

Conversazioni con due donne e un uomo di teatro di Michele Pascarella

Nomen omen.

Mi pare opportuno, nell'aprire questa riflessione, notare il titolo della rivista che l'accoglie, *Interventi Educativi*: una denominazione che suggerisce nel sostantivo il movimento, un *moto a*, una *tensione verso*, e nell'aggettivo pone al centro il destinatario di tale fare.

Le definizioni del verbo *coordinare*, tema di questo numero, che trovo nel vocabolario portano ad enucleare tre zone di senso: 1) mettere assieme elementi diversi; 2) un fare orientato all'ottenimento di un fine e 3) una idea di armonia e forse di bello facilmente definibile mediante l'opposta accezione: qualcosa di sordinato è solitamente percepito come disarmonico e, dunque, in senso ampio, *brutto*.

Da oltre un quarto di secolo mi occupo da diverse prospettive di arti: teatro e danza, principalmente, ma anche letteratura, arti visive e musica.

Una fetta di mondo che guarda il mondo, si potrebbe dire parafrasando l'amato Calvino per provare a circoscrivere un'idea di arte che ha a più a che fare con la propria efficacia che con le forme in quanto tali.

In ossequi al sottotitolo della rivista, *Conversazioni sulla cura*, darò voce a due donne e un uomo di teatro romagnoli, affinché "i diretti interessati" possano raccontare come il loro fare dà corpo a questi temi stratificati.

Si parlerà di opera dell'arte, più che di opere d'arte.

Educare alla libertà.

Conversazione con Mariangela Gualtieri, Teatro Valdoca

Michele Pascarella: Parliamo di Maestri? Ti sei spesso riferita, in tal senso, a Amelia Rosselli, a Dino Campana, a Dante, a Nisargadatta. In ambito più strettamente teatrale, chi riconosci come tale?

Mariangela Gualtieri: A vent'anni giravamo il mondo e incontravamo per caso e per destino i grandi registi del nostro tempo. Loro spesso non lo sapevano ma noi li divoravamo, con una passione che li avrebbe commossi, o forse irritati. Carmelo Bene e Antonin Artaud sono i miei sommi Maestri. Riconosco in loro la stessa tensione, lo stesso tormento, lo stesso furore per la parola. Li sento come "coetanei che mi hanno preceduto". Poi aggiungo Jerzy Grotowski e Peter Schumann.

MP: Come è avvenuta l'occasione dell'incontro con loro?

MG: I primi due non li ho mai incontrati in un faccia a faccia. Di Carmelo Bene ho seguito tutti gli spettacoli fin dai primi anni di università, perché Cesare Ronconi, regista del Teatro Valdoca e mio compagno di vita, ne era entusiasta. Io guardavo e non capivo, ero confusa e incantata, guardavo come una demente e forse in parte lo ero. Poi venne al Teatro Bonci di Cesena a provare alcuni spettacoli e di nascosto andavamo a guardare. Incontrammo gli attori di Grotowski a Wroclaw, e lavorammo con loro alcuni giorni in un bel progetto che si chiamava *The tree of people*. Chiusi per alcuni giorni in un edificio con finestre oscurate, senza orari per i pasti, per il sonno o per il lavoro in sala, in un flusso che creava momenti collettivi, pause, incontri, solitudini, ecc. Cesare e io restammo alcuni mesi in Polonia con una borsa di studio. Là c'era forse il meglio del teatro mondiale di quegli anni ('70): Kantor e Grotowski. Riuscimmo anche a vedere il mitico *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski, mentre un'amica polacca innamorata di Kantor (in Italia non lo si conosceva ancora) ci portava in un sotterraneo, a Cracovia, dove da una grata, nascosti da una tenda, potevamo sbirciare le prove de *La Classe Morta*. Avevamo le chiavi dei teatri: la notte salivamo gli scaloni coi tappeti rossi e di solito in cima in cima c'era una stanza con cucina, riservate ai registi ospiti, nella quale alloggiavamo Cesare e io. Il Bread and Puppet lo incontrai in America, sempre negli anni dell'università, in cui ho viaggiato moltissimo, spesso da sola. Partecipai alla grande festa che facevano in Vermont e lì scoprii quel mondo. Poi, quando vennero in Italia, lavorammo con loro al Masaniello e così conoscemmo Schumann da vicino.

MP: Cosa hai *preso* da loro, allora e nel tempo?

MG: Da ognuno qualcosa di diverso e di unico, in parte narrabile, in parte no. Le consegne dei Maestri solo in minima parte si possono enumerare con una certa lucidità. Il più avviene per contagio e cambia la tua qualità sottile. C'è sempre una lezione di libertà: sei libero, dicono i maestri, sei libero e non avere paura. C'è una lezione di coraggio, di serietà, di impegno estremo: è questione di vita o di morte, questo dicono i Maestri. E dicono anche: è un gioco bellissimo. È una grande avventura.

MP: Cosa ti rimane oggi di quegli incontri?

MG: Mi rimane una immensa gratitudine e le loro parole che spesso torno a visitare.

MP: Come o in che cosa li hai *traditi*?

MG: Non ho mai potuto tradire perché non ho mai avuto un Maestro di cui seguire gli insegnamenti giorno per giorno. L'ho cercato, l'ho atteso, l'ho invocato, finché mi è apparso chiaro che la mia strada non lo contemplava, almeno nella forma classica.

MP: Vorrei ora citare le parole dello storico del teatro Marco De Marinis: «Di una tradizione ci si appropria, non si può non appropriarsi, attivamente, quindi tradendola-tramandandola (anche etimologicamente, tradizione rinvia sia al trasmettere-tramandare che al tradire-falsificare-manipolare)», e poi: «Credo che esistano tanti modi per appropriarsi attivamente di una tradizione, dell'insegnamento di un Maestro, per tramandarlo-tradirlo. Uno dei modi può essere quello di metterla/lo in rapporto con altre tradizioni, con l'insegnamento di altri maestri». Eugenio Barba nel suo libro *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* parla del Maestro come «colui che si rivela per sparire». E infine Grotowski: «Un vero allievo di Stanislavskij era Mejerchol'd. Non applicava il "sistema" scolasticamente. Dava la sua risposta» e «Dicono i tibetani: bisogna superare il proprio maestro di un quinto, altrimenti la tradizione si deteriora [...] Ciò che resterà dopo di me non può essere dell'ordine dell'imitazione, ma del superamento. Nello stesso modo, io non ho imitato Stanislavskij, ho cercato ciò che era possibile dopo. Una ricerca non può limitarsi a una sola vita. È una faccenda di parecchie generazioni». E questo mi fa venire in mente il tuo verso «C'è in me qualcosa più vecchio di me». Cosa hai voglia di dire, su tutto questo?

MG: Io so di essermi nutrita di ciò che altri hanno fatto. So che la mia arte (poesia, teatro) non esisterebbe senza la consegna di alcuni grandi che ho amato. Ed ho amato talmente alcune opere da sentirle depositarsi in me e spostare di millimetri il mio assetto, fino a sentirmi scricchiolare in loro presenza. Il verso che tu citi «C'è in me qualcosa più vecchio di me» ha per me una gittata più lunga, quasi astronomica, cosmica, al di fuori dello spazio e del tempo. Ma lo accolgo anche in questa tua visione, sì, anche nel senso dei Maestri è vero, c'è in me qualcosa più vecchio di me e con quello io scrivo, con quello faccio teatro.

MP: All'inizio di questa intervista mi hai detto qualcosa del vostro imparare, a vent'anni. Quali affinità e quali differenze vedi fra voi a vent'anni e i giovani che sono al Teatro Valdoca ora? È corretto dire: voi non imparavate "qualcosa di pre-esistente", mentre un giovane che lavora alla Valdoca oggi impara un modello che tu e Cesare proponete?

MG: Difficile stabilire le differenze. La prima è nel rapporto di ognuno con sé stesso, con la propria interiorità, e di ognuno con gli altri. C'erano, per noi, maggiori occasioni di trovarsi 'da soli' ad affrontare il mondo, gli altri, i luoghi del mondo. Questo fa per me una grande differenza. Credo che noi possiamo sapere chi siamo solo quando siamo soli: è allora che le nostre paure vengono alla luce e con esse la forza, a volte, di nominarle, di guardarle. È allora che possiamo intuire anche la nostra parte in ombra, quella che si sviluppa in modo incompleto, sfavorevole. Ed anche la nostra forza. Ecco, noi abbiamo avuto la possibilità di avere un rapporto con la nostra città da soli, fin da piccoli, di viaggiare, anche molto lontano da casa, e di non avere notizie di casa, né di poterle dare, a volte anche per molti giorni. I ragazzi ora si tengono in una perenne compagnia, sia pur virtuale o cellulare, ma c'è sempre un fuori che interviene e in qualche modo rassicura, impedendo da un lato lo sprofondamento nella paura e la conseguente necessaria reazione ad essa, e dall'altro l'ebbrezza dell'avventura, l'ebbrezza degli slegati, di essere totalmente aperti alla vita senza essere continuamente ricondotti verso il proprio mondo e soprattutto verso l'immagine di noi che esso richiede. I ragazzi e le ragazze ora mi sembrano più intelligenti, più maturi, più fragili e più infelici. Come se tutti fossero diventati come erano allora i figli unici di buona famiglia, molto seguiti dai genitori e molto compatiti da noi che eravamo più poveri, più selvatici e più liberi. Ora non sono solo i genitori a seguirti, ma

tutta la tribù che minuto per minuto, con sms, mail, Facebook, telefonate, ecc, ti chiama ad essere quello che sei, quasi ad impedirti di cambiare e di abitare la tua follia. Si sono sicuramente accentuati i contatti orizzontali, quelli fra gli umani, e forse in questo modo vengono impediti quelli verticali, fra ognuno e ciò che lo trascende, fra ognuno e il resto della biosfera, e col misterioso cielo. Questo è indicato anche dal paesaggio: lì dove c'erano croci e campanili, segnali in fondo di un flusso di corrente fra terra e cielo, ora ci sono i ripetitori di cellulari o di televisioni, segnali di contatto fra persona e persona. Dico questo perché penso che l'arte abbia sempre a che fare con ciò che Jung chiamava l'*imperituro*, con ciò che comincia oltre la fisica e che per comodità possiamo chiamare metafisica. In noi era fortemente presente e viva l'interrogazione metafisica e il mondo, così come era fatto, permetteva ancora questo modo di essere, questo orecchio teso verso il non essere e il suo mistero. Io so che questa era il mio propulsore primo e più forte. Non era l'ansia di successo. Sì, c'era sicuramente ambizione e la voglia di riuscita. Ma non era quella la spinta primaria. Non era fare vedere chi eravamo, o avere soldi o potere. Era sbirciare lì dove nulla era noto. Era possibile tenere quell'orecchio teso senza farne una religione? Sì, era possibile e si chiamava arte. Teatro d'arte, nel nostro caso. Teatro di poesia. Ma qui allo stesso tempo cominciavano molti problemi perché il teatro è anche tanto altro che ha poco a vedere con questa tensione. Chi viene da noi credo impari un certo modo di essere in pienezza e in libertà dentro la scena. Una volta che si fa esperienza di questo, non lo si dimentica, come non si dimenticano i momenti in cui si è stati splendidi, mitici direi, un po' eroi e un po' dèi. E poi si impara, spero, a stare con gli altri nell'attenzione, nella generosità e nel sincero rispetto. Per il resto mi pare che Cesare spinga gli attori che lavorano con lui a fare altre esperienze, a dotarsi del giusto corredo tecnico, a mettersi in gioco anche da soli. La cosa più aberrante è certo creare dei cloni, dei figli somiglianti: in quel caso verrebbe contraddetta quell'attenzione al puro presente della scena che Cesare così tanto persegue ed insegna. Sarebbe surrogata e disturbata dall'obbedienza ad uno stile a priori, il nostro. Ma constato con grande piacere che chi ha lasciato Valdoca spesso ci porta nel cuore, senza che ciò intralci il proprio segno, la propria ricerca. Chi educa, educa in primo luogo alla libertà.

La mia opera è creare scuole.

Conversazione con Claudia Castellucci, Societas

Michele Pascarella: Qual è il rapporto fra educare e insegnare, nella tua idea e nella tua prassi di scuola?

Claudia Castellucci: La scuola è un luogo speciale, esistente fin dall'antichità, che si fonda su una relazione umana specifica: uno o una scolarca comincia un movimento, di pensiero o fisico, che gli scolari assumono in sé, sviluppandolo. Non è possibile una scuola non dialogica. È come una leva: per potersi muovere, necessita del contrappeso, altrimenti si ha la stasi. In alcuni momenti, si deve cercare di scorgere quale modello seguano gli scolari, e soprattutto si devono suggerire loro delle strade che li possano portare a verificare la fedeltà al loro modello. Tutto questo deve necessariamente tenere conto di una solitudine che non va fugata attraverso lo stare insieme: al contrario, essa va espressa, occorre comprenderla in maniera profonda. Il fine della scuola è la conoscenza: un'esperienza profondamente personale, interiore, soggettiva. A scuola si scoprono cose che risuonano in una maniera talmente intima che è impossibile dividerle appieno.

MP: Da sempre progetti azioni di insegnamento.

CC: Io sono una didatta, la mia opera è creare scuole. Esse si formano nel tempo attraverso un incontro regolare, possibilmente lungo: la scuola è una prassi di studio e di prova fisica, che ricorre e acquista una struttura nella periodizzazione del suo incontrarsi. In questo caso abbiamo lavorato per soli dieci giorni, ogni giorno per sette ore. È stato un corso di drammaturgia, ma fatto al modo di una scuola: si è creato facendolo. Io parto sempre con un'idea molto chiara e al contempo suscettibile di metamorfosi, derivante dall'incontro con le persone che formano la scuola. C'è una decisione, al fondo: porre un ritmo nel tempo, attraverso il quale si riesce a imprimere un freno all'indistinzione, all'indifferenza.

MP: Vengono proposte materie su cui lavorare.

CC: Non sono materie che si possano trovare in istituzioni accademiche. La prima è *Posizione spaziale dei soggetti e ginnastica*: indica l'importanza della consapevolezza soggettiva di abitare e stare fisicamente in un luogo. Ciò è legato alla drammaturgia: quando si scrive un dramma è necessario sapere dove sta chi lo pronuncia, che rapporto ha con il luogo. La ginnastica a mio parere è una disciplina nobile, per il suo elementare assestarsi, porsi in piedi sopra al suolo. La posizione eretta di per sé è drammatica, non

naturale: fin dall'antichità, ha rappresentato un gesto di rottura rispetto al destino spaziale che prevedeva per noi, considerata la nostra struttura ossea, un andamento da quadrupedi. Alzandoci abbiamo potuto vedere di più, l'orizzonte è diventato più alto, e al contempo ci siamo fatti vedere di più: siamo maggiormente divenuti prede. La ginnastica si pone dunque come disciplina che rimette in piedi nella direzione della consapevolezza. Nel nostro caso, essa implementa la conoscenza del peso drammatico e drammaturgico che ha il corpo sul palcoscenico. È un appuntamento con la verità: ci sono preparazione e ripetizione, ma in essa non si rappresenta, si *fa* veramente una azione. Non c'è alcuna separazione tra pensiero critico e fisicità: il pensiero è un tutt'uno con il corpo. Per questo motivo mi interessa la danza: quella canonica, formalizzata, non quella libera.

MP: Vedi una relazione fra drammaturgia e arti figurative?

CC: Sì. In questo periodo mi interessa alla *Grammatica storica delle arti figurative* di Alois Riegl, nella quale l'arte figurativa è considerata una forma di competizione con la natura: proprio come la conquista della stazione eretta di cui si parlava poco fa.

MP: Nella tua scuola, in programma c'è anche la *Psicologia della durata*.

CC: La drammaturgia fa parte di una delle arti transitorie: quelle che non restano, al contrario di pittura o scultura. Come la musica, quest'arte ha una durata, e poi a un certo punto smette, finisce. Le arti transitorie condividono con lo spettatore la durata: una linea dinamica che occorre formare e dosare consapevolmente. È necessario che essa sia propria e che possa essere proposta. In quel momento, ciò che conta è il tempo della rappresentazione, non quello reale: se è quest'ultimo a prevalere, significa che quello che accade sul palcoscenico non incide significativamente sulla percezione dello spettatore. Per scrivere un dramma occorre rendersi conto concretamente di cosa siano la durata e la presenza, di cosa significhi consumare il tempo in scena.

Al lavoro con i non-attori.

Conversazione con Alberto Grilli, Teatro Due Mondi

Michele Pascarella: Da sempre affianchi al lavoro con i tuoi attori esperienze di laboratorio con gruppi di persone in difficoltà. Penso, negli ultimi tempi, a tuoi lavori fatti assieme ai rifugiati africani, ai tossicodipendenti, alle ex operaie dell'OMSA, ai bambini dei due orfanotrofi di Tuzla e Scutari. Quali affinità e quali differenze trovi nei due percorsi, quello con gli attori e quello con i non-attori?

Alberto Grilli: Noi siamo un gruppo di persone in difficoltà, per esempio per quanto riguarda la ricerca del senso; c'è un incontro fra due gruppi in difficoltà, dove uno può aiutare l'altro. Il lavoro con i non-attori è per me molto diverso dal lavoro con gli attori. I non-attori funzionano quando non "fanno gli attori" e hanno una grossa motivazione extra-teatrale: per esempio, per i bambini degli orfanotrofi, la motivazione poteva essere: "andiamo in Italia a fare lo spettacolo". Queste motivazioni danno presenza: l'importante è non farli "recitare", e chiedere loro di compiere azioni concrete. Così possono diventare veri per chi li guarda. Gli attori, invece, hanno bisogno di costruire tecnicamente la presenza: la sola "motivazione artistica" rende i non-attori immediatamente falsi. Con gli attori lavoro sulla consapevolezza dell'effetto delle cose che fanno, con i non-attori no.

MP: Quindi con i non-attori non fai un lavoro sul personaggio.

AG: Con i non-attori non posso parlare di personaggi, perché non hanno gli strumenti tecnici per costruirli, per cui con loro lavoro sull'oggettività di azioni concrete, a cui sarà il pubblico, successivamente, a dare un significato. Con i non-attori lavoro sulla loro condizione esistenziale, su cose che li riguardano direttamente, con i miei attori invece no, con loro cerco di raccontare una visione del mondo più collettiva. Le affinità nel mio lavoro con gli attori e con i non-attori sono quelle di riferirmi sempre a un gruppo, senza protagonisti, e proporre le stesse regole che facilitano il lavorare assieme: parlare poco, aprirsi agli altri.

MP: Come si inseriscono questi progetti all'interno della vostra storia?

AG: Da quando esistiamo, cioè da quasi quarant'anni, abbiamo cercato di stare costantemente in relazione con il territorio in cui abitiamo: la città di Faenza. I nostri spettacoli sono da sempre *politici*, nel senso che

manifestano il nostro sguardo sul mondo, e cercano di stimolare le persone a riflettere su ciò che accade, combattendo la passività e l'assuefazione.

MP: Quale vicenda ha dato origine alle iniziative legate all'OMSA?

AG: Nel 2010 lo stabilimento OMSA di Faenza è stato chiuso, per motivi "commerciali" di delocalizzazione in Serbia (e non a causa della crisi...). Si trattava di un'esperienza attiva da settant'anni, e la sua fine ha provocato la forte reazione di un gruppo di operaie. Ciò ha stimolato la nostra voglia di partecipare attivamente alla loro lotta: così è nato il progetto *Al lavoro!*, nel quale abbiamo coinvolto il gruppo francese Théâtre de l'Unité. La loro è una realtà che sentiamo piuttosto affine alla nostra: sono esperti di lavoro con non-attori (in questa occasione hanno condotto un laboratorio teatrale con le ex-operaie) e di teatro di strada, componente essenziale anche della nostra vita artistica.

MP: Così sono nate le Brigate teatrali OMSA...

AG: Sì. È un teatro propriamente "di strada", che vuole lavorare con non-attori, abitando luoghi non teatrali: fuori da qualsiasi protezione scendere nelle piazze, cercando forme molto simili alla manifestazione, alla protesta sindacale. Oltre alle operaie, le Brigate teatrali hanno raccolto l'adesione di molti "volontari della cultura" di diversa età ed estrazione: non direttamente coinvolti nella vicenda OMSA, hanno comunque deciso di offrire il loro tempo e il loro corpo a questo progetto. Abbiamo tentato, con l'aiuto del Théâtre de l'Unité, di dare uno strumento nuovo a un gruppo di persone che non si occupa professionalmente di teatro, cercando di far sì che la rivendicazione sindacale e la lotta trovassero una forma poetica. È una modalità abbastanza inusuale ai nostri giorni (anche se non lo è certo nella storia del teatro!), che mira a dare la possibilità di comunicare attraverso l'arte e la valorizzazione delle storie personali e collettive. In seguito è nato anche un progetto di "teatro nelle case", in collaborazione con Stefano Vercelli, e il video *Licenziata!*, che ha avuto una vasta diffusione nazionale: le Brigate teatrali, queste donne e uomini vestiti di rosso, sono diventate oggetto di grande attenzione da parte dei media (televisione, giornali, ...), il che ha permesso che la lotta avesse più forza. Il progetto *Al lavoro!* del settembre 2010 comprendeva, tra le altre cose, un grande concerto di Giovanna Marini assieme al Coro e alla Banda della Scuola Popolare di musica di Testaccio. Questi artisti hanno generosamente rinunciato al loro *cachet* per permetterci, con quei soldi, di acquistare le divise dei "brigatisti".

MP: Come siete arrivati, in seguito, allo spettacolo *Lavoravo all'OMSA*?

AG: Nel 2012 abbiamo deciso di far convergere alcuni elementi caratterizzanti il progetto delle Brigate teatrali con un nostro spettacolo di qualche anno prima: *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht. In *Lavoravo all'OMSA* una ex-operaia si è mescolata agli attori del nostro gruppo. È una produzione che, seppur di impianto teatrale, vuole essere rappresentata soprattutto fuori dagli spazi tradizionalmente dedicati allo spettacolo: circoli, associazioni, spazi auto-gestiti.

MP: Oltre alla protesta per la chiusura dello stabilimento faentino, quale filo conduttore unisce queste diverse "manifestazioni"?

AG: Certamente la volontà di diminuire la distanza fra il mondo dell'arte (e più in generale della cultura) e il mondo reale. Scendere in strada, andare nelle case, cercare il pubblico: lavorare coinvolgendo non solo i non-attori, ma anche il non-pubblico. All'inizio del secolo scorso, all'epoca dei grandi riformatori del Novecento e della rivoluzione in Unione Sovietica, le classi operaie e gli studenti erano integrati attivamente nei processi culturali, mentre oggi c'è una distanza enorme fra chi lavora in una fabbrica e chi si occupa di cultura o di arte. Questo progetto è dunque un piccolo (ma concreto) tentativo di riallacciare alcuni fili fra persone che, pur occupandosi di cose diverse, sentono la stessa urgenza di reagire alle ingiustizie del mondo. Attraverso il teatro trovare un linguaggio che permetta di riavvicinarsi: ciò accomuna queste diverse forme.

MP: Qual è il senso propriamente politico di progetti come questi?

AG: I veri destinatari del lavoro sono coloro che subiscono le ingiustizie, affinché ne prendano coscienza. Ogni eventuale cambiamento non può che partire dalla base, anche attraverso la prima azione politica: il voto. Secondo me è importante che questo tipo di esperienze rimanga una "diversità", qualcosa di non precisamente catalogabile, inquadrabile, omologabile.

Conclusione: tre elementi comuni alle tre esperienze presentate

«Il cuore senza maestria, è merda» afferma lapidario Jerzy Grotowski¹. Cuore e maestria sono tratto comune, immediatamente evidente, degli artisti qui coinvolti. Si proverà ora a riassumere, con più precisione e oggettività, tre elementi comuni alle tre esperienze presentate:

1. teatro come lavoro su sé stessi e come occasione di relazione

Da tutte le interviste è emersa una visione di teatro «come lavoro su sé stessi e come relazione con l'altro, ovvero come *gioco-rito-festa*»². Quindi, ogni considerazione conclusiva di questa piccola indagine sul campo non può che partire, per dirla con Peter Brook, dal «bisogno che talvolta gli uomini sentono di stabilire un nuovo e intimo rapporto con i propri simili»³: non certo teatro come «luogo dove si ascoltano blaterare 30.000 parole in due ore», come denuncia Gordon Craig già nel 1913⁴, è quello inseguito dai *nostri* artisti; al contrario, teatro come occasione concreta per esaltare «quei valori di interrelazione faticosamente e drammaticamente riconquistati alla negazione quotidiana»⁵.

2. teatro come sguardo vergine sul mondo

Altra questione che pare sottendere a tutte le esperienze qui raccolte è il bisogno e conseguentemente la ricerca, prima per sé e poi per lo spettatore, di uno *sguardo vergine*, condizione aurorale di incontro col mondo, in cerca di una pienezza, di un'interezza, di una unità che dimostra che quanto inseguito nel corso del Novecento da Artaud e da Grotowski, tra gli altri, è questione ancora oggi pienamente viva e pulsante.

3. teatro come dimensione del mistero

Eduardo De Filippo, durante le lezioni da lui tenute all'Università «La Sapienza» di Roma nel 1981, descrisse come, secondo lui, dovrebbe essere un attore: «uno che quando lo vedi in scena capisci subito che arriva lì da un lungo, lungo viaggio».

C'è questa necessità: colui che deve legare deve possedere una teoria universale delle cose, per essere in condizione d'incatenare l'uomo, che di tutte le cose è, per così dire, l'epilogo.

Giordano Bruno, *De vinculis in genere*

¹Jerzy Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in *Opere e sentieri ** - Jerzy Grotowski, testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007

²Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro, interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011

³Peter Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988

⁴Gordon Craig, *Per un nuovo teatro*, in *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971 (ed. orig.: 1913)

⁵Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992