Rafael Spregelburd è il nuovo maestro dell'Ecole des Maîtres

a cura di Leonardo Mello

RAFAEL SPREGELBURD, giovane autore-attore-regista argentino, è già da tempo una stella della drammaturgia internazionale, e dal 24 agosto al 25 settembre sarà il maestro dell'Ecole des Maîtres, il celebre corso di perfezionamento per attori diplomati fondato da Franco Quadri nel 1990 e giunto ora alla sua ventunesima edizione (cfr. VMED n. 3, pp. 24-25). Con l'occasione gli chiediamo come intende muoversi in questo particolare contesto pedagogico.

L'Ecole, nelle sue evoluzioni, ha da molti anni messo in contatto giovani attori e maestri indiscussi. Come pensi di affrontare quest'esperienza, che raccoglie ragazzi di diverse nazionalità?

La denominazione «Ecole des Maîtres» è per me un po' intimidatoria. Mi trovo più a mio agio nel nuovo profilo che questa scuola itinerante va preferendo nelle sue ultime edizioni: La «Nouveau» Ecole des Maîtres. Cosa significa «nuova» in questo caso? Probabilmente vuol dire che il teatro contemporaneo ormai non offre – e questo già da alcuni anni – un chiaro panorama di «Maîtres». Il teatro dei grandi maestri continua a essere – ovviamente – di evidente qualità e lucentezza, ma ultimamente la nozione di «maestro» appare più diluita: i festival internazionali favoriscono l'inclusione di esperienze nuovissime realizzate da registi più giovani, e buona parte degli allievi, nella loro formazione, è lieta di avere la possibilità di mescolarsi con pratiche di ricerca abbastanza distanti dai modelli già validi per il grande teatro europeo. In questo contesto mi ritrovo di più. Non sono un grande maestro, né aspiro a esserlo. Sono soltanto un artista incostante, con più incertezze che cose da insegnare. Ma sempre disposto a mostrare ai miei colleghi e allievi quali sono gli interrogativi che mi ossessionano in un modo o nell'altro. Da questa prospettiva, il fatto che giovani attori provengano da Paesi e nazionalità differenti mi interessa moltissimo. Ciascuno arriva da tradizioni teatrali diverse, e immagino che esse provocheranno un'interessante collisione sulla scena. La mia stessa esperienza teatrale è nata in un Paese come l'Argentina, che mette sempre in dubbio il concetto di «tradizione» e che prende molto sul serio la possibilità di reinventare continuamente le proprie radici, con pochi legami e con lo sguardo rivolto a quel vasto orizzonte che è il mondo intero. Mi interessano di più gli ibridi che le forme pure, e spero che la pluralità di lingue, esperienze e vissuti sarà il piatto forte di questo incontro.

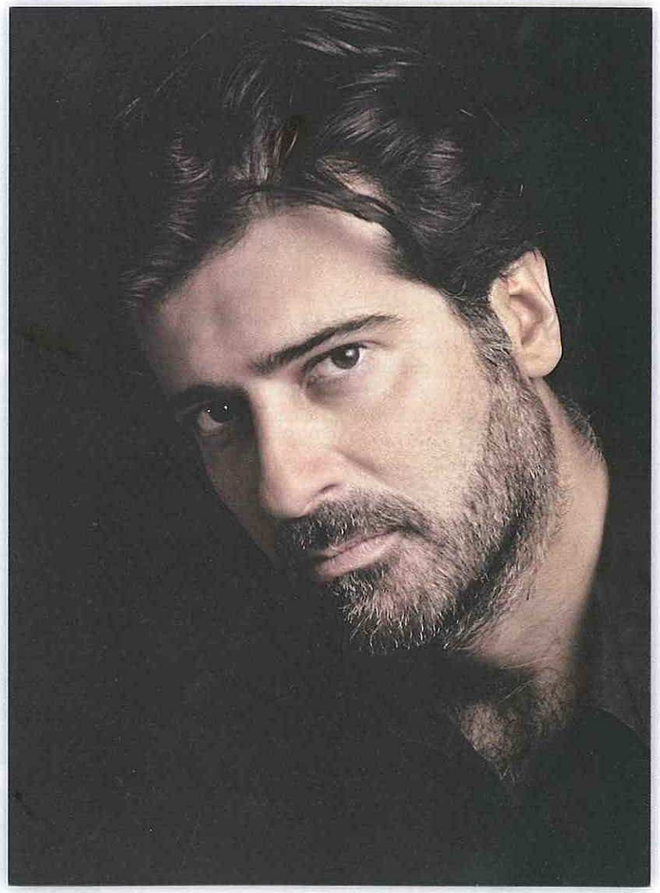
Credi che possa esistere una pedagogia teatrale?

Ne dubito. Ma non per questo dobbiamo smettere di provarci. La pratica teatrale è una prassi artistica, e in questo campo il passaggio di conoscenze ed esperienze è diffuso, quasi mai verticale, e nel migliore dei casi assomiglia a un contagio: il contagio di certe metodologie o entusiasmi che sono sempre provvisori e opinabili, dato che ogni artista si muove dentro un ampio campo di sfumature che esplora nella sua vita dentro l'arte.

Hai già in mente i testi da sottoporre agli attori? Saranno tue drammaturgie?

Sì. Essendo l'Ecole, da questo punto di vista, abbastanza libera, mi propongo di scrivere *in situ*, ai piedi della scena, un'opera per questi sedici attori di lingue diverse. Ho in mente un abbozzo di argomento, molto aperto, affinché ciò che incontreremo nel lavoro di esplorazione (che sarà incentrato sulle regole del caos e sulla pluralità di senso che nasce dalla perversione del significato) possa adattarsi alle caratteristiche di un gruppo che – per il momento – nessuno conosce. Il mito sarà – credo – la fine dell'Europa. Un cliché, certo. Un luogo comune che spero ci porterà verso zone inattese.

Alcune fortunate edizioni dell'Ecole, come quelle, ad esempio, di Eimuntas Nekrosius o di Antonio Latella, hanno dato vita a veri e propri spettacoli. La consideri una possibilità oppure escludi a priori l'ipotesi, concentrandoti sull'aspetto didattico?



Rafael Spregelburd (foto di Sebastián Freire).

Ho preso in considerazione quest'opzione. Non credo che potremo dare allo spettacolo una forma definitiva, ma l'Ecole certamente servirà a me per fare i primi passi. L'opera sarà probabilmente impossibile da finanziare – chi può oggigiorno sostenere economicamente un cast nel quale il 75 per cento degli attori saranno artisti che vivono in altri Paesi? – ma ci comporteremo come se lo spettacolo fosse possibile e i miracoli fossero la norma, e cercheremo di lavorare come se avessimo un mese per creare uno spettacolo soddisfacente. Siamo destinati al fallimento, ovviamente. Però l'arte si maneggia con criteri molto strani, e il fallimento spesso è la migliore esperienza per imparare, mentre del facile successo molte volte non resta niente di solido da rosicchiare.

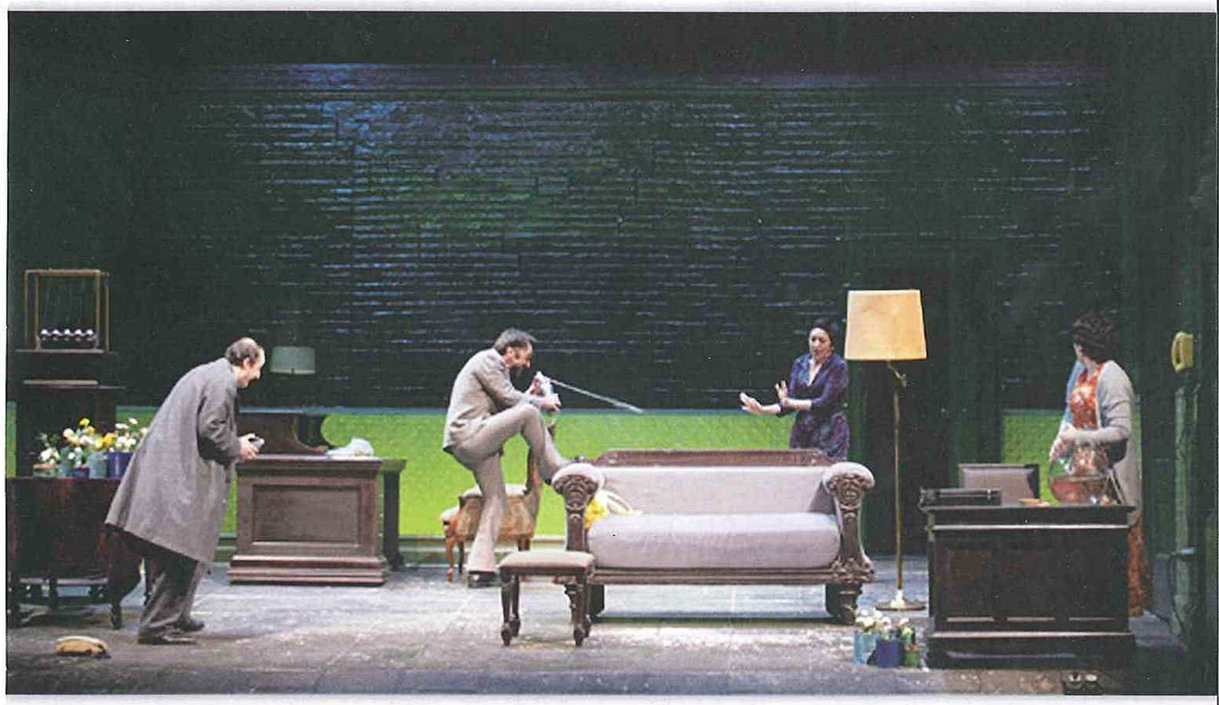
Come funziona la pedagogia teatrale in Argentina, Paese in fermento e vitalissimo, dal punto di vista scenico?

L'attività teatrale nella città di Buenos Aires (perché non accade lo stesso nel resto del Paese) è di una vitalità unica, poche volte vista in altre città. Dove vivo io studiare teatro è una pratica assai comune. La gente si accosta alla scena con molto entusiasmo. Sono pochi i gruppi che arrivano a fare esperienze professionali, ma nonostante questo Buenos Aires vanta più di trecento sale teatrali, e questo significa che l'offerta è enorme. Ciò ha generato un teatro raffinato e sofisticato, che convive – naturalmente – con qualche forma del peggior teatro amatoriale. Il quale può essere molto scadente, ma conserva nonostante tutto una curiosa nobiltà: perché la gente dovrebbe fare teatro, quando potrebbe decidere di non fare nulla o, al limite, di fare qualcosa di spaventoso? La nostra realtà è profondamente teatrale, il nostro quotidiano è stilisticamente complessissimo, e l'arte della rappresentazione (così mal esercitata dai politici) chiama la gente a una sollevazione permanente dello *status quo* che fa sì che l'attività teatrale conti su molti «operai». E su molto pubblico. Le nostre regole sono assai diverse da quelle europee: da noi c'è una forte indipendenza (lo Stato finanzia al massimo il dieci per cento di ciò che accade nei teatri), una grande curiosità e un sistema cooperativo che mette in discussione lo statuto più profondo della vita politica cittadina: l'uso del capitale. Un compagnia teatrale a Buenos Aires assomiglia molto a una fabbrica occupata dai suoi attori. Certo questi modelli sono esistiti – ed esistono tuttora – anche in Europa e soprattutto in Italia. Ma in Argentina godono di incredibile salute e visibilità, mentre da voi devono combattere nell'ombra per meritarsi il giusto riconoscimento. La pedagogia nella mia città non vive tanto nelle università (che comunque sono molto attive) quanto, soprattutto, nelle scuole dei maestri, che mostrano ai propri allievi le loro modalità di lavoro, quasi sempre in modo un po' marginale ma allo stesso tempo appassionato.

Luca Ronconi, il più grande regista italiano vivente, si è interessato alla tua scrittura, allestendo La modestia. *E ora sta preparando un altro spettacolo su un tuo testo. Che impressione ti fa essere messo in scena da un mostro sacro del teatro europeo? Sei stato soddisfatto della sua lettura registica?*

A causa della distanza, non ho ancora potuto vedere il lavoro del maestro Ronconi, ma chiaramente la sua fama lo precede ed è sempre un onore sapere che un regista di così grande esperienza (e con tante opzioni quanto alla scelta dei testi da mettere in scena) abbia deciso di dedicare il suo tempo, il suo interesse e il suo talento alla mia opera remota e tortuosa. Tanto nel caso della *Modestia* come in quello della prossima produzione, *Il Panico*, si tratta di pièce complesse, piene di chiaroscuri, che io stesso ho diretto a Buenos Aires – fedele al mio stile – con mezzi tecnici estremamente limitati. Il fatto che sia Ronconi ad allestire questi testi, con risorse importanti come quelle del Piccolo Teatro, mi dà una grande felicità: è una gioiosa opportunità di vedere che tipo di destino avrebbero potuto avere quei materiali se io avessi contato sulle stesse condizioni produttive. È semplicemente un sogno che si realizza. La mano di Ronconi è una bacchetta magica che si posa sui testi e li dota di luce nuova.

Non dimentico nemmeno però l'origine «umile» di queste pièce, e so che anche in Italia altri registi si dedicano a loro – con la stessa passione – in condizioni tecniche un po' più simili alle mie. Manuela Cherubini, Roberto Rustioni, Milena Costanzo e altri gruppi che stanno provando in questo momento offriranno probabilmente visioni meno ingenti dei miei lavori, però ugualmente arricchenti. Le mie opere, in Argentina, conoscono solo questo formato piccolo e «da camera»: per me è un lusso che in Italia esse sappiano convivere in forme così diverse. ■



La modestia *secondo Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).*