



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 269-278. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Argentina e Europa: modelli a confronto per un teatro post-crisi. Un'intervista a Rafael Spregelburd

DAVIDE CARNEVALI
davide.carnevali@libero.it

La fama di Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) si è ormai consolidata anche in Italia, paese in cui è approdato saldamente in questi ultimi anni soprattutto grazie all'operato di Franco Quadri e Manuela Cherubini, che hanno curato la pubblicazione, la traduzione e la diffusione delle sue opere nella nostra lingua. A lui sono andati gli ultimi due premi Ubu come miglior autore straniero (per *Bizarra* nel 2010, per *Lúcido* nel 2011) e il Piccolo Teatro di Milano mette in scena questa stagione *El Pánico* per la regia di Luca Ronconi. Da questo punto di vista poco altro c'è da aggiungere, se non l'invito al lettore – e allo spettatore di teatro che si nasconde dietro il lettore – ad approfondire la conoscenza dei suoi testi e, quando è possibile, dei suoi spettacoli.

L'ultima creazione di Spregelburd, in cui è autore, regista e attore, si intitola *Apátrida. Doscientos años y unos meses* e ha debuttato a Buenos Aires alla fine del 2010, nell'ambito del festival Dramaturgias Cruzadas. Un lavoro piuttosto differente da quelli a cui ci aveva abituato, uno spettacolo per attore solo accompagnato da un musicista, in cui Spregelburd dà corpo e voce a due personaggi, il pittore argentino Eduardo Schiaffino e il critico d'arte spagnolo Eugenio Auzón. Lo spunto viene da un episodio storico: sul finire del secolo diciannovesimo, in occasione della prima esposizione di arte argentina, i due si resero protagonisti di una polemica condotta a colpi di replica sui quotidiani di Buenos Aires, celebrando il primo la nascita di un'arte nazionale, sostenendo il secondo l'universalità del concetto di arte. I pittori argentini presenti in quella esposizione erano appena ritornati dalla Francia, dove erano stati inviati con una borsa di studio per imparare le tecniche pittoriche del vecchio continente. Potevano dunque davvero quei pittori considerarsi esponenti di una pura arte argentina? O il loro lavoro era soltanto una volgare imitazione dell'arte europea?

Gli argentini – recita un conosciuto detto – si credono inglesi che si comportano come francesi, mentre in realtà sono italiani che parlano spagnolo. In effetti l'Argentina ha sem-

pre guardato all'Europa come il proprio punto di riferimento culturale, molto più di quanto non abbia fatto con gli Stati Uniti o con gli altri paesi sudamericani. La questione ci è dunque servita da spunto per una riflessione sulla relazione tra Argentina e Europa ai giorni nostri. Soprattutto ora che su questa sponda dell'Atlantico stiamo affrontando una crisi economica e finanziaria che per molti aspetti ricorda quella vissuta un decennio fa dall'Argentina, crisi che in quel caso lasciò sulla strada praticamente l'intera classe media del paese.

Curiosamente e contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il teatro argentino uscì rinforzato da quella crisi. A Buenos Aires cominciarono a proliferare sale e salette, aprirono e continuano ad aprire ancora oggi piccoli spazi non teatrali, urbani o casalinghi – visto e considerato che anche il salotto di casa vale come scena realista – spesso per pochi spettatori avvisati con il passaparola. Come è stato possibile un fenomeno di questo tipo? Da un lato con la crisi il paese sperimentò una rottura del rapporto con le istituzioni, a cui si sostituì un forte spirito di aggregazione popolare. Numerosi furono i casi in cui le industrie in fallimento vennero prese in mano dai propri dipendenti, le fabbriche tenute aperte dai lavoratori; l'esperienza dell'autogestione si diffuse. E così fu anche per il teatro: chi voleva fare teatro si rimboccava le maniche, si metteva insieme ad altre persone che si erano rimboccate le maniche e faceva teatro, indipendentemente dalla possibilità che il prodotto avesse un qualche riconoscimento istituzionale. Si scoprì così che fare teatro era un'attività relativamente semplice, e fu un boom. Allo stesso tempo la gente aveva voglia di andare a teatro anche per continuare a offrire un'apparenza di normalità a una vita che aveva sperimentato un cambio radicale di condizione e abitudini. E poiché ora il teatro era fatto sempre più dalla gente e sempre meno dalle istituzioni, e quindi era anche meno costoso e più vicino al pubblico – forse perché la gente meglio capiva i problemi reali della gente – si creò una base forte di “consumatori” fedeli e affamati di teatro. Soprattutto di un teatro che parlasse di quello che stava accadendo, magari con un poco di ironia. Conseguenza ne fu che gli autori si concentrarono prevalentemente nella creazione di storie di quotidiana esistenza, dipingendo in modo grottesco una realtà grottesca. Certo, nel mezzo di una crisi economica non si poteva pretendere di vivere di teatro: ci si arrangiava con altri lavori, e il teatro si faceva la sera, una, o due, o tre volte a settimana, per periodi prolungati di tempo, con spettacoli che prevedevano mesi e mesi di prove. Ed è così ancor oggi. Spesso gli attori non sono professionisti dello spettacolo ma di altri settori: medici, avvocati, tassisti, ristoratori o psicologi, che affinano la tecnica sul palco e non nelle accademie. Aggiungiamoci poi che almeno *los porteños* (così si denominano gli abitanti di Buenos Aires) sono particolarmente portati per l'arte attoriale, cosa che è evidente nel loro carattere aperto e vagamente egocentrico, nel loro desiderio di farsi notare e di tenere banco nelle conversazioni, dominando la modulazione della voce e l'espressività del gesto. In fondo in fondo sono italiani, italiani del sud; e in un certo modo eredi della commedia di Eduardo.

Il parallelismo ci riporta alla questione iniziale: teatralmente parlando, quali sono le affinità e le differenze tra Argentina e Europa? E cosa possiamo imparare noi, paese in crisi, dall'esperienza di un paese che la crisi l'ha già vissuta, e in parte ormai superata? L'abbiamo chiesto a Rafael Spregelburd, che è un profondo conoscitore degli usi e costumi in vigore sui due lati del *Charco* (la “pozza”, così in Argentina viene eufemisticamente chiamato l'oceano che ci divide). Abbiamo provato a capire quale sia la visione dell'Europa di

un autore argentino che in Europa viaggia spesso, e che in Europa vede messo in scena il suo teatro in un modo completamente differente da quello a cui è abituato in patria. Così un pomeriggio del dicembre 2011, dopo l'allenamento del martedì al Parco Sarmiento (Spregelburd è capitano della Nazionale Argentina dei Drammaturghi, ma risparmiamo qui i commenti sul calciatore, di pasta ben più grezza che il fine drammaturgo), ci siamo ritrovati a parlare di tutto questo a casa sua, nel quartiere di Almagro, nel centro geografico di Buenos Aires.

Il nome Spregelburd ha un che di europeo, o sbaglio?

Non sappiamo esattamente da dove venga il nome. Mio nonno era tedesco, veniva da un piccolo paese della costa del Baltico, Wolin, che oggi si trova in Polonia. Spregelburd è in realtà un nome tedesco scritto male, il che lo rende al 100% argentino. Era piuttosto normale che i nomi venissero leggermente modificati, quando gli immigranti sbarcavano in Argentina. Il mio amico Marius von Mayenburg [autore, per anni Chef Dramaturg della Schaubühne di Berlino e collaboratore di Thomas Ostermeier, *nda.*] sostiene che il mio nome in realtà non sia un nome, ma il risultato di qualcosa che mio nonno aveva detto al funzionario dell'ufficio immigrazione quando questi gli aveva chiesto come si chiamasse. Mio nonno potrebbe aver risposto «Ich spreche kein Wort» [Non parlo la lingua (lett. "nessuna parola") *nda.*], visto che non sapeva lo spagnolo, e il funzionario avrebbe riportato «Spreg-el-burd» come alterazione e contrazione di quella frase. Non male come nome per uno scrittore, no?

Da dove viene lo Spregelburd scrittore di teatro?

Ho cominciato a dedicarmi al teatro come quasi tutti nel mio paese: come attore. Volevo essere attore, mi sembrava una professione nobile, il modo migliore per impiegare il mio tempo. Poi cominciai a scrivere le mie opere quando mi resi conto, insieme ai miei compagni, che non trovavamo nelle generazioni anteriori i testi che soddisfacevano le nostre necessità di attori. Era una cosa molto comune nella nostra generazione. Io appartengo alla prima generazione che ha cominciato a fare teatro dopo la sanguinosa dittatura militare che terminò nell'anno 1983, e a partire da quel momento si verificò come un'ondata di apertura, di apertura mentale, apertura produttiva, che ha permesso cose molto differenti. Io sono cresciuto con questa libertà, uscendo da una dittatura tremenda e pensando, come suole accadere nei paesi giovani, che ora tutto sarebbe stato possibile. Al contrario, quando pensi a una città europea, prendiamo per esempio Amsterdam, una città bellissima, dove tutto è già stato fatto... be', la verità è che ti viene poca voglia di scrivere. Queste città sono in qualche modo paralizzanti,

il dialogo con il quotidiano si fa molto difficile. Al contrario in contesti nuovi, mobili, ibridi soprattutto, la relazione tra la gente e la cultura non si ha solo al livello dell'alta cultura (l'opera, il balletto o il cinema *d'essai*), ma anche a un livello basso: nella musica pop, nelle attività performative, nei concerti, nelle forme di artigianato. Quando uno ha questo tipo di relazioni con la controcultura, quando si forma questa cultura ibrida, è molto naturale pensare che il teatro sia uno dei motori fondamentali della società. Io cominciai a fare teatro perché pensavo che non solo era possibile, ma che era anche una cosa molto immediata, molto utile. Non la consideravo come un'attività astratta, riflessiva, continuatrice di una tradizione antichissima: no. Il teatro era semplicemente la miglior maniera che la mia generazione aveva trovato per occupare il tempo che le era concesso.

In Apátrida. Doscientos años y unos meses sei autore, regista e attore. Come nasce questo tuo ultimo spettacolo?

La scrittura del testo nasce all'interno del festival Dramaturgias Cruzadas, un progetto portato avanti dal Goethe Institut e da Pro Helvetia di Buenos Aires, che nel 2010 avevano deciso di far incontrare autori argentini con autori europei – svizzeri, tedeschi, ma anche italiani e spagnoli – perché lavorassero sulla questione del Bicentenario. L'Argentina compiva 200 anni, è un paese molto giovane, e naturalmente questo era un incentivo a rileggere la nostra storia. Nel mio caso esisteva un incarico di Pro Helvetia perché scrivessi un testo insieme a un autore svizzero, Raphael Urweider, sul tema Storia: come incide la Storia sull'identità di un popolo, e in che modo l'Argentina guarda se stessa nel momento in cui compie 200 anni. Fortunatamente tanto a me come all'autore svizzero il tema sembrava piuttosto scivoloso, difficile da svolgere diligentemente, senza presentare qualche dubbio rispetto al suo trattamento. Così decidemmo che ognuno avrebbe scritto un testo autonomo. Nel suo caso era la storia di un maestro di scuola svizzero che, nel periodo in cui la Svizzera era un paese povero, emigrava in Argentina. L'Argentina era il futuro, era la modernità, e lui immaginava Buenos Aires come una città moderna in cui tutto era possibile; mentre l'Europa era un continente povero, eternamente in guerra, eternamente in decadenza. Questa inversione della percezione comune che abbiamo ora a me interessava molto. Io decisi di scrivere su un episodio di quel periodo, dell'anno 1891, un episodio molto poco conosciuto della nostra storia e che a me sembra "fondazionale". Si tratta del carteggio tra un pittore, Eduardo Schiaffino, e un critico d'arte spagnolo di stanza a Buenos Aires, Eugenio Auzón, che cominciano a scambiarsi insulti sui giornali dell'epoca in merito a un'esposizione di arte argentina. L'esposizione del 1891, una mostra realmente molto modesta, con dieci o dodici quadri, è la prima testimonianza documentata che abbiamo di un'arte nazionale. È la prima volta che gli artisti dicono: "Faremo un'esposizione di arte *argenti-*

na". Per questo era così interessante riflettere su quello che accadde. Il critico spagnolo disse: «No, l'arte argentina non esiste, come non esiste l'arte francese o l'arte tedesca. L'arte è una cosa universale e non ha bandiere». E a partire da lì cominciarono a litigare, entrambi con molta lucidità, molta chiarezza anche, e poiché non riuscirono a mettersi d'accordo finirono per sfidarsi a duello. E questo duello è forse la fine più grottesca che avrebbe potuto avere un dibattito simile. Io sono andato a prendermi le lettere originali e ho lavorato su queste lettere montando uno spettacolo per attore solo, in cui sono accompagnato da un musicista che fa musica industriale: si fabbrica i suoi strumenti con resti e oggetti abbandonati, coperchi, bidoni, usa differenti suoni preregistrati e costruisce un accompagnamento piuttosto anacronistico per la storia che volevamo raccontare.

Il tema ci interessa molto e mi piacerebbe che ne parlassimo un po' più a fondo, quindi ora rivolgo a te questa stessa domanda: esiste un'arte argentina?

Io credo che la domanda rispetto al fatto che esista o meno un'arte nazionale è una domanda che tutti i paesi si fanno e a cui non si può sempre rispondere in modo esauriente. Mi sembra che già l'idea di nazione sia un'idea antiquata, un'idea sbagliata, un'idea alienante. Soprattutto in un momento come questo, in cui è chiaro che chi sta governando non sono nemmeno gli Stati, ma il capitale internazionale. Come dimostra anche il caso italiano, in cui il primo ministro si tira indietro ed è rimpiazzato immediatamente da un tecnico del Fondo Monetario Internazionale. Non ci sono nazioni, l'unica cosa che c'è è il folklore, cioè un desiderio di difendere il "nazionale" nei suoi particolari più insignificanti, nei suoi particolari appunto più folklorici, cosa che di per sé non è né un bene né un male. Questo si vede ad esempio in Europa, con la Comunità Europea: invece di integrarsi, i paesi hanno ricomposto una "mappa medievale", le regioni cominciano a reclamare la propria autonomia politica, linguistica, estetica, gastronomica, come se avessero questo disperato desiderio di restringere le frontiere invece di allargarle, come se l'identità fosse qualcosa che corre il pericolo di scomparire se si fonde con altre. Io in generale mi sono sempre allegramente dichiarato un cittadino del mondo. I miei migliori amici possono essere argentini, italiani, berlinesi, posso incontrare gente con cui sento affinità ben al di fuori del concetto di nazionalità, e per questo l'idea di "arte nazionale" mi è sempre sembrata una trappola. Ora: la trappola funziona; e perché funziona? Perché è vero che esistono tratti distintivi, ad esempio forme di fare teatro in una cultura o un'altra, in cui uno crede. Prima dicevamo: esiste un'arte argentina? Com'è il teatro argentino? E io ti posso descrivere più o meno come si fa il teatro qui. Però non so se questo è *argentino* nel senso che è ha qualcosa a che vedere con la forma della mia patria. Quasi sempre ha a che vedere con come si organizza lo

sconforto degli artisti; o come il loro lavoro, la loro attività, si nutre di tutto il meglio del mondo. Noi da certo punto di vista siamo una cultura nuova, non ci portiamo sulle spalle il peso di una tradizione come può accadere in Italia, in Germania, o in Inghilterra. Non abbiamo classici. In Germania ad esempio si fanno i classici continuamente, si rivisita il teatro classico. Da noi questo non succede, perché la nostra letteratura drammatica è praticamente tutta contemporanea. Per cui i classici a volte si fanno, ma si fanno come se fossero qualcosa di un'altra cultura, come qualcosa che appartiene all'Europa. Questa per me è una sensazione molto interessante che avverte chi vive qui, una cosa che succede in parte anche ai nordamericani: rivisitare il passato non è precisamente la priorità. Queste cose che sto menzionando come caratteristiche di un'attività sono quelle che fanno dire: «Ah, ok, il teatro argentino è così, e il teatro tedesco, ad esempio, è fatto in quest'altro modo». Però insisto: credo che abbia a che vedere con le tendenze di un momento dato e non con il fatto di difendere una bandiera. Se l'influenza arriva dalla Francia, dalla Germania o dagli Stati Uniti a noi non importa. Allo stesso modo non ci importa che ultimamente il teatro argentino, che è molto ricco, che è un'esperienza molto intensa, possa cominciare a influenzare altre culture, come sta accadendo credo io principalmente con il teatro in Spagna e in Catalogna. Ci sono molti spagnoli e catalani che vengono a portare avanti la loro formazione teatrale a Buenos Aires, dove trovano alcuni strumenti e un modo di intendere questa attività che in Spagna non sono tanto comuni. E a giudicare da quello che sta succedendo ora con alcune delle mie opere in Italia, direi che forse che questa influenza si sta diffondendo in altri paesi. Ma non direi mai che questa è un'influenza argentina, sarebbe un'esagerazione. Piuttosto quel che accade è che io sono argentino e faccio teatro nel modo in cui ho imparato a farlo qui. E poi se un mio lavoro si può esportare in un altro contesto culturale inevitabilmente esso avrà qualcosa che io sto apportando incoscientemente, che non appartiene solo a me, ma che mi supera e che appartiene a una generazione data in un momento dato. Però è molto, molto difficile parlare in termini di arte nazionale. Mi sembra un ossimoro, un paradosso che non si risolve nel terreno dell'arte, ma nel terreno della socio-politica.

Quali sono per te le differenze più evidenti dunque tra questi modi differenti di fare teatro, il modo argentino e il modo europeo?

Innanzitutto il teatro in Argentina, o a Buenos Aires, dove io vivo, appartiene agli attori. Sono gli attori quelli attorno a cui si struttura il senso del teatro. Gli attori sono produttori, registi, autori, *Dramaturg* [nel senso tedesco del termine, inteso come figura che lavora sulla componente testuale del teatro, *nda.*], fanno tutto quello che bisogna fare per montare un buono spettacolo. Mentre in linea generale in Europa il teatro è più

professionalizzato. Se prendiamo ad esempio la Germania: il grande teatro tedesco da cui emerge l'idea di avanguardia o di rottura è il teatro statale, un teatro prodotto con capitale culturale che appartiene a tutta la società. Però sono anche i teatri che prestano a questa avanguardia tutta la loro burocrazia. Cioè un sistema in cui c'è un direttore artistico, che ha un piano artistico, e in cui questo direttore contratta alcuni attori che lavoreranno come "operai" di questa idea per costruire un senso. Gli attori sono in definitiva "i salariati" dell'idea di un terzo, di un operatore culturale. Questo naturalmente è un modello invidiabile, che fa sì che quello dell'attore diventi in un lavoro remunerato, pagato dallo Stato. Però io vedo che ha anche i suoi svantaggi. Gli attori tedeschi sentono che devono percorrere un cammino molto burocratico prima di poter decidere: "Io voglio essere attore, voglio recitare questo testo, e voglio farlo perché mi commuove, e mi metto insieme ad altri attori come me per farlo, per metterlo in piedi, per metterlo in scena". Questa, io credo, è una differenza fondamentale: l'indipendenza del teatro argentino. Perché quando noi abbiamo bisogno di parlare di un qualche tema o di tradurre la nostra realtà politica molto rapidamente, lo possiamo fare in maniera immediata. Mentre in paesi in cui questo compete alle istituzioni culturali, come in Germania, l'attore non ha questo potere, ma deve aspettare che qualcuno lo chiami a lavorare.

E dal punto di vista estetico?

Sì, ci sono naturalmente anche differenze estetiche, e cioè: quali cose sono prioritarie in una cultura e quali nell'altra. Per esempio il tema del *design*. In Argentina il *design* di uno spettacolo, la scenografia, i costumi, le luci, non sono molto importanti. Nessuno si aspetta che il teatro lavori con elementi che costano soldi. Anzi, non è molto ben visto. Quando una compagnia mette soldi per comprare tecnologia, per mettere un qualche apparato in scena, sia esso un videoproiettore molto semplice o una scenografia un po' cara, lo spettatore starà pensando tutto il tempo *quanto* è costato, e *chi* sta pagando questi attori indipendenti. La idea di *design* è dunque associata al male, è associata, a volte anche non correttamente, penso io, a qualcosa come la pubblicità o la moda. Mentre il teatro di qui più ricco e più interessante si concentra sugli attori e sul testo. Io dico sempre che l'unica tecnologia che ci possiamo permettere nella scena indipendente argentina è la tecnologia narrativa. Come posso raccontare storie ogni volta più complesse, più divertenti, più intricate, senza usare nessun elemento che si rifà al concetto di consumo e di capitalismo. Voglio dire, senza usare "cose che bisogna comprare". Quello che usiamo è l'"opera-uomo" e il lavoro degli attori. Certo, io mi sono abituato al fatto che alcuni testi miei che io metto in scena in Argentina, quando poi sono allestiti ad esempio in Germania sono allestiti con molti mezzi, e a me non dispiace vederli fatti anche in questo modo, con una buona produzione alle spalle.

Questo dipende naturalmente da quella che è la percezione pubblica, direi quasi la percezione *politica* degli spettatori che vanno a teatro. Se a Buenos Aires vado a vedere teatro indipendente mi preoccuperebbe abbastanza sapere che questi attori non guadagneranno niente per fare quello che fanno, e che il denaro viene usato per, non so, affittare un impianto del suono o pagare una sala, e che questo denaro andrà a una specie di socio capitalista più importante degli attori stessi. Mentre se io vedo lo stesso testo in Germania, dove tutti prendono il loro stipendio, perché questa è una funzione che spetta allo Stato, non mi preoccuperei del fatto che si cerchi la bellezza attraverso altri codici.

Qual è in definitiva la visione dell'Europa di un autore argentino come te, che l'Europa l'ha frequentata molto in questi anni?

L'Europa è un continente talmente vario, che racchiude in sé talmente tante contraddizioni, che è difficile rispondere alla domanda: "Cosa succede nel teatro europeo?". Io ho sempre avuto una relazione idealizzata con l'Europa. La nostra cultura, la cultura argentina, è una cultura che ha sempre ammirato molto la cultura europea, soprattutto certi movimenti europei, come può essere la psicanalisi di Freud, l'esistenzialismo di Sartre, il teatro popolare italiano, le avanguardie del principio del secolo XX soprattutto francesi, lo humor inglese... Considerato che siamo un paese costruito in gran parte da immigranti, l'Europa si è sempre vista come qualcosa di nostalgicamente superiore rispetto all'influenza ricevuta da altre culture, per esempio quella indigena sudamericana, o quella di altri paesi latinoamericani di cui sappiamo molto poco. L'Argentina è sempre stata – purtroppo – una specie di enclave europea in mezzo a un continente che non lo è. E questo equivoco fa sì che gli Argentini abbiano con l'Europa una relazione appassionata ma anche un po' folle: stiamo costantemente cercando di capire se l'Europa è davvero così bella come si dice. E naturalmente non lo è. L'Europa è un continente in guerra, fino a poco tempo fa si stavano ammazzando in Jugoslavia, fino a poco tempo fa le guerre intestine in paesi come la Spagna generavano una follia quasi medievale, ed è difficile da comprendere che ciò accada in un continente tanto sviluppato come l'Europa. Le nostre influenze culturali non vengono dagli Stati Uniti, non vengono dal Giappone, non vengono dall'Asia o dall'Africa, vengono dall'Europa. Ma quando si pensa all'Europa è facile sbagliarsi, perché naturalmente l'influenza della cultura italiana è differente da quella della cultura spagnola, che sono le due principali culture che ci hanno influenzato, ed è anche molto differente da quella tedesca, francese o inglese, che sono comunque pianeti molto importanti nella nostra cosmovisione. Quando vivevo in Europa ho dovuto abituarci a quello che è normale e quello che non lo è dentro questa cosmovisione. Però nel momento in cui torno nel

mio paese e riguardo l'Europa da qui, la vedo come quella che è: un curioso insieme di contraddizioni. In fondo si tratta sempre di una relazione tra centro e periferie. Quasi tutto quello che si pensa si pensa nelle lingue centrali: la lingua della filosofia sembra essere il tedesco o l'inglese, e mai si potrebbe pensare una filosofia in *casteshano* [*castellano* pronunciato con la tipica pronuncia autoctona, come a indicare la variante linguistica argentina, piuttosto differente dal *castellano* iberico che comunemente chiamiamo *spagnolo*, *nda*.] che possa influenzare altri pensatori. C'è una relazione tra il centro e la periferia che fa sì che la periferia consumi, diciamo così, i residui che produce questa cultura centrale. Questo ci mette sempre nella situazione di essere soggetti a un enorme complesso di inferiorità, e per questo ogni volta che le culture periferiche riescono a prendere le distanze o ad avere uno sguardo critico sui sistemi – e soprattutto i sistemi politici – che imperano in Europa, noi ci sentiamo al sicuro, salubrementemente fuori da questo sistema che in fin dei conti ha generato la maggior parte delle guerre del mondo, la maggior parte dell'accumulazione del capitale in poche mani. Ed è come se dicessimo: «Ok, noi non siamo colpevoli, non abbiamo niente a che vedere con tutto ciò». Il che è un'illusione, perché insisto: quello che governa è il capitale internazionale, che è lo stesso in tutti i paesi.

A proposito di capitale internazionale: pensi che nell'affrontare questa crisi finanziaria l'Europa possa trarre qualche insegnamento da quello che è accaduto in Argentina nel 2001?

Mi sembra che la crisi che si sta verificando ora in Europa sia una crisi molto simile a quella che si è verificata qui negli anni Novanta - Duemila. Le privatizzazioni e tutte queste misure che ora si stanno applicando in Italia o in Grecia, l'Argentina già le aveva sperimentate, e questo ci aveva portato alla rovina. Ho brutte notizie per l'Europa: non era quella la formula per mettere fine a questi problemi, al contrario, li aggravò. Non si può continuare a pensare a un'economia globale basata sul consumo, il pianeta ha un limite, arriverà un momento in cui il consumo non potrà continuare ad essere l'unica forma di concepire le economie. E questa mi sembra una situazione pericolosa, a cui bisogna stare molto attenti, bisogna vedere come tutto ciò ha funzionato in paesi periferici e come sta funzionando in Europa, perché ho l'impressione che l'intercambio di esperienze culturali "in asincrono" possa essere molto importante e molto interessante per le persone che devono pensare a soluzioni possibili. Il teatro non risolve assolutamente niente, però sì che genera un movimento intellettuale, incentiva il confronto e la condivisione di soluzioni. È importante provare a pensare quello che ancora non si è pensato, esplorare le zone della conoscenza umana e sociale nel modo in cui lo fa il teatro, che è una maniera ludica, una maniera non necessariamente scientifica, però dotata di un enorme potere di "anticipazione del reale".