

Luca Vonella

VOCI DAL TEATRO DI GRUPPO
“CUARTO ENCUESTRO INTERNACIONAL SOBRE TEORÍA
Y PRÁCTICA DE LAS ARTES ESCÉNICAS”
MADRID 15-19 SETTEMBRE 2022. LETTERA

Quando nel 1805, le truppe francesi vinsero la battaglia di Ulm spostandosi a gran velocità, da Boulogne-sur-Mer a Baden-Württemberg, Napoleone disponeva di una speciale fanteria leggera da lui creata, composta da battaglioni d'assalto capaci di rendersi autonomi staccandosi dalla prima linea della fanteria pesante, con una capacità di marcia particolarmente rapida e dinamica. Un ottimo strumento per un capo militare noto per i suoi ordini improvvisi. L'esercito francese era inoltre dotato di un'artiglieria con cannoni trasportati a cavallo, più mobili e precisi. A Ulm, le milizie francesi circondarono il nemico austriaco e lo colsero di sorpresa, spezzandolo lateralmente. Bonaparte stava raccogliendo i frutti di un'imponente rifondazione dell'apparato militare repubblicano: andava rinnovando una concezione di esercito invecchiata, trasformandolo da agglomerato di mercenari al servizio del sovrano in un fronte armato di cittadini che combattevano per espandere i nuovi valori della patria repubblicana, mossi dalla speranza di un'ascesa sociale e dal fascino esercitato da generali carismatici.

Delle pesanti sconfitte subite dalla Terza Coalizione ad opera della Grand Armée napoleonica, fece tesoro il generale prussiano Carl von Clausewitz che nel 1830 scrisse *Vom Kriege (Della guerra)* un libro pubblicato postumo, incompiuto, ma che si rivelò fondamentale per gli sviluppi delle teorie militari moderne di tutto il mondo. Forte di una preparazione intellettuale, di una dura esperienza sul campo e delle sconfitte contro l'armata napoleonica, Clausewitz scrive un prontuario che svecchia le ristagnanti e razionali teorie militari settecentesche, aggiorna alcune definizioni, getta basi filosofiche, offre indicazioni pratiche. E dice alcune cose essenziali: ad esempio sostiene che «la

guerra è una semplice continuazione della politica con altri mezzi»¹. Scrive che in guerra si lotta costantemente in presenza di fattori imprevedibili e perciò è necessario il coraggio, oltre che la logica: il coraggio dipende dalla forza d'animo, e i sentimenti sono più forti dei pensieri, più saldi. Sostiene che la tregua è una parte integrante del conflitto, non la sua contraddizione, perché il tempo gioca un ruolo decisivo nei ritmi della contesa; che per un capo militare, la risolutezza è la capacità di perseguire la luce dell'intelletto (ovvero un'attività dell'anima) anche quando si è in preda alle emozioni più forti e tempestose. Che l'intelligenza conscia della necessità del rischio determina la volontà. Che tra le qualità di un generale dell'esercito vi è la sete di gloria. Che il genio militare dev'essere dotato del *coup-d'oeil*, il colpo d'occhio. Stabilisce una distinzione tra "tattica" e "strategia", indicando per "tattica" la dottrina dell'impiego di forze armate in un singolo combattimento, la "strategia" in tutta la guerra. Scrive infine che per un generale, la facoltà di muovere le truppe in un paesaggio nuovo ha a che vedere con il senso di orientamento, che è "un atto della fantasia".

La passione per Clausewitz me l'ha passata un attore, Horacio Czertok. Nella sala della Real Escuela Superior de Arte Dramático, a Madrid, il 18 settembre 2022, il regista e attore del Teatro Nucleo ha parlato più volte di Carl von Clausewitz, nell'ambito dell'incontro "T.T.T. – Territorios Teatrales Transitables", diretto da Gregorio Amicuzi. Il suo intervento si annodava intorno a una domanda pressante: come ha fatto Napoleone con le sue truppe arrangiate, reinventate, a sconfiggere l'esercito prussiano, il più forte del mondo? Che nel suo discorso (dal titolo *Teatro in esilio*) equivaleva a domandarsi: come poteva un attore, fuggito dalla dittatura Argentina, mettersi in testa di fare teatro in gruppo, in Italia e riuscire veramente a farlo?

HORACIO CZERTOK: ...me ne sono dovuto andare dall'Argentina. L'Argentina è un paese complicato. Io mi sono incontrato e scontrato con il teatro. E vi ho incontrato un modo per fare politica con altri mezzi.

Voi sapete che esiste un libro *Della guerra*, scritto da Carl von Clausewitz? Era un colonnello dello Stato Maggiore prussiano che si era trovato di fronte

¹ Carl von Clausewitz, *Della guerra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 38.

Napoleone. Era un momento molto interessante per la storia europea perché l'esercito prussiano era l'esercito più forte del mondo: i migliori vestiti, le migliori armature, la migliore logistica. E si trova di fronte Napoleone, e il suo esercito di straccioni, male armati. Napoleone era stato posto a capo delle truppe della Rivoluzione francese dal Direttorio, a ventisei anni. Immaginatevi! Io a ventisei anni ero uno stupido che vagava per il mondo senza sapere cosa fare. Lui era generale. E doveva mantenere il comando di questo esercito che moriva di fame e ha di fronte l'esercito prussiano. E Clausewitz... non ve ne parlerò perché immagino che l'avrete studiato a scuola, e se non l'avete fatto, fatelo, perché in poco tempo, in pochi mesi questo esercito di gente stracciona e affamata sconfisse l'esercito prussiano. Questo mi ha sempre sorpreso; come ha fatto? Perché la stessa cosa è successa a me nel mio piccolo, anch'io ero straccione, affamato e avevo già perso mio padre. Mi piaceva fare teatro e di fronte a me avevo un esercito molto forte di persone che non avevano alcuna intenzione di farmi entrare. Perché avrebbero dovuto farlo? Così ho iniziato a studiare come Napoleone ha fatto... non ve lo dirò, vi priverei del piacere di scoprirlo da soli, ma vi darò qualche indizio. Provengono tutti da Clausewitz.

Ogni soldato napoleonico aveva nel suo zaino 4 kg di patate, e cosa ne facevano di tutte quelle patate?! L'esercito prussiano si muoveva per compagnie, ed era difficile preparare il pane. In tempi di pandemia tutti abbiamo imparato a fare il pane, quindi potete capire: come si fa a fare il pane per cinquanta persone? Si deve avere la farina, i forni, il tempo, il combustibile per i forni per preparare cinquantamila pezzi di pane... immaginatevi! Immaginate la logistica alla quale doveva pensare l'esercito prussiano! Inoltre dopo aver fatto il pane bisognava distribuirlo fino all'ultimo soldato. Ogni soldato francese, invece, sapeva che anche in caso di sconfitta avrebbe potuto accendersi un fuoco e prepararsi le patate. Così l'esercito di Napoleone era tutto stracciato ma aveva da mangiare. Aveva la motivazione. Clausewitz scrive: cosa serve per vincere la battaglia? Non è lo slancio, è la forza morale. Cosa c'entrano le patate con la morale? Non so se avete mai avuto fame, almeno una volta nella vostra vita, ma vi assicuro: è una grande forza morale. Quindi questa è la prima cosa che si impara da Napoleone è: forza morale, patate e un posto caldo dove dormire.

Chiedo scusa, ma non potevo fare a meno di partire da una metafora così affascinante come quella proposta da Horacio: sono un regista, ero presente a Madrid, nel 2022, con il mio gruppo, il Teatro a Canone; l'esempio di Napoleone mi ha colpito. La Storia ispira, è una metafora utile, fornisce esempi preziosi. Soprattutto per una chiamata alle armi quale può continuare a essere quella del Terzo Teatro. Il Laboratorio Internazionale Residui Teatro diretto da Gregorio Amicuzi ha organizzato a Madrid, nel 2022, "Territorios Teatrales Transitables – *Cuarto encuentro internacional sobre teoría*

*y práctica de las artes escénicas*². Il tema era: *Bilancio e prospettive del teatro di gruppo*.

Il “T.T.T.” non è un festival e nemmeno una semplice rassegna di spettacoli. I gruppi invitati sono tenuti a essere disponibili all’incontro, allo scambio e alla condivisione di tecniche, a formulare le proprie visioni del teatro e la propria auto narrazione, ad apprendere ancora dai maestri. La quarta edizione voleva essere una parziale ricognizione nel Terzo Teatro. L’idea su cui si basava era la relazione tra gruppi maestri o “di riferimento” e una selezione di gruppi con molta esperienza, alcuni più giovani che, per un motivo o per un altro, sono riconducibili all’esperienza dell’Odin e del teatro di gruppo; sentono di esserne figli, fratelli o anche orfani ma comunque sono nell’alveo di una sorta di ambiente e del suo processo.

L’incontro è durato cinque giorni, ed era organizzato così: c’erano i “maestri” che tenevano conferenze, lezioni teorico-pratiche e dimostrazioni di lavoro o spettacoli.

C’erano gli altri gruppi che si presentavano all’interno di tavole rotonde intitolate “Teatro de grupo y comunidad”, e avevano lo spazio per una dimostrazione di lavoro.

C’era una équipe internazionale di volontari che aiutava per gli aspetti organizzativi e logistici, ma partecipava anche alle attività.

C’erano i semplici spettatori, che assistevano a tutto.

Il fulcro delle attività era il “Centro de Artesanía de las artes escénicas” nel quartiere di Embajadores, la sede di Residui Teatro, dotato di una piccola sala e di altre stanze utili a farne un luogo operativo, di lavoro quotidiano. Ma sono state utilizzate anche altre sedi, sparse per tutta Madrid: l’Istituto Italiano di Cultura a Madrid, la Sala Tarambana (appartenente a una realtà teatrale indipendente), La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, la Parcería (un centro culturale gestito da migranti) ed il Teatro de La Abadía, una delle maggiori istituzioni culturali della capitale spagnola.

Le conferenze dei maestri sono state: *La tradizione dell’impossibile* di Eugenio Barba (Odin Teatret, Danimarca); *Il Ponte dei Venti: un*

² L’intera iniziativa è stata finanziata dall’Unione Europea tramite il programma Erasmus Plus; Gobierno de España Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad; Real Escuela Superior de Arte Dramático, Embajada de Danimarca, Agencia Nacional Española, Ayuntamiento de Madrid.

teatro di gruppo internazionale. La discepola intervista la maestra Iben Nagel Rasmussen di Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Danimarca) e Lina Della Rocca (Teatro Ridotto, Italia); Teatro in esilio di Horacio Czertok (Teatro Núcleo, Argentina); TTB storia di un teatro di gruppo di Caterina Scotti e Alessandro Rigoletti (Teatro tascabile di Bergamo, Italia); Cercando utopie nel tempo di Ricardo Iniesta (Atalaya Teatro, Spagna); Un'idea più grande di me di Armando Punzo (Compagnia della Fortezza, Italia).

Poi c'erano *lectio magistralis* o laboratori pratici: *Principi creativi* di Eugenio Barba e Julia Varley; *Affrontare l'inspiegabile, tecniche per la creatività* di Luis Ibar (Cartaphilus Teatro, Messico); *Memoria del corpo* di Viviana Bovino e Gregorio Amicuzi (Residui Teatro, Spagna); *L'arte dell'attore tra oriente e occidente* di Caterina Scotti e Alessandro Rigoletti; *L'eco del silenzio* di Julia Varley.

Erano in rappresentanza degli altri gruppi presenti: Emilio Genazzini (Abraxa Teatro, Italia); Cleiton Pereira (Contadores de mentiras, Brasile); Luca Vonella (Teatro a Canone, Italia); Karolina Spaic (Zid Theatre, Olanda); Etelvino Vázquez (Teatro del Norte, Spagna); Tor Arne Ursin (Grenland Frieteater, Norvegia); Bárbara Luci Carvalho e Bernhard Bub (Freie Antagon TheaterAKTION, Germania), Fanis Katechos (Fabrika Athens, Grecia), Katarzyna Knychalska (Fundacja Teatr Nie Taki, Polonia), Katia Scarimbolo (La luna nel Letto, Italia).

Le dimostrazioni di lavoro e gli spettacoli sono stati: *Il tappeto volante* con Julia Varley; *Cenizas* con Kathleen R. Tamayo e regia di Luis Ibar; *Contra Gigantes* di e con Horacio Czertok; *Penélope* con Viviana Bovino, regia di Gregorio Amicuzi; *Retorno al comienzo*, regia di Gregorio Amicuzi; con Viviana Bovino, Denis Lavie, Eirini Sfyri (Residui Teatro, Spagna).

Infine, all'interno della Real Escuela de Arte Dramático era presentata la mostra fotografica di Francesco Galli, *Il Ponte dei Venti – Una experiencia de pedagogía teatral con Iben Nagel Rasmussen*.

Gregorio Amicuzi ha aperto così l'incontro:

GREGORIO AMICUZI: Voglio leggere alcune parole prima di iniziare partendo da ciò che Eugenio Barba mi ha detto in un momento speciale della storia del mio gruppo: *Semper ardens*. Mi scrisse così, in latino, su un poster dell'Odin che mi ha regalato nel 2011, la prima volta che sono andato all'Odin Teatret. A quel tempo Residui Teatro aveva appena perso tutto il suo materiale:

i costumi, gli oggetti di scena, i video, i documenti, tutto. Più dieci anni di vita persi. Nello stesso periodo, mentre io ero in Danimarca, Residui Teatro a Madrid, lontano dai miei colleghi che hanno visto la nostra memoria rinchiusa e distrutta dalla polizia spagnola. Il come e il perché sono un'altra storia.

Dopo questo evento, uno dei fondatori se n'è andato e siamo rimasti soli, io e Viviana [Bovino]. Con il poster in mano sono tornato in una casa vuota, senza nulla, nessun frammento di memoria dei nostri dieci anni di storia. Appesi il poster al muro, piansi un po', abbracciai Viviana e dissi: "Continuiamo?" [...].

Semper ardens: così sono stati i miei colleghi, l'équipe, i volontari, gli artisti che hanno fatto lo sforzo di essere qui, rompendo qualsiasi dinamica commerciale per poter venire a questo incontro, alcuni con dieci, venti, quaranta, cinquanta o addirittura sessant'anni di esperienza, provenienti da Italia, Spagna, Francia, Polonia, Germania, Paesi Bassi, Danimarca, Norvegia, Argentina, Guatemala, Messico, Colombia, Perù, Brasile. Artisti che vengono a condividere principi, prassi di lavoro che possano essere utili ad altri. Conosco l'esperienza di quasi tutti i presenti e so che tutti lavorano con e per la gente, dalle scuole, dalle strade, dalle carceri ai campi profughi o nelle baraccopoli. Siamo tutti con e per la comunità, con un teatro vivo e necessario. Residui delle industrie culturali che vogliono sostituire i risultati dei numeri con l'incontro. Un incontro vivo.

Semper ardens... Continuiamo³?

Per dar conto di quel che si è detto all'incontro, e delle voci dei partecipanti, ho recuperato i miei appunti che ho potuto integrare con le trascrizioni sbobinate delle conferenze⁴. Ho scelto parte dei discorsi fatti durante l'incontro e li ho montati insieme. Per questa sequenza di voci, che attraversa le generazioni, non seguirò l'ordine cronologico con il quale si sono succeduti. Ho selezionato frammenti solo sulla base del mio interesse, cercando di giustapporli e rispettare, a mio modo, il compito dell'incontro: far emergere un bilancio e delle prospettive. Mi premeva soprattutto, delle storie dei diversi gruppi, come nascono e dunque *perché* nascono. O anche come reagiscono alle crisi. Possono esserci, ad esempio, nei gruppi più giovani, motivazioni simili a quelle dei gruppi storici nati in un panorama culturale e sociale completamente diverso? Possono esserci soluzioni analoghe in questa "lotta con l'imprevisto"?

³ Intervento per l'apertura del "T.T.T", 15 settembre 2022, Istituto Italiano di Cultura di Madrid.

⁴ Gentilmente fornitimi da Gregorio Amicuzi e dai suoi collaboratori.

L'incontro di Madrid non è stato solo un bel momento, ricco di stimoli e di esempi illuminanti, di spettacoli e di esperienze. Potrebbe avere un seguito. Potrebbero esserci altri incontri, in Europa o altrove, in cui i giovani gruppi potrebbero mostrare i loro spettacoli e metterli in discussione. In cui si potrebbe creare un ambiente culturale, per sviluppare riflessioni intorno a problemi, come il rapporto con le nuove generazioni di attori. Si potrebbe parlare ancora di altre questioni tutte importanti: la sussistenza economica, le strategie per ottenerla, i compromessi e le soluzioni migliori. E il senso di tutto ciò nella nostra epoca.

Ho diviso le voci di chi ha partecipato in tre paragrafi: bilancio, storie di gruppi, prospettive.

Bilancio

EUGENIO BARBA: [...] Negli anni Settanta quando viaggiavo in Sud America, che è stata una delle mie più grandi fonti di ispirazione, mi accorsi che lì tutto il teatro era composto da gruppi. Era un continente che non aveva un teatro tradizionale. L'America latina è il mio continente, sento di appartenervi. Erano gli anni Settanta. Tutta l'Europa stava vivendo un momento di benessere economico. In America Latina c'era la dittatura; in Cile, Argentina, Venezuela, Colombia. E potevi vedere il coraggio e la lotta dei gruppi latinoamericani. E questo dava veramente senso al nostro mestiere. Là potevo vedere il valore che aveva il teatro nella nostra epoca. Io potevo andare a New York, tornare in Europa e vedere attori che potevano spogliarsi, compiere azioni pornografiche indossando maschere dei rappresentanti politici. La libertà di espressione ci permetteva tutto. Negli anni Settanta c'erano molti ideali. Però c'era talvolta una grande indifferenza da parte del pubblico, come se il teatro non sempre avesse la capacità di graffiare.

E ora? I gruppi di teatro sono diventati un arcipelago talmente grande che non si comprende nemmeno più se hanno un'identità di isola o una loro identità più naturale. Però una cosa è certa: sono discriminati. Non sono considerati a livello economico, a livello di prestigio culturale. Il 90% di ciò che accade in questo momento in questo pianeta a livello teatrale è fatto da questo pulviscolo teatrale che sono attualmente i gruppi. Polvere teatrale. I famosi progetti, ad esempio, rischiano di sostituire i processi lunghi che ha un gruppo. Questo pulviscolo è realmente come una nebbia che non ha direzione né ideali. Perché negli anni Settanta c'erano molti ideali... Però vogliamo avere dignità! Non vogliamo essere complici muti di ciò che accade! Non vogliamo essere vittime. Se come uomini e donne di teatro non otteniamo una posizione, in un modo o nell'altro, ciò che ci succede è questo: siamo cancellati dalla storia. Eppure, ripeto, il 90%

di ciò che accade in questo momento in questo pianeta a livello teatrale, è fatto da questa polvere, dai gruppi teatrali⁵.

MARCO LUCIANO: [...] Quando parliamo di teatro di gruppo, dobbiamo anche parlare di cosa vive il teatro di gruppo, cosa mangia? Perché a volte il solo parlare dell'aspetto poetico, politico e antropologico del nostro lavoro, alla fine ci fa cadere in un'ipocrisia che può affossare quello che facciamo. Ecco perché penso che in questo momento storico, che si abbia o meno un gruppo teatrale, dobbiamo tornare a porci delle domande. Abbiamo superato il tempo del pensiero positivo: perché e per chi faccio teatro? Forse ora bisognerebbe piuttosto chiedersi contro chi o contro cosa facciamo teatro? Credo che ci troviamo in un momento importante nella storia del teatro di gruppo. Userò la parola "rivoluzione" ma non nel senso comunemente usato, parlerò del moto di rivoluzione della luna. La storia del teatro di gruppo è come il ciclo lunare: ha iniziato a brillare fino a splendere come luna piena e forse siamo nel momento in cui è luna calante. Ma questo non significa che il teatro di gruppo stia morendo, bensì che dobbiamo porci nuove domande. E aspettare si illumini di nuovo la nuova fase della luna⁶.

CATERINA SCOTTI: [...] i Gruppi che partecipano all'incontro ideato da Gregorio Amicuzi appartengono alla stessa famiglia. In questi giorni mi sono però resa conto del fatto che la parola "gruppo", che sembra essere la stessa per tutti, in realtà ha un senso molto diverso per ciascuno di noi. Il significato che assume per me che lavoro da molti anni all'interno del Teatro Tascabile non è necessariamente lo stesso per gli altri gruppi. Credo però che le nostre radici affondino nello stesso terreno⁷.

Storie di gruppi

CATERINA SCOTTI: [...] Cos'è il teatro di Gruppo? Per me è l'attore che ha il privilegio di allenarsi tutto il giorno. Quando un attore entra nel Teatro Tascabile⁸ ha dei compiti obbligatori, alcune tecniche che deve conoscere o imparare a fare: suonare uno strumento, specializzarsi in una danza indiana, andare sui trampoli, cantare. Si deve essere capaci di organizzare la giornata in maniera da alternare le diverse discipline e sperare poi che gli attori anziani

⁵ *La tradición del imposible*, 19 settembre 2022, Teatro de La Abadía.

⁶ Intervento tenutosi all'apertura del T.T.T. presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid il 15 settembre 2022.

⁷ *TTB storia di un teatro di gruppo*, 16 settembre 2022, Real Escuela de Arte Dramático de Madrid.

⁸ Cfr. il sito <www.teatrotascabile.org>.

riescano a ricavare degli spazi per condividere gli allenamenti, ma questi sono momenti felici. Il più delle volte siamo sommersi da una moltitudine di lavori da sbrigare e la maggior parte di questi non riguardano gli allenamenti. Ad esempio Alessandro [Rigoletti] è di volta in volta un tecnico luci, uno scenografo che immagina nuove e bislacche strutture, un amministratore che si occupa di farci arrivare a fine mese con uno stipendio... Ma è anche un danzatore di Kathakali, un musicista, un trampoliere e un insegnante.

In alcuni momenti la giornata di 24 ore sembra troppo corta per realizzare tutte queste cose.

Quando sono arrivata al Teatro Tascabile, nel 1982, il Teatro stava attraversando un momento complicato, e il rapporto tra Renzo e gli attori più anziani era in un momento di stasi. C'era bisogno di un distacco. Di un allontanamento per permettere a tutti di vedere le cose da più distante. Il Tascabile aveva già acquisito una sua notorietà, con *L'amor comenza* ospitato alla Biennale di Venezia, nel teatro di strada con lo spettacolo *Albatri* e aveva inoltre intrapreso il suo percorso verso la danza classica indiana. Ma gli attori anziani sentivano che avrebbero voluto aprirsi a nuove esperienze. È stato in questo momento che Renzo Vescovi, il direttore, ha pensato di lasciare del tempo libero ai suoi attori per sperimentare nuove possibilità, mentre lui sarebbe partito per la Spagna, portando con sé alcuni giovani allievi, tra cui io, che erano arrivati da appena due settimane. Partimmo con un vecchissimo furgone pieno di costumi, tappetini per fare acrobazie, strumenti musicali, trampoli. Abbiamo conosciuto persone a cui ci avrebbe legato un'amicizia che ancora dura ed è stato nel nostro viaggio in Andalusia che abbiamo conosciuto Ricardo Iniesta. Grazie a lui abbiamo avuto una sala di lavoro dove potevamo sperimentare e allenarci. Ci siamo esibiti in diversi Istituti Italiani di Cultura, dando dimostrazioni di lavoro e spettacoli. Ad Almería ci è stata data l'opportunità di lavorare a un nuovo spettacolo di strada di cui poi presentammo i primi quindici minuti nel Festival di strada organizzato dalla "Tartana". Il regista ci seguiva costantemente occupandosi della nostra crescita artistica, solo ora capisco la fortuna che abbiamo avuto in quel periodo⁹.

ALESSANDRO RIGOLETTI: [...] Quando è nato il Teatro tascabile di Bergamo avevo un anno, sono di un'altra generazione. Se un teatro vuole rimanere in vita deve investire nei giovani, Renzo [Vescovi] ha investito in me e in altri giovani un sacco di soldi, e quando dico soldi intendo tempo e cibo, perché nel Tascabile la giovane generazione ha lo stesso stipendio della generazione precedente. Nel 1995 ho avuto l'opportunità di imparare da un maestro che mi ha inserito nel suo percorso, portandomi in India, Beppe Chierichetti. Ho avuto l'opportunità di assistere a diversi spettacoli e ho pensato a quanto fossi fortunato. Dopo dieci anni, sono successe molte cose nella vita del gruppo, ho avuto

⁹ *TTB storia di un teatro di gruppo*, 16 settembre 2022, Real Escuela de Arte Dramático de Madrid.

l'opportunità di cercare soluzioni rispetto all'esperienza che stavamo vivendo, a molti problemi che ci mettevano a rischio di scomparire. Dopo dieci anni di apprendistato ho visto la necessità di sostenere il progetto e ho potuto farlo, grazie agli insegnamenti che mi aveva dato il maestro, che mi ha insegnato a lavorare non in modo economico, ma attraverso una diversa visione, attraverso altre vie¹⁰.

HORACIO CZERTOK: [...] Viviamo in una società in cui i giovani “fanno esperienza”. Siamo un gruppo che si è fatto il mazzo per quarant'anni e ora i giovani vengono a “fare esperienza” (*risate nel pubblico*) ... come in un supermercato. Si tratta di afferrare e dare, e forse più dare che afferrare. È un vero disastro¹¹!

ALESSANDRO RIGOLETTI: Può una generazione come la mia, che è diversa da quella di Caterina, avere le stesse motivazioni pur facendo cose e prendendo decisioni talvolta diverse, e cercando di trovare nuove strade da seguire? Possono le nuove generazioni avere un legame vero e forte con il passato?

Non lo so, ma quando sono entrato come parte integrante del Tascabile si stava attraversando un momento di crisi perché un attore, che ammiravo molto e che avevo come insegnante, stava prendendo la decisione di lasciare il Gruppo. Quello stesso anno decisero che avrei iniziato il mio apprendistato nel Teatro Tascabile e Beppe [Chierichetti] mi prese sotto la sua ala, sarei cresciuto con lui nella danza Kathakali. Io ero ancora uno studente universitario quando ho iniziato il mio percorso al Tascabile, nonostante collaborassi con loro da sei anni, ma è stato solo in quel momento che hanno deciso – ed io ho deciso – di entrare al TTB. Ho dovuto imparare a lavorare in una maniera diversa da come ero abituato a fare nel mio primo Gruppo, ed è stato uno shock per me. Avevo vent'anni e tutti dicevano che ero un bravo attore. Ma è stato nel viaggio insieme a Beppe in India che ho veramente capito cosa volesse dire essere un brav'attore e quanta umiltà bisogna possedere per imparare.

Andammo alla Scuola del Kalamandalam e mi dissero che avrei preso la mia lezione insieme ai bambini di sei anni. Mi alzavo alle otto del mattino per andare al Kalari e Beppe [Chierichetti] era già lì che mi aspettava. Ma quello che non dimenticherò mai è stato vedere Beppe unirsi a me e a tutti quei bambini, eseguire il primo passo e accompagnarmi in questa iniziazione con tutta l'umiltà di cui era capace, lui che era già un danzatore stimato e ammirato dagli indiani stessi. È stato con me fin dall'inizio e mi ha seguito fino alla fine. In quel particolare istante ho avuto la stessa sensazione che forse Caterina [Scotti] aveva avuto in un altro momento. È qualcosa che è nella mia carne, nella mia mente, nel mio cuore, è la forza per poter andare avanti. Come possiamo sostenere, difendere questo

¹⁰ Intervento per l'apertura del “T.T.T” presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, 15 settembre 2022.

¹¹ *Ibidem*.

tipo di momenti che probabilmente per il mondo esterno non hanno la stessa importanza? Come li preserviamo allora? Stiamo parlando delle dinamiche in relazione al lavoro, che sono molto importanti, ma anche di come ci rapportiamo al mondo che abbiamo fuori.

Il Teatro Tascabile, per esempio, è un teatro che ha voluto continuare la sua vita dopo la morte del suo regista e fondatore, Renzo Vescovi, nel 2005.

Tutti voi avete un direttore o un insegnante, una guida. Anche noi eravamo un Gruppo intorno a un maestro e lui è scomparso in due giorni. Dopo la sua morte, per cinque anni, ogni anno ci siamo detti: “arriviamo alla fine di questa stagione e poi chiudiamo”. Ma proprio quando eravamo così sicuri che si stesse chiudendo, lentamente abbiamo iniziato a scoprire nuove competenze nei nostri colleghi. Ancora oggi continuiamo a investire e a cercare di aiutare i giovani allievi per farli lavorare con noi. Per farli crescere con noi e farli entrare, dando loro qualcosa, come dice Horacio [Czertok], e chiedendo qualcosa in cambio¹².

CATERINA SCOTTI: [...] Il mondo ha bisogno del nostro lavoro? Cosa ne facciamo nel nostro lavoro? Quando è morto il nostro regista avevamo bisogno di aiuto e ci sarebbe piaciuto ricevere dei suggerimenti, ma abbiamo dovuto trovare da soli il modo di risolvere i nostri problemi.

Una risposta particolare che ci era stata data è che un gruppo non poteva andare avanti senza un leader. In realtà non è stato così. Il Gruppo ha trovato un'altra strada. Prima abbiamo provato a chiamare qualcuno da fuori, altri registi che seguissero il nostro lavoro e ci dessero dei consigli, ma sembrava che noi fossimo più forti: la somma degli attori era più forte del regista che veniva da fuori. Il nostro corpo, la nostra mente avevano assimilato tanta competenza dal nostro maestro che ora cominciava a manifestarsi e questa poteva a sua volta essere trasmessa anche ai nuovi allievi. Anche per questo abbiamo cercato di lavorare a una creazione collettiva, ci siamo suddivisi la responsabilità dei singoli spettacoli in maniera da spalmare il carico di lavoro su più persone per quanto riguardava gli spettacoli già esistenti, mentre per le nuove produzioni avremmo tutti proposto pezzi diversi, ma dopo la selezione solo uno di noi avrebbe avuto la parola finale. Lentamente le competenze e i desideri dei singoli sono venuti a galla e Tiziana Barbiero è rimasta l'occhio esterno delle nostre creazioni collettive, la nostra nuova direttrice artistica. Tiziana appartiene quasi alla prima generazione, dopo quella dei fondatori e nonostante sia ancora presente in alcuni spettacoli del TTB, sempre di più il suo lavoro si sta spostando verso la direzione artistica.

[...] Quali sono le caratteristiche peculiari del Teatro tascabile di Bergamo? Ha il tempo come forza primaria. Tempo con la “t” maiuscola perché bisogna resistere nel tempo, resistere ai tanti problemi che si presentano. Horacio [Czertok] ha detto che il teatro di gruppo è un incubo necessario, ed è vero: la maggior parte

¹² *TTB storia di un teatro di gruppo*, 16 settembre 2022, Real Escuela de Arte Dramático de Madrid.

del tempo si passa a combattere per risolvere i quotidiani problemi. Qualcun altro ha detto che è come una relazione d'amore, perché a volte c'è molta passione e confusione... e allora cosa fare? Resistere ora e sempre¹³.

CLEITON PEREIRA: [...] Faccio parte del gruppo “Contadores de Mentira”, un gruppo che ha compiuto ventisette anni ad agosto. Sono il fondatore, ho cinquant'anni, anch'io sono un figlio degli anni Settanta. Quando parlo di “territorio”¹⁴ devo parlare del mio Paese, che al momento ha a capo un figlio di puttana che si chiama Bolsonaro e che sta provocando una tragedia umana per cui il 30% della popolazione brasiliana si trova al di sotto della soglia di povertà e soffre la fame. Il 50% del Brasile è composto da persone di colore ed è uno dei Paesi più razzisti del pianeta. Quindi la parola “territorio” mi fa pensare al mio Paese e ai suoi problemi. Quindi faccio teatro nella mia comunità con questa situazione. La cittadina di Suzano, dove il nostro teatro ha sede, è in una periferia vicino a San Paolo e abbiamo scelto nella storia della nostra compagnia di non migrare verso le capitali. Si tratta di un teatro all'interno di uno spazio pubblico; abbiamo fatto un'occupazione e un festival: abbiamo telefonato al sindaco per dirgli che non avremmo lasciato più quel posto e da allora siamo ufficialmente lì. Abbiamo costruito un teatro con le nostre mani, con dei container.

Faccio parte di una generazione che cerca una rivendicazione storica, ascoltando la rivoluzione delle donne nere contro il razzismo. Porta a porta; dentro la porta e dentro il gruppo, si fanno dei cambiamenti. Samuel [Vital e Silva] ha settanta anni, Daniele [Santana] trentacinque, io cinquanta, Kaiki [Calisto] ventotto. È importante la nostra diversità perché stiamo cambiando generazione, pensieri, modi di organizzarci in questo lavoro. Intendiamo le comunità come politica; gruppi di altri produttori di teatro e cultura. Per esempio: la donna che vive accanto a noi, la nostra vicina di casa. Per lei il teatro non è importante, quindi dobbiamo lavorare con convinzione per rinnovare la comunità. [...] Tutti noi subiamo minacce di morte ogni giorno: come possiamo pensare al teatro in questa situazione? I nostri spettacoli parlano di ciò che accade nella comunità, ascoltiamo molto le persone affinché le parole arrivino anche alla comunità [...] Qualche giorno fa abbiamo subito una minaccia da parte di un rappresentante della cultura della nostra città che ci ha minacciati perché stavamo aiutando un movimento LGBTQ+ e contro la minaccia abbiamo organizzato una passeggiata con più di tremila persone in strada.

Parlo di micro cultura, perché “teatro di gruppo” non copre, non è sufficiente, per tutte le cose che facciamo, l'arte è solo una parte di quello che facciamo. L'altra parte ha a che fare con la possibilità di condividere con chiunque venga nel mio spazio, qualcuno che non ha pane, non ha niente da mangiare. Questo richiede molta energia, è un teatro di retroguardia, non di avanguardia, un teatro

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Il nome della manifestazione era “Territorios Teatrales Transitables”.

di resistenza. Il Brasile è stato colonizzato, quindi devo guardare indietro e davanti a me. Mi trovo nel mezzo di una linea di tensione che tira da entrambi i lati. Quindi un gruppo di ventisette anni in questo momento storico è un gruppo che ha bisogno di un territorio transitabile. Per questo devo rinnovare il territorio e in Brasile ho un luogo su cui lavorare¹⁵.

KATIA SCARIMBOLO: La mia associazione “La luna nel letto”¹⁶ è nata nel 1992 a Ruvo di Puglia, nel sud della Puglia. Non c’era un teatro. Eravamo dei giovani che amavamo il teatro delle Belle Arti di Bari. La nostra rivoluzione è stata studiare Dario Fo, che all’epoca non aveva ancora vinto il Premio Nobel. Quando volevamo andare in scena affittavamo un cinema che proiettava film pornografici. Se dovevamo prendere le misure dello spazio, dovevamo farlo mentre si proiettavano i film: è così che abbiamo iniziato. Poi è successo qualcosa che ha cambiato le nostre vite: il fratello di un nostro amico artista si è tolto la vita. Durante una riunione, i suoi genitori hanno detto che era necessario cambiare il mondo, anche se non sapevano come. Così abbiamo creato la nostra compagnia, con sedici ragazzi che si erano sentiti veramente smarriti dopo quel triste fatto. Dal buio, dall’urgenza, dalla mancanza, dal desiderio è nata un’indagine e una ricerca. Abbiamo incontrato altre realtà, come il Teatro Kismet di Bari. Abbiamo iniziato a lavorare con i bambini e per i bambini. Abbiamo conosciuto Carlo Formigoni e César Brie. Abbiamo anche deciso di rimanere nel Sud Italia: qualcuno deve rimanere per questo lavoro e noi siamo rimasti, anche se è stato difficile. Abbiamo creato un gruppo teatrale e siamo entrati in contatto con i borghi circostanti, con le loro famiglie e con i bambini. Volevamo creare il bisogno di teatro, non solo portare cose dall’esterno. Volevamo riunirci con persone semplici, perché a volte l’incontro con la gente è un bisogno molto umano. Volevamo incontrare persone semplici, perché a volte l’incontro con gli artisti può essere complesso.

Abbiamo creato una rete di piccole compagnie indipendenti perché ci siamo resi conto che potevamo condividere non solo la parte artistica ma anche quella economica, per esempio il furgone che ci aiuta a spostare i materiali da un teatro all’altro¹⁷. Noi siamo finanziati dallo Stato, ma riusciamo ad aiutare anche le altre

¹⁵ Intervento tratto dalla tavola rotonda “Teatro de grupo y comunidad” del 15 settembre 2022 presso il centro culturale “La Parceria”.

¹⁶ Cfr. <www.lunanelletto.it>.

¹⁷ TRAC Teatri di Residenza Artistica Contemporanea – Centro di residenza pugliese, nasce dal raggruppamento di cinque compagnie che dal 2008 hanno fatto dei teatri che “abitano” dei poli teatrali inseriti nel dialogo nazionale delle residenze artistiche. Le compagnie che costituiscono il Centro risalgono idealmente l’intera Puglia connettendone le periferie: La luna nel letto/Tra il dire e il fare, con sede a Ruvo di Puglia (BA); Factory compagnia Transadriatica e Principio attivo teatro, con sede a Novoli (LE); CREST, con sede a Taranto; Bottega degli Apocrifi, con sede a Manfredonia (FG).

compagnie più piccole. L'anno scorso abbiamo creato un teatro comunale a Ruvo di Puglia. È stato davvero difficile. Abbiamo occupato uno spazio, e nessuno è riuscito a cacciarci perché eravamo tutti insieme. All'inizio era un posto orribile, ma lo abbiamo trasformato e durante la pandemia siamo entrati in contatto con un gruppo di attori rumeni di Bucarest con i quali stiamo creando una produzione di *Romeo e Giulietta*.

Per me questi giorni sono speciali perché ho potuto conoscere i maestri, vedere come hanno lavorato, alcuni di loro durante gli anni Settanta, sarebbe molto bello trasmetterlo ai bambini perché è importante che prendano coscienza di quanto sia accaduto. Porto dentro di me una nuova, grande consapevolezza e volevo ringraziarvi per questo¹⁸.

KATARZYNA KNYCHALSKA: [...] Faccio parte del Teatr Nie Taki che significa "non così", è un gioco di parole in polacco. Lavoro anche in un teatro istituzionale come drammaturga e consulente. Ma oggi vi parlerò della nostra fondazione Teatr Nie Taki, che abbiamo creato dodici anni fa. Non è un teatro, ma lavoriamo per i teatri, soprattutto quelli indipendenti. Li documentiamo con il nostro giornale "Nietakt", che significa "indiscrezione". Pubblichiamo un numero ogni tre mesi e abbiamo un grande sito web, uno dei più grandi, in Polonia, in cui c'è posto per tutti i tipi di teatro, istituzionale o indipendente. Portiamo avanti anche altri progetti: una scuola per giovani critici teatrali ed un concorso per i migliori spettacoli teatrali indipendenti polacchi, che abbiamo chiamato "Best off". Stiamo per fare la sua sesta edizione.

Vi parlerò di come funziona il sistema in Polonia perché stiamo lottando per cambiarlo. Le statistiche parlano di circa settecento teatri indipendenti e di circa cento teatri istituzionali. La logica vorrebbe dunque che sia il teatro indipendente a dare forma al teatro in Polonia, ma non è così, per via del sistema. I teatri indipendenti non hanno quasi nessuno spazio per lavorare, non hanno risorse per la produzione, non sono osservati da critici competenti. Sono cinque anni che cerchiamo di cambiare questa situazione. Abbiamo creato una sorta di rete teatrale, creata grazie all'unione e alla cooperazione di associazioni e organizzazioni, e l'abbiamo chiamata "Offensiva Teatrale Nazionale". Il nostro obiettivo principale è negoziare con il Ministro della Cultura polacco un nuovo programma di finanziamento per i teatri indipendenti. Dopo diversi anni di trattative abbiamo ottenuto un "fondo per il teatro indipendente" grazie al quale vengono realizzate ogni anno circa trenta produzioni, con un finanziamento di circa ventimila euro ciascuna. È un successo, ma non risolve certo i problemi; abbiamo una grave carenza di spazi, e stiamo cercando di dar vita, almeno nelle maggiori città polacche, a spazi attrezzati che possano essere utilizzati da più teatri indipendenti. Anche così è molto costoso e ora come ora non è un sogno

¹⁸ Tavola rotonda "Teatro de grupo y comunidad", 17 settembre 2022, Centro de Artesanía de las Artes Escénicas, sede del gruppo Residui Teatro.

realistico. In tempi di post-pandemia sembra che per il Ministero non sia una priorità investire nel teatro, immagino sia lo stesso per quasi tutti i Paesi. È molto difficile parlare del “teatro di gruppo”, come si fa in questo incontro, non avendo un luogo permanente per lavorare. I teatri devono continuamente spostarsi, non riescono a creare alcun tipo di gruppo o comunità. Senza un loro spazio i gruppi teatrali non possono continuare a esistere.

Un altro problema è come documentare, che è il compito principale della nostra fondazione. Grazie al nostro giornale siamo riusciti in parte a farlo. Cerchiamo di parlare sia di teatro istituzionale che di teatro indipendente e del rapporto tra loro. Collaboriamo con circa cinquanta critici, ma pochi di loro rimangono a lungo, visto che si tratta di un lavoro mal pagato. La Polonia è un grande paese con molti teatri, quindi, la nostra missione è un lavoro pazzesco. Ma pensiamo che sia importante perché il teatro ha bisogno di feedback, di commenti, di documentazione per registrare i movimenti teatrali indipendenti e “Best off”, il nostro concorso, permette in parte di farlo. Grazie ad esso, per esempio, abbiamo avuto circa duemila registrazioni: un vero tesoro. Ci permette anche di avere una visione di ciò che sta accadendo all’interno del teatro indipendente, di osservare i cambiamenti e i punti di forza. Il premio del concorso è una permanenza in otto teatri istituzionali, partner della nostra Fondazione: crediamo che l’incontro tra teatro istituzionale e teatro indipendente sia il futuro del teatro polacco. Ognuno può dare qualcosa all’altro e ispirarsi a vicenda.

Abbiamo molti problemi in Polonia. So che molti di voi hanno problemi simili nei rispettivi paesi, cerchiamo nuovi strumenti per risolverli. Anche se bisogna essere consapevoli dell’impossibilità di una completa vittoria¹⁹!

KATECOS THEOFANIS: Vengo da Atene, in Grecia, e faccio teatro. Sono una persona pratica, quindi inizierò spiegandovi la situazione del teatro in Grecia e poi vi parlerò del nostro gruppo e di quel che facciamo. Il sistema delle scuole di teatro, in Grecia, serve a studiare come fare l’attore per la televisione o per il Teatro Nazionale. Ma abbiamo diecimila attori in Grecia e solo duecento riescono a vivere di teatro. La persona che gestiva il National Theatre molestava i giovani uomini e il governo ha cercato di mettere a tacere la cosa. È andato in prigione ma lo hanno fatto uscire, e ora è fuori. Poi c’è l’aspetto finanziario: come si fa a trovare i soldi per fare qualcosa? È molto semplice: non si può. Ci sono pochi soldi e il Ministero della Cultura li dà sempre alle stesse persone.

Noi abbiamo deciso di creare un gruppo teatrale dopo la crisi del 2008. Abbiamo deciso di non essere rigidi, di lavorare insieme, ma, se abbiamo la possibilità, anche separati. Non abbiamo leader. Non possediamo nulla, e tutto quello che abbiamo è in comune. Ognuno di noi è un artigiano; possiamo costruire cose. Io mi occupavo di riparazioni di barche, un altro era falegname, altri insegnanti, o altro ancora. Veniamo da lavori diversi, sappiamo come lavorare

¹⁹ *Ibidem.*

sodo. Possiamo costruire da soli quello di cui abbiamo bisogno. Tutte le mattine ci occupavamo dei nostri lavori, e nel pomeriggio lavoravamo alla creazione di ciò che ci serviva per lo spettacolo. Usavamo i soldi che guadagnavamo con i nostri diversi lavori per le nostre produzioni. Abbiamo creato uno spettacolo, costruendo da soli tutto ciò che era necessario, le scenografie, i costumi e lo abbiamo portato in giro. Siamo rimasti sorpresi dal fatto che i teatri underground, i teatri alternativi sono più costosi dei teatri del *mainstream*, per così dire. Così abbiamo deciso di creare il nostro spazio.

In Grecia quando dici “sono un attore” tutti ti chiedono: e in quale bar lavori? E questa è stata proprio l’idea che abbiamo avuto: creare un bar insieme, lasciando i nostri diversi lavori, per poter stare tutti insieme. Abbiamo creato uno spazio polifunzionale che è un teatro, un bar, tutto; è uno spazio comune. All’inizio nessuno credeva in quel che cercavamo di fare, pensavano che fossimo ingenui e pazzi, ma a poco a poco hanno iniziato a sostenerci e ora vengono a bere il caffè nel nostro bar. Abbiamo iniziato a fare di tutto, ad andare in carcere, a fare parate per le strade, a fare circo. Non sempre siamo preparati. Spesso accettiamo un compito senza sapere bene come fare. Una volta ci hanno chiesto se sapessimo usare i trampoli. Abbiamo detto di sì, ma non li avevamo mai usati in vita nostra. In poche parole, cerchiamo di fare qualcosa per sopravvivere e questo è il modo in cui Fabrika Athens crea spazio per altre persone, per stare insieme, per creare collaborazioni, ma come persone, non come gruppi teatrali con un’ideologia. Per noi il teatro è la medicina della società e se possiamo essere persone migliori attraverso il teatro, forse gli altri possono esserlo con il nostro teatro²⁰.

Prospettive

JULIA VARLEY: [...] Voglio parlare della mia ossessione, il Magdalena Project, che è una rete, non è un gruppo, ma per me è un gruppo del tempo di oggi, dove il tempo si misura in modo diverso. Prima, quando ho iniziato all’Odin, ogni giorno andavamo in sala, e come diceva Caterina [Scotti], il tempo per stare in sala era infinito. Oggi è molto più difficile. La rete Magdalena Project per me è il gruppo dei nostri giorni, perché ha una storia condivisa, perché ha una continuità nel tempo, a differenza dei progetti, e ha una continuità con le stesse persone. Ci sono generazioni che si succedono ma c’è sempre un riferimento a chi ha iniziato. C’è uno specifico modo di lavorare insieme, in cui è la pratica a guidare. Nel Magdalena il programma non è qualcosa di prestabilito o scritto, è qualcosa che cambia continuamente, che si adatta alla situazione che stiamo vivendo e reagisce alla comunità in cui siamo immerse. E soprattutto è un gruppo di individui, cioè non è definito da un concetto astratto, ma da tutti i diversi individui che sono al

²⁰ *Ibidem*.

suo interno. E c'è una relazione tra ciò che posso chiamare generosità ed egoismo, perché nel gruppo come nella rete tutte le persone lavorano per qualcosa che li trascende, che è il gruppo, che è la rete, che è il lavoro, ma allo stesso tempo lo fanno per un profondo egoismo, perché sanno che attraverso quel lavoro riceveranno di più. È dando il massimo che si può crescere²¹.

CLEITON PEREIRA: [...] Non penso più in termini di teatro di gruppo, preferisco usare il concetto di “microcoltura floreale”. Io sono le radici, altre persone sono fiori, facciamo tutti parte di un organismo vivente. Ci sono anni in cui produciamo lattuga, altri in cui produciamo gamberetti. Ci sono anni in cui non produciamo nulla e sembra che l'albero sia morto, ma non è morto: si rigenera. Parlo di questo perché non si può pensare a un gruppo teatrale come a qualcosa di statico. Le tradizioni si mantengono perché sono in movimento. Dissacriamo i maestri, dobbiamo dissacrare anche loro, perché questo significa tenerli in vita.

EUGENIO BARBA: [...] Mi chiedo quali siano gli aspetti che davvero accomunano queste realtà. Se mia nipote mi chiedesse: “cos'è un gruppo teatrale?” e “che differenza c'è con una compagnia?” che cosa le risponderai? In fondo quel che caratterizza i gruppi è l'apprendistato, qualsiasi forma di apprendistato che non si limiti a insegnare il *know-how*. Che ti inculca, ti inietta alcuni valori: non c'è apprendimento senza apprendimento di valori.

Oggi è impossibile trovare una definizione comune. Ma c'è un DNA simile. Sono tutti obbligati a guadagnare soldi; se non sono competitivi sul mercato devono ottenere sovvenzioni, mentre se vivono in paesi in cui vigono regimi dittatoriali, dove fare teatro è molto difficile, il problema è che devono sottostare alle regole che la dittatura impone. Questa è stata l'esperienza straordinaria che ho avuto in Polonia. [...]

La storia del teatro ci mostra che gli attori avevano contratti di due anni, viaggiavano da un posto all'altro, alla fine del contratto se ne andavano. Ancora una volta è stato Stanislavskij a inventare o a pensare l'impossibile, e in quella tradizione dell'impossibile ha pensato che il teatro è un insieme, un “ensemble”, un gruppo di attori e altri collaboratori che hanno un'affinità di visione estetica ed etica. Quando le persone entrano in un gruppo non firmano un contratto, è una questione di fiducia.

I sogni non durano, le illusioni non durano. Più un gruppo vive, più invecchia, più dietro al gruppo ci sono cadaveri di illusioni. Ma questo non significa nulla perché tutto l'apprendimento ti ha insegnato una cosa, che il teatro è resistenza, il teatro è dire: “no” alla società, dire: “Io non scomparirò, quella cellula intima che non è d'accordo con te continua a vivere, anche se ha perso tutti i suoi sogni.”

²¹ “Acto de clausura”, 19 settembre 2022, Real Escuela de Arte Dramático de Madrid.

È questa la bellezza dei vecchi gruppi teatrali: la consapevolezza che questo non è un tempo di ottimismo e di illusioni, ma che la forza, il fuoco, la scintilla che sei riuscito a creare con il tuo lavoro devi trasmetterla tu, gli altri avranno le loro illusioni.

Grazie a tutti. È stato importante per me incontrare degli amici. Siete i migliori rappresentanti del terzo teatro, realizzate la mia visione del terzo teatro. Perché il teatro è: politica attraverso altri mezzi²².

²² *Ibidem.*