

## roberto bacchi, giugno 2001

a cura di Giovanni Maria Tosatti

*Questa è un'intervista d'altura. Si parla di montagne incantate o di monti analoghi e si respira l'aria rarefatta che chiede a chi viene dalla pianura lo sforzo di abituarvisi. Ho scelto di pensare quest'intervista in modo che o non dicesse nulla ai suoi lettori, o gli dicesse qualcosa di molto importante. Credo di aver ben interpretato il pensiero di Roberto Bacchi nell'evitare tiepide mezze misure. Qui si riflette su una storia già raccontata che in parte ho cercato d'integrare con brevissime note orientative, ma l'importante non è cercare di capire, ma trovare qualcosa da prendere per partire.*

*La legge camaleonta*

*Pontedera*

*Inspirare ed espirare*

*Maestri*

*Fantasmì*

*Alla prova*

*Il lavoro con gli attori*

*Una storia di persone vive*

*I piedi dello spettatore*

*Gli uomini di libro*

*Conclusione*

### **La legge camaleonta**

Roberto Bacchi (1), che cos'è il monte analogo?

Voglio saltare ed evitare ogni risposta prevedibile e ti dico quella che per me è la verità. Il Monte Analogo è il racconto di un'esperienza esistenziale vissuta da una persona chiamata Rene Daumal, che ha passato il suo tempo nella ricerca del senso, spinto dalla sete di una conoscenza interiore e da un grande rigore. E il motivo per cui ogni volta che costruisco uno spettacolo vi porto come sottotesto il Monte Analogo, il libro che di tutto ciò è la testimonianza tangibile, riguarda il mio bisogno di incontrarmi con Daumal, che

ho sempre sentito molto vicino. Vedi, il fatto è che mi fa piacere che sia esistita una persona così.

Se la metti così, però, tralasci il fatto che la scalata del Monte Analogo sia, come d'altronde il teatro, un'esperienza di gruppo...

Fuori metafora Daumal parla del gruppo di Gurdjieff di Parigi col quale era in contatto tramite i de Salzmann, i suoi maestri. Il gruppo è ovviamente qualcosa di fondamentale, perché non si può pensare che sia possibile liberarsi da soli. Possiamo dire che la fuga dalla prigione, per riuscire dev'essere favorita da qualcuno che è all'esterno. In tal senso l'idea di spedizione verso l'alto, verso la cima del monte, può anche essere traslata in un'evasione da una vita priva di domande. Incontrare delle persone e costituire una sorta di gruppo è indispensabile per vincere quella che proprio Daumal chiama la "legge camaleonta", per cui appena volti le spalle al richiamo di un destino che senti più alto, vieni immediatamente risucchiato dalla quotidianità dell'esistenza che camaleonticamente ti ritrasforma in qualcosa che gli altri vogliono che tu sia. Diventi immediatamente una persona che comincia a gettare dubbi su quelle che erano le sue aspirazioni, le sue speranze rispondendosi in qualche modo che non ne valeva la pena e quindi rientra all'interno del gregge. Allora c'è bisogno dei compagni, di qualcuno che stia in alto a mostrare la strada che si può percorrere e qualcuno che stia in basso a ricordare quella che si è superata.

### **Pontedera**

Vorrei fare di quest'intervista una piccola scalata. E allora come tu m'insegni dobbiamo, per farlo, partire dalla pendici del monte, dalla pianura, che qui assume le forme della Val d'Era. Parlando con Ermanna Montanari (2) le ho sentito defi-

nire Pontedera un luogo mistico. Qual è stato e quale continua ad essere il vostro rapporto con una città così priva di caratteri e caratteristiche, sorta attorno ad una fabbrica (3) e dalla così labile identità?

Ho iniziato molto lentamente a scoprire Pontedera. Il modo di entrarci è stato singolare, possiamo dire che somigli più ad un accerchiamento, per certi versi lungo e faticoso. E' stato necessario incontrare alcune persone importanti, gli amministratori, i maestri dei figli, i negozianti e coloro con cui entriamo in contatto tutti i giorni. Tutto questo ha reso il nostro teatro permeabile al territorio. E' come se queste persone fossero per noi delle porte attraverso cui il nostro teatro entra ed esce dalla città. Ho sempre creduto che i teatri, come d'altronde tutto il resto, non si costruiscano coi mattoni, ma con la fiducia e con la capacità di esistere non nella topografia, ma nel tessuto sentimentale della città. E penso che se non avessimo fatto valere questi principi anche in una certa strategia politica, non ce l'avremmo mai fatta a portare avanti quest'avventura. Con gli amministratori, coi funzionari, ho sempre parlato da un punto di vista sinceramente umano, perché credo che in questo modo qualcosa possa trasmettersi davvero, oltre le carte, alle persone che sono attente al tuo lavoro. Credo che tutti abbiamo le stesse domande come uomini, e se dimostriamo che il teatro può essere un interlocutore a questi interrogativi, allora si può pensare davvero che gli altri ci diano una sorta di credibilità che ci permetta di essere riconosciuti. In questo senso non abbiamo mai fatto campagne di massa perché il teatro diventasse simpatico alla città per forza. Abbiamo preferito lavorare su due fronti, quello "delle formiche" nel costruire contatti e relazioni quotidiane coi cittadini attraverso esperienze significative con alcuni giovani, con gli anziani e coi "Cento spettatori da adottare" (4) per i quali abbiamo portato qui i teatri da tutto il mondo, realizzando attraverso un lungo e duro lavoro dei risultati che permangono nel tempo, capaci di creare dei rapporti reali in cui le persone inizi a conoscerle per nome, cognome e famiglia, e non

come "gli spettatori". L'altro fronte è determinato dal valore che la nostra esperienza ha avuto a livello internazionale e nazionale, qualcosa che s'è sviluppato fuori dalla città e che fa sì che molti pontederesi sentano parlare di noi e ci scoprono andando all'estero.

Voi tuttavia avete contribuito a creare un'identità a Pontedera...

Diversi anni fa ebbi alcuni contrasti col mio grande amico Enrico Rossi, che è stato sindaco per molto tempo, perché io dicevo che Pontedera era una città brutta, difficile, mentre lui invece nutriva una sorta di sentimento positivo. Oggi paradossalmente mi piace stare qui, Pontedera è una città tranquilla, dove si vive bene, assomiglia ad una gabbia d'oro in cui la vita scorre facilmente, non c'è violenza, non ci sono conflitti di ordine razziale. Pontedera è una città tollerante anche se chiusa. Ma ricordo che allora Enrico mi disse una cosa che mi stupì. Mi disse che la presenza del teatro a Pontedera aveva portato alla città delle domande provenienti da fuori che erano state capaci di intervenire sulla sua cultura cambiandone il modo di essere chiusa e di essere sensibile alle diversità. Credo che questo sia vero. Il teatro è stato "diverso", molto prima che esistessero i problemi dell'immigrazione e del razzismo. Noi eravamo così "immigrati" che, mi ricordo, l'opposizione ci chiamava straccioni sui trampoli, drogati, e quant'altro. Eravamo insomma la diversità culturale che però alla fine, proprio perché non allineati ed esauriti nelle tendenze della moda, ma appassionati portatori di certe domande, certe interrogazioni sull'uomo, con le nostre attività, con la nostra presenza, alla fine è riuscita a toccare, come dice Enrico Rossi, il cuore della città. Quanto è realmente straordinario è che questo non fa parte di un progetto, noi abbiamo soltanto fatto il nostro lavoro e portato avanti ciò in cui credevamo, il resto è venuto da sé. Aperture e mutamenti allora si sono verificati anche nei rapporti con le istituzioni. Attraverso gli anni abbiamo superato i contrasti tra schieramenti, i piccoli giochi di potere, i conflitti ideologici parlando a chi sedeva sulle poltrone, magari di un

consiglio comunale, non come ad una maggioranza ed un'opposizione, ma come ad un'assemblea di persone interessate ai problemi della vita, ai problemi dell'uomo, ai problemi dei figli, e ci siamo resi conto che ad un certo punto, quando tratti chi hai davanti come un essere umano e non come un'entità astratta quale un funzionario, un'amministratore, è come se una specie di muro si sciogliesse permettendoti di stabilire un rapporto tra persone che cambia il valore della comunicazione e rende alle cose dette un interesse che va oltre la routine. Questo dipende però anche dalla capacità di saper ascoltare, perché nel momento in cui tu dai attenzione a qualcuno succede sempre qualcosa di inatteso. L'attenzione per me è una sorta di canale che ti permette di dare e di ricevere ancora di più. Ascoltare ti permette di capire persone che sono distanti anni luce da te e dalle tue posizioni, perché ti rendi conto che in ognuno di loro è come se ci fosse qualcosa che ti appartiene, un tuo atteggiamento nascosto, una piccola insicurezza che mascheri, una tua paura, un tuo piccolo amor proprio, e allora anche ascoltare diventa un modo di lavorare su di sé. Inoltre quando le persone si sentono ascoltate è come se si aprissero. E' qualcosa d'importate come con gli attori in sala. Quando t'imponi di accettare il materiale che ti propongono e non di rifiutarlo, ti trovi nella condizione di doverlo trasformare mantenendo un dialogo prezioso alla crescita individuale, che può prescindere dai risultati artistici e andare più in profondità guardando al valore dell'esperienza. In questo teatro, negli anni sono passati amministratori di tutte le fedi politiche, dai democristiani, quando erano nemici giurati dei comunisti, a gente di destra e quant'altri, ma con tutti s'è sviluppata una capacità di ascoltarsi che gli ha permesso di diventare veri e propri difensori del teatro riconoscendo qui una qualità e una disponibilità capaci di farli sentire partecipi dell'esperienza. Ci sono state persone, che successivamente ho saputo essere state mandate qui con l'incarico di metterci in difficoltà, di far chiudere il teatro, e che invece sono diventate amiche, che si sono impegnate

personalmente affinché ciò non avvenisse, che hanno firmato petizioni, raccolto denaro. Questo per me è molto importante ed è il segno di come si possa fondare un teatro che insegna cose straordinarie e preziose per le nostre esistenze tanto da renderlo in un certo senso necessario all'interno della comunità.

Il valore della vostra presenza nella città è stato quindi quello di costruire un rapporto culturale che si stabilisse sul piano del confronto dialettico...

In un certo qual modo è così, ma vorrei precisare che la nostra cultura, quella delle persone che hanno fondato e continuano a portare avanti questo teatro, è quanto più lontano da Pontedera, dalle sue logiche cittadine, commerciali e provinciali che ne fanno un centro chiuso. Siamo per certi versi agli antipodi, come storia e come esperienze. Abbiamo viaggiato molto sia muovendoci che facendo venire qui persone da ogni parte. Questo è il paradosso che tiene in piedi il nostro rapporto con la città, non omologarci ad essa, ma esserle più lontano possibile. E più lo siamo più le siamo utili, perché in questo modo possiamo costituire un'ottica che le permetta di guardarsi da lontano facendole trovare in tale distanza un respiro che l'aiuti a non perdersi dentro se stessa, nelle relazioni sociali e del commercio, che in un centro industriale come questo sono asfissianti.

### ***Inspirare ed espirare***

Quando si parla di Pontedera vengono in mente due parole, "crocevia", con cui Mirella Schino (5) ha intitolato il libro a voi dedicato, e "passaggi", che è il nome del festival che per anni avete realizzato. Sono due vocaboli che raccontano di frontiere, di porte attraverso cui passare per andare altrove. Di porte abbiamo già parlato, ma ti chiedo se Pontedera Teatro sia a sua volta una porta.

Dipende. Se parliamo ancora del rapporto col territorio mi viene in mente un'immagine che prendo in prestito dal film *Thrumen Show*. Il teatro a Pontedera è come quella porta fatta nella plastica, nella grande cupola sotto la quale è costruito ogni paese, specialmente nella

provincia. Noi stessi non viviamo fuori da questa cupola, però attraverso di noi ci si può affacciare ogni tanto per dare un'occhiata al di là della porta e intravedere il meccanismo che controlla ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.

Come avete costruito questa porta? E perché?

Non c'è una motivazione. Qui non si parla di progetti realizzati a tavolino. Ci sono delle biografie che si sono incontrate e hanno reagito quasi chimicamente. Sono le storie di persone stranissime che vanno da Dario Marconcini (6), l'industriale che fa teatro, a Giorgio Angiolini, l'avvocato che si mette in perizoma per fare lo spettacolo alla Grotowski o alla Living, agli studenti dell'università che arrivarono a Pontedera e cominciarono a dare tutta la loro energia più vera perché questa cosa si sviluppasse, ma non credo ci sia una mente che abbia pensato tutto in modo che si realizzasse. Non posso dire che il teatro di Pontedera l'abbia fatto io o che sia stato qualcun altro. E' un'esperienza che si è costruita come una specie di alchimia scaturita tra le persone che l'anno attraversata, che qui hanno coltivato qualcosa di loro stesse e che ce lo hanno lasciato come dono per poi andarsene. E' una storia di nomi e di persone a cui non bastava quello che avevano e che cercavano qualcosa che andasse oltre, qualcosa che non si conosce ma che si sente essere necessario e che puoi trovare solo al di là di certe porte. Allora chi è stato qui ha costruito porte e ce le ha lasciate in eredità. Grotowski è stato uno di questi. E' stato a Pontedera per 15 anni e non si può dire che non abbia lasciato qualcosa. E così per gli altri. Si può vedere in tutto questo, attraverso di me una specie di continuità, ma io cerco solo di timonare questa barca in modo che non incappi in qualche iceberg e se dovesse incontrare una di queste montagne di ghiaccio, un ennesimo "monte analogo", esorto a scalarlo per vedere che cosa si vede da lassù e non lascio che ci si schianti e s'affondi assieme alla qualità, all'identità, al sogno, alla trasparenza che si è acquistata e che oggi è depositata nella nostra stiva, malgrado tutte le contraddizioni, le difficoltà e

gli errori che si sono fatti. C'è una qualità positiva, qualcosa di buono nell'unicità del nostro teatro. Ce ne sono molti altri in cui si cambia direttore, si cambiano le stagioni, i programmi, i registi ospiti, ma tutto all'interno di uno stesso contenitore dentro cui alla fine, a forza di cambiare, non trovi più nulla. Noi siamo cresciuti per stratificazione, per sovrapposizione di epoche, è stato come costruire sullo stesso villaggio diversi villaggi che si sono sì coperti a vicenda, ma forse si sono anche protetti.

Torna continuamente, quasi con una forza insopprimibile, il tema del teatro che si trasfigura nell'immagine della porta, allora mi viene quasi da chiederti chi sia a tenere le chiavi di questa porta.

Non è di un solo tipo di porta che stiamo parlando, ce ne sono state molte, dall'arco etrusco a quello rinascimentale, fino alle porte che sono il filo conduttore del mio ultimo spettacolo "Ciò che resta" (7). Di queste porte non esiste una chiave, sono aperte perché sono state costruite dalle persone che poi vi hanno abitato e che possono entrare ogni volta che tornano. Non è a caso che Grotowski scrisse "Sono a casa mia" parlando di Pontedera. E così si sente Peter Brook ogni volta che viene o gli studenti che vengono in macchina da Roma, com'è successo l'altra sera. E' qualcosa che suscita sempre un po' di stupore, come quando Eugenio Barba si siede dove sei tu ora ed è come se fosse nel suo ufficio. Di solito i teatri non si identificano con qualcuno in particolare, sono spazi anonimi. Qui è diverso, chi viene ritrova ciò che aveva lasciato, e chi non è mai stato qui trova le tracce di chi è venuto prima di lui con le sue stesse domande.

"Centro" è una parola che in un certo qual modo contrasta con crocevia, eppure Pontedera oltre che Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale è anche il centro attorno al quale negli anni settanta ha iniziato ad intessersi quella rete di rapporti che ha formato più di una generazione teatrale e che continua a farlo. Mi piacerebbe che me lo raccontassi tu...

Crocevia e Centro, in tutte le accezioni che queste due parole possono assumere

nella nostra esperienza, sono come l'espiazione e l'ispirazione, due movimenti distinti eppure complementari del respiro. Credo che il crocevia sia il luogo naturale della nostra sopravvivenza culturale. Quando abbiamo iniziato sapevamo che a Pontedera non si poteva vivere se non l'avessimo fatta diventare crocevia. Non potevamo viaggiare per molti motivi, che vanno da quelli economici a quelli organizzativi e allora decidemmo di farlo stando fermi, cioè facendo venire esperienze, culture, maestri da ogni parte del mondo, con le loro domande, con il loro modo di vedere il teatro e di sentirlo, oltre che con le loro opere. Li facemmo venire a Pontedera assieme ai problemi e alle mode di quelle generazioni rendendoci permeabili a loro, ma senza mai mascherarci, mantenendo sempre la nostra identità e ben salde le domande di partenza. Restammo al centro delle nostre domande, dei nostri bisogni, delle nostre necessità pur vivendo una condizione di crocevia attraverso il quale è passato davvero tutto. Non mi ricordo di qualcosa che non si sia passato per Pontedera, ma quello che è stato realmente importante è l'aver mantenuto dentro qualcosa di originale, di legato alla nostra origine intendo e alle domande che ci eravamo posti quando è cominciata, che non si è spostato, ma che anzi ha iniziato a crescere. Centro in questo senso assume il significato di luogo della stabilità nella nostra storia, così come crocevia è il luogo del passaggio, entrambi necessari, appunto, come i movimenti del respiro.

Ma da questo centro vi siete ingranditi, avete portato le vostre influenze lontano, dai festival, Santarcangelo e Volterra, alla formazione e alla produzione. Mi hai parlato di cosa ha lasciato chi è passato per Pontedera, ma ora vorrei sapere cosa avete lasciato dove siete passati voi.

Non abbiamo lasciato colonizzazione, questo posso dirtelo con certezza. Per alcuni anni ho assistito a questo tipo di tentativi da parte di alcuni gruppi che cercavano di espandersi e sopravvivere. Io ho sempre creduto che fosse sbagliato e che non fosse compatibile con la nostra esperienza. Noi siamo un centro di ricerca teatra-

le, e la nostra esistenza dentro e fuori Pontedera credo possa servire come luogo d'incontro e di scambio tra le più diverse realtà della scena internazionale. Se ogni posto in cui dovessimo portare il nostro lavoro diventasse una seconda Pontedera allora non ci sarebbe più la possibilità di confrontarsi. Se penso al Workcenter (8), o al gruppo polacco di Piotr Borowski di cui produrremo quest'anno l'ultimo spettacolo della trilogia (9), mi viene da pensare alla ricchezza di potenzialità di queste realtà che lavorano una vicino all'altra rendendo possibile uno scambio prezioso che non trovi da nessun'altra parte. Noi abbiamo incentivato, promosso, prodotto gli artisti in cui abbiamo creduto, ma in modo comunque che ognuno andasse per la sua strada, stando attenti al valore delle singole esperienze. Questo è per me già un grande risultato, per noi e per loro, perché è davvero difficile non cedere a quel bisogno di essere colonizzati che risolve attraverso quel senso d'appartenenza il problema della propria identità. Anche in questo si misura il valore di una compagnia o di un artista, perché è quando non si riesce ad andare nella direzione di se stessi che si sente il bisogno di andare nella direzione indicata da qualcun altro.

### **Maestri**

Ho sempre pensato che tu avessi iniziato il tuo cammino teatrale cercando di andare oltre quello che Taviani (10) definisce il "teatro in forma di libro" cercando di incontrare i maestri, mi vengono in mente Barba e Grotowski, per discutere e approfondire i loro insegnamenti. Ho ragione?

C'è qualcosa di più. E' giusto quello che dici se lo guardi da un punto di vista esterno, ma dall'interno è diverso. Hai citato Eugenio e Jerzy, ma devo dirti che con loro io ho avuto prima di tutto un legame personale, non mi sono mai posto davvero il problema di andare al di là di quanto avessero scritto o fatto dal punto di vista teatrale, anzi posso dire che forse il teatro è stato l'incidente che ci ha fatti incontrare, ma che è stato immediatamente superato. Forse devo ammettere

che il rapporto con Eugenio sia stato per un certo periodo di tipo professionale, ma ti parlo del '72 e io ero un ragazzino che aveva tanta voglia di capire come si facesse uno spettacolo, come si trattassero gli attori o come si può organizzare un'attività artistica. Era l'anno che andai in Danimarca per preparare la tesi sull'Odin Teatret, e mi ricordo che guardavo Eugenio come un maestro, gli facevo mille domande su come funzionasse questo mestiere e cercavo di imparare da lui le tecniche e i modi. Ma tutto questo è durato molto poco e quello che poi mi ha tenuto vicino ad Eugenio in questi anni, attraverso momenti difficili e scontri che hanno contribuito a creare un rapporto vivo e onesto sostenuto da un sentimento reciproco molto profondo, è stata la sua qualità umana, con tutte le sue follie. Con Grotowski tutto questo è stato ancora più evidente perché quando lui è venuto qui stabilmente, prima lo avevamo ospitato con "Apocalypsis cum figuris" (11), aveva già smesso di fare teatro. Io non l'ho mai considerato un maestro di teatro, come ho visto fare a molta gente. Non saprei come definirlo, il nostro è stato un incontro su un altro piano. Grotowski ha sviluppato qui a Pontedera tutta l'ultima parte della sua ricerca nel campo de "l'arte come veicolo", ma il rapporto che abbiamo scelto non è stato professionale. Per me è stato importante avere accanto una persona che, come dicevo all'inizio parlando di Daumal, avesse scelto una montagna e iniziato a scalarla, e che in qualche caso m'indicasse una montagna che potesse essere la mia e che dovevo scalare. Questo mi ha aiutato, ma col teatro non ha niente a che vedere se non considerandolo come uno strumento per salire e niente di più. Eugenio diceva sempre, scherzando "Vi siete finalmente incontrati". Conoscendoci entrambi era convinto che io, per il mio modo di vedere, per la mia sensibilità, per i miei interessi, avessi bisogno di incontrare uno come Grotowski, e che l'incontro con Jerzy, per le domande che allora avevo, fosse il più importante che io avessi potuto fare. Che poi Grotowski fosse un grande stratega politico, un grande uomo di cultura, un

grande maestro di teatro, un grande ricercatore questo ha reso tutto più interessante.

Grotowski è stato dunque il tuo maestro? Una specie di Sogol del "Monte analogo"? No, non si può dirlo. Io non l'ho scelto come tale e lui non mi ha riconosciuto come allievo in maniera dichiarata come è successo con Thomas Richards. Il rapporto tra me e Jerzy è stato sostanzialmente quello che c'è tra due amici quando uno può insegnare molto all'altro. Non lo potrei paragonare nemmeno al personaggio che Daumal descrive nel suo libro. Sarebbe stato bello se lo fosse stato per me, ma purtroppo è stato molto più semplicemente una persona che mi è stata vicina e a cui sono stato vicino quando ne ha avuto bisogno, che mi ha dato molto e che, quando gli ho chiesto di indicarmi delle strade attraverso delle letture, lo ha sempre fatto.

A questo punto m'interessa sapere che cos'è per te un maestro.

Il maestro è qualcuno a cui affidare una parte di te, una parte essenziale. Il maestro è a sua volta qualcuno che ha bisogno di un buon allievo per poter crescere assieme a lui. Il rapporto diventa una sorta di tandem in cui uno sta davanti e l'altro dietro, in cui c'è chi indica la direzione e chi cerca di dare tutta la sua energia affinché si viaggi nella maniera più coerente possibile. E' qualcosa che di solito non ci si dice, ma che accade. Un maestro può non essere necessariamente una persona, può esserlo anche una situazione, uno spettacolo in cui ti poni in una condizione talmente precaria, difficile, talmente con le spalle al muro che non hai altra possibilità che difenderti con tutto te stesso. Allora anche in questo caso il maestro è qualcuno che ti obbliga a tirare fuori il massimo e ti impedisce di nasconderti. Anzi, è qualcuno con cui non ti vuoi nascondere e in cui senti una forza e una fiducia tale da permetterti di fare tutto, di pagare qualsiasi prezzo in attenzione, rispetto, affetto e riconoscenza. Si genera così quello che Grotowski chiamava rapporto di induzione, che rende possibile il passaggio di energia da un corpo ad un altro anche se questi sono paralleli, non si

toccano. E' qualcosa che personalmente ho provato pochissime volte, qualcosa di complesso e al contempo di semplice, di misterioso e in parte segreto.

Mi hai detto che il teatro può essere strumento per scalare montagne analoghe o incantate e può essere al contempo maestro. Allora ti chiedo qual è il senso del fare teatro per te?

La vera risposta è che me lo sono dimenticato. Ormai fare teatro per me è diventata una condizione normale, quasi quotidiana, ma questo non nell'accezione negativa del termine. Voglio dire che ormai la ricerca del senso passa naturalmente attraverso il teatro. Tutto quello che ho incontrato nella mia vita, sia nel mondo affettivo, che in quello professionale, nella mia ricerca personale e spirituale l'ho trovato attraverso il teatro, che per me ha ricoperto il ruolo di paradigma utile per conoscermi e vivere semplicemente la mia esistenza. Il teatro per me è tutto e niente. Sono al punto in cui esso mi ha dato così tante esperienze, così tante domande e conoscenze che alla fine si può dire che sparisca in quanto tale e diventi qualcos'altro.

A proposito di quando il teatro diventa qualcosa d'altro. Che influenza ha esercitato su di te il lavoro di Grotowski col Workcenter nei quindici anni di convivenza pontederese?

Questa è una domanda che mi sono fatto spesso ai tempi della Trilogia (12). La domanda verteva proprio su quando il teatro diventa qualcosa di diverso dal fare spettacolo. In quel lungo lavoro cambiava completamente il rapporto con la messinscena che era basata sulla sua percettibilità da parte dello spettatore. E' stata un'esperienza durata cinque anni, di cui ho spesso discusso con Grotowski, ma il modo in cui è cominciata non ha attinenze con alcun tipo di influenza. Tutto è partito da una mia crisi interiore sul perché continuare con il teatro e perché continuare a fare spettacolo. E' qui che forse ho sentito la forza di certe influenze alcune più misteriose altre più chiare. Sicuramente la ricerca di Jerzy credo che allora mi abbia sollevato, ma mi ha anche fatto scoprire, in virtù del fatto che le

influenze hanno sempre una dimensione bilaterale, che ciò che realmente mi piace del teatro è il raccontare. Ho capito quasi per contrasto, attraverso le risposte che l'idea del Workcenter mi forniva, che per me era fondamentale trovare il modo di giocare col racconto, con lo spettatore, di poter raccontare attraverso l'attore qualcosa di necessario che sia semplice e complesso allo stesso tempo, che possa essere percepito a livello di base e permetta di essere elaborato dallo spettatore in modo esponenziale attraverso la sua sensibilità. In questo senso reputo importante un'altra influenza, quella di Peter Brook. Alla mia domanda sul perché fare spettacolo, il suo lavoro ha risposto, tranquillizzandomi, che si può fare teatro facendo quello che realmente ti interessa in modo che lo spettacolo sia per te un'esperienza reale. Questo si può avere dallo spettacolo, non bisogna chiedergli di più. E' già tanto. Così sono tornato a fare spettacolo tenendo comunque conto dell'esperienza di Grotowski.

Possiamo dire che Grotowski abbia contribuito a disegnare e rendere visibili i contorni della parete che c'è tra il fare teatro e fare spettacolo...

Sì, è così. Credo che queste siano due cose profondamente diverse. Io penso di fare teatro, ma in più direi che se parliamo di pareti credo che si possa aggiungere che il fare teatro è la facciata che guarda verso l'interno, mentre il fare spettacolo è quella che guarda verso l'esterno. Cercando di evitare inutili sofismi posso dirti che secondo me se fai teatro poni l'attenzione alla tua domanda originale e al modo con cui il percorso che fai partecipa alla costruzione di questa, in maniera determinante. Sto parlando del processo creativo, del modo di muovere la mano dell'artigiano, del modo di prendere la materia e plasmarla, del perché lo stai facendo. E' attraverso questo, attraverso le domande che ti poni e il modo in cui lo fai che puoi scoprire chi sei, puoi scoprire l'uomo dietro la forma. Chi fa spettacolo dà più attenzione, e questo è lecito, al risultato che al processo. Di solito ci arrivi attraverso un percorso che già conosci. E' più funzionale. Devi sapere che cosa stai

cercando. Ora abbiamo iniziato ad usare i termini "fare teatro" e "fare spettacolo" e converrà andare avanti in questo modo anche rischiando di essere troppo generici, ma quello che voglio dirti è che nel secondo caso ci sono degli obiettivi prefissati al cui raggiungimento volgere l'attenzione usando mezzi, se vuoi, anche interessanti, mettendoli tutti a disposizione del fiuto necessario ad indovinare le mosse giuste, ma nell'altro caso c'è dell'altro. "Uno spettacolo per me è fare un'esperienza come se fosse l'ultima volta" mi disse Grotowski. E appare quindi lampante come in queste condizioni il percorso sia fondamentale al pari del risultato perché nel percorso c'è già il risultato, o meglio, il modo con cui lavori sul processo è già un risultato. Chi sa di fare spettacolo è come se già sapesse che dopo ne verrà un altro e non può far altro che metterli in serie. Nel teatro invece questa serie non esiste. Esiste l'esperienza più estrema, l'ultima. "Fare ogni spettacolo come fosse l'ultimo, per motivi politici, ambientali e quant'altro, - diceva sempre Grotowski - è stata la mia grande fortuna". E' la stessa cosa che succede con la vita. Immagina che cosa significa realmente, oltre le belle parole, pensalo dal punto di vista produttivo, dell'impegno, dell'attenzione, dell'energia esasperata che metti nelle relazioni coi compagni, dell'estrema profondità esistenziale delle domande che nascono in quelle condizioni e delle tecniche che usi che non possono e non devono essere quelle che hai già usato. Allora capisci qual è il senso delle parole "Fallo con tutto te stesso". Se riesci a fare una cosa del genere, allora stai facendo teatro.

Abbiamo parlato di maestri, nominato Barba, Grotowski, Brook, e mi hai detto ciò che loro ti hanno lasciato. Ce n'è stato qualcun altro che ha avuto per te un ruolo importante?

Un nome su tutti potrebbe essere quello di Ferdinando Taviani, che per certi versi è stato maestro, per altri fratello e con cui ho lavorato per molti anni mantenendo un rapporto professionale bizzarro, da cui però ho imparato tanto. In primis mi ha insegnato cosa sia un drammaturgo, ma

come al solito lo ha fatto in una maniera tutta sua, anomala, come gli dettava la sua grande intelligenza e la sua sensibilità controcorrente. Con Ferdinando mettemmo la regola che ogni collaborazione alla realizzazione di uno spettacolo doveva essere diversa da quella precedente. Siamo partiti da un suo testo scritto su cui io potevo fare ciò che volevo, siamo passati a drammaturgie sviluppate in lunghe lettere di decine di pagine fitte in cui mi proponeva improvvisazioni mentali sui temi su cui stavo lavorando con gli attori, fino ad arrivare a vederci gli ultimi dieci giorni di prove, senza che lui sapesse nulla del lavoro, e da lì iniziare a sviluppare la drammaturgia. Tutto questo era stimolante e aveva il sapore di una sfida da vincere. Quello che mi ha insegnato, che mi ha lasciato, è lo spiazzamento, la peripezia intellettuale, come non ripetere mai lo stesso percorso. E mi ha insegnato anche a fidarmi che alla fine la soluzione giusta, se il processo è giusto ed è condotto con attenzione, si trova. Questo mi ha tolto molte paure, come quella di lavorare con gli stessi attori, con il medesimo spazio. E' stato come un percorso di guerra dal punto di vista drammaturgico lavorare con Taviani, se hai fatto quello puoi fare di tutto.

E ancora...

Ci sono altre due persone che hanno lasciato il segno nel mio lavoro per motivi diversi. Uno è stato Ryszard Cieslak (13), che a Pontedera è rimasto molto tempo. Qui ha fatto anche uno spettacolo come regista e ancora gli chiesi di lavorare con i miei attori poco prima che iniziassimo "Il giardino" (14). L'incontro con lui fu molto importante. Cieslak era una persona estremamente inquieta, travagliata, e tanto sensibile che quasi posso dire non riuscisse ad adattarsi alla vita, alla professione, al teatro dopo aver smesso di lavorare con Grotowski. Ma quello che Cieslak portava dentro di sé era una specie di disciplina paradossale. Era una persona assolutamente indisciplinata verso se stesso, ma estremamente disciplinato nel lavoro ed era dotato di un grande coraggio. Questo mi ha lasciato, il coraggio. Non conosceva la paura. Una volta mi rac-



contò un aneddoto legato alla sua permanenza in Canada. Stette per diversi giorni nella foresta assieme ad un vecchio pellerossa che una notte decise di lasciarlo solo dicendogli: "Stai qui, e se ti viene paura sali sull'albero più alto e comincia a gridare con tutto il fiato che hai in corpo. Dopo un po' ti sentirai così stupido che la paura ti sarà scomparsa". Questo mi tranquillizzò, perché mi diede la possibilità di capire come la paura sia, in realtà, esclusivamente un meccanismo. Basta osservarlo per riconoscerlo come tale e in quel momento perde ogni efficacia. Un altro incontro importante, che mi ha fatto capire l'importanza della disciplina quando si vuole trasmettere o apprendere è stata Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret. Penso davvero che Iben, come diceva Grotowski, sia l'anima dell'Odin, perché in tutta la sua complessità, l'essere "difficile", lei è come una grande madre inquieta. Anche lei come Cieslak un'attrice straordinaria, di un rigore formidabile, che mi ha insegnato come ci si possa donare agli altri per imparare qualcosa. E questo è fondamentale, perché di solito la generosità si ferma nel momento in cui si dà qualcosa per ricevere qualcosa in cambio. Iben è una donna che da tutto senza chiedere niente in cambio, per questo ottiene moltissimo. Ha cercato tutto questo all'interno delle tecniche, ne ha create di nuove, ne ha rotte di altre per trovarvi all'interno il senso e la forza. E così è diventata una sorta di modello per tanti giovani che hanno cercato il senso del fare teatro attraverso la disciplina, il rigore. E anche per me il suo è stato un esempio molto importante durante gli anni. Io l'ho conosciuta giovanissima, era il '72, quindi trent'anni fa.

Parlando di Iben aprì una finestra interessante sul rapporto che c'è tra la tecnica e il senso. Il senso è qualcosa che va oltre il fare teatro, ma è attraverso di esso, le sue tecniche, il training, che ci si avvicina alle domande, che si fanno proprie. Quello che m'interessa sapere è proprio come attraverso la tecnica o la ricerca della tecnica si possa arrivare a qualcosa di più della messa in scena, trovare un senso più alto cui si giunge con l'esercizio e non per via

di astrazioni...

Sai, la tecnica è qualcosa d'indispensabile per realizzare qualsiasi cosa, che sia un oggetto materiale, o un essere umano, che si tratti di ricerca spirituale o di giocare alla Borsa di New York. L'uomo si esprime attraverso la tecnica, che in fondo è la codificazione di una conoscenza acquisita attraverso un percorso. La tecnica può traghettarti da una riva all'altra di un fiume pericoloso, è come costruire una sorta di ponte che ti rende possibile il raggiungimento di scopi arditi. Ma bisogna fare molta attenzione, perché questo può portare a limitarti. Infatti se per attraversare il fiume puoi servirti del ponte, non ti verrà mai in mente di prendere una barca e di affrontare le correnti, oppure di attraversarlo a nuoto, per cui quel fiume ti rimarrà sconosciuto. Per questo motivo i grandi maestri hanno sempre costruito tecniche e lottato contro di esse. Questo credo sia l'atteggiamento giusto. In un certo senso è come il respiro di cui abbiamo parlato, ispiri e costruisci ponti, espiri e li distruggi. E quello che sta in mezzo a questi due gesti è l'essenziale. In questo riconosco Iben e Cieslak.

Credo di aver toccato qualcosa di importante e forse è meglio cercare un altro picco a questo punto. Il nome di Cieslak mi riporta inevitabilmente a Grotowski, e volendo tornare a terra per cominciare un'altra scalata, ho la curiosità di sapere perché avete deciso di portarlo qui a Pontedera.

Non c'è un solo motivo. Forse per un senso d'affetto, per egoismo, per possesso, per il bisogno di avere accanto qualcuno con cui confrontarsi davvero e non solo questo. Mi ricordo un giorno. Ero in questa stanza, nel mio ufficio, faceva caldo e nella sala qui accanto era in corso una sessione dell'ISTA (15). Ad un certo punto Carla (Pollastrelli) (16) mi chiamò e mi disse che Grotowski mi voleva parlare. Così entrò e rispose che accettava volentieri l'offerta che gli avevo fatto di stabilirsi qui. "Però c'è una cosa che devo farti sapere per onestà" aggiunse. Così mi disse di avere la leucemia e di non sapere per quanto tempo avrebbe potuto restare con noi. Poi fortunatamente la malattia si

stabilizzò con una cura e lui si riprese, ma questo atto di onestà fu davvero importante. Sapeva che in questo progetto stavo impegnando tutto il Centro, le sue risorse, una serie di scelte di fondo, le politiche culturali, così mi disse che dovevo tener presente che anche se nessun altro lo sapeva io stavo facendo qualcosa per una persona gravemente malata. Allora in quel momento è stato come se capissi che non era importante per quanto la nostra collaborazione fosse durata, ma che aveva un senso farla cominciare. Mi riallaccio al discorso dei maestri se penso al rapporto che c'è tra Grotowski, che abbiamo appena nominato e Stanislavskij. E per te qual è stata l'importanza del teorico russo?

Una volta ho visitato la casa di Stanislavskij e ne sono rimasto fortemente impressionato. Ho anche avuto la fortuna di sentir parlare Jerzy di lui, organizzai due grandi conferenze a Santarcangelo in cui chiesi a Grotowski di parlare di Stanislavskij e a Barba di parlare di Mejerchol'd, e di sapere cose che sui libri non si leggono. E in casa sua, ho immaginato questo vecchio nobile che, malato, nella sua stanza, lontano dal palcoscenico, dalla critica, dal mondo si poneva delle domande attraverso il teatro. Io credo che Stanislavskij abbia posto al teatro una domanda che doveva essere fatta e che nessuno in tutta la sua storia gli aveva posto. Tutte le esperienze di Stanislavskij, dalla psico-dinamica, alle azioni fisiche, al lavoro sull'io sono servite per permettergli di chiedere al teatro: "Io chi sono?". E questa è la domanda che fa la differenza, come dicevamo prima, tra teatro e spettacolo. Il percorso di Stanislavskij partendo dallo spettacolo è arrivato al teatro e Grotowski ha continuato partendo dal teatro e come Stanislavskij è arrivato a un altro punto di vista.

### **Fantasmi**

Tornando un po' indietro nella nostra conversazione, ad una dimensione più strettamente personale ti chiedo di rispondermi a questo. Ciò che resta del teatro sono spettri di spettacoli che non vivranno più sulla scena. Qualcosa che personalmente

mi spaventa sempre molto. Ma volevo sapere quali sono gli spettri che dal passato vengono ancora a tormentarti?

Come dice Mirella Schino ci sono degli spettacoli che ti attraversano la strada. Sono pochi nella vita di uno spettatore. Quello che evidentemente ha attraversato la mia strada nella maniera più pericolosa fino a provocare l'incidente della mia vita è stato "Min Fars Hus" (17), che vidi nel '71 e sul quale feci la tesi di laurea. Dici che gli spettacoli diventano poi fantasmi? Sì, è vero. Tornano in forma di musiche, di immagini che ti porti dietro assieme a quanto ti appartiene. Io non mi ricordo molto del senso di quello spettacolo, ma mi ricordo l'energia, il tipo d'immaginazione teatrale, gli attori, lo spazio, la mia giovinezza, il viaggio in Danimarca. Si stabilisce un legame con quegli spettacoli ed è come se una parte di te continuasse ad esservi spettatore attraverso gli anni, uno spettatore in cammino che ogni tanto incontra una persona, si volta richiamato da una nota, un grido. Così si paga la visione di questi lavori che entrano dentro e ci restano come a riempire una stanza vuota. Oggi devo dire che è sempre più difficile per me, dato l'approccio professionale con la scena, incontrare uno di questi spettacoli, come per me lo sono stati solo il "Mahabarata" di Peter Brook e "Einstein on the beach" di Bob Wilson. Di "Apocalypsis cum figuris", l'unico spettacolo che ho visto di Grotowski non m'è rimasto che il ricordo di esserci stato, e non so dirti come mai. Ci sono logiche strane per questo. Credo che "Itsi Bitsi" dell'Odin, ad esempio, mi piaccia sempre molto, anche per la vicenda autobiografica che gli sta alla base. E poi ci sono i ricordi dei miei spettacoli che come spettatore, non come autore o come regista, mi hanno colpito molto. Ho davanti agli occhi ancora dei frammenti che da spettatore mi hanno impressionato fortemente e che vanno dal "Cielo per terra" (18) col monologo di Stefano che avevo tra l'altro scritto io, oppure a cose di "Fratelli dei cani" (19) e tornando indietro fino a "Laggiù soffia" (20), a "Era" (21).

E siamo nel concreto agli spettacoli che hai fatto. C'è una poesia di Brecht (22) in

cui egli esclama che la bellezza della natura e il terrore per gli eventi sociali hanno per lui lo stesso valore lirico, ma solo il secondo lo spinge verso il tavolo da lavoro. A te cos'è che ti spinge verso la sedia del regista?

E' qualcosa che ti ho già detto parlando di Daumal. E' l'inquietudine di dover morire senza perché. Questo non c'entra con la paura della morte. Ci penso come tutti, ma sono abbastanza sereno, certe volte cerco d'immaginarcela e non la temo, ma ciò che reputo terribile è dover morire senza sapere perché, cioè senza sapere che significato ha avuto vivere. La scoperta di questo significato è difficile, la strada che ti ci porta è piena di ostacoli, ma sono proprio questi che mi spingono al lavoro. Non sono interessato a problemi che finiranno con la storia, ma a quelli che continueranno per sempre, perché io o chi dopo me continuerà a porseli. E questi problemi sono sempre gli stessi e irrisolti. Fai caso come di fronte alle stesse domande, agli stessi errori le reazioni degli uomini siano sempre uguali, come se l'esperienza di generazioni, di culture che hanno attraversato il tempo e il pianeta non abbiano portato niente che potesse avvicinarci alla soluzione di domande come "Che cosa sono?". E' una lotta contro l'inerzia, ma è una lotta in salita. E rieccoci al Monte Analogo, perché in fondo il teatro è l'analogia di tutto questo. Se guardiamo le grandi rivoluzioni del teatro, quelle sostanziali, quelle vere, scopriamo che paradossalmente nascono tutte da domande che non stanno dentro al teatro. Fanno parte della politica, della ricerca dentro se stessi o di problemi filosofici, altrimenti il teatro diventa semplicemente un riflesso di sé. Allora sarebbe come vedere, in un gioco di specchi, nient'altro che la stessa scatola. Puoi metterci dentro tutti i contenuti mentali che vuoi, le storie più belle che sei riuscito a catturare, vederci l'uomo come una marionetta, rovesciarlo, farlo muovere, intrecciarlo bene o male, ma così il teatro non è altro che il riflesso di altro teatro. Per uscire da questo gioco e trovare un corpo che invece sia reale, autonomo, devi affidarti a domande che siano sostanziali.

### **Alla prova**

Fare teatro per fuggire questa paura, ma in concreto uno spettacolo come nasce? Nasce prima come una specie di inquietudine, come quando senti che ti sta venendo un raffreddore o l'influenza e non sai se ti passerà con un'aspirina. E quest'inquietudine viene fuori quando t'imbatti in certe parole, in certe frasi, che poi innescano in te qualcosa che ti spinge a cercare. Per esempio alla base di "Fratelli dei cani" c'era la frase di Thomas Mann che dice "profondo è il pozzo del passato, insondabile". Da lì poi devi trovare il passo successivo, arrivi al romanzo che ti propone una storia o un modo per iniziare a lavorare. In questo caso mi feci mandare un paio di scarpe da tutti gli amici che conoscevo nel mondo chiedendogli di scrivere su un foglio la storia di queste scarpe e ne arrivarono da ogni parte e di ogni tipo. Così iniziai il lavoro, e alla fine, nello spettacolo, delle scarpe non rimase niente. Lo stesso è accaduto per Don Chisciotte sul quale abbiamo lavorato dei mesi, per poi abbandonarlo e trarne il "Cielo per terra". Il problema è di trovare sempre qualcosa di concreto da cui partire. Di solito lo trovo nei romanzi più che nei testi drammatici, perché in questi ultimi mancano gli intrecci, i dettagli, i paesaggi, i volti, la descrizione dei volti. Nei romanzi ci sono gli spazi e da questi io parto riempiendoli delle domande originarie come "Chi siamo", "Dove siamo?" e "Perché siamo lì?", per poi studiare le reazioni dei personaggi e capire dove queste portano, alla fine arrivano i dialoghi, che spesso vengono da testi diversi da quello di partenza perché a quel punto quando inizi a vincere la lotta con l'autore vieni spinto verso domande che superano il senso dell'opera. Il ruolo degli attori allora è fondamentale, perché è come se fossero gli esploratori di un territorio da scoprire. Per questo ho bisogno di persone di cui mi fido umanamente prima che professionalmente. E devo fare in modo che essi riportino al campo base le azioni, i testi, le proposte che possono sempre di più disegnare sul deserto di partenza, lo spazio, il panorama dello spettacolo. E poi che succede?

Una volta che attraverso i molteplici viaggi e le esplorazioni hai portato indietro tutti gli oggetti, i materiali che hai raccolto, le immagini che hai visto, inizia il viaggio interiore attraverso la memoria, cercando di montare tutto quello che sei riuscito a prendere finché non arrivi al risultato. Ma uno spettacolo ha lo stesso effetto di quando lanci un sasso sull'acqua, rimbalza due o tre volte creando dei cerchi concentrici che poi, anche dopo che il sasso è affondato, continuano a viaggiare e a entrare in relazione tra loro. Questo fa parte del continuo farsi dello spettacolo anche durante le repliche o nei periodi di pausa. E ciò lo rende nuovo e vivo ogni giorno.

Mi hai raccontato la storia delle scarpe per "Fratelli dei cani" e il viaggio attraverso Don Chisciotte che ha poi portato a qualcosa di completamente diverso come "Il Cielo per terra". Questi però non sono casi isolati, ma costituiscono una sorta di linea di continuità all'interno del tuo lavoro che è tutto fatto di viaggi che ad un certo punto cambiano rotta...

Vedi, quello che cerchi non è sempre quello verso cui stai andando. Io credo che per andare dove non sai devi passare per dove non conosci. Questo ti porta, se vuoi ampliare il senso della tua ricerca, ad attraversare dei territori per i quali tu t'incammini senza sapere se siano abitati o da chi lo siano. E' davvero come fosse un viaggio in cui devi portarti dietro tutto quello di cui hai bisogno per sopravvivere e in cui non sai se sei arrivato finché non riconosci il luogo che stavi cercando. E nel momento in cui lo riconosci ti rendi conto che anche gli attori con cui hai viaggiato iniziano a ritrovarsi, perché in fondo lo hanno creato loro. Per me infatti gli attori sono creatori, e questo ha spesso sollevato dei problemi d'incomprensione con loro, ma è il mio modo di lavorare.

Mi hai detto tante volte che si inizia a fare teatro quando se ne sente la necessità. Tu come hai iniziato?

Non mi ricordo di quando ho sentito questa necessità, né so dirti con esattezza quando sia iniziata col teatro. Mi ricordo che verso questo lavoro avvertii ai tempi del liceo una sorta di campanello d'allar-

me che mi incuriosì. E' qualcosa di banale, se vuoi, di quasi irraccontabile, che succedeva prima che iniziassi a fare spettacoli, quando ero solo spettatore e andavo ogni giorno a vedere Albertazzi, i testi classici, oppure le primissime regie di Ronconi. Durante le recite io regolarmente uscivo e andavo a vomitare nel bagno del Teatro Verdi di Pisa per l'emozione che mi muoveva il coraggio che gli attori dimostravano nello stare in scena, ricordarsi tutto quel testo a memoria e affrontare il pubblico, i colleghi con i quali dovevano intrecciare delle relazioni adattandosi ai loro ritmi. Quando ho iniziato per me il teatro consisteva nella sfida di riuscire a farlo come attore. E mi ricordo che quando stavo in scena il terrore mi bloccava la testa, il corpo. Quando sono diventato regista a tutto questo si sono aggiunte le responsabilità, i problemi, la responsabilità verso altre persone, nel dirigerle, nello scrivere lo spettacolo in cui loro lavoravano. Ma questa grande energia che s'è sviluppata dal terrore, un terrore fisico che volevo e dovevo superare, mi spingeva in bocca al teatro. Non certamente verso il teatro commerciale, al quale non ho mai creduto, piuttosto verso una linea più sociale, politica. All'inizio vedevo nel teatro, nei testi di Brecht, la possibilità di cambiare il mondo. Poi tutto questo si è andato trasformando diventando molto più semplicemente la ricerca di capire me stesso che è forse il modo più concreto per cambiare il senso di quello che ci circonda, e forse è anche il più difficile.

A proposito di inizi. Si sono appena compiuti i 25 anni di Pontedera Teatro. Una storia lunga. Ma non ti chiedo com'è cominciata, quanto piuttosto, perché?

Ma, sai, è come quando si apre un negozio. Da una parte cerchi di vivere coi soldi che ti rende, ma poi ci sono un sacco di altre motivazioni dettate dalle circostanze. E' come quando t'innamori di una persona invece che di un'altra. E una volta che hai aperto il negozio devi portarlo avanti e aspetti che qualcuno venga a comprare quello che è in mostra. C'è qualcosa, però, che va al di là del fatto materiale ed investe la fiducia, il riconoscimento. Mio padre faceva il calzolaio ed era molto conosciuto

a Pisa. Lui coi clienti instaurava un rapporto di amicizia e aveva fatto del suo lavoro il suo modo di esprimersi, di rapportarsi con le persone, attraverso l'opera delle sue mani, e la sua bottega era un luogo in cui esprimeva la sua personalità e il suo essere artigiano. Il teatro non è molto distante da tutto questo. All'inizio, quando parti con un'ideale, le cose che fai ti sembrano impalpabili e inutili se non a te stesso, ma nel momento in cui scopri che ci sono altre persone che hanno il tuo stesso bisogno, che cercano un contatto, ti accorgi che la tua solitudine inizia a mutare. Allora il tuo sforzo diventa quello di far accettare il lavoro, di cercare d'essere riconosciuto e quando ti rendi conto che questo avviene allora il tuo ideale si concretizza. Ed è come se il tuo negozio iniziasse a funzionare iniziando a prenderti, non tanto per lo stipendio, per anni noi abbiamo lavorato senza guadagnare una lira, ma perché quel luogo costituisce la dimensione che desideravi. Allora gli altri, i tuoi compagni di viaggio, iniziano ad accettare quello che hai costruito, e tu magari ci torni tutti i giorni, per vederlo crescere insieme agli altri.

A proposito degli altri... Sbaglio notando che quello di Pontedera è un cammino fatto di separazioni?

Sai, una legge nella natura ci dice che col passare del tempo ogni cosa vivente tende a perdere energia. E' così con tutto, pensa all'uomo o alle stelle. I modi per reagire a questa legge sono due, il primo è quello di acquistare sempre più potere, ma è un modo fasullo. Il secondo è quello di rassegnarsi e spegnersi giorno dopo giorno. Ma c'è una terza possibilità, ed è quella di porsi di fronte alle difficoltà per crescere, scalare le montagne per vivere tutto questo in maniera verticale. L'esperienza di Pontedera, da questo punto di vista è fatta di sconfitte, momenti in cui ci siamo davvero chiesti con preoccupazione dove stessimo andando, e di vittorie, quando abbiamo trovato delle intuizioni, delle proposte, fatto degli incontri, che ci hanno fatto in qualche modo riacquistare l'energia iniziale. Fabrizio Cruciani, studiando Copeau, diceva che "il problema è l'energia delle origi-

ni". Con questo intendeva esprimere un concetto fondamentale, cioè che bisogna cercare sempre di ritrovare e ricollegarsi all'energia che un processo ha nel momento in cui comincia. La grande sfida è mantenere un contatto con questa energia. Se lo fai e affronti ogni cosa come se fosse la prima volta, o paradossalmente l'ultima, allora ti rendi conto che stai crescendo, a dispetto di quanto possano dire le apparenze. Ma è molto difficile, perché quest'energia bisogna ricordarsela bene e molto spesso il lavoro fa in modo di farla dimenticare, specialmente quando le cose vanno bene, infatti quando hai dei problemi tendi a guardare indietro, ma se tutto fila tieni gli occhi fissi in avanti e magari non ti accorgi che il tuo sguardo è morto. Allora bisogna provarsi sempre, per vedere se siamo ancora svegli, procurarsi dei piccoli shock facendo delle acrobazie che ti portano a compiere passi avanti. Fare la trilogia lo è stato, così come realizzare "Il cielo per terra", portare qui Grotowski, convocare il primo incontro dei gruppi di base (23), e come lo sarà il cambio di sede nel nuovo teatro che stiamo costruendo (24). Ci sono stati però anche dei passi falsi, dei periodi di stanchezza, di meccanicità. Ecco, è per uscire da questi, ammesso che tu sia abbastanza fortunato da renderti conto di esserci dentro, che sei costretto a compiere delle scelte anche dolorose, dei cambiamenti di rotta necessari, che a volte ti fanno scoprire cose nuove, e altre volte ti portano al centro del niente dove ti trovi solo senza più persone intorno e ti disperdi. Ma magari quello è il momento in cui il caso ti porta quello di cui, senza saperlo, avevi bisogno.

Stiamo lentamente tracciando le linee verticali di una scalata analoga attraverso il teatro. Vuoi dirmi quali sono i miraggi che vedi sulla cima?

Non credo che in cima si possa vedere qualcosa. La cima è quella che sta lì vicino alla luna, quella oltre le nuvole, ma, vedi, non è importante il punto d'arrivo, perché il punto d'arrivo non esiste. Quello che conta è il viaggio, essere nel viaggio, nel presente, questa è la cosa più difficile per gli esseri umani e, più nello specifico,

per chiunque lavori in un ambito come questo. Se ci fai caso le domande che ti poni riguardano sempre il passato e il futuro, perché nel nostro modo di pensare manca la categoria essenziale del presente. Nella cultura indù c'è un motto che afferma che l'unica possibilità d'immortalità che ha l'uomo è la presenza.

### ***Il lavoro con gli attori***

Ma questo abbiamo detto essere un viaggio da farsi in gruppo e in una stanza chiusa tra quattro mura. Allora le persone con cui t'incammini sono ad un tempo i tuoi compagni e la tua montagna e la ricerca inizia quando sei faccia a faccia con loro. Ma questa ricerca in cosa consiste?

E', in questo caso, la ricerca di un equilibrio tra quello che sei e quello che immagini essere. Lo stesso vale per gli alti, come sono, come immagini che siano e come immaginano a loro volta di essere. Attraverso questo equilibrio puoi stabilire dei contatti, il più possibile reali, cosa che li rende percettibili e trasmissibili direttamente al pubblico. La ricerca consiste nel far sì che questo equilibrio sia vero. L'immaginazione è il primo nemico in sala, ed è quella cosa che ti fa dire "Questo non posso farlo perché..." oppure "Questo ha un senso perché...". In realtà non bisogna cercare di immaginare, bisogna sentire, sviluppare una specie di attenzione a 360°. Immagina di essere un ombrello aperto. Devi cercare di sentire ogni singola goccia, sentirla chiaramente, fino in fondo. Questo è l'unico modo possibile di stare insieme agli altri in teatro, ma è molto difficile perché ci sono mille cose a distrarti, a partire dalle tue personalità fasulle a quelle degli altri, le difficoltà della giornata, il clima, l'essere stato ferito da un gesto o da una parola di un compagno che non se ne è neanche accorto, i problemi che possono crearsi tra gli attori. E' una situazione complessa che però senti in qualche modo ideale purché sia superata. Così il teatro diventa un laboratorio in cui cercare attraverso le difficoltà un equilibrio diverso nei rapporti con se stessi e gli altri. Grotowski diceva "Ho scelto il teatro per il mondo delle prove.

Per quello che vi accade durante." In questa ricerca, a suo modo ancora analoga, sta il valore del teatro, sia per chi lo fa che per lo spettatore..

Prima mi dicevi che l'importante è essere nel viaggio. Ma tu m'insegna che il viaggio è un luogo in cui s'incontrano dei compagni, quelli con cui sviluppare questi laboratori. E allora, fuori da Pontedera Teatro, nei tuoi viaggi, nel tuo lavoro di regista, nei laboratori appunto, hai incontrato centinaia di persone, io sono una di quelle, assieme alle quali hai camminato lungo i costoni della montagna. Cosa ti resta, parafrasando il titolo del tuo spettacolo, di ciascuno di loro?

Innanzitutto c'è una differenza sostanziale tra coloro con i quali ho lavorato in esperienze pedagogiche e con cui ho avuto la possibilità di passare un tempo significativo, e quelli che hanno visto i miei spettacoli. Premetto che sono entrambe esperienze per me molto importanti, ma in modo diverso. Ognuno di loro certamente mi lascia qualcosa di personale, ma anche qualcosa di strettamente legato al mio lavoro. Quelli che seguono i miei spettacoli mi fanno capire come essi possano essere percepiti dall'esterno. E' qualcosa di molto concreto che mi evita di usare l'immaginazione e mi dà un contatto diretto con la realtà dei fatti offrendomi un osservatorio privilegiato. Con chi invece ha lavorato con me in qualche laboratorio il rapporto è diverso, perché le esperienze pedagogiche, essendo prive di qualsiasi vincolo soffocante che ti lega al raggiungimento di un risultato permettendoti di sperimentare fino in fondo e d'improvvisare davvero, si rivelano sempre estremamente piacevoli, e in questo clima ideale vengono a crearsi le condizioni per stringere dei legami importanti. Questa specie di training del regista, dunque, è prezioso sia dal punto di vista professionale, che da quello umano. La pedagogia, infatti è lo spazio che io ho per imparare, perché è vero che solo quando trasmetti impari qualcosa. Per mezzo della pedagogia rifletto, metto in luce, critico quello che penso di sapere e che in realtà non so, lo chiarisco, mi vedo da fuori attraverso il dialogo con qualcuno attraverso le

sue reazioni. Le poche volte che mi sono messo a insegnare per l'insegnamento in sé, dopo dieci minuti la mia voce iniziava ad andare per i fatti suoi e io era come se mi addormentassi. Ma se non strutturiamo i laboratori come semplici seminari tecnici abbiamo la possibilità di conoscere le persone in maniera approfondita attraverso il lavoro. Non è un caso infatti che poi loro mi tengano informato su come gli vada la vita, di come prosegua l'esperienza nel teatro, o perché abbiano deciso di abbandonarlo. Viene a crearsi una specie di rapporto a distanza in cui sta tutto il senso di quello che io intendo per il teatro. Se vuoi, è a questo che serve tutto il resto. Non pensare che sia un atteggiamento romantico o in certo qual modo superficiale, fa parte dell'idea di teatro come legame, con qualcuno. Qualcosa che negli anni poi cresce e non sai come, si trasforma. Così è stato per me rispetto ai maestri, e così, senza voler dire ch'io sia un maestro per loro, lo è per molti giovani che vengono qui dall'Italia o dall'estero.

Sono un po' come delle parentele esterne...

Sì.

Parlare di parentele carnali, a questo punto, mi sembra quanto mai appropriato, visto tra l'altro che nel caso di Pontedera non è errato riferirsi a delle generazioni in un'accezione che non si allontana troppo da quella familiare, dai primi dilettanti del Piccolo Teatro di Pontedera, alla seconda generazione, fino ad oggi. Stringendo il cerchio vuoi parlarmi di loro?

Se lo facessi rischieremmo di rendere quest'intervista ancora più incomprensibile, perché credo che le persone si debbano conoscere. Non puoi chiedermi dei ritratti, ma ti parlerò di come li ho incontrati e di come ho lavorato ogni volta in maniera diversa con loro a seconda delle fasi della mia vita. Siamo partiti dalla costruzione del Piccolo Teatro di Pontedera, una specie di gruppo etico, che faceva training tutto il giorno, si votava alla disciplina e lavorava a tutto campo nella ricerca. In questo caso il gruppo era totalizzante rispetto all'esperienza, gli attori facevano gli attori, gli organizzatori,

i tecnici, gli scaricatori e tutto il resto. Poi passammo a una maggiore professionalizzazione, attraverso il distacco degli attori da quei compiti che non fossero prettamente artistici, fino a giungere ad una fase, la più deprimente, in cui ho mescolato i miei attori con professionisti venuti da fuori per assumere dei ruoli in spettacoli precisi. In questa fase ho toccato la forma, se vuoi, di automatismo più scellerato, credendo che il loro livello di professionalità avrebbe fatto crescere quello di tutti gli altri. Di esperienze come queste, rivelatesi deludenti, tranne nel caso del lavoro con Renato Carpentieri (25), una persona straordinariamente capace d'entrare nel processo artistico come se fosse parte del gruppo da sempre, ne ho fatte per fortuna pochissime. Tuttavia sono bastate per farmi capire la qualità incommensurabile dei miei attori rispetto ad altri maggiormente "professionisti" e il fatto che avessi sviluppato nel lavoro una certa sensibilità che mi metteva nelle condizioni di lavorare solo se si creava un certo clima d'intesa, una certa temperatura. Il più grosso insuccesso che mi ricordi riferito a questo tipo d'esperienza fu "La grande sera" (26), da un testo di Ferdinando Taviani, in cui misi dentro un attore australiano che aveva lavorato con Beckett nelle produzioni del San Quentin Drama Workshop e che si può definire un perfetto professionista disgraziato. Aveva tutti i tic del professionista, aveva fatto anche un po' di cinema... A quel punto ho capito che avevo sbagliato e che dovevo ricominciare tutto da capo, che dovevo ricostruire la strada che porta all'origine, come si diceva prima. Questo accadde quando scelsi tutte persone che non avevano esperienze teatrali, come François Kahn, Stefano Vercelli, Laura Colombo, diventati veramente attori attraverso il lavoro sulla Trilogia. Le due esperienze più omogenee dal punto di vista attoriale, credo siano state "Fratelli dei cani" e "Il cielo per terra", entrambe realizzate con la Compagnia Laboratorio di Pontedera. Nella prima l'unico esterno era Silvio Castiglioni, che oggi è direttore di Santarcangelo e che comunque, all'epoca veniva da un'esperienza di gruppo.

Nell'altra invece c'erano da una parte due attori alla loro prima esperienza, Pier Giorgio Castellani, che oggi fa l'industriale, e Silvia Lodi, dall'altra François, Stefano e Luisa, e in mezzo, come a voler ripetere lo stesso errore c'era l'attore straniero, Cacà Carvalho (27). Questa volta però l'esperienza fu completamente diversa e con lui, che considero per me una grande scoperta dal punto di vista professionale e umano, è iniziato un sodalizio artistico che dura da più di dieci anni senza essersi mai interrotto. Poi continuando fino alle ultime due produzioni c'è il caso anomalo di Renzo Lovisolo, che non aveva mai fatto teatro e che faceva il venditore di palloncini alle fiere e il mangiafuoco, e che da anni mi diceva di voler fare l'attore. E così, per caso, durante la preparazione di *Oblomov*, mancando Stefano Vercelli all'ultimo momento decisi di dargli una possibilità. E' stata una sfida eccitante lavorare con qualcuno completamente digiuno di teatro, una di quelle cose che ti fa dire: "Vuoi vedere che ce la facciamo insieme". Ed è qualcosa che si ripete sempre quando lavoro con chi non ha esperienza o con dei giovani. In "Ciò che resta" credo di aver costruito un gruppo equilibrato. Ci sono Silvia e Luisa, con cui ho scalato tante montagne, Savino Paparella, che ha alle spalle un buon passato in teatro, poi c'è Renzo, e assieme a loro Davide Fossati che ha fatto solo teatro di strada e Silvia Rubes, che è giovane e brava, anche se non ha una grande esperienza di spettacoli. Ma sai, il fatto è che ci sono attori che sono tali anche se non hanno mai fatto teatro, che hanno la capacità, una volta che glielo spieghi, di essere presenti, di farsi guardare, e magari non sai bene perché, ma quando si muovono li segui. Sinceramente non credo che l'attore si possa costruire, credo che debba esserci al principio qualcosa d'innato. Sono questi gli attori che mi piacciono, magari sono anche difficili da disciplinare, pero...

Su di loro come lavori?

Per me è importante che lavorino in equilibrio con altri miei attori, altrimenti dovrei in qualche modo dirgli tutto, spiegargli le basi. Ma per lavorare su di loro, dandogli

la possibilità di creare dei materiali, trovo sempre delle strade particolari, uniche, che forse da un punto di vista teorico sono anche difficili da comprendere. Proviamo a prendere l'esempio di Renzo. Appena abbiamo iniziato a lavorare su *Oblomov* mi chiedeva continuamente cosa dovesse fare e poi si scriveva quello che dicevo. Alla fine del lavoro andava a casa, batteva a macchina quanto aveva scritto e il giorno dopo mi faceva leggere questi fogli, quasi s'aspettasse che glieli sottoscrivessi così che lui avrebbe lavorato su quello schema. Era un suo modo di stare attento, ma che ovviamente serviva a poco. Ad un certo punto però ho trovato che la chiave del suo lavoro era musicale. Gli dissi di muoversi come se cantasse, di trovare il ritmo delle azioni lavorando più con l'orecchio che col corpo. Così si sbloccò qualcosa e iniziò a funzionare il modo di dire i testi, di trovare le azioni. Inoltre con l'aiuto di Domenico Castaldo, un altro attore costruimmo una ragnatela di azioni intorno a Renzo alle quali doveva reagire, cosa che gli rimaneva più semplice del partire da zero e costruire. In questo modo risolvemmo tutti i nostri problemi e ciò spiega l'importanza dell'equilibrio e della capacità di inventarsi una medicina per ogni malattia.

Questo in qualche modo è compito di certi registi pedagoghi...

Forse, ma personalmente non credo di avere molto in comune con questo tipo di figura. Ad esempio non sono quello che si dice un maestro d'attori. Mi interessa la fase in cui si comincia a produrre materiale, i processi individuali attraverso cui ci si arriva non m'interessano particolarmente, quindi preferisco quando gli attori sanno superare da soli questo primo livello. Se devo farlo io è per necessità, ma anche qui posso insegnare all'attore come produrre materiale, ma non come mettersi in condizione per farlo. Questo è un problema suo ed è qualcosa di molto delicato. Personalmente ho conosciuto pochi maestri d'attori, intendo quelli veri, che sanno toccare lì dove è il punto di creazione interna. Il mio modo di aiutare l'attore è quello di farlo sentire libero di sbagliare, di non mettergli limiti. C'è un momento,



quando si prepara uno spettacolo in cui l'attore aspetta che tu gli dica qualcosa, che tu gli dia il testo, il personaggio, o qualcosa di certo da cui partire per arrivare ad un risultato certo. Io credo che la differenza di potenziale tra il punto di partenza e quello d'arrivo si raggiunga in tutt'altro modo. Allora fornisco all'attore una serie di stimoli che lo liberino dalla paura di andare fuori dalle finalità del testo o contro lo stereotipo del personaggio che ognuno si porta dentro. Così cerco di farlo lavorare anche senza di esso, mettendo in chiaro che il personaggio è un fantasma, un'entità che esiste solo dal punto di vista teorico e che quindi l'attore deve trovare una logica coerente per se stesso che non necessariamente deve esserlo anche per il personaggio. Infatti se il carattere è nella mente dello spettatore, sarà lui a rendere coerente ogni logica. Il fatto è che se iniziassi a lavorare con un attore su un personaggio sarei già limitato, perché dovrei iniziare a pensare quello che esso può fare e quello che non può fare. La vita al contrario ci insegna che ognuno può fare di tutto e più il personaggio risulterà al pubblico diverso dalle aspettative, più diventerà ricco. Trovare la coerenza di tutto, poi, è compito del regista.

Invece, per gli attori più esperti hai una struttura fissa di lavoro?

Questi attori partono già da un ipotetico saper fare, e allora posso chiedergli di costruire uno spettacolo in tre minuti utilizzando gli altri, posso chiedergli di tradurmi in azione un testo o una fiaba, di lavorare su un oggetto dandogli venti possibilità diverse per renderlo vivo. Posso fornirgli un'associazione mentale facendolo lavorare "come se fosse..." o domandargli di andar fuori, fare un'esperienza particolare e poi ripropormela in sala.

Quindi gli chiedi delle piccole drammaturgie d'attore.

Sì, esatto, perché per me l'attore è il creatore principale della drammaturgia, che nasce appunto dalla complessità con cui le proposte degli attori trovano delle intersezioni attraverso le azioni, i testi... Credo che fare uno spettacolo sia realmente un lavoro collettivo, in cui la mia parte sta, da

un lato nella proposizione e dall'altro nel montaggio e nella scelta finale, ma per il resto c'è uno spazio enorme che compete agli attori e alla loro capacità di creare materiali tenendo conto però che più del 70% di questi verranno scartati.

E che cosa resta?

Uno spettacolo di solito mostra il 30% di quello che s'è fatto. Ma è curioso il fatto che l'altro 70% continui paradossalmente a lavorare sottopelle. Tutti i materiali scartati e che in un certo senso diventano la storia del processo, alla fine è come se restassero presenti e si avvertisse che lo spettacolo ha una sua profondità che va ben oltre la superficie delle azioni evidenti, dietro le quali potrebbe non esserci niente, e che racconta la storia complessa di come quelle azioni sono nate attraverso un processo segreto che garantisce alla ripetizione che si fa nelle repliche una certa solidità e preziose possibilità di sviluppo.

Per rendere più chiara questa idea di drammaturgia collettiva possiamo accostarla all'immagine di un collage fatto di piccoli pezzi, materiali, che uniti tra loro formano una visione unitaria?

Non credo che il collage renda pienamente l'idea, esso infatti è la giustapposizione di elementi che da un punto di vista ottico danno una specie di unitarietà. Però quando si parla di materiali come il corpo e la mente si crea il problema di doverne mantenere il flusso vitale. Allora bisogna distinguere cosa sia una visione e cosa invece lo scorrere interno dell'energia. E' proprio questo flusso che rende uno spettacolo vivo nel suo svilupparsi nel tempo e nello spazio. Pensa a scomporre la fotografia di una tigre e poi a ricomporla, c'è tutto, le zampe, la coda, e tutto è al suo posto, ma una tigre è altro, è qualcosa che si muove, che ha un suo peso e una leggerezza.

Quando si parla di attori a me viene sempre in mente la definizione grotowskiana di "attori-santi". Non voglio chiederti se ne hai incontrati, ma mi piacerebbe sapere se hai lavorato con attori che per il tuo modo di operare nel teatro sono stati, in qualche maniera, ideali.

Posso fartene tre esempi. Il primo è

Stefano Vercelli, che come ti dicevo è diventato realmente attore proprio a Pontedera, anche se aveva avuto alcune esperienze precedenti. Prima delle sue grandi interpretazioni in "Fratelli dei cani" e nel "Cielo per terra", con lui ho fatto la grande esperienza della Trilogia in cui ricopriva il ruolo di guida grazie ad una serie di tecniche sue che gli derivavano da una serie di esperienze personali tra le quali c'erano anche i lavori parateatrali di Grotowski e il progetto che si chiamava "Città città" del gruppo "Il porto" di Volterra. Un altro attore per me ideale è sicuramente Cacà Carvalho, un creativo di rara intelligenza, che ha il cervello di un matematico e una capacità fisica e vocale naturale e straordinaria. Ma quanto è più importante è che non ho mai visto nessuno divertirsi così tanto nel creare materiale, nel capire e nel proporre finché non si trova la cosa giusta. Cacà non s'accontenta mai, un giorno sembra che tutto sia a posto, sistemato, e il giorno successivo arriva con una proposta completamente diversa. Lui e Stefano fanno parte di quella tipologia di attori, verso i quali nutro una specie di simpatia naturale, che quando preparano uno spettacolo "ci pensano la notte". Ci sono attori che quando hanno finito sentono il bisogno di staccare e ce ne sono altri che ci stanno a pensare tutta la notte. E' così anche per me, e quando faccio uno spettacolo dura 24 ore al giorno. Fa parte di questo genere d'attori anche il terzo esempio, quello di Silvia e Luisa, ma con loro è un po' diverso. Con loro ho sempre avuto difficoltà a lavorare, anche se abbiamo fatto tre o quattro spettacoli insieme. Loro hanno durante il lavoro un certo atteggiamento distaccato, quasi fossero stufe, mentre invece provano tutto il contrario. Stanno lì a dirti che loro hanno una sensibilità diversa dalla tua, che vedono il teatro in un'altra maniera... Ma questo conflitto apparente tuttavia le stimola a fare delle proposte, cosa che per il mio modo di lavorare è fondamentale. Ma sai bene che parlando di attori s'iniziano ad intrecciare storie lontane che nel mio caso fanno parte degli inizi, in cui mi sono divertito molto. Quelli erano i tempi in cui gli attori si facevano i

costumi, cercavano gli oggetti, costruivano la scenografia... Ti sto parlando del gruppo del Piccolo Teatro di Pontedera, con Teresa, Massimo, Aldo, Giacomo, che malgrado un'età ancora inconciliabile con l'idea di professionismo, avevano un rapporto totale col teatro.

### ***Una storia di persone vive***

Mi dai tre immagini e mezza di questi venticinque anni?

La prima la dedico all'ex sindaco e amico Enrico Rossi. E' l'immagine d'una mattina in cui andammo a Firenze, alla Regione Toscana, per trovare i soldi al fine di costruire il Teatro Era. Ma sapevano che tutti i fondi erano stati già assegnati e non ce n'erano più. Eravamo ormai fuori tempo massimo per la presentazione dei progetti, ma dovevamo trovare quei soldi, e in maniera rocambolesca e del tutto lecita, assieme all'Assessore alla Cultura, ci riuscimmo. Allora tornammo a Pontedera dove praticamente avevamo fatto il teatro in una mattinata, animati dalla forza della disperazione e da quella strana forza che ti viene nei momenti in cui senti che se sei veramente unito ad una persona sei in grado di fare di tutto. Un'altra immagine è legata ad una sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), la seconda dopo quella di Bonn, che organizzammo a Volterra nel 1981. Durò due mesi, in cui si stette tutti chiusi in un convento. In quella occasione riuscii a raccogliere finanziamenti per quattrocento milioni, che se penso a quanti erano vent'anni fa mi gira ancora la testa. Trovammo tutti quei soldi per fare qualcosa di assolutamente improbabile, ma di cui avevamo e c'era bisogno. Noi esistevamo da più o meno sei anni, Eugenio era conosciuto già in Italia, ma... Eppure si fece e portammo a Volterra gente da tutto il mondo, maestri, allievi e gruppi di teatro. Fu un'esperienza straordinaria, da cui emersero persone come Marco Paolini. Vedi, non ti ho ancora parlato di immagini artistiche appositamente, perché credo che esse dipendano da tutte queste cose e dalla grande fatica che ci vuole per realizzarle. Diceva Grotowski che tutti vogliono raccogliere e nessuno

semina. Bisogna seminare, creare le condizioni, preparare il terreno perché possa crescere l'arte, ed a quel punto aspettare. La terza immagine, però, non può essere che il monologo finale di Stefano nel "Cielo per terra".

E la mezza immagine?

Forse fa parte di "Quentin" (28), lo spettacolo che Luisa faceva da sola con la regia di François Kahn, o forse è il teatro di Santa Croce in cui Silvia e Luisa facevano Agatha (29) di Thierry Salmon. O magari è stata l'ultima volta che ho pranzato con Thierry prima che lui morisse e si stette qualche ora a parlare del teatro. Sai, forse questa mezza immagine è composta di tanti frammenti, in cui dentro c'è anche l'ultima volta che ho incontrato Grotowski.

E' entrato nel discorso Thierry Salmon, che come capita solo a certi grandi, in questo mondo, nessuno ha dimenticato. Se non sbaglio il suo arrivo in Italia passa attraverso il vostro crocevia...

Thierry venne per la prima volta a Pontedera per presentare un grande spettacolo che si chiamava "Fastes/Foules" e che si svolse, vicino Calcinaia, in una fabbrica abbandonata, piena di macchine di ferro enormi, di fumi, insomma di una scenografia industriale imponente. Thierry allora era regista di un gruppo straordinario che poi si sciolse, l'Ymagier Singulier. Subito dopo lo invitammo a fare Agatha con Luisa e Silvia, lo spettacolo che lo impose all'attenzione del nostro paese. Da allora iniziammo un rapporto di lavoro molto intenso, facemmo al festival di Santarcangelo, che ho diretto per otto edizioni, il famoso studio su "Le Troiane", e poi anche uno spettacolo stranissimo sul fiume Era, sotto la ferrovia. Era "La diga sul Pacifico" della Duras, sempre con le due Pasello e un altro attore. Mi ricordo di Silvia che doveva arrivare a nuoto e non sapeva nuotare, dei fari, il treno che passava sopra... E anche qui ho molte immagini che mi tornano alla memoria, ma non solo di spettacoli, con Thierry c'era anche un grande rapporto personale. Mi vengono in mente le volte che veniva in vacanza a casa di Luisa, che le teneva il bambino... Vedi, tutto questo non è romantici-

smo, è qualcosa di diverso e che fa sì che sia molto importante capire che la nostra storia è qualcosa di molto diverso rispetto a come siamo abituati a pensare i teatri. Questo è un teatro fatto di carne e ossa, di biografie. Non esiste uno spettacolo o un attore dietro cui non ci sia un intreccio che vada ben oltre l'esperienza strettamente scenica. Non è qualcosa di facile da spiegare, ma quando si parla di crocevia non s'intende una catena di manifesti, di programmi, di cose fatte, si parla di passaggi di persone vive che tali restano anche quando non lo sono più, perché con loro abbiamo condiviso qualcosa. Non è mai venuto nessuno a timbrare il cartellino qui, o a firmare il contratto. Quando arrivò il Living e ci chiesero di dormire qui a Pontedera per due o tre giorni, costruimmo un soppalco nella nostra vecchia sede e questo gruppo di hippy ci si stabilì. Oppure quando ospitammo per un mese una troupe indiana di Kathakali e li facemmo dormire nel nostro teatro e un giorno che avevo bisogno di una mano per dipingere il pavimento di casa arrivarono tutti armati di pennelli ad aiutarmi. Ci sono tante di quelle storie o aneddoti che potrei ancora raccontare e che in un certo qual modo segnano la differenza tra la nostra storia e quella, che ne so, del Piccolo di Milano. Te lo dimostra anche l'ultimo libro che è stato scritto, quello di Mirella Schino, sull'esperienza di Pontedera Teatro. E' un libro straordinario perché è crudele. E lo è perché è stato scritto con un amore particolare. Mirella s'è innamorata di Pontedera e ha steso la sua storia per cinque anni senza che questa servisse né all'editoria, né alla sua carriera universitaria, ma solamente perché ne aveva bisogno. E siccome s'è toccata la carne in quelle pagine ci sono state reazioni difficili da parte di quelle persone che si sono sentite scoperte. Ma quando saremo vecchi, o saremo morti, questo sarà un libro che racconta di persone vive. Uno dei motivi per cui non ho mai voluto scrivere nulla su di noi è che dietro Pontedera c'è un intreccio talmente grande di sensibilità, di biografie, e se vuoi anche di dolore, che non si può parlarne senza toccare qualche nervo. Bisogna

stare attenti. Qui la gente è venuta da lontano, ha partorito figli, li ha mandati a scuola, prima si è accampata, poi s'è stabilita e quando se n'è andata lo ha fatto anche in maniera traumatica. A volte sono tornati, a volte vengono a trovarci, ma è comunque un posto difficile da cui staccarsi. Qui ci sono scuole pubbliche in cui sono passati "i bambini degli attori" come dicono le maestre, non so se mi spiego... Sai m'impresiona molto quest'immagine degli attori che vengono a Pontedera con uno di questi treni regionali, si stabiliscono qui, fanno figli e poi se ne vanno con grande tristezza, e quando magari, dopo anni, gli parli di Pontedera si sentono pungero dentro. Mi viene in mente allora una frase che ho letto proprio nel libro di Mirella ed è una frase tua, che dice: "Così abbiamo costruito il nostro teatro come un ideale. E vivere in un ideale è bello". A Pontedera allora chi è venuto non è venuto per una scrittura, per un contratto, ma perché ci credeva e alla costruzione di quest'ideale ha partecipato. E quando se n'è andato ci ha dovuto in un certo qual modo rinunciare. Questo è doloroso ma ha una sua commovente bellezza. Mi dà l'idea di un'esperienza viva in se stessa. Forse non sono solo le persone ad essere vive, ma lo è questo stesso teatro, non è vero?

Sì, è così. Ognuno ha contribuito a costruire una parte di questo teatro ideale aggiungendo qualcosa di suo a quello che ha trovato e prendendo qualcosa per sé da questo magazzino di esperienze che continuava ad andare avanti grazie allo sforzo mio, di Luca (Dini) (30) e di Carla. E anche tra noi tre che collaboriamo da venticinque anni, non credere sia e sia stato semplice andare pacificamente d'accordo. Ma c'è stata la grande fortuna di trovare ambiti di lavoro diversi, iniziando una collaborazione che non s'è mai interrotta e questo ha permesso al teatro di sopravvivere. La continuità delle persone che non sono mai diventate dei funzionari del teatro, è stato qualcosa di fondamentale, ed è stata possibile perché anche loro hanno un'origine... l'origine del sacco a pelo, l'origine del trampolo. Questo ci mostra l'importanza, in una

impresa di cultura della compenetrazione degli ambiti, la necessità che l'amministrazione non sia solo amministrazione, ma dipenda strettamente dall'ambito artistico.

Questo sta alla base di tutto. Organizzazione significa sfida artistica, significa creare qualcosa, renderlo possibile. Non c'entra niente col fare i conti fino all'orario di chiusura e poi andare a casa, e non deve entrarci. Questa è una lezione che appresi quando feci il famoso Festival di Santarcangelo del '78 (31). Quello che ho imparato è di non dire mai no. Nel soddisfare ogni richiesta anche la più assurda s'imparano cose impensabili. E da quel momento è come se avessi bandito il "non si può" dal mio lavoro e ho cercato di vedere tutte le cose, anche le più complesse, come possibili. In questo modo ti si apre la mente perché sei costretto a confrontarti veramente col pericolo e con l'inaspettato, e ciò ti permette di realizzare ciò che altrimenti non nascerebbe e che di solito è quanto di più nuovo e più affascinante per te e per il pubblico.

### ***I piedi dello spettatore***

A proposito di pubblico. Abbiamo parlato del "Viaggio nella mente dello spettatore", degli spettatori attraverso i quali tu vedi riflesso il tuo lavoro, del pubblico che non c'è come nel lavoro del Workcenter. A questo punto non posso non chiederti quale sia secondo te il senso dell'essere spettatore.

Ti dico che senso ha per me come spettatore, perché io stesso lo sono. E come tale mi costruisco il racconto nella maniera che per me è più attraente, faccio partire lo spettacolo e quando lo sto per prendere lo allontano un po'. Il valore del regista a questo punto è farlo in maniera oggettiva, che valga per tutti.

Parlando di attori ti ho chiesto come siano quelli ideali, adesso che siamo sul pubblico devo chiederti com'è lo spettatore perfetto?

E' quello che paradossalmente Taviani chiama lo spettatore anomalo. E' quello che ha bisogno del teatro, non sa perché, ma non può farne a meno, perché gli dà un'emozione che non trova da nessun'al-

tra parte. Io non sono un buono spettatore, perché, come ti ho detto, sono uno spettatore professionale e poi il teatro mi annoia perché ha dei ritmi che di solito non sono i miei, sono più per quelli della pallavolo, del cinema, del montaggio cinematografico, sono troppo irrequieto. Ma da regista mi rendo conto di quale sia il valore del tempo. Gli spettatori possono avere due tipi di rapporto col tempo in relazione allo spettacolo. Il primo caso è quello per cui la fruizione dello spettacolo passa attraverso la noia, intesa non necessariamente in senso negativo. Questo tipo di spettatore si mette seduto ed è come se aspettasse un albero che cresce. Lui sa che l'albero crescerà e aspetta, mettendo il suo tempo-ritmo in sintonia con lo spettacolo, facendo quello che io reputo uno sforzo passivo. Poi ci sono quelli che devi tenere a mezzo centimetro dalla sedia, che hanno bisogno di essere ingannati continuamente, in senso positivo, per giungere alla fine a porsi la propria domanda. In questo caso la loro attenzione deve essere destabilizzata per poi essere subito ripresa, ricreata fino a fargli esclamare: "Ah, ho capito!". E poi fargli capire che non è vero. E' come fare in modo che lo spettatore insegua lo spettacolo allo stesso modo di come s'insegue un tram che bisogna prendere, e più corri e ti avvicini a lui, più la necessità di prenderlo si fa pressante. Questo è l'atteggiamento corretto, o come dici tu, ideale, non deve salirci sopra e farsi trasportare. E' come una gimkana nella sua mente. Ma fai attenzione che questa dev'essere logica, deve toccarlo davvero. Il tram che deve inseguire non può essere uno qualsiasi, ma deve essere importante per lui tanto da motivarlo a questa rincorsa, deve essere il tram che lo porta verso una esperienza viva dentro di lui, altrimenti è gratuità. Guarda certa sperimentazione o certa avanguardia, sai già qual è lo stile e devi aderire a qualcosa di mentale che non fa parte di te.

Dove dev'essere sentito uno spettacolo da uno spettatore?

Nei piedi. Ho sempre detto che gli spettacoli devono bagnare i piedi agli spettatori. Uno spettacolo deve avere una parte liqui-

da che va ad allagare la platea e a bagnare i piedi del pubblico facendogli iniziare il suo rapporto fisico con lo spettacolo..

### ***Gli uomini di libro***

Vorrei concludere qui, ma non posso chiudere il discorso sugli spettatori non chiedendoti di una categoria particolare di loro, i critici. Quando uso questa parola ti chiedo d'intenderla nella sua accezione di respiro più ampio. Quello che vorrei sapere è il rapporto che hai avuto e che hai con la riflessione critica che si è sviluppata attorno al tuo lavoro e all'esperienza di Pontedera in generale.

Devo dire che purtroppo non ho mai messo molto impegno in questa direzione, nel senso che non ho mai sviluppato il mio lavoro in modo che attorno potesse nascergli una riflessione critica. Quello che è cresciuto non è stato guidato. Forse questo è un limite, ma non l'ho mai giudicata una cosa importante. Reputo il rapporto coi critici simile a quello di cui ti ho già parlato riguardo al pubblico. Mi interessa se c'è qualcosa che va oltre la routine della militanza. Noi siamo qui e lavoriamo, se ai critici questo interessa sanno dove trovarci... D'altronde, vedi se tu sei qui ad intervistarmi è per questo. Così è stato anche per quegli intellettuali del teatro che sono passati per Pontedera negli anni, e che se oggi si sono ritirati sempre più verso il loro lavoro, quello di storici del teatro, fin quando sono stati qui hanno portato qualcosa che andava ben oltre questo. Per noi sono stati molto importanti perché ci hanno mostrato come la tradizione lavori dentro di noi e di questa ci hanno fatto conoscere dei maestri con cui avevamo un rapporto solo superficiale e che sono importanti al pari dei maestri vivi che abbiamo avuto la fortuna d'incontrare. Con noi i famosi "intellettuali amici", hanno scritto spettacoli e creato occasioni d'incontro tra il fare e il pensare teatro. Questa è una sorta di prolifica anomalia che noi abbiamo voluto coltivare e che per esempio non esiste in altre parti del mondo.

### ***Conclusioni***

Questo rapporto particolare mi porta una

buona domanda per salutarti, che si riferisce, tra l'altro, ad una cosa che mi dicesti la prima volta che c'incontrammo. Mi parlasti delle grandi navi e delle piccole barche, della loro differenza. Tu hai scelto la piccola barca a vela. Cos'è che ti ha spaventato della motonave, di saper spingere il proprio lavoro come fece Grotowski stesso o Barba?

Della motonave mi dà fastidio il rumore, l'odore, il vocio, il fatto che si è in tanti e bisogna tener conto delle esigenze di tutti, il problema delle scialuppe in caso di naufragio... La crociera è qualcosa d'insopportabile, perché sei apparentemente più libero, ma in realtà sei prigioniero di tutta la macchinaria, del fumo, dell'equipaggio, dei camerieri e di tutti quelli a cui devi rendere conto. In una barca a vela si è invece in pochi, ogni movimento dipende da te, se hai vento contrario puoi continuare ad avanzare, non hai equipaggio inutile, e poi hai il mare molto più vicino, puoi sentire il vento... Certamente mancano i comforts, ma è tutto un altro modo di viaggiare...

#### NOTE

1. Roberto Bacci: Regista e fondatore nel 1974 del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, oggi diventato Fondazione Pontedera Teatro. Ha diretto il Festival di Santarcangelo dal 1978 al 1987 con tre anni d'intervallo tra il 1980 e il 1984. Ha diretto il Festival di Volterra dal 1990 al 1999. Dirige il Festival Generazioni dal 2000.

2. Ermanna Montanari: Attrice e drammaturgo. Ha fondato con Marco Martinelli nel 1983 il Teatro delle Albe.

3. fabbrica: la Piaggio ha sede a Pontedera.

4. Cento spettatori da adottare: Progetto di formazione per il pubblico promosso da Pontedera Teatro in collaborazione con l'Eti, che prevede per un gruppo di spet-

tatori aderenti, l'organizzazione di spettacoli, conferenze, incontri, dimostrazioni di lavoro da parte di artisti di tutto il mondo, per rendere più diretto il loro rapporto con il teatro.

5. Mirella Schino: Storica del teatro. Docente di Drammaturgia presso l'Università dell'Aquila e membro dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). Autrice di diversi saggi sul teatro tra cui quello in questione intitolato "Il crocevia del ponte d'Era" (Roma, 1996) in cui si racconta la storia di Pontedera Teatro dal 1974 al 1995. Ha fatto parte della seconda generazione che ha collaborato con la rivista "Teatro e Storia"

6. Dario Marconcini: Attore e regista. Fondatore del Piccolo Teatro di Pontedera agli inizi degli anni Settanta e co-fondatore con Roberto Bacci del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera. Oggi è direttore del Teatro di Buti (PI).

7. Ciò che resta: Spettacolo diretto da Roberto Bacci e ispirato alla "Montagna incantata" di Thomas Mann e al "Monte Analogo" di René Daumal. Anno 2001. Interpreti: Davide Fossati, Renzo Lovisolo, Savino Paparella, Luisa e Silvia Pasello, Silvia Rubes.

8. Workcenter: La dicitura completa sarebbe "Workcenter of Jerzy Grotowski", centro di ricerca fondato a Pontedera nel 1986 e diretto dal regista teorico polacco, fino alla sua morte, per lo sviluppo della pratica de "l'arte come veicolo". Dal 1995 è diventato "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". Oggi è diretto da Thomas Richards e da Mario Biagini.

9. Borowski...trilogia: Il gruppo di cui è regista Piotr Borowski è lo Studium Teatralne Varsavia. Lo spettacolo prodotto da Pontedera Teatro per l'anno 2001 è "Czlowiek" (Uomo), che completa una trilogia iniziata con "Miasto" (La città) e proseguita con "Polnoc" (Mezzanotte).

10. Ferdinando Taviani: Storico del Teatro. Docente di Storia del Teatro presso l'Università dell'Aquila. E' consigliere letterario dell'Odin Teatret dal 1974. Membro dell'ISTA. Ha svolto il ruolo di drammaturgo in diverse produzioni di Pontedera Teatro. Ha fatto parte del gruppo fondatore della rivista "Teatro e storia".

11. Apocalypsis cum figuris: Ultimo spettacolo diretto da Jerzy Grotowski per il Teatr Laboratorium di Wroclaw. Debbuttò nel 1968 e venne replicato fino ai primi anni '80.

12. Trilogia: La trilogia è un progetto diretto da Roberto Bacci che impegnò Pontedera Teatro dal 1986 al 1991 e che si strutturandosi attraverso i seguenti spettacoli: "Laggiù soffia" da Melville. Opera in diversi movimenti, regia di Roberto Bacci, con Laura Colombo, Giacomo Pardini, François Kahn, Stefano Vercelli, ottobre 1986. "Era", regia di Roberto Bacci, con Laura Colombo, François Kahn, Luisa Pasello, Stefano Vercelli, aprile 1988. "In carne e ossa", regia di Roberto Bacci, con François Kahn, Silvia Pasello, Stefano Vercelli, Piergiorgio Castellani, gennaio 1990.

13. Ryszard Cieslak: attore storico del Teatr Laboratorium di Grotowski. Di lui si ricorda specialmente la mitica interpretazione nel ruolo del protagonista ne "Il principe costante" da Calderon de la Barca, regia di Jerzy Grotowski.

14. Il giardino: Spettacolo ispirato al Giardino dei ciliegi di Anton Cechov, prodotto dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, regia di Roberto Bacci, sceneggiatura di Ferdinando Taviani, con Mario Bertolaccini, Aldo Innocenti, Beatrice Krüger, Danielle Labari, Antonello Dose, Giacomo Pardini, Silvia Pasello, Maria Teresa Telata, novembre 1982.

15. ISTA: La dicitura completa è International School of Theatre Anthropology. E' stata fondata da Eugenio Barba nel 1979 e da lui è diretta. L'ISTA è

una rete culturale di attori e di studiosi che danno vita ad un'università itinerante il cui principale campo d'indagine è l'antropologia teatrale. Quanto raccolto nelle sue sessioni è in parte trattato nel volume Barba/Savarese "L'arte Segreta dell'attore", Lecce 1996.

16. Carla Pollastrelli: Ha iniziato a lavorare al Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera nel 1977 dopo essere stata traduttrice del Teatr Laboratorium alla Biennale di Venezia del 1976. E' condirettrice di Pontedera Teatro assieme a Roberto Bacci e Luca Dini. E' responsabile del coordinamento esecutivo del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

17. Min Fars Hus (La casa del padre): Spettacolo dell'Odin Teatret tratto dall'opera di Dostoevskij. Fu allestito dal 1972 al 1974 ed è giudicato uno spettacolo mitico per tutta una generazione di teatro. La sua influenza ha portato dei grandi cambiamenti nel tessuto teatrale italiano ed europeo. Per diverse circostanze Min Fars Hus può essere considerato uno spettacolo che sta all'origine di Pontedera Teatro.

18. Il cielo per terra: Spettacolo prodotto dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, regia di Roberto Bacci, con Carlos Augusto Carvalho, Luisa Pasello (poi Maria Grazia Mandruzzato), Silvia Lodi, Piergiorgio Castellani (poi Andrea Collavino), François Kahn, Stefano Vercelli, gennaio 1994. Lo spettacolo nacque come rivolta all'impostazione di un lungo lavoro partito dal Don Chisciotte di Cervantes e che non molto prima di andare in scena si trasformò in qualcosa di completamente diverso, uno spettacolo incentrato su un circo di numeri spirituali.

19. Fratelli dei cani: Spettacolo prodotto dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, regia di Roberto Bacci, con Silvio Castiglioni, François Kahn, Silvia e Luisa Pasello, Stefano Vercelli, febbraio 1992.

20. Laggiù soffia: vedi nota 12.
21. Era: vedi nota 12.
22. poesia... Brecht: Mi riferisco a "Tempi grami per la lirica".
23. primo...base: Il Primo Convegno Nazionale dei Gruppi Teatrali di Base si svolse a Casciana Terme, col titolo "L'uso del teatro nel territorio", dal 18 al 20 marzo 1977 e raccolse la maggioranza dei gruppi che in quegli anni erano nati in Italia e non solo.
24. nuovo...costruendo: Il Teatro Era, progettato dall'architetto Marco Gaudenzi, è tutt'ora in costruzione.
25. Renato Carpentieri: Attore, regista e drammaturgo. Ha collaborato con Pontedera Teatro per gli spettacoli "Zeitnot" e "La grande sera". Ha fondato nel 1975, assieme ad Antonio Neiwiller, il Teatro dei Mutamenti.
26. La grande sera: Spettacolo prodotto dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, regia di Roberto Bacci, drammaturgia di Ferdinando Taviani, con Massimo Bertolaccini, Renato Carpentieri, Lawrence Held, Aldo innocenti, Maria Grazia Mandruzzato, Giacomo Pardini, Maria Teresa Telata, settembre 1985.
27. Popolare attore e regista brasiliano, interprete di teatro e televisione. Nel 1986 Pontedera Teatro lo invita a partecipare a un festival. Inizia così un rapporto di collaborazione che lo vede protagonista di alcuni spettacoli diretti da Roberto Bacci, tra cui ricordiamo Il Cielo per terra nel 1994 e L'uomo dal fiore in bocca nel 1995. E' tutt'ora particolarmente presente in qualità di pedagogo nei progetti di formazione della Fondazione Pontedera Teatro.
28. Quentin: Spettacolo ispirato all'opera di Faulkner, regia di François Kahn, con Luisa Pasello, aprile 1987.
29. Agatha: La dicitura completa è "A. da Agatha" da Margherite Duras, regia di Thierry Salmon, con Luisa e Silvia Pasello, maggio 1994 (riallestito nel 1996).
30. Luca Dini: Dal 1975 al 1977 è stato un attore del Piccolo Teatro di Pontedera. Dopo un percorso da regista a Genova col Teatro del Tamburo è tornato, nel 1982 al Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera per occuparsi della produzione e dell'organizzazione. Oggi è co-direttore di Pontedera Teatro.
31. famoso... '78: Il Festival di Santarcangelo del 1978, il primo diretto da Bacci, fu il primo festival dei gruppi. Fu un'esperienza rivoluzionaria per il teatro, perché la cittadina Romagnola divenne un luogo d'incontro e scambio per tutto il fermento teatrale del nostro Paese. Il progetto si sviluppava in tre sezioni, la prima (dal 1 al 15 luglio) fu di preparazione per il pubblico locale e si svolse in quattro comuni limitrofi grazie all'intervento del Teatro di Ventura di Treviglio (che poi si trasferirà stabilmente a Santarcangelo), del Teatro Potlach di Fara Sabina e della collaborazione del Piccolo Teatro di Pontedera, dell'Accademia Ruchu di Varsavia e del gruppo Kathakali Kerala Kala Kendram. La seconda sezione, che si svolse la prima settimana ufficiale del festival, fu un laboratorio internazionale in cui i gruppi collaborarono per fare della città un solo grande teatro. La seconda settimana fu occupata dalla terza sezione che prevedeva una rassegna di diversi spettacoli dei gruppi. Nel corso di tutto il festival si svolsero inoltre innumerevoli seminari e laboratori condotti da artisti provenienti da tutto il mondo.