



Tullio Solenghi ne *Le Nozze di Figaro* (2007, regia di Matteo Tarasco, scene e costumi di Andrea Viotti); Roberto Alinghieri ne *La bisbetica domata* (2005, regia di Matteo Tarasco, scene di Carmelo Giannello, costumi di Andrea Viotti).

## RIPENSARE IL TEATRO...

...prima che sia troppo tardi

di gianni sorrentino

**S**pettacolo dopo spettacolo chi bazzica il teatro impara presto a riconoscerne stili, autori ed interpreti. Se poi la frequentazione si fa più assidua, tanto da dischiudere un amore professionale, sarebbe bene affiancare una conoscenza più profonda della macchina teatrale all'infatuazione per i testi e la loro messa in scena.

Detto in altri termini, potrebbe es-

### intervista a mariano anagni

sere opportuno, prima d'intraprendere la professione di scenografo e costumista teatrale, infarinarsi con gli ingredienti organizzativi di una compagnia o guardare ruotare gli ingranaggi di uno Stabile. Indagare, seppur brevemente, le dinamiche sociopolitiche che determinano il sistema teatrale italiano prima di rituffarsi nella ricerca drammaturgica. Siamo sicuri che Melpomene, Euterpe e Tersicore non

ne avranno a male.

La nostra musa, in questo percorso insolito, sarà Mariano Anagni, cofondatore di una compagnia privata, la Lavia-Anagni, che sin dalla sua nascita non ha avuto paura di riscrivere la propria filosofia in un confronto continuo con una realtà sociale sempre più scompaginata, utilizzando gli andirivieni tecnologici come trampolino per lanciarsi in territori poco esplorati.

La storica compagnia teatrale di Gabriele Lavia ha sede nella tua città, Massa. Vorrei sapere come ci è arrivata, partendo dalla tua formazione.

Ho cominciato a fare il liceo nel '70 a Massa, a quei tempi uno dei centri nazionali sia per l'estrema sinistra che per l'estrema destra, con un clima politico, a volte molto violento, per il quale si occupava la scuola il primo ottobre e, fra collettivi, cortei e manifestazioni varie si ripartiva direttamente nel secondo quadrimestre. L'impegno, però, era vero. Non c'erano grigi e i pochi fannulloni restavano nell'ombra. Oltre alla politica c'era poi la bellissima moda di andare al Loggione, un'arena molto viva dove ci si metteva in coda alle sei del pomeriggio. Ho iniziato a coltivare l'amore per il teatro in quel fiume bellissimo che mi portò successivamente a Firenze – allora la vera capitale della cultura europea – dove si era trasferito Orazio Costa, un mio grande maestro all'Accademia.

Immagino che in quegli anni la coda alla Pergola non fosse inferiore al Loggione.

Gli spettacoli alla Pergola stavano tre settimane. Non riuscivi, stando un anno a Firenze, a vedere tutto. E poi c'erano tutti i grandi: Gassman, Barbaro, Grotowski, Kantor. Nel 1978 venne anche Gabriele. Andai a trovarlo con delle fotografie di un suo spettacolo e in qualche modo la nostra compagnia nacque in quel momento. Cominciai a fare l'assistente alla regia, poi l'attore per qualche anno e anche il tecnico, il direttore di scena, il fonico e tanti altri ruoli fino all'approdo al settore amministrativo. La nostra società nacque a Milano nel 1988. Poi nel '92 ci siamo staccati incamminandoci verso una nuova strada che ci ha portato a produrre i nostri spettacoli. Sono molto legato alle foto di scena perché sono state l'aggancio con cui è nata la collaborazione con Gabriele ed ancora oggi, quando riesco durante l'allestimento ad avere quei dieci minuti di lucidità, mi piace cimentarmi e tentare di cogliere quell'attimo che ogni tanto è pure finito nei manifesti.

La genesi di un manifesto mi fa pensare alla composizione della copertina di una rivista. Da un lato bisogna incuriosire lo spettatore, dall'altro si cerca di rappresentare i contenuti del giornale. Come funziona nel teatro?

Dipende essenzialmente dall'investimento che verrà fatto in promozione e pubblicità. Peccato che i budget siano a zero, perché il teatro sta economicamente molto male. Quindi una delle voci che viene di fatto tagliata, ma non perché sia una scelta, è purtroppo quella della promozione. Solo se spendi cifre consistenti per promuovere una produzione teatrale il manifesto diventa fondamentale; nel momento in cui lo devi fare solamente per comunicare che c'è lo spettacolo, allora non è più un fatto di promozione. Solo se inizi ad investire cifre serie sul prodotto, a fare i 6x3, i para pedonali e acquisti pagine sui giornali, allora l'immagine che tu dai diventa strategica.

Il teatro, se escludiamo quello "industriale" di alcuni musical, ha azzerato da anni i suoi budget di promozione. Ci prova ogni tanto il Sistina ma forse senza troppa convinzione. Noi abbiamo investito in un libro di sala a



Mariangela Melato in *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (2005, regia di Gabriele Lavia, scene di Carmelo Giannello, costumi di Andrea Viotti)

qui teniamo moltissimo perché è una pubblicazione quasi unica nel panorama mondiale. È un libro di centoventi pagine contenente cinquanta foto a colori in quadricromia, il testo, i bozzetti; il tutto stampato su una carta particolare e con una grafica accurata. Lo vendiamo a dieci euro ma a noi ne costa venti e a differenza di una locandina è un oggetto che rimane.

Un oggetto che consente di portare a casa una parte dello spettacolo, di per sé assai sfuggente.

Il fatto che le altre compagnie non lo facciano e non percorrano altre strade è indicativo dell'approccio italiano al teatro, una mentalità che ha costruito una situazione difficile ed estremamente confusa. Se proviamo a metterci nei panni di uno spettatore medio credo che sia difficilissimo orientarsi, capire quali siano le novità veramente interessanti, distinguere la qualità dal disastro anche perché, purtroppo, il teatro è soffocato da una situazione di disastro perché a troppi è stata data la patente per farlo. Una

volta data, toglierla è quasi impossibile, e tutti si ritengono più o meno autorizzati a fare Teatro, con il risultato che si vedono tante cose imbarazzanti che possono far pensare, giustamente: "Se questo è il Teatro non ci vado più".

#### Perché i teatri accettano questa situazione?

Nel Teatro italiano si è realizzata una cosa veramente straordinaria: quel socialismo reale che nei paesi della "cortina di ferro" sono riusciti a realizzare solo in minima parte. Il Teatro italiano c'è riuscito al cento per cento, livellando tutto e creando un sistema clamorosamente iniquo ed illiberale. Il tutto sotto l'ombrello e la tutela dello Stato. Per cui noi, qualcuno che è bravino, non voglio dire bravissimo, non voglio dire bravo ma bravino, deve già lasciare qualcosa sul campo, per permettere a chi non è bravo, a chi non dovrebbe farlo, di continuare a farlo. Quindi alla fine siamo quattrocento quando dovremmo essere quaranta. Ma quei trecentosessanta gravano su quei quaranta, non è che gravano sullo Stato. Il sistema è questo.

#### Tolgono spazio e risorse.

È un sistema di sostegno che ha portato il teatro al suicidio. I teatranti d'altronde non hanno avuto la forza di reagire perché alla fine nel momento in cui tu aumenti i soggetti, aumenti la platea, tutti si sentono autorizzati,



nessuno accetta il giudizio. Nessuno. E quindi diventa proprio complicato. Ma si potrebbe, volendo. Molto bene e anche con velocità. Nel giro di due tre anni il teatro potrebbe letteralmente esplodere perché comunque le potenzialità ci sono. Pensa alle nostre incredibili strutture architettoniche. Puoi trovare un teatro come La Scala in un paesino di ventimila abitanti.

#### Una buona risorsa a cui potrebbe attingere maggiormente la promozione...

La promozione è un problema di Milano e delle grandi città, Roma innanzitutto. In provincia questo problema non c'è perché quando vi arrivi, quasi sicuramente, hai già il tutto esaurito e comunque trovi un clima di maggiore partecipazione ed attenzione allo spettacolo. È la provincia quella che di fatto ha sostenuto l'autorità del teatro. Le compagnie, sia pubbliche che private, perdono quando vengono a Roma; se dovesse basare i propri bilanci solamente su Roma, il Teatro morirebbe presto o comunque si bloccherebbe in un mese.

#### Quante compagnie teatrali sono attive in Italia? Quali sono i principali problemi finanziari?

Fra pubbliche e private ci sono circa quattrocento compagnie finanziate dallo Stato. Il grosso è ancora privato anche se i numeri globali tengono conto dei Teatri Stabili che chiaramente hanno più personale. Il teatro italiano, storicamente, è comunque venuto su dal settore privato che purtroppo è anche quello peggio finanziato. I soldi sono pochi e nell'arco degli ultimi anni si sono più che dimezzati. Siamo passati da 100 a 35: questo è il rapporto. Manca un 65% che è stato in parte ripianato dagli enti, cioè dai vari comuni.

#### In che modo?

Le compagnie durante le tournée vanno a cachet. L'incasso, pur facendo l'esaurito in città come Pisa, Cremona, Carrara, Piacenza o Bari, non riesce quasi mai a coprire il cachet. Il Comune mette allora la differenza. Somma tutti i comuni d'Italia e la somma si fa sostanziosa. Questa copertura ha in parte colmato quel 65% perso nel finanziamento statale al teatro che comunque vede degli investimenti che sono un decimo di quelli francesi. Nonostante questo ci sarebbero ancora le risorse per partire bene ma ciò non avverrà finché chi va al governo non si farà la domanda più importante: "Come spendo i miei soldi?". Ma non credo che accadrà mai perché altrimenti rimarrebbe qualche cadavere sul terreno.

#### Credo che esista un problema analogo nel Cinema

Certamente, e ti dirò di più. È un problema del Paese intero. Se il Paese ha un sistema che non funziona, potrà averlo mai il teatro? Siamo soffocati da un sistema burocratico che comanda e decide al posto del potere politico che per anni non lo ha fatto. E alla fine il potere

a fianco: bozzetto di Andrea Viotti per *Le Nozze di Figaro* (2007)  
nella pagina seguente: Giancarlo Condé in un Costume  
di Andrea Viotti per *Le Nozze di Figaro* (2007)

burocratico è diventato un gigante ed è quasi impossibile da attaccare. I colori politici contano poco perché nessun ministro arriva e si mette contro l'apparato burocratico del Ministero. Sarebbe morto il giorno dopo. Siamo così governati da un apparato burocratico che non ha le competenze, le capacità e neanche quel senso di responsabilità che imporrebbe di dare una vera inversione e cambiare. Da questo punto di vista, il Paese è messo molto male.

#### In questo contesto, che spazio rimane per le nostre arti?

Scenografia e costume soffrono in proporzione a quello che soffre il teatro. Nella lirica hanno una struttura più robusta ma è una casta ed è quindi molto difficile entrarvi. Il teatro offre di più. Alle compagnie ufficiali devi aggiungere tutte le scuole di recitazione, che sono un'infinità, e tutte le realtà locali che insieme permettono di iniziare e sperimentare a tutti coloro che vogliono fare lo scenografo o il costumista senza dover fare cinquecento chilometri per andare a Roma. Da questo punto di vista il numero è positivo. L'aspetto negativo è che questo sistema, anziché partorire pesi medi, fa nascere tanti pesi piuma; perché viste le scarse risorse ci sarà una concorrenza che renderà molto difficile il cammino a chi vuole arrivare al costumista importante che ti insegna veramente, allo scenografo di rilievo o alla sartoria dove ti fai veramente le ossa. Nonostante tutto, penso che un potenziale grande scenografo o costumista abbia ancora la possibilità di avere una formazione straordinaria, e anche di emergere purché sia disposto a guardare anche all'estero dove si aprono mondi interessanti.

#### Delineato il contesto entro cui si muovono le compagnie teatrali italiane, vorrei passare ora alla vostra "politica aziendale". La tua compagnia persegue una costante ricerca linguistica che tende a produrre spettacoli estremamente eterogenei. È rintracciabile una linea guida?

La linea editoriale coinvolge Lavia in quanto artista a tutto tondo e discende direttamente dalla grande tradizione dove il regista è anche attore, scenografo, costumista... in altre parole il regista è autore. La scrittura scenica diventa la vera scrittura che raccoglie tutte le altre ed è lì che puoi trovare una identità di linguaggio. Chiaramente, più è bravo il regista e meno se ne fa accorgere. Pensa a Lavia. Tra uno spettacolo e l'altro c'è una consequenzialità fortissima ma lui è talmente bravo che non riesci a notarlo. Eppure ogni spettacolo è agganciato a quelli precedenti, non soltanto all'ultimo. Poi ci sono le firme. Quando ad esempio la scena va fino in platea oppure quando vedi una piantana con un vecchio proiettore Andraghetti sopra, invecchiato e storto, che va ad illuminare un piccolo punto, capisci che è Lavia. È la sua firma.

#### Uno dei vostri ultimi esperimenti è stato quello di ripensare il teatro visto fuori dal teatro, ovvero il modo di riprendere e trasmettere l'azione scenica.

Inizialmente la Rai ci aveva proposto semplicemente di venire a riprendere in teatro la nostra versione de *Il sogno*



di un uomo ridicolo, cosa che facciamo da più di venti anni ma non sempre con risultati soddisfacenti. Lo schema è questo: arriva un regista televisivo con tutta la sua professionalità ma che, bene che vada, ha visto lo spettacolo una sola volta e non può conoscere il mondo che c'è dietro. A disposizione ha le solite cinque telecamere a posizione fissa che gli impediscono movimenti se non quello di zoomare, cosa che a volte soffoca totalmente l'immagine. Non può usare bracci, dolly e carrelli e si serve di un audio che inevitabilmente, per quanto tu possa mettere microfoni, avrà sempre quello strano connotato di ripresa amatoriale. Gli attori saranno più bravi, le luci un po' più belle ma l'audio veicolerà sempre quel sapore amatoriale. Invece di accettare abbiamo rilanciato proponendo la realizzazione di un DVD da mandare in onda con la nostra impostazione estetica-linguistica. E la Rai ha accettato.

#### Come avete organizzato le risorse messe a disposizione?

Ci siamo liberati della classica impostazione televisiva del teatro ed abbiamo approntato un mini set nel quale abbiamo realizzato una sessantina di situazioni diverse, non tutte utilizzate, riposizionando le luci e i supporti delle riprese ad ogni ciak. Sono stati sette giorni di riprese seguiti da dieci di post-produzione in cui abbiamo sistemato il montaggio, il viraggio del colore e il missaggio dei suoni in studi di altissimo livello. Nel suo piccolo il nostro DVD ha tutte le caratteristiche di un piccolo film e ci ha

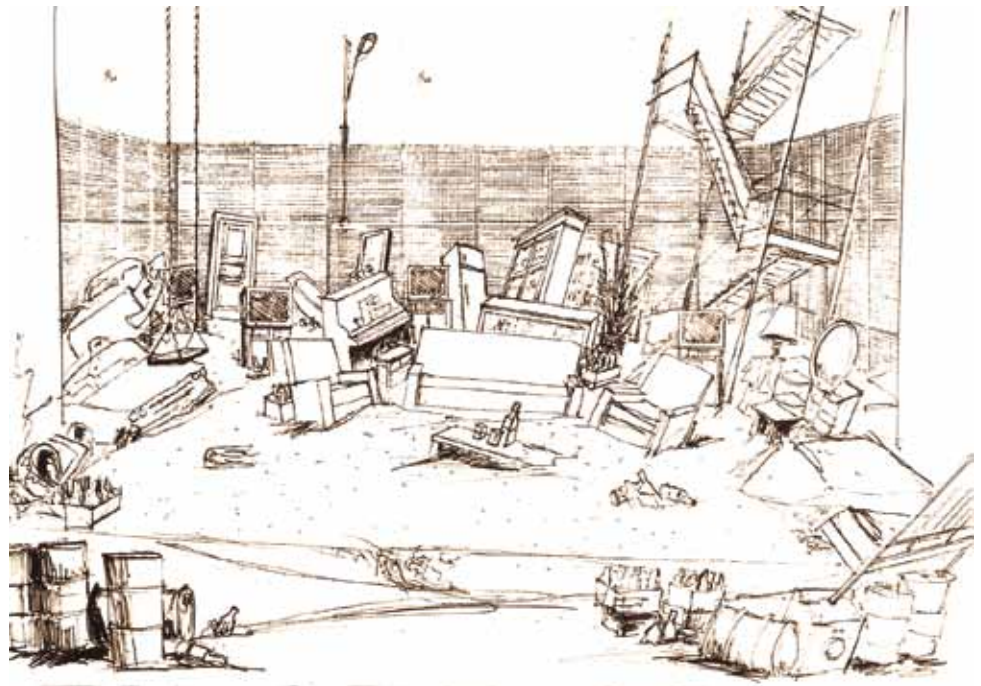
consentito di sperimentare una strada veramente nuova in cui crediamo moltissimo.

Altra vostra caratteristica è quella di non arroccarvi unicamente sulla produzione autoriale di Gabriele Lavia ma di promuovere giovani registi come Matteo Tarasco e Marcello Cotugno attraverso la produzione dei loro progetti.

Per noi la promozione dei nostri giovani registi è importante perché in qualche modo sappiamo che Giulio Cesare deve essere ucciso. Giulio Cesare in questo caso è Lavia che dice: "Visto che non lo fanno, io durerò un po' di più", ma lui per primo sa l'importanza dell'invitare qualcuno dei nostri ad "ucciderlo". Detto questo, è ovvio che il percorso artistico di Lavia avrà bisogno di almeno altri dieci anni, forse più, prima di compiersi ma durante questo cammino...

...iniziate a preparare il dopo.

Non è il "dopo" come potrebbe apparire perché abbiamo tutti un'età per cui il nostro "dopo" non ci riguarda. È un fatto naturale. Uno dei grandi problemi della nostra società è proprio quello di non aver trasferito alle nuove generazioni quello



che a noi è stato trasferito da quelle precedenti.

**Questo tema mi dà l'occasione di ricordare una persona con la quale hai collaborato tre anni. Un artista che trovò nel teatro la sua dimensione definitiva: Giorgio Gaber. Per chiudere la nostra chiacchierata vorrei chiederti del vostro incontro.**

Fui chiamato a dare una mano

quando Gaber si stava spostando sempre più sul teatro, alla fine degli anni Ottanta, mentre preparava *Il grigio*. Collaborammo anche a Venezia, dove era stato nominato direttore del Teatro Goldoni ed infine nuovamente a Milano quando portò in scena *Aspettando Godot*. Ma ci vedevamo anche fuori dall'ambiente perché Giorgio, quando non recitava, passava la maggior parte del tempo a Camaiore, a dieci chilometri da dove sto io. L'estate offriva così l'occasione per chiacchierare e stare a cena assieme. Durante le tourné il contatto era ancora più stretto. Si dormiva negli stessi alberghi e capitava di ritrovarsi alle tre e trenta del mattino con lui che mi diceva: "Non avrai mica sonno vero?". Oppure accadeva che verso le quattro del mattino mi svegliasse dicendo di sintonizzarmi sul canale 38, dove vendevano tappeti, e ci giocassimo una cena o un caffè se si indovinava il prezzo d'aggiudicazione. Capitava infine che ti chiamasse alle cinque del mattino per dirti semplicemente: "Ma c'hai voglia di chiacchierare?". La sua amicizia è stata un privilegio enorme.

in alto: bozzetto di Carmelo Giammello per *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (2005)  
a fianco: Gabriele Lavia interpreta George nello stesso spettacolo.

