

Il lavoro del Laboratorio è partito dall'osservazione di quelli che sono i tratti fondamentali dell'esperienza teatrale, da un esame della drammaturgia, della partecipazione, della posizione dell'attore, dei rapporti tra attore, drammaturgia e spazio e, naturalmente, del rapporto col pubblico. Tutti aspetti che nella pratica teatrale di questi ultimi anni si sono sempre dati per scontati ma che non penso siano da lasciare al caso, irrisolti. La sperimentazione tecnica ha preso spunto dall'interesse per l'esperienza drammaturgica, per il teatro parlato ed è approdata a un teatro soprattutto agito, in funzione di un luogo diverso dalla sala teatrale. Abbiamo dovuto esaminare i vari modi in cui un attore può porsi di fronte alla lingua, al parlato, quali sono i caratteri particolari della lingua italiana, qual è il rapporto tra un testo scritto direttamente in italiano come il *Calderon* di Pasolini e uno tradotto come *La torre*. Tutti questi problemi hanno dei dati di fatto molto ovvii, ma vengono in genere accantonati. Abbiamo voluto invece rapportarci, o se non altro presentarci consapevolmente all'esperienza del testo.

Questo interesse ha influito sul rapporto tra attore e testo. La prima ipotesi che si può adottare è far interpretare all'attore un personaggio, un ruolo, cioè una sezione di testo. Ma ce ne sono anche altre: l'attore che si propone al posto del testo come una specie di maschera, secondo una certa tradizione italiana, popolare e divistica. Non c'è molta differenza: il testo non esiste tanto in funzione dell'uso che ne fa un attore, ma assume significati diversi a seconda della presenza di quel determinato interprete, della sua caratterizzazione ideologica o artistica agli occhi del pubblico. Di fronte alla *Cimice* di Dario Fo o a quella di Alberto Lionello il pubblico sa immediatamente che chiave di lettura adottare, a seconda di quello che sa dell'attore ancor prima che inizi lo spettacolo. È possibile anche un'altra ipotesi di lavoro, che abbiamo seguito a Prato e la cui esperienza principale è stata quella delle *Baccanti*: fare in modo che l'attore porti tutto il testo come un insieme diviso in tanti personaggi, cioè riproponga il testo mettendoli tutti assieme con il massimo di obiettività. Sia nel caso della Fabbri, unica interprete delle *Baccanti*, che in quello del *Calderon* o della *Torre*, dove veniva rispettata la scansione in parti, ciascun attore aveva la possibilità di recitare l'intero testo, e non la propria funzione all'interno di esso.

Parallelamente al lavoro sul testo e sul personaggio, è stato necessario mettere a fuoco i diversi linguaggi che utilizzavamo. Quello del *Calderon* è diverso da quello delle *Baccanti*, che è diverso da quello di Hofmannsthal. Quindi era necessario dare agli attori la possibilità di agire e recitare secondo le particolarità di questi tre linguaggi differenti, sapendo che ogni testo teatrale — ogni grande testo — ha il suo, spesso convenzionale,

specifico. Gli attori dovevano essere consapevoli della retoricità del linguaggio del *Calderon*, di cosa comportasse il continuo slittamento tra la cosa di cui si parla e il termine che la designa; del fatto che in tutto Hofmannsthal, e soprattutto nella *Torre*, ogni frase sia in rapporto con la situazione e i personaggi che abbiamo sotto gli occhi, ma anche con altre situazioni preesistenti, con altri personaggi, e che quel dramma rappresenti anche il dramma celeste.

Nel primo testo che abbiamo affrontato, *La vita è sogno*, volevamo evitare di riprodurre, attraverso artifici empirici, l'apparenza barocca del linguaggio. Secondo il criterio teatrale il barocco è uno stile, e questo comporta anche uno stile di recitazione: nella *Vita è sogno* abbiamo voluto invece recitare il barocchismo e lo stile, studiandone le forme e le iperboli. Nella prima battuta di Rosaura, per esempio, abbiamo studiato non tanto come viene esagerata o amplificata l'idea del cavallo che casca giù dal monte, ma come di fatto, attraverso il meccanismo dell'iperbole, altre cose vengano portate all'interno della situazione del cavallo che rotola lungo la montagna. Quindi non recitare iperbolicamente ma introdurre attraverso la recitazione e la rappresentazione teatrale tutto ciò che la figura retorica riesce a rappresentare nella fantasia del lettore. Questo significa fare a ritroso il cammino che porta un fascio di situazioni, di relazioni, a costituirsi in personaggio.

Abbiamo preferito a tutte le traduzioni in prosa della *Vita è sogno* quella di Luisa Orioli. Pensavamo che il vincolo del verso fosse insopprimibile, perché il testo aveva bisogno di essere detto in quel periodo di tempo e all'interno di quella costrizione — la metrica — nel rispetto di quelle che sono le forme della tradizione. Gli attori hanno dovuto superare la recitazione in versi accademica, e sono stati contemporaneamente stimolati a recitare all'interno della scansione rimica, del suo flusso. Ma hanno dovuto anche affrontare il verso come una rete nelle cui maglie bisogna far passare qualcosa che il verso tende a nascondere, assecondando e insieme contrastando una forma di parlato che già di per sé porta dei significati.

Lo studio sul verso e quello sul personaggio hanno avuto una prima applicazione nel personaggio più misterioso della *Vita è sogno*, Rosaura: è stata provvisoriamente, cioè non in funzione di come sarebbe stata la rappresentazione, smembrata nei suoi vari aspetti. Il suo essere uomo-donna-ermafrodito, il suo continuo manifestare e mascherare erano tutte componenti del personaggio che venivano considerate separatamente, in rapporto a tutte le altre. Erano addirittura in otto le attrici che impersonavano i vari aspetti di Rosaura, anche se poi ne sarebbe rimasta una sola. Per un mese hanno fatto un particolare studio ritmico, lasciando parlare il verso e parlando attraverso

di esso, cercando di farlo saltare rispettandone la forma per far apparire qualcos'altro. Ne è conseguita una scomposizione fra la tensione e la concentrazione dell'attore a seconda dell'andamento metrico e ritmico e la tensione sui valori della comunicazione, del contenuto.

Parallelamente alla prima battuta di Rosaura abbiamo studiato il personaggio di Clarino: non è un elemento interno alla vicenda, è completamente marginale, è un'estensione dello spettatore, senza esserne consapevole ha una funzione analoga a quella del coro greco. Abbiamo quindi abbozzato una definizione dello spazio scenico tale che Clarino restasse in alcune scene in platea, nel luogo convenzionale del pubblico, in una platea coperta come quella che avremmo usato poi nel *Calderon*. Dopo aver trasformato la platea in pedana, l'abbiamo per così dire divisa in sillabe, rispecchiando anche nello spazio la convenzionalità del tempo teatrale, e trasferendo il verso dall'eloquio al gesto. Mentre in genere nel nostro teatro l'uso del tempo si basa su una dilatazione del dato personale, noi abbiamo cercato di combinare e controllare le durate, rispecchiando la scansione metrica e avvicinandoci all'esperienza musicale.

Passando dal lavoro sulla *Vita è sogno* alle sue applicazioni ci è sembrato di individuare nel *Calderon* un tipo di scrittura prevalentemente retorico, al contrario della *Torre* o della stessa *Vita è sogno*. Di solito l'autore si manifesta nel testo in personaggi oggettivati, differenziati; nel *Calderon* invece molto spesso è Pasolini che parla direttamente per bocca di tutti quanti i personaggi. A meno che non si ammetta che questo tipo di espressione sia di per sé teatrale, si trattava di trovare una forma spettacolare attraverso la quale potesse passare la forma del testo di Pasolini, frutto di un'avversione esplicita, e spesso ribadita, a pensare il teatro per immagini. Abbiamo dovuto tener presente questa posizione, non per rispetto delle convinzioni dell'autore, ma per una oggettiva coincidenza con il testo. D'altra parte il teatro lo si guarda; può anche essere solo di parola, ridursi a quattro persone immobili che parlano, ma non è detto che l'attenzione dell'orecchio si concentri maggiormente su quello che dicono o che l'occhio non si distraiga perché non c'è movimento. Per la realizzazione scenica del testo di Pasolini abbiamo quindi dovuto creare immagini che non fossero solamente descrittive, ma che ne riproducessero le situazioni e i rapporti. Abbiamo quindi pensato a una realizzazione che rispettasse tutte le cadenze, clausole, forme retoriche del testo, rapportandolo a una serie di movimenti, vestiti, altrettanto retorici, a forme di movimento non molto riconoscibili, a una disposizione geometrica dello spazio, che gli attori regolavano sulla loro battuta con un uso del tempo particolarmente rigoroso. Si sono quindi scartati il dato o l'immagine realistici, carat-

terizzando la scena con una specie di moto continuo e combinato, in cui i vari personaggi si muovevano con traiettorie tortuose e complesse, secondo figure schematiche fondamentali.

Un altro, se non il principale, tema del Laboratorio era la comunicazione, il rapporto col pubblico teatrale. Parlo intenzionalmente di pubblico teatrale, e non di pubblico indiscriminato, perché ritengo che a teatro sia necessaria una tecnica, non solo da parte degli attori ma anche degli spettatori. Qualsiasi spettacolo viene capito più o meno a seconda della consapevolezza degli strumenti tecnici di cui il pubblico dispone. So benissimo che da almeno quindici anni l'ideologia dello spettatore è esattamente l'opposto, che si persegue un rapporto il più possibile diretto, al di fuori di qualsiasi mediazione. Noi cercavamo invece un rapporto difficile con lo spettatore, non direttamente, per il carattere sperimentale del Laboratorio.

Il *Calderon* è stato il massimo tentativo di schematizzazione per rendere intelligibile un testo. Non si può leggere nulla se prima non c'è un accordo su quello che è l'alfabeto, su alcuni segni. Prima bisogna capire che si tratta di un alfabeto, poi bisogna studiarne le combinazioni, infine si riesce a capire che i segni sono combinati e che probabilmente danno origine a un sistema organizzato di comunicazione. Se si traccia un cerchio sul palcoscenico e quel cerchio resta solo un cerchio, e cioè se lo spettatore pretende di leggerlo in un'altra lingua invece che nel linguaggio particolare che ogni spettacolo parla, non è possibile stabilire dei rapporti tra i vari avvenimenti. Il fatto che a volte il *Calderon* non sia stato capito non vuol dire che fosse incomprendibile: era addirittura schematico, ma spesso si rifiutava perfino di riconoscere uno schema, o si rimproverava a uno schema di essere tale. Abbiamo fatto dello spettacolo un'esercitazione del massimo rigore, usando un'estrema fedeltà al testo: abbiamo finito col rivelarne anche i limiti. Ma non credo che una rappresentazione debba necessariamente essere una cura di bellezza, un maquillage. Se un testo è bello, viene bello; se ha qualche grinza o qualche magagna, le fa vedere. Non è una vergogna per nessun autore aver scritto un testo non sfolgorante o con qualche smagliatura. Cercare di rendere belle cose che comunque belle non diventano è un'altra brutta abitudine dei teatranti-praticoni.

*Le Baccanti* sono state l'occasione di un approccio alla tragedia greca. Il limite massimo a cui si spinge il teatro per un pubblico generico è la cancellazione del coro con la presenza di una sola persona che assume su di sé diversi personaggi. Questa riduzione riflette uno dei presupposti della *Torre*: comunicare tutto un testo, tutta l'esperienza di un testo, e non solamente un suo aspetto. In altre forme drammaturgiche è difficile superare i personaggi: è impossibile pensare a un dramma del rinascimen-

to in cui il contrasto tra i personaggi non viene oggettivato; non parliamo delle pièces di un autore contemporaneo come Brecht. Invece l'oggetto della tragedia non è un rapporto o un conflitto tra i personaggi, ma soprattutto un rapporto o un conflitto di fronte a un coro. Abbiamo pensato di assumere questo conflitto, interiorizzarlo e comunicarlo attraverso l'esperienza di un unico attore che tenesse conto di come ogni elemento della sua azione veniva ricevuto da un gruppo ristretto di persone rispettandone le possibilità di ricezione. Marisa Fabbri, come attrice di formazione brechtiana, non era affatto propensa, almeno inizialmente, e niente affatto abituata a questo tipo di rapporto col pubblico, che scavalcava ogni approccio didascalico o contenutistico, per mettere lo spettatore direttamente a confronto con quello che avveniva senza fornirgliene la chiave, la ragione. La prima difficoltà, sia per me che nel rapporto con Marisa, è stata quella di superare lo schematismo, evitare di chiedersi cosa vuol dire Penteo, cosa vuol dire Dioniso, cos'è una Baccante, in quali fenomeni del mondo contemporaneo possiamo riconoscerli, se nell'autoritarismo, nella permissività o nel misticismo. Sono tutte cose che fanno parte del bagaglio di ogni spettatore, e il problema non era tanto di oggettivarle sul palcoscenico, ma di fare appello a quell'immagine di autoritarismo, di permissività che ogni spettatore aveva con sé. L'attrice doveva capire e accettare di essere lei a portare contemporaneamente tutte le Baccanti, il conflitto tra Dioniso e Penteo, quello tra Penteo e il coro, e non la rappresentazione di questi conflitti. L'aspetto fondamentale della nostra esperienza di spettatori del ventesimo secolo e della struttura drammatica ossia il rapporto tra i personaggi, è stato sostituito dal tratto più caratteristico della tragedia greca, ossia la dinamica dei momenti drammatici: parodo, episodio, stasimo eccetera. È una scansione che mi sembra insopprimibile: ognuna di queste azioni ci porta qualcosa di sconosciuto, che non fa parte della nostra pratica teatrale come il dialogo tra due personaggi effettivamente distinti. Per rispettarla abbiamo pensato di utilizzare quello che ci offriva la sede del Laboratorio, il luogo in cui lavoravamo, cioè la scansione in ambienti: in ciascuno di essi il gruppo di spettatori seguiva l'attrice secondo le scansioni drammaturgiche.

Nella costruzione dello spettacolo ogni parola, ogni proposizione del testo veniva ipoteticamente confrontata con ciò che il piccolo gruppo di spettatori avrebbe potuto leggerci; la proposizione successiva veniva proposta con un ventaglio di possibilità molto ampio, a seconda delle soluzioni o delle interpretazioni che ogni spettatore avrebbe potuto dare alla proposizione precedente. Naturalmente è stato in seguito necessario fare delle scelte: non l'abbiamo fatto pedantemente, perché il nostro era un esperimento basato su una ipotesi di ricezione e non su dei

dati di fatto. È stato inevitabile abbandonarsi agli umori o alle predilezioni soggettive sia dell'attrice che del regista. *Le Baccanti* sono infatti il frutto del rapporto molto stretto fra me e l'attrice, di una serie di momenti di proposta, più di un confronto che di un'imposizione. Del resto il rapporto autoritario regista-attore non esiste più da tempo, anche se ci viene spesso rimproverato. Se il lavoro viene svolto nel rispetto dell'oggettività di quello che si sta facendo, non credo che il rapporto possa essere, nella pratica, autoritario.

Nel caso delle *Baccanti* la mia funzione in determinate prove era di mettermi dalla parte del pubblico: ma era una posizione simile a quella in cui mi metto in altre occasioni. Solamente sapevo che al pubblico della *Torre* o del *Pappagallo verde* si può chiedere molto meno, o perlomeno una condizione del pubblico più riconosciuta di quella delle *Baccanti*. Quando davo una battuta o volevo che un gesto fosse quello, era perché sapevo che quel gesto veniva reso in un certo modo, e non perché significava, in sé, quello che si voleva dire. La situazione era estrema: chi veniva a vedere, chi partecipava alle *Baccanti*, non aveva l'impressione di essere uno spettatore di teatro. Quindi risaltava maggiormente la rappresentazione, proprio perché erano state abolite quelle che per il pubblico tradizionale sono le caratteristiche insopprimibili della rappresentazione: l'esibizione di un attore, il palleggiarsi dello spettacolo tra elementi diversi, tra oggetto e attore, tra un attore e l'altro, tra l'attore e la scenografia, tra un attore e lo spazio. In questo caso invece il palleggiamento avveniva solo e sempre tra un attore, uno spazio, un oggetto e il pubblico, e per il regista era necessario mettersi il più possibile dalla parte dello spettatore.

Nella *Torre* abbiamo cercato di riprendere alcune esperienze delle *Baccanti*: volevamo oggettivare il testo nel rapporto col pubblico. Avevamo già visto il tipo di partecipazione alla nostra versione della tragedia greca e volevamo portarlo all'interno di un sistema teatrale che mantenesse tutti gli elementi convenzionali: scenografia, ambientazione, rapporti tra i personaggi, storia, vicenda, eccetera. Naturalmente l'approssimazione sarebbe stata maggiore, inevitabilmente, dato il numero di partecipanti e la complessità dell'operazione. Volevamo raggiungere un coinvolgimento dello spettatore, anche emotivo, di immedesimazione, farlo entrare nella vicenda. Il racconto, completamente ignorato nelle *Baccanti*, diventava la struttura portante della *Torre*, in cui era obiettivamente più importante. È il racconto, a teatro, che stabilisce la continuità, e su di esso si stagliano tutti gli altri elementi: nella messinscena siamo partiti da questa constatazione, anche se poi il racconto, in questo caso, sarebbe stato percepito in maniera differente. Infatti il linguaggio, le parole che i personaggi pronunciano, non sono in

funzione del racconto: *La torre* è una rinarrazione, il racconto preesiste alle parole, descrive qualcosa di già accaduto. La proposta allo spettatore era quindi doppia: un'azione che si svolgeva in quel momento, nel luogo in cui si trovava, mentre le parole lo portavano continuamente altrove. Era questo il risultato dei momenti più riusciti, nei quali c'era vera partecipazione, dovuta all'uso appropriato di questa doppia tensione, la concentrazione su quello che stava succedendo mentre le parole rimandavano magari alla Bibbia o a qualche altro testo.

Perché il pubblico arrivasse alla percezione di questi due stadi era necessaria, per quanto riguardava l'aspetto visivo, una riconoscibilità immediata. Non si poteva procedere per astrazioni come nel *Calderon*, e neppure per modelli figurativi. L'attore doveva avere la consapevolezza di questa bilocazione, per farla trasparire dalla recitazione, l'apparenza della naturalezza e la coscienza che l'origine delle parole era altrove, che mentre il personaggio era naturale, per esempio un re che parla col figlio, era contemporaneamente un'altra cosa, cioè un'immagine di tutti i padri. L'attore doveva essere consapevole dell'origine e della destinazione della parola. Credo siano molto pochi quelli che riescono ad esserlo nel momento stesso in cui proferiscono. Quando provavamo, i Sigismondi, gli Anton, le Contadine, dovevano sapere di essere solamente una stazione di passaggio della parola, di esserne attraversati, e non sentirsene detentori. Dovevano sapere che le parole erano il loro mezzo, ma che non gli apparteneva, l'avevano soltanto in prestito. È un processo possibile solo attraverso la consapevolezza: sono convinto che non si possano definire un training o esercizi particolari, o un apparato laboratoriale, una specie di tecnica, insomma. Alcuni attori, non tutti, accettavano questa condizione di continuo disorientamento: una volta raggiuntala ogni attore la subiva o la contrastava nel modo che gli era particolare. È una condizione psicologica particolare, che forse solo un attore potrebbe spiegare. È una specie di distanziamento, diversa però dallo straniamento, almeno come lo conosciamo noi. Lo straniamento tiene sempre presente quello che si vuol dire, è sempre intenzionale: ci si estrania solo da quelli che sono, o erano, i modi del teatro convenzionale. Viceversa nella *Torre* l'intenzionalità non si indirizzava a quello che si voleva dire, ma a quello che le parole dicevano indipendentemente dalla volontà del parlante.

Le parole di Anton non sono quello che lui vuol dire come Hofmannsthal sa che le parole che usa non sono quello che lui vuol dire, ma che può scegliere solo parole che dicono qualcosa di già detto prima. È una situazione di conflitto che viene proposta all'attore, come nelle *Baccanti*: venir continuamente preso di soprassalto dalla parola, dalle sue possibilità e dai suoi

pericoli, dall'azione. Questo conflitto non esisteva invece nel *Calderon*, dove le parole avevano una loro consistenza retorica, erano già predisposte in funzione di un discorso.

Questo venir colto alla sprovvista portava nella *Torre* a una distensione del recitato, a un rallentamento necessario a cogliere ogni parola. Nel *Calderon* il rallentamento dipendeva da un uso meccanico del tempo, e non alla compresenza di personaggio, parola e attore. Nella *Torre* questi tre elementi si trovavano invece per un istante compresenti nell'attore, e appena proferita la parola, ritornavano ognuno dalla propria parte. Molto spesso attraverso il gesto (anzi l'azione, perché «gesto» richiama il manifestare, l'esprimere quello che si ha dentro: e questo è stato fin dall'inizio escluso dal Laboratorio) attraverso l'azione emergeva una specie di corpo a corpo dell'attore con la parola, che provocava un rallentamento. Anche lo straniamento brechtiano, almeno quello teorizzato, discusso e praticato, si manifesta come rallentamento. Quindi, si dice, tutto ciò che si manifesta come rallentamento è straniamento. Ma non c'è alcun rapporto tra la velocità e lo straniamento, che si potrebbe ottenere anche attraverso un'accelerazione del parlato. Nel nostro caso il rallentamento era dovuto alla compresenza di canali diversi, le origini delle parole erano inserite nel racconto. Non venivano usate come didascalie: volevamo far risaltare simultaneamente la profondità e la superficie di un avvenimento. E questo ha portato a durate quasi naturali, non per perseguire un'imitazione della realtà, ma per restare fedeli a un realismo teatrale.

Il risultato, che forse dal punto di vista dello spettacolo era abbastanza compatto e soddisfacente, come proposta di laboratorio aveva le sue discontinuità. Erano utilizzati diversi moduli di recitazione, ed era inevitabile, perché la stessa proposta era stata accolta da venticinque persone differenti: qualcuno l'ha risolta a modo suo, qualcuno non l'ha risolta affatto, qualcuno aveva l'aspirazione a risolverla senza averne i mezzi e così via. La critica ha parlato di cattiva recitazione o addirittura, in occasione del *Pappagallo verde*, di *ronconese oronconiano*. C'è un epigramma di Racine che bisognerebbe citare in tutte le interviste teatrali: solo dopo si potrebbe rispondere alle critiche, anche a quelle giustificate. Perché non esiste un modo di recitare bene. Se esistesse questo modulo universale non avremmo più niente da fare. Neppure la naturalezza è un criterio: ci sono attori che recitano con naturalezza e che sono ugualmente detestabili, che recitano malissimo. Se nei miei spettacoli c'era gente che recitava male, bisogna dirlo. Però non si recitava male perché il modulo era, in sé, pessimo. Il Goldoni che si recitava nel '40 obbediva a un modulo recitativo mostruoso, all'interno del quale, però, trovavano spazio attori sublimi.

Non credo che nel nostro teatro ci sia qualcuno, me compreso, in grado di definire buona o cattiva, in assoluto, una recitazione. In un teatro come quello inglese, che ha una sua destinazione, che tende a avere un'unica finalità, ossia l'intrattenimento, definisci buona o cattiva la recitazione a seconda della sua funzionalità allo scopo che quel teatro si prefigge. Il teatro di Brecht è didascalico: si può definire buona o cattiva la recitazione a seconda di quanta ironia o tetraggine didascalica riesce ad esprimere. In Italia invece la recitazione è in genere una cosa che non va presa troppo sul serio, che non deve annoiare, che ha più a che vedere con l'improvvisazione che con lo studio. Con questo non voglio dire che uno sia positivo e l'altra negativa, ma che il giudizio finisce sempre per affidarsi al gusto e all'umore momentaneo, e non a considerazioni sulla origine della recitazione, sul suo scopo, la sua funzionalità, sugli elementi della recitazione che appartengono all'attore e su quelli che appartengono al pubblico. Di solito si va per modelli: quello psicologico fa anni Cinquanta ed è comunque da scartare, quello antropologico farà anni Settanta e quindi nell'81 sarà da scartare. È evidentemente semplicistico.

Per concludere, alcune considerazioni sul rapporto tra il Laboratorio e le istituzioni: man mano che il lavoro procedeva, s'è accentuato il divario tra le nostre intenzioni e le richieste che ci venivano fatte. La nostra permanenza si è rivelata, sempre più, un conflitto di tipo istituzionale-amministrativo piuttosto che una sperimentazione tecnica, sperimentazione che abbiamo comunque condotto, malgrado i disturbi e le difficoltà che ci hanno spesso costretto a interrompere l'attività.

L'idea del pubblico come di qualcuno di cui studiare le reazioni, i meccanismi di comportamento, si è scontrata con quella del fruitore nell'accezione amministrativa, e tutto il lavoro ha subito uno spostamento in quella direzione. Siamo rimasti coinvolti in questo equivoco, perciò dovevamo convincerci che quello che veniva proposto su un certo piano veniva capito anche nell'altro: abbiamo anche sostenuto questa convinzione, ma credo più per opportunismo che per convinzione.

I nostri committenti hanno chiesto che il *Calderon* venisse presentato nelle forme teatrali consuete, cioè all'interno dell'abbonamento della stagione del Teatro Metastasio di Prato. Era esattamente il contrario di quello che il nostro tipo di lavoro richiedeva. Le prime rappresentazioni, per un anno, erano riservate a un pubblico che accettava i presupposti del lavoro, ossia di assistere a una esercitazione in forma di spettacolo, e sono state tutto sommato interessanti.

L'anno successivo, invece, quando lo spettacolo è stato proposto a un pubblico con la poltrona riservata, senza un dichiarato interesse ad assistere a un'esercitazione su dei procedimenti

teatrali, l'esito è stato abbastanza isolante. La destinazione dello spettacolo era molto importante, volevamo scandagliare le possibilità di un rapporto difficile tra oggetto teatrale e spettatore. Proporre il risultato di questo lavoro nella forma più facile è stato sciocco e contraddittorio. C'è stato un equivoco sul termine «contatto col pubblico», «rapporto col pubblico», che per quel che riguardava l'amministrazione significava un rapporto soprattutto numerico, e non un'indagine sui diversi modi di rapportarsi al teatro.

*La torre*, anche se non ha avuto una destinazione irreggimentata come il *Calderon*, è andata ancora peggio: quelli che ci sarebbero andati spontaneamente sono stati dirottati altrove, si diceva loro che non c'era più posto, che la rappresentazione era stata sospesa. Noi invece facevamo lo spettacolo, ma non c'era nessuno, non veniva neppure riportato sul giornale: stavano cercando di ricucire la giunta in vista delle elezioni, ci hanno lasciato fare le repliche per i borderò, per ottenere la sovvenzione ministeriale, ma a Prato doveva risultare che le repliche non si facevano.

Con *Le Baccanti*, invece, siamo riusciti a non venir mai meno ai nostri presupposti. È lo spettacolo forse più difficile che abbiamo fatto a Prato, ma per vie talvolta consapevoli, talvolta inconsapevoli, arrivava quasi sempre a destinazione, con i pubblici più disparati.