

Costruendo catastrofi con Spregelburd

Un confronto pedagogico con Rafael Spregelburd, regista e drammaturgo argentino, maestro dell'ultima edizione dell'Ecole des Maîtres, il progetto itinerante d'alta formazione europea ideato e diretto da Franco Quadri fino alla sua morte, ora portato avanti dai suoi enti promotori (primo fra tutti il CSS di Udine)



Udine , 01 Novembre 2012 -

Rafael Spregelburd

Le aspettative sul Vecchio Continente, se comparate alle nuove fertilità artistiche e culturali del Sudamerica, si riducono a zero nei nostri anni, divenendo il sintomo chiaro dell'invecchiamento dell'Europa. La conservazione del patrimonio sta indirizzando sempre più il suo sguardo al restauro e non alla creazione universale, garantendo - insieme al crollo di ogni certezza economica - un arcipelago di collisioni trasversali che si riversano inevitabilmente in ogni ambiente, anche in quello teatrale, fino allo scollamento ultimo della scena post-drammatica e la già presente crisi degli schemi di racconto lineare. In questa sospensione di salde identità, cosa potrà mai affascinare gli spettatori del mondo contemporaneo? La domanda di senso è al centro del confronto pedagogico iniziato da tempo con **Rafael Spregelburd**, regista e drammaturgo argentino, maestro dell'ultima edizione dell'**Ecole des Maîtres**, il progetto itinerante d'alta formazione europea ideato e diretto da **Franco Quadri** fino alla sua morte, ora portato avanti dagli enti promotori (primo fra tutti il **CSS di Udine**). Spregelburd ha lavorato assieme ad un gruppo di giovani attori europei ricercando nuove strade di creazione attraverso la dimensione ludica e scientifica (teoria del caos o scienza della totalità). Nella prima fase dell'atelier **Cellule teatrali: macchine per produrre catastrofi** abbiamo osservato la metodologia applicata dal maestro argentino, un lavoro pratico sull'identità dell'attore europeo, sostanzialmente diverso da quello argentino vincolato al suo "destino insolito". Un percorso di rigenerazione poetica che evita ogni simbologia e ogni chiave di decodificazione, allontanando tutto ciò che si rende viziatamente efficace e convertendo gli attori europei in "pensatori dell'impreciso" quanto l'esistenza degli esseri umani, certamente organici ma più complessi di ogni personaggio da portare in scena.

In questi primi giorni di lavoro proponi la ricerca autonoma dell'attore nel procedimento di creazione...

Gli attori sono artisti e non solamente rappresentanti dell'idea di un testo da trasmettere a un pubblico: solitamente quando accade si dice che l'attore è un interprete. Credo in realtà serva un'autonomia artistica, la ricerca di un attore con un tratto personale. Quando un pittore diventa famoso, si compra un suo quadro esattamente perché dipinge così. Nessuno si preoccuperebbe di chiedere a Picasso di dipingere diversamente. Sembra che il miglior attore possa essere quello che può interpretare più personaggi diversi; credo che sia il contrario: il migliore che interpreta è quello che fa sempre lo stesso in un senso profondo, in relazione con una forma poetica del tradurre la realtà e trasformarla in scena. Per questo un attore deve avere gli elementi per indagare nella struttura profonda della realtà, sul come si costruisce, quali dei suoi aspetti sono matematici e quali più sensibili, cosa è procedimento e cosa contenuto, prestando la propria arte, simpatia, naturalezza, abilità per costruire racconti teatrali.

In diverse occasioni hai palesato la cristallizzazione del teatro contemporaneo in schemi prefigurati da tempo. I progressi della matematica o della filosofia sono decisamente più visibili e percepibili rispetto a quelli dell'arte scenica?

Davanti ad alcuni progressi tecnologici o del pensiero filosofico, il teatro ci mette molti più anni a incorporarsi. Mentre nella fisica contemporanea si discute se la materia è reale o intermittente, ancora oggi nella drammaturgia classica si parla di personaggi. Personaggi come un'identità fissa che si mantiene inalterabile durante una storia quando in realtà noi come persone non siamo personaggi, siamo più cose allo stesso tempo: uno è padre di famiglia, figlio, attore professionista, calciatore amatoriale. Il teatro tende a eliminare questa pluralità di cose trasformando le persone in personaggi. Questo è riduzionismo. Quello di cui parla la fisica contemporanea o la teoria del caos: una scienza riduzionista che tratta di ridurre la realtà a formule che già comprende. È vero che queste formule funzionano ma è anche vero che tutto ciò che non funziona viene considerata catastrofe, e lasciata fuori da questo meccanismo.

Da qui il tuo interesse a proporre un atelier dedicato alle “macchine teatrali per produrre catastrofi”...

Esatto, a me interessa questa parte del meccanismo che funziona in maniera catastrofica e per la quale ancora la nostra cultura non ha regole chiare, convenzionalmente assunte e condivise. L'arte ha sempre avuto questa funzione di anticipazione della capacità di una cultura di essere interpretata. A volte lo dimentichiamo perché l'arte necessita di spettatori immediati, molte volte le sue produzioni - se non comunicano direttamente con il pubblico - diventano incomprensibili, infinanziabili. Nessuno investirebbe denaro in un teatro che sia di ricerca ma che non trova nulla. Questo è un errore concettuale: in realtà tutta la scienza è sperimentale, tutta la filosofia è di ricerca e l'arte molte volte si usa per compiacere uno sguardo già conosciuto e condiviso.

L'Italia guarda con interesse all'Argentina per comprendere i risultati catastrofici causati dal laboratorio neoliberista di questi ultimi anni, una politica alterata che vi ha portato al collasso finanziario del 2001. L'Europa osserva per comprendere come vivere la propria “crisi” del contemporaneo e del continente...

Mi chiedono spesso come abbiamo superato la crisi ma la verità è che, da quando sono nato, in Argentina si parla di crisi. Non l'abbiamo superata. In principio si apprende una cosa importante: non associare la parola crisi solamente a una deviazione economica, quel che accade nel mondo contemporaneo neoliberale in cui tutti viviamo (nel mondo globalizzato), l'unico valore internazionale e comprensibile è quello economico. Si vede una profonda crisi morale ma nessuno parla di crisi, se si parla di crisi si pensa solo a quella economica. Il pensiero di una crisi permanente, comprendente lo stato generale di un sistema complesso come questo universo, risulta

di fatto molto pericoloso.

Perché?

Se il potere comprende che la crisi è permanente potrebbe anche “eternizzare” i suoi meccanismi di dominio. Questo è pericoloso: credo che uno debba combattere per il cambiamento, per quello che migliora la vita delle persone, però il teatro e le arti in generale sono una possibilità di manifestare la crisi. Sono forme di riflessione sui sistemi che collassano.

Come sta andando questa prima sessione dell'Ecole a Udine insieme agli attori che hai selezionato?

Veniamo tutti da tradizioni teatrali differenti, anche la lingua è un problema. La lingua ufficiale del corso è l'inglese ma siccome tutti la utilizziamo come una seconda lingua, prima o poi terminiamo parlando in italiano o francese anche se la maggior parte del gruppo parla il francese e io non lo parlo. Ci stiamo mettendo d'accordo sulla metodologia, cercando di mostrare un teatro che mi porto dentro: la manifestazione della catastrofe nell'attore e dell'incidente che produce teatralità, quando in realtà questo si scontra con altre culture dove la catastrofe è dislocata. Non è quello che si vede in scena. Ho la percezione che il teatro europeo si sia trasformato in molti casi in un teatro coreografico dove si vede un ordine, una composizione, esteriore rispetto alla necessità di questo sistema - prodotto di accumulazione della tradizione in relazione alla bellezza - di produrre teatro come ordine di forme teatrali. Io sto mostrando che a volte il teatro può essere anche disordine, presentando questo caos interno come una pulsione vitale tra caos e ordine.

Come lavorare su questa pulsione tra caos e ordine?

Il caos come il puro ordine sono poco interessanti in scena: è interessante la relazione tra loro. Se abbiamo qualcosa di molto misterioso, l'altro deve essere completamente naturale così da creare una relazione apparentemente naturale, qualcosa di straordinario che compone il misterioso, il sinistro direbbe Freud, quello che - essendo apparentemente conosciuto e familiare - propone subito dopo un mondo fuori dal focus. È molto difficile da produrre perché in generale gli attori sono macchine di significato; passiamo il tempo a simbolizzare cose. In questa prima settimana stiamo cercando di lasciare lontano il simbolico. Non è semplice per nessuno: per me che vengo dall'Argentina e per loro che sono attori europei. La maggior parte degli esercizi che facciamo tendono a decentralizzare questo concetto.

(Andrea Ciommiento)