maniera, si debba essere tutti un po' più elastici. Ci sono altri vantaggi, ci si sceglie. Ho il vantaggio, fortunatamente, di poter scegliere le persone che collaborano con noi. È un enorme vantaggio rispetto alle altre compagnie. I nostri spettacoli sono abbastanza complessi

dal punto di vista esecutivo, nel senso che io faccio audio e luci da sempre. Si parte sempre dalle 120 memorie in su per quanto riguarda le luci, e dalle 70 alle 160 tracce, per le musiche. Siamo arrivati ad usare tre lettori diversi. Insomma un piano piuttosto difficile, anche perché Ugo lavora con me esattamente come lavora con gli attori. Tende a cercar di costruire un continuo sonoro e visivo e cerca di legare tutto quello che viene fatto anche dal punto di vista tecnico alla drammaturgia. Lui ha, da questo punto di vista, la fortuna di una visione d'insieme. La difficoltà sta nel rendere possibile la sua visione. Ovviamente la compagnia essendo, come dice Massimo, quella che un tempo si diceva "compagnia di base", ha enormi limiti rispetto a una grossa produzione. Di conseguenza quello che si cerca di realizzare, si cerca di realizzarlo in economia: quindi non esistono ruoli definiti, durante un allestimento e durante un montaggio i ruoli si sovrappongono per cui le complessità ci sono. C'è un modo molto più elastico, si ragiona molto di più su come render possibile le cose, senza partire dal presupposto che debba essere possibile per forza. Si ragiona molto di più sulla fattibilità e sul modo, comunque, di aggirare l'ostacolo. Questo è molto raro che esista: con un regista si ha un rapporto di collaborazione, sempre e comunque, però si parte da un presupposto che abbiamo un fine comune, non solo tecnico e di riuscita dello spettacolo, ma del progetto, se vogliamo dire, anche economico. In realtà, gli aspetti più evidenti, sono legati alla gestibilità, a quello che, solitamente nelle produzioni, viene diviso fra produttore e amministratore. Da noi è fatto dalle stesse persone. Gli attori sono produttori e in certi momenti è un bene, in altri no. Però ci ha tenuti uniti a lungo. Naturalmente ci sono stati momenti di scollamento e di tensione.. Basta che a qualcuno nasca un bambino. Ecco che star distante dal bambino diventa un po' più complesso e, di conseguenza, si riprendono le misure di tutto. Ma ci vuole un po' di tempo, ed è ovvio che il regista non è sempre felice del fatto che gli si dica no, magari per il bambino o per altri problemi personali. Il fatto che gli attori siano produttori gli fa sempre vedere lo spettacolo con un imperativo categorico: "tutto quello che possiamo fare da soli è meglio". Quindi spesso si perde di vista il fatto che per sei riflettori da mettere in sala, sarebbe necessario un aiuto su piazza in più. Ma al termine della tournée, tanti aiuti significano un onere economico notevole dal punto di vista della compagnia. Con Dimitri è un po' più semplice perché, il suo secondo ruolo, è quello di

organizzatore, amministratore della compagnia, di conseguenza capisce parecchio quando andiamo a metter giù la scheda tecnica dello spettacolo, di cosa comporti aggiungere del materiale. Con gli altri è un po' più complesso, di conseguenza, gli scollamenti esistono sempre. Per esempio *Amleto Moleskine*, che è sembrato uno spettacolo di passaggio, uno spettacolo molto agile, in realtà era uno spettacolo che aveva 80 proiettori e ne aveva dai 17 ai 21 in sala. Andavo in giro con una persona soltanto. È sembrato uno spettacolo leggero, perché scenograficamente lo era, da un altro punto di vista era complesso e oneroso. In qualche maniera si è sempre costretti a mettersi in gioco un po' più, rispetto a quello che si farebbe in una produzione esterna. È anche vero che, molto spesso, ho la fortuna di essere ascoltato, anche perché anch'io alla fine sono un socio, nel momento in cui metto in discussione una questione economica, lo stipendio salta a tutti.

Tra i nostri spettacoli, visti dal mio punto di vista, che è quasi sempre esterno, quello che ricordo di più è *Paesaggio con figure*, perché ha rappresentato un cambio di lavoro e anche di prospettiva, nel senso che, dall'86-'87 quando sono entrato in compagnia, fino al '92-'93, cioè l'anno di *Paesaggio con figure*, io ho sempre fatto il fonico, anche se poi mi occupavo di tutta la macchinaria. In quell'occasione venne a fare il disegno luci Carlo Cerri, un grande maestro delle luci, che mi chiese di fargli da aiuto. Era uno spettacolo dove avevo un personaggio che faceva tre piccole scene. Da allora ho cominciato a guardare lo spettacolo in maniera diversa, forse è il momento in cui mi son sentito un po' più completo dal punto di vista tecnico. Quindi in grado di affrontare un allestimento con un po' più di competenza, con un po' più coscienza sotto tutti gli aspetti. Quello che poi accade ai direttori di scena, che in realtà si occupano della messa in scena vera e propria. Cominciare a prendere coscienza di come si costruisce un'immagine e di come la si potrebbe rendere e soprattutto continuare a renderla possibile nei momenti in cui gli spazi cambiano. Insomma, avendo sempre avuto un'enorme passione per la pittura, per il cinema, quello è stato il momento in cui ho incominciato a guardare il tutto con un occhio diverso. Per me è stato uno spettacolo svolta. Un altro direi *Quattro bombe in tasca*, anche se per motivi decisamente più emotivi. È uno spettacolo sulla resistenza, uno spettacolo pensato, progettato a lungo.