

Mirella Schino

VICINI E LONTANI.
APPUNTI PER UNO STUDIO SUL TEATRO
DI PONTEDERA

Sto lavorando ad un libro su un'esperienza di teatro non conclusa: quella di Pontedera (e cioè il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale e la Compagnia Laboratorio¹). Il libro è ancora tutto da scrivere, ma il periodo di lavoro preparatorio è servito se non altro a mettere a punto alcune delle difficoltà che sopravvengono quando ci si occupa di un teatro di cui si è insieme storici e testimoni. Difficoltà – e non problemi metodologici. Si è molto parlato di metodologia, nella storia del teatro di questi ultimi anni. Ma mi sembra che in un campo di studi così composito e ristretto rimanere ancorati a soluzioni sempre provvisorie sia essenziale.

Nascosti dal contesto

Dovrei forse iniziare dalla constatazione di una stranezza: l'esperienza di Pontedera è considerata una delle più vive del teatro italiano degli ultimi anni, eppure la riflessione su di essa è esigua. Ha raccolto e sostenuto un ambiente culturale ricco e composito, dove si intrecciano esperienze diverse, da quella intellettuale a quella di attori singoli o di gruppo, e sperimentazioni oltre i margini del teatro, fino a garantire una casa al Centro di Jerzy Grotowski. Eppure, forse proprio per l'intensità dei legami che caratterizza questo ambiente, sembra che parlare del teatro di Pontedera sia solo parlare di amici. Persino quando Fabrizio Cruciani inserì nel suo ultimo libro l'esempio della *Trilogia*² (che è stata certo uno

¹ Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, fondato nel 1974: direttore artistico Roberto Bacci; presidente Enrico Rossi; responsabile della produzione Luca Dini; responsabile del coordinamento esecutivo del Workcenter Jerzy Grotowski, Carla Pollastrelli; direttore amministrativo Alessandro Frosini. Compagnia Laboratorio, fondata nel 1990: Roberto Bacci, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Stefano Vercelli, François Kahn, Piergiorgio Castellani, Pierre Houben.

² F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992, pp. 169-170.

dei più avanzati esperimenti teatrali condotti in Italia negli anni Ottanta, e certo il più coraggioso) si sentì dire che aveva dato troppo spazio alle amicizie. Questi, tuttavia, son più preconcetti che difficoltà di lavoro. Le difficoltà vere sono altre, per esempio l'assenza di memoria archivistica, un malanno di cui gli studiosi di teatro si lamentano da più di cinquant'anni in ogni convegno, e che non è tipico solo dei teatri anomali – anche se nel loro caso è forse più grave e meno scusabile. Qui però vorrei concentrarmi essenzialmente su altre due categorie di problemi – per metterne a fuoco le conseguenze, non per indicare possibili soluzioni – e cioè i problemi inerenti al legame tra l'oggetto d'indagine ed il suo contesto e quelli relativi alla difficoltà di valutare gli spettacoli cercando di scoprirne la natura, senza tentare di adattarli ai caratteri prevalenti nel contesto stesso e cercando di prescindere da scale di valori. Sono problemi, del resto, che mi sembra si leghino almeno ad una parte della problematica sottesa sia al saggio di Fabrizio Cruciani che a quello di Raimondo Guarino: il nodo tra teatro pratico e storia del teatro. Entrambi, negli scritti pubblicati in questo numero, danno spazio soprattutto a quel che la storia può significare per l'uomo di teatro, ma non va dimenticato che per molti di noi il legame tra pratica e teoria ha significato in primo luogo il senso che un rapporto col teatro vivente può avere per chi si occupa di teatri scomparsi (penso qui agli scritti di Ferdinando Taviani, in particolare quelli sull'Odin Teatret).

Sono, in realtà, problemi di strumentazione: si perdono gli strumenti dello storico, senza avere a disposizione quelli del critico-giornalista, con le sue convenzioni, con il suo slancio nel giudicare, con le tradizionali indulgenze nei confronti di un lavoro legato alla comunicazione quotidiana.

Si perde, soprattutto, quella sicurezza dello storico che sa la scelta del suo argomento, qualunque essa sia, già di per sé giustificata per il solo fatto di esser studio di qualcosa nel passato.

Il modo in cui lo storico si china sul suo argomento implica una volontà di comprensione che non esclude i giudizi e le classifiche di merito, ma che va presto al di là, per il desiderio di capire la logica profonda del fenomeno prima di stabilire il suo grado di influenza. Implica anche il timore di sprecare il proprio compito, di lasciarsi sfuggire dalle mani il proprio oggetto. Ci si muove con la

minuzia prudente di un archeologo (nel modo in cui ci si immagina il lavoro di un archeologo) che debba svolgere le fasce di una mummia senza farla sbriciolare, o che, per ricreare forme umane scomparse, riempia di gesso il vuoto tra i lapilli lasciato dal dissolversi di un corpo. Care e importanti diventano, per lo storico, le resistenze segrete, le discrepanze non immediatamente visibili, quel che non combacia con l'apparenza: forme di curiosità e di *pietas*.

La ricerca di quali siano gli specifici problemi di lavoro e, come si è detto, di strumentazione, per uno storico che debba occuparsi di teatro contemporaneo mi porta anche ad osservare il modo in cui, in un recente passato, si sono talvolta cristallizzati certi modi di guardare al teatro. Potremmo infatti dire che, per diversi motivi, è capitato che gli storici non indirizzassero il loro sguardo indagatore delle differenze anche nei confronti del teatro vivente. D'altra parte era troppo distante, quindi inutilizzabile, l'ottica più propria alla critica giornalistica (per usare una categoria sommaria), concentrata sulla creazione di scale di valori, e sullo sforzo di comprendere in che modo e a che livello un'opera si inserisca nella realtà teatrale complessiva e talvolta la modifichi. Essendo qualcosa di più di una semplice divisione di compiti, nel nodo tra pratica e teoria questa differenza tra lo sguardo dello storico e quello del giornalista crea equivoci e blocchi. Per esempio la riluttanza (tipica degli storici) a creare gerarchie e scale di valori ha fatto sì che – quando in Italia sorse un movimento teatrale estraneo sia ai teatri istituzionali che all'avanguardia (Terzo Teatro) – coloro che in primo luogo se ne occuparono (storici, appunto) si fermassero sull'insieme del movimento e non sui singoli.

Quel movimento esaminato sempre nel suo insieme è il contesto del 'mio' argomento: il teatro di Pontedera.

Mi trovo perciò a riepilogare una storia che ci è in realtà più familiare che nota: è la storia dei teatri indipendenti che sorsero in Italia agli inizi degli anni Settanta.

Era uno di quei movimenti teatrali nato sotto il segno della *Quest*: la ricerca di qualcosa *oltre* il teatro³, che in questo caso era da identificarsi paradossalmente innanzi tutto con qualcosa che in

³ È Fabrizio Cruciani che ha parlato della possibile esistenza di una «*Quest* attraverso il teatro in cui il Graal non è definito ma definisce i cavalieri che la

apparenza sta prima del teatro: lo sforzo per la ricerca e la conquista della *tecnica* d'attore. L'importanza ed il peso della tecnica apparvero come una rivelazione soprattutto sull'onda della commozione creata dagli spettacoli di Grotowski, e, poi, in maniera più diffusa, da quello sgomento duro e scabro che producevano gli attori di Barba. Tecnica può sembrare una parola insufficiente e troppo fredda, ma voleva dire il mistero: quel che c'è in più rispetto alla costruzione dello spettacolo. Non era un atteggiamento esclusivo. Sfogliando, per esempio, una rivista cerebrale e interessata soprattutto al lavoro di regia, come era in quegli anni «Sipario», ci si può render conto che la percorre una ventata inquieta: la tensione per quello che non appare, che non è deducibile e decifrabile nello spettacolo. Lo si cercava perfino attraverso il modo un po' spregiativo con cui si parlava allora delle prodigiose tecniche d'attore ottocentesche. Lo si trovò in Cieslak e nel teatro di Grotowski.

A differenza di quel che è accaduto in altri casi (la prima stagione di Regia, per esempio) nel caso del Terzo Teatro la forza della *Quest* non solo ha scaldato gli spettacoli, ma spesso è rimasta la loro parte più bella.

Erano teatranti molto giovani, talvolta indifesi dal punto di vista del sapere e del mestiere. Agli osservatori che scrissero di loro dovette quindi sembrare giusto sottolineare il grande interesse del movimento e non la naturale debolezza degli individui, a differenza di quel che è avvenuto in altri ambienti teatrali. Nel caso dei teatri indipendenti italiani, inoltre, è sembrato di cattivo gusto parlare degli amici: infatti, una delle caratteristiche forti di questo movimento è sempre stata un'intensa collaborazione tra intellettuali e teatranti. A questa collaborazione non ha corrisposto però un interesse altrettanto vivo per l'analisi dei singoli casi. È mancata forse la modestia necessaria per fermarsi ad esaminare molto da vicino le peculiarità di microrganismi vivi, ed è mancata proba-

compiono», riferendosi alla prima stagione di Regia, ed in generale a quei movimenti che hanno scosso il teatro dei primi decenni del Novecento (*Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 5-7).

bilmente proprio perché l'azione generale era obiettivamente più ricca.

Ecco perché diventa particolarmente difficile, quando ci si occupa di uno di questi organismi, scorporarlo dal contesto.

E benché quello di Pontedera sia un teatro che conosco da quindici anni, mi è occorso molto tempo per capire che l'ambiente, cui certo apparteneva e di cui a ragione era giudicato uno dei capifila, non forniva gli strumenti più adatti a capirne gli spettacoli. Un esempio: gli spettacoli di Pontedera vengono spesso giudicati sulla base di uno sguardo che si è allenato sulle difficili novità drammaturgiche dei teatri di Grotowski e di Barba. Questo minuscolo etnocentrismo teatrale li fa apparire inadeguati al *rivedere*. Per spettacoli fatti per il rivedere si deve intendere una cosa specifica: organismi scenici costruiti tecnicamente come poesie, fatti cioè per catturare sensi sempre diversi ad ogni nuova visione (e che anzi sembrano chiedere per il loro stesso modo di porsi davanti allo spettatore di essere visti solo per poter essere rivisti). Agli spettacoli di Pontedera è stata probabilmente rivolta, impropriamente e implicitamente, la richiesta d'essere qualcosa di simile.

Non si tratta dell'applicazione ingiusta di canoni forzati. Non si tratta di aver compresso un teatro in un contesto sbagliato. Altrimenti non si tratterebbe che d'un caso banale di malcostume intellettuale.

Nel caso di Pontedera, del resto, gli inconvenienti che derivano dal collocare questo organismo teatrale nel suo (giusto) contesto sono rafforzati da una asimmetria interna: quella tra la «produzione della ricerca», e cioè la vasta attività di produzione ed organizzazione del Centro (che nutre l'ambiente, e contribuisce a spingerlo in nuove direzioni), e gli spettacoli della Compagnia Laboratorio, che da questo contesto fuoriescono completamente. Si potrebbe persino dire che sarebbe stato più semplice mettere a fuoco l'anomalia degli spettacoli se a questa non si fosse aggiunta la (diversissima) anomalia dell'attività del Centro – se i pregi degli spettacoli non fossero stati *contigui*, e senza punti in comune, ai pregi del Centro.

In genere si pensa che tratteggiare un quadro d'insieme sia il modo più utile, comunque il più naturale, per comprendere l'oggetto scelto in primo piano, nell'illusione che, in questo modo, si crei

la luce opportuna per illuminarne i dettagli, mentre la posizione centrale darà autorevolezza al primo piano. Ma il contesto è un collante con una forza di omogeneizzazione da non sottovalutare.

Sia Raimondo Guarino che Fabrizio Cruciani in questo numero sostengono non solo l'importanza, per la gente di teatro, di agganciarsi ad un fenomeno *distante*, ma addirittura la natura faticosamente storica dell'agire teatrale: che nascerebbe da una tensione provocata dal riconoscersi in elementi lontani. Questo non vale solo per la pratica artistica. Anche nello studio del teatro è importante trovare un elemento dispari – un *tertium* rispetto al nostro soggetto e al suo contesto – che riesca a trarci fuori dalle sabbie del quadro storico omogeneo. Quando si guarda ad un caso teatrale del passato si rendono necessari almeno altri due elementi su cui far leva per portarlo alla luce: uno è il suo contesto, l'altro è quasi sempre un altro teatro, distante, che può essere ritrovato andando all'indietro, nel passato, oppure cercando in avanti, nel futuro (se non si cede, naturalmente, alla tentazione di considerazioni su fenomeni 'anticipatori'). È soprattutto nella scelta di questo terzo elemento, spesso sottaciuto, implicito nel lavoro dello storico e cancellato poi nella stesura, che si manifesta la ponderatezza, la parzialità e l'impegno dello storico.

Ma nel caso di un teatro contemporaneo trovare questo terzo elemento oltre l'oggetto e il suo contesto è più difficile. Cercarlo nella storia, nel teatro passato, sarebbe prevaricante, significherebbe scegliere prematuramente un destino ad un teatro in vita. Il terzo elemento di confronto diventa perciò in genere di tipo biografico o autobiografico: i ricordi e il punto di vista di chi scrive. In questi casi, contrariamente a quanto sembra, l'importanza del parlare in prima persona non consiste in un accorciare le distanze, ma in un *prendere le distanze*, e far sì che questa distanza sia sempre un polo di tensione, che lo sforzo per comprendere non si plachi nella convenzione dell'accettazione – il rapporto tipico tra lo studioso ed il suo oggetto. L'immissione del punto di vista autobiografico, del resto, è una forma di prevaricazione ancor meno naturale di quella operata per necessità dallo storico nei confronti del suo oggetto, meno legittimata, e insomma più appassionante.

Possiamo usare un paragone ripreso da opere d'arte molto vicine al teatro: i *Balli di Sfessania* di Callot, quelle immagini che

continuano a venir scambiate per spettacoli della Commedia dell'Arte. Nei *Balli di Sfessania* Callot crea una drammaticità della scena che deriva dalla casualità del rapporto tra punto di vista e oggetto rappresentato. Le posizioni acrobatiche delle figure, i costumi stravaganti da carnevale straccione, i nomi teatrali sono tocchi di colore che servono a sottolineare un'esperienza semplice e sconvolgente: quella di mettere a fuoco all'improvviso un soggetto non perché è protagonista, ma perché ti ha tagliato la strada.

Basta fare il confronto con un'altra serie di incisioni sempre di Callot: le grandi figure di attori (Pantalone, il Capitano, Scapino, etc.) che dallo sfondo si volgono verso chi guarda, cariche di dignità. La loro posizione nello spazio rispecchia semplicemente l'importanza che deriva loro dal fatto stesso d'essere ritratte. A differenza di quella improvvisa interposizione nello sguardo dello spettatore che caratterizza i *Balli di Sfessania*, in questi ritratti lo sguardo è risucchiato lentamente dalla figura in primo piano isolata sul suo palcoscenico.

Nei *Balli di Sfessania*, invece, il rapporto tra figure e contesto è di continuità. La loro drammaticità casuale è data dal fatto che esse si materializzano molto vicino a chi guarda – spezzando l'insieme. È sufficiente una copia appena meno nitida dell'originale perché la vita delle minuscole figure danzanti nello sfondo si veli. Ma visto negli originali il gioco fra primo piano e campo lungo è sconcertante. Le grandi figure in primo piano differiscono da quelle sullo sfondo per il tratto più forte che le profila, ma soprattutto perché irrompono, tagliano la visuale intera, ingannano lo sguardo già pronto a cogliere la scena in profondità. Si intromettono tra chi guarda e la danza generalizzata. Possono farlo perché la loro danza è viva, naturalmente, ma resta il fatto che si impongono non per la posa, non per l'autorevolezza della figura, ma per l'irruzione in un piano di vicinanza.

Il teatro che ti attraversa la strada

Capita che un teatro ti attraversi la via – e capitava anche più spesso negli anni Settanta, perché erano più comuni gli spettacoli di strada. Adesso ci si è dimenticati di come a volte fossero espe-

rienze sconcertanti, perché col loro andamento irregolare negavano una delle abitudini più strane del teatro normale: la distanza fissa dagli attori. Bisogna che un'esperienza diversa si accosti artificialmente ad una di teatro «normale» per riuscire a capire l'intensità ed il motivo di certe emozioni assurde – com'è quella della vicinanza.

Quando sono andata a teatro per la prima volta avevo tredici anni. Credo che nessuno mi avesse mai descritto una sala da teatro. Neppure io mi ero mai fermata a immaginare come potesse essere (anche se mi era, naturalmente, familiare: qualche fotografia, o qualche descrizione in un romanzo). Poco tempo prima mia madre mi aveva parlato di uno spettacolo del suo passato, l'interpretazione del *Cyrano* (che avevo letto e che mi era piaciuto). Mi aveva raccontato di aver visto, anni prima, Gino Cervi nel *Cyrano*, e che era stato bravo. Per me questo significava che aveva visto una persona fare qualcosa di molto particolare, qualcosa di speciale (adesso direi: al di là del testo). Tutto questo mi aveva colpito moltissimo.

Probabilmente proprio in base a questo racconto, ed alle mie esperienze di spettacolo (cinema e televisione) mi ero fatta l'idea che a teatro si potesse e si dovesse vedere molto da vicino. Essendo spettacolo dal vivo, doveva permettere di vedere più particolari di quanti ne permettessero cinema e televisione. Era un'idea confusa. Credo che il mezzo tecnico con cui ritenevo si attuasse tutto questo (una piattaforma girevole e quasi volante che sollevava in momenti opportuni gli attori fin sotto gli occhi di chi guardava) lo immaginai solo quando fui seduta nel mio palco di terz'ordine (in alto in alto) nel teatro Valle. Gli attori, piccolissimi, in abiti molto sobri, recitavano in fondo al palcoscenico. Ricordo il viso di un'attrice, credo Rina Morelli: una macchia rosa su un vestito lilla. Dopo un po' capii che non sarebbe successo niente (nel senso della piattaforma girevole). Era la compagnia «dei giovani» che recitava *Così è (se vi pare)*.

Avevo ventun anni, invece, quando vidi per la prima volta (al chiuso) uno spettacolo di strada. In quegli ultimi tempi ero andata molto a teatro, specie d'avanguardia. Non riesco a ricordare se mi piacesse. A volte, in sale piccole, ero stata anche piuttosto vicina agli attori. Ma quando arrivai a Pontedera, e Roberto Bacci mi

permise per la prima volta di assistere alle prove e mi trovai a pochi metri, a mezzo metro dagli attori, vidi soprattutto due cose: il colore e le dimensioni. C'erano tre tipi, altissimi sui trampoli, viola e bianchi, rossi e neri, con le maschere. Così pure mi stanno ancora davanti agli occhi i pizzi che uscivano dai polsini dell'abito da Capitano, alquanto stazonato, indossato da Dario Marconcini (provava subito dopo gli altri): mi sbalordirono. Lui lavorava all'aperto. Un attore in un cortile che parlava, monologhi stranissimi, a un metro da me (mi porse un fiore). Non c'era nessun altro. Era l'aprile del '77.

Certo avevo già visto attori sui trampoli. Anzi avevo già visto quello che mi sembrò il più bravo di tutti: Peter Schumann. Ballava sui suoi trampoli altissimi, nel mio ricordo tutti scintillanti. Ma è l'unica cosa che ricordo: non mi aveva fatto una grande impressione, era pur sempre lontano, in un teatro, in fondo al palco.

Invece gli attori di Pontedera erano vicinissimi, perché provavano in una stanza qualsiasi, solo un poco più grande del normale. Facevano una specie di gioco ai quattro cantoni, e in mezzo alla stanza stava Giacomo Angiolini, l'unico attore a terra. Di tanto in tanto le tre figure sui trampoli si scambiavano i posti, minacciose, e l'omino a terra cercava di impadronirsi di uno dei loro posti, di essere più veloce di loro, così alti. Non ci riusciva mai, e ricordo ancora come mi sembrasse che i tre attori-giganti ridessero, o parlassero tra loro con un linguaggio sconosciuto e silenzioso. Forse proprio a causa del gioco quello senza trampoli sembrava più basso, schiacciato sul pavimento. La sua presenza, a sua volta, faceva crescere gli altri di statura.

Sembrava che la stanza dovesse scoppiare, senza riuscire a contenerli.

Così scoppiava anche la mia testa, giusto quel tanto che mi sembrava permesso, perché ero provvista fin troppo di senso critico, e mi pareva un dovere non appassionarmi davvero. Ma venne lasciato un piccolo segno nel mio modo di guardare al teatro. La vicinanza non è solo contiguità fisica, è anche una concreta irruzione in una parte della tua vita.

Se ora cerco di mettere in fila i miei ricordi di spettacoli di Pontedera mi appare chiaro come siano in gran parte sotto il segno della vicinanza.

Sto parlando infatti di spettacoli in cui la presenza degli spettatori è ancora ingombrante: una sofferenza, in termini lirici, e un problema continuo in termini pratici. Questo è particolarmente vero per quello spettacolo-monstre (tre spettacoli di parecchie ore l'uno, riuniti in una sola giornata) che è la *Trilogia*⁴: l'opera per cinque spettatori costruita nel corso di questi ultimi sei anni a Pontedera. Da un punto di vista strettamente teatrale (in particolare le soluzioni per gestire la presenza – la presenza *fisica* – del pubblico) è certamente uno dei casi più interessanti degli ultimi anni. Ma al tempo stesso è proprio la forza o eccentricità delle soluzioni che sembra rendere difficile un'indagine. Come se l'evidenza della stranezza di cinque-sei spettatori catturati da quattro-cinque attori non avesse bisogno di commenti.

In genere si è ritenuto difficile parlare della *Trilogia*: perché era una «esperienza» e non uno spettacolo; perché prevedeva troppe varianti di sera in sera; perché gli spettatori erano così pochi da non essere più – forse – normali spettatori ma «partecipanti», o testimoni; perché non c'erano storie né personaggi; perché le azioni si innestavano l'una nell'altra e non si intrecciavano; perché erano spettacoli che non si potevano racchiudere in un'idea, né in un tema. Ma c'è qualcosa di più importante da dire. Gli spettacoli di Pontedera – i vecchi e i nuovi – sono difficili da ricordare, sia perché cambiano un po' troppo col passare delle repliche, sia perché (se ne è già parlato) è molto difficile, rivedendoli, riafferrare la stessa impressione della prima volta, o impressioni più forti.

Credo che gli spettacoli di Pontedera siano stati infilati nel filone del teatro «da rivedere» per motivi di contesto, non strutturali. Potrebbe essere, invece, che non siano affatto come poesie⁵, da

⁴ I tre spettacoli che compongono la *Trilogia* sono: *Laggiù Soffia*, 1986, con Laura Colombo, Giacomo Pardini, François Kahn, Stefano Vercelli; *Era*, 1988, con Laura Colombo, François Kahn, Luisa Pasello, Stefano Vercelli; *In carne ed ossa*, 1990, con Piergiorgio Castellani, Silvia Pasello, François Kahn, Stefano Vercelli. Sono stati presentati insieme tra l'8 aprile ed il 1° giugno del 1991. Il 16, 17 e 18 maggio 1991 sono stati rappresentati consecutivamente nel corso della stessa giornata.

⁵ Per questo particolare accostamento tra teatro e poesia, o tecniche della poesia (molto diverso, per esempio, dalle sperimentazioni di Federico Tiezzi e dei suoi Magazzini) si vedano, oggi, le ricerche che sta conducendo Renzo Vescovi con il Teatro Tascabile di Bergamo, e gli interventi di Eugenio Barba su Artaud ed il suo concetto di poesia nello spazio.

rileggere, né come canti, che più si ascoltano più piacciono, ma che abbiano (e non è poco) tutto un altro fascino, quello del sognare.

E può darsi, quindi, che le abitudini di rivedere connesse ad un intero movimento teatrale abbiano appannato un fascino fatto di pause, di punti interrogativi offerti in dono con una punta di timidezza, e disperso in parte quelle loro tipiche impronte nitide e leggere cercando di scavarli in direzioni improprie. Il suggerimento che nel loro insieme questi spettacoli danno è quello di lasciarsi andare a qualche attimo di sospensione. E per momenti son giunti fino a far credere ad una logica diversa da quella della realtà. Perciò si può parlare di una loro natura simile a quella del sognare.

Niente, del resto, potrebbe essere più pesante che l'essere più volte spettatori d'uno stesso sogno – e notare tutta l'imbastitura degli incroci volatili che la prima volta ci avevano commosso, e i rozzi nodi di una trama che ci aveva incantati. E quando si sogna, come si dice, ad occhi aperti, ciò che dà gusto è il variare la forma del viaggio per arrivare ad un finale sempre uguale.

Del resto è forse questa parentela coi sogni che agevola la valutazione d'un'altra peculiarità degli spettacoli di Roberto Bacci: una bellezza evanescente e fragile, che a volte lo sguardo degli spettatori basta a far appassire. Sono spettacoli che tendono ad una fioritura completa immediatamente precedente alla «prima» – una caratteristica scomoda per il pubblico.

Non si tratta qui della sola *Trilogia*, né di una sensazione personale – di una impressione mia. È un fatto oggettivo: come un composto chimico che tende ad alterarsi col tempo. Uno dei motivi probabilmente sta in una dualità non risolta. Sono spettacoli le cui due metà – quella per gli attori e quella per gli spettatori – si mordono: un serpente che al posto della coda ha una seconda testa, e che non può decidere quale delle due comandi.

Da questa duplicità deriva il loro pregio, il loro sapore unico nel nostro panorama teatrale. Ne deriva anche la loro imprevedibilità, la loro instabilità: è il valore che li individua e il loro pericolo al tempo stesso. Per questo è importante rintracciare le categorie adatte per parlarne.

C'è in essi, per esempio, una continuità di momenti lirici, quelle sospensioni rispetto al tempo dello spettacolo e all'età di chi lo recita, che Memo Benassi diceva decisiva per l'arte dell'attore, e

che nei lavori di Pontedera si applicano, più che agli attori, allo spettacolo nel suo insieme. È un carattere che ritrovo in tutti gli spettacoli di Bacci, dai primi che ho visto, nel '77, con il Piccolo Teatro di Pontedera, agli ultimi con la Compagnia Laboratorio. È una spinta a creare momenti chiusi che, nel passato, avevano spesso la forma di giochi, come quella sorta di gioco ai quattro cantoni che è stata la prima cosa che ho visto lì, e non so a quale spettacolo dovesse servire, probabilmente a nessuno.

In *Vestition d'Antan*⁶ c'era un altro gioco, fatto con un lenzuolo bianco. In quattro lo buttavano in aria, e poi lo riprendevano scalandolo di un posto – o qualcosa del genere. Non sempre ci riuscivano, ma era diverso da un semplice lirismo visivo, da qualcosa fatto per essere bello da vedere, perciò l'imperfezione non dava fastidio.

In tutti questi momenti, che sono pause nel tempo dello spettacolo, c'è qualcosa di estraneo al pubblico – una via di mezzo tra un gioco serio ed un sortilegio infantile. Qualcosa in cui gli attori sono sul punto di credere, e in cui sembrano aver vergogna sia di credere che di non credere. Qualcosa per cui la concentrazione non basta, e sembra essere necessaria una sorta di fede, che si perde in fretta. È la ricerca di un attimo di sospensione del cuore, ma la presenza del pubblico (cui pure è *anche* destinata) rischia di gelarla.

Anche qui tuttavia la differenza tra le due parti – quella per il pubblico e quella per gli attori – non appare a prima vista tale da essere oggetto di indagine, perché sembra potersi semplicemente identificare con una sorta di timidezza, o di pudore ossessivo: imbarazzo di sentire occhi estranei su un corpo teso nel tentativo di dar vita ad un ritmo di tempo differente, ad un sogno innaturale. Quando si va a teatro a Pontedera sembra sempre che si sia improvvisamente superata la zona pubblica, quella abbondante, ariosa ed esibita degli uffici, e di essersi addentrati in luoghi non fatti per gli ospiti. Quasi che chi entra fosse un ingombro.

Prima si trattava di momenti isolati (l'inizio del *Giardino*, il momento di *Zeitnot* con le due donne che spazzano la passerella, ed altri) ora, con la *Trilogia*, con *Fratelli dei cani*⁷, ci troviamo di

⁶ *Vestition d'Antan*, 1979, con Giacomo Angiolini, Massimo Bertolaccini, Aldo Innocenti, Giacomo Pardini, Maria Teresa Telara.

⁷ *Fratelli dei cani*, 1992, con Silvio Castiglioni, François Kahn, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Stefano Vercelli.

fronte ad interi spettacoli creati non solo in assenza di pubblico, ma anche senza barriere nei suoi confronti. Come se il regista dimenticasse ogni volta che poi il pubblico arriverà, e che bisogna costruire qualche difesa. Come se coltivasse la convinzione (testarda) che se i gesti sono fissati, la presenza degli estranei sarà indifferente.

Questo è il rovescio della medaglia. L'altra faccia è che nella *Trilogia* – che sembrava costruita attorno alla presenza di cinque spettatori ed era invece un luogo dove il pubblico era sempre, alla lettera, fuori posto – la situazione era tanto esasperata, l'ingombro di chi guardava era tanto sottolineato dal continuo mutar di spazio e di punto di vista, che riusciva a spazzar via quel dilatarsi di autoconsapevolezza degli spettatori, il senso dell'inesistenza reciproca, che è una delle più tipiche strozzature del teatro.

Ricordo un momento dell'ultimo spettacolo della *Trilogia*: *In carne ed ossa*. Era, in realtà, una prova, e molto dell'effetto che mi fece derivava dal fatto di essere, noi spettatori, solo due, nel corridoio del teatro. Lo spettacolo occupava tutto lo spazio di quel grande appartamento con delle porte che non si possono aprire che è in realtà il teatro di Pontedera. Solo che si svolgeva soprattutto nella parte interna, sale e ripostigli di lavoro. Così, in piccola parte e solo per gli amici, l'impressione di camminare in un sogno, che era il tema dello spettacolo, veniva accentuata dal fatto di muoversi in uno spazio della casa nascosto e riservato – per di più di notte, e in stanze vuote. Ero, dunque, nel corridoio del teatro, e stavo seguendo uno degli attori per andare nella sala piccola, in fondo, quando in un lampo è passata Silvia. Era così vicina, correva senza vedermi – e soprattutto, senza che io avessi un posto previsto, dove stare – mi è sembrato che mi passasse attraverso. Un'impressione non ripetibile, e provocata solo dal fatto che non c'erano neppure i cinque-sei usuali spettatori, che, pur pochi, avrebbero rallentato la corsa quel tanto che bastava a disperdere un effetto così bizzarro – così poco prestabilito. E tuttavia per me è rimasta questa l'immagine che condensa il senso di questi spettacoli, in cui noi spettatori eravamo messi in scena come estranei, come fastidiosi per le azioni degli attori. Un ingombro, eppure così pochi da essere anche persone da condurre, una per una, fino al fondo di quelle grotte sotterranee – sotto la scena, sotto la città – dove si nascondeva il segreto

di un teatro messo a rischio. Un teatro che non si morde la coda ma che, nelle sue profondità, continua a nutrire le sue due teste in lotta.

Le difficoltà di cui parlavo all'inizio, che sono l'argomento di questo articolo, erano motivate dall'asimmetria tra oggetto e contesto, dalla tendenza (non arbitraria, ma dannosa) ad osservare le problematiche di un teatro attraverso quelle del suo ambiente, dal problema di dover trovare in se stessi, nell'osservatore, il terzo perno per un discorso storico. Forse, il fatto di aver poi cercato un modo di parlare degli spettacoli (da un punto di vista personale, ma *come se* chi scrive fosse stato scelto, e non avesse scelto il suo soggetto) corre il rischio di sembrare un percorso di pacificazione, di risistemazione: mettere a fuoco un problema e poi esorcizzarlo col racconto, distendendo e ripercorrendo i fatti materiali in cui in questo caso si è incarnato. Ma questo è un tipo di viaggio che serve, in realtà, a far invecchiare (se non a superare) le prime difficoltà per farne emergere di nuove. Qual è, per esempio, il contesto in cui le stranissime qualità di questi spettacoli possono acquistare un senso ed una direzione precisa? Evidentemente né quello del teatro indipendente, né altri simili. Si può forse invece supporre che gli spettacoli abbiano piuttosto a che vedere con un certo tipo di richieste tacite (di alcuni spettatori), con certi bisogni spirituali che restano sospesi, ma che ciò malgrado debbono o dovrebbero essere anch'essi oggetto di storia.