

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Cinema, Musica e Teatro**

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: **10/C1**

Settore Scientifico disciplinare: **L-ART/05**

**IL TEATRO COMUNITARIO IN ARGENTINA:
PARADIGMI E PRATICHE TRA IDENTITÀ E MEMORIA.
CON UN FOCUS SUL CASO ITALIANO**

Presentata da:

Giada Andreina Russo

Coordinatore Dottorato
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore
Prof.ssa Cristina Valenti

Esame finale anno 2015

A mia mamma: frutto e riflesso di ogni mia parola

Ringraziamenti

Prima fra tutti ringrazio mia mamma, frutto e riflesso di ogni mia parola. A lei dedico il raggiungimento del mio traguardo, a lei dedico la mia tesi che mi ha aiutata a resistere. Ringrazio quindi il mio progetto di ricerca, il giorno in cui l'ho scelto e il giorno in cui ho scelto di non abbandonarlo. La memoria, l'identità, l'assenza sono i temi ricorrenti della mia vita fino a oggi e grazie alla mia passione e alla mia dedizione sono riuscita a elaborare una tesi e una mancanza.

Ringrazio mio papà, mia sorella e i miei nipoti che ogni giorno mi hanno ricordato a cosa serve vivere, perché ne vale sempre la pena. Mio papà è mio padre, è la presenza di mia madre, è il mio migliore amico, il mio consigliere, la mia luce sul mondo, la mia fonte inesauribile di sapere. Mia sorella è la mia vera compagna di vita. Lorenzo e Greta sono il mio futuro.

Ringrazio la Prof.ssa Valenti per la sua tenacia, per la fiducia, per i suoi preziosi consigli, per avermi dato la possibilità di sfidare me stessa e di mettermi alla prova dimenticando paure e debolezze. Senza la sua forza ostinata, questa tesi non sarebbe questa tesi.

Ringrazio i miei compagni di avventura, Giovanni, Marcia e Nicoletta, miei amici del cuore e mio gruppo di studio. Un grazie speciale lo rivolgo a Marcia, che mi ha supportata e sopportata in ogni momento, risparmiando per me le sue energie.

Ringrazio mia zia Milena, non potrei nemmeno elencarne gli innumerevoli motivi. Ringrazio perché c'è.

Grazie a Rossella, amica straordinaria, sempre appassionatamente allineata alla mia stessa, a volte insostenibile, capacità di pensiero. Con lei condivido il mio sguardo sul mondo.

Ringrazio le mie amiche che sono anche le mie radici: Mariagrazia, Maria Claudia e Lia. Loro sanno chi sono senza che io debba più spiegarglielo. E mi hanno vista crescere e cambiare all'improvviso, tenendomi per mano ogni giorno.

Ringrazio mia nonna, che mi manca e che ha creato mia mamma, che mi manca.

Grazie a Buenos Aires e all'Argentina, a Stella Giaquinto e a Edith Scher, a tutti gli incontri che hanno reso questa tesi il mio progetto di ricerca e di vita, fino a qui.

Un grazie e un saluto dalla Terra ad Antonio Tassinari, che per me è il teatro comunitario.

A Claudio, il mio nuovo inizio.

INDICE

Introduzione	1
--------------	---

Primo Capitolo

Memorie e identità nella Buenos Aires della post-dittatura

I.1. Eccessi di memoria	7
I.2. La presenza del corpo assente: la <i>desaparición</i> e il problema della rappresentazione	18
I.3. Comunità e “nation-ness”: un teatro per l’identità	46

Secondo Capitolo

Origine e caratteri del teatro comunitario in Argentina

II.1. Teatro argentino tra localismo e globalizzazione	57
II.2. Metodo di lavoro e tematiche del teatro comunitario: tracce della memoria nella rappresentazione	64
II.3. Precursori del teatro comunitario? Tra Agit-Prop e filodrammatiche anarchiche	77
II.4. Il contesto: caratteri generali del teatro argentino dalla post-dittatura a oggi	83

Terzo Capitolo

Il teatro comunitario: da “esperienza” a “fenomeno”

III.1. Le fasi del teatro comunitario	90
---------------------------------------	----

III.2. Catalinas Sur, il gruppo pioniere	97
III.2.1. <i>Venimos de muy lejos</i> : storie di identità e immigrazione	103
III.2.2. <i>El Fulgor Argentino</i> : un “club sociale” che riscatta la sua memoria	109
III.3. El Circuito Cultural Barracas, ovvero il teatro della strada	117
III.3.1. <i>Los chicos del cordel</i> e la teatralizzazione del corpo	124
III.3.2. <i>Zurcido a mano</i> e il riscatto della memoria invisibile	129
III.4. Il caso emblematico di Patricios Unido de Pie: il teatro come pratica di sopravvivenza	132
III.5. Matemurga de Villa Crespo: storia di un’identità “inventata”	144
III.5.1. <i>Zumba la risa</i> , ovvero il teatro della risata	151
III.6. Ipotesi di teorizzazione: tipologie di spettacoli e profili sociali dei <i>vecinos-actores</i>	155
III.7. Verso un movimento unitario: la Red Nacional de teatro comunitario	161
III.8. Fuori dalla rete, dentro il movimento: la danza comunitaria	165
III.8.1 Riferimenti storici e antropologici	169

Quarto capitolo

Il teatro comunitario in Italia

IV.1. La comunità teatrale di Pontelagoscuro	172
IV.2. Si canterà dei tempi bui. Microcosmi e utopie	177
IV.2.1. <i>Il Paese che non c'è</i> : vita, storia e memoria di Pontelagoscuro	181
IV.2.2. <i>Gran Cinema Astra</i>	188
IV.2.3. <i>La Patria Nuova</i>	194
IV.3. Le donne comunitarie: un teatro di genere	198

Conclusioni	206
Bibliografia	210
Appendice I	
Interviste e testimonianze	231
Intervista ad Adhemar Bianchi, direttore artistico Catalinas Sur	231
Intervista a Stella Giaquinto, direttrice organizzativa Catalinas Sur	233
Intervista a Nora Mouriño, organizzatrice Catalina Sur	238
Intervista a Gonzalo Domínguez, direttore della Orquesta Atípica, Catalinas Sur	242
Intervista a Ricardo Talento, direttore artistico Circuito Cultural Barracas	244
Intervista a Bicho Hayes, direttrice Patricios Unido de Pie	247
Intervista a Belén Trionfetti, direttrice del gruppo Los Okupas del Andén	253
Intervista a Elena Ganazzoli, <i>vecina</i> del gruppo Los Okupas	254
Intervista a Edith Scher, coordinatrice di Matemurga	256
Intervista a Marcela Bidegain, ricercatrice teatrale e studiosa	259
Intervista a Carlo Fos, storico e antropologo argentino	260
Intervista ad Aurelia Chillemi, coordinatrice del gruppo di danza comunitaria	263
Intervista ad Antonio Tassinari, direttore del gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro	264
Intervista a Cora Herrendorf, coordinatrice del gruppo delle donne comunitarie	265
Testimonianze	272

Appendice II	
Rete di Teatri Comunitari e Teatrografie	277
Appendice III	
Mappatura della rete di teatro comunitario	299
Appendice IV	
Materiali e documenti	306
Scritture sceniche	316
Appendice V	
Percorso fotografico fra i gruppi di teatro comunitario	373

Introduzione

Il progetto nasce nel 2010, nell'ambito dell'elaborazione della tesi magistrale, dal titolo *il teatro comunitario argentino: trasformazione sociale e memoria collettiva*. La scelta dell'oggetto di studio è nata da una vera e propria fascinazione nei confronti di un fenomeno artistico inedito nel panorama teatrale italiano ed europeo, che ho avuto la possibilità di approfondire con una ricerca sul campo, grazie al conseguimento di una borsa di studio dell'Università di Bologna per tesi all'estero, nello specifico nella città di Buenos Aires.

In quell'occasione, le mie essenziali informazioni rispetto all'esperienza teatrale a cui mi stavo avvicinando si sono consolidate grazie alle ricerche compiute negli archivi dei teatri, nelle biblioteche della metropoli e, soprattutto, contributo fondamentale, grazie ai dialoghi e ai confronti avuti attraverso interviste e incontri diretti con i protagonisti del teatro comunitario.

Il mio background sul teatro sociale e di comunità, coltivato durante gli anni di studi universitari, a stretto contatto con la mia docente e tutor di dottorato, la professoressa Cristina Valenti, mi hanno offerto gli strumenti di ricerca adeguati per poter sviluppare con cognizione e consapevolezza la mia tesi specialistica, attraverso un progetto di dottorato.

Anche durante il mio percorso come dottoranda di teatro presso l'Università di Bologna e cultore della materia in Storia del Nuovo Teatro, ho avuto la possibilità di effettuare un ulteriore periodo di ricerca sul campo, grazie a una borsa di studio bandita in questo caso del Ministerio de Educación de la Nación argentina, rivolta a cittadini italiani. Questa seconda occasione si è rivelata particolarmente proficua per analizzare il fenomeno del teatro comunitario con un approccio più scientifico e critico, in virtù della conoscenza pregressa e di nuovi e stimolanti incontri con cittadini, organizzatori, studiosi di teatro comunitario.

Gli spettacoli, alcuni visti per la seconda volta, hanno rivelato la loro matrice essenziale: le rappresentazioni si modificano nel tempo, sulla base dell'apporto di nuovi cittadini-attori all'interno del gruppo. Esistono due fasi fondamentali, l'una che precede e l'altra che segue la rappresentazione vera e propria, ambientate nello stesso luogo: la condivisione della sala, del cortile antistante la sala, o della piazza, prima dell'inizio dello spettacolo, costituisce il

preambolo, l'aspettativa, l'attesa; alla fine dello spettacolo si scambiano riflessioni, impressioni e stati d'animo, e anche questo rappresenta un momento di fondamentale importanza per uno spettatore, ancor più per uno spettatore-studioso della materia. La spontaneità dell'incontro viene arricchita dalla prospettiva di indagine, dall'atteggiamento analitico di chi tenta di definire ciò che vede e prova a inscrivere in un percorso teorico di più ampia portata.

Questa ricerca mi ha indotto a esplorare il territorio che precede la teorizzazione per incontrare la vita comune e la quotidianità delle persone. Lo spirito *amateur* dei *vecinos-actores* di teatro comunitario, che nulla dice della professionalità e dell'esito finale, contagia l'approccio dello studioso e ne impone un atteggiamento scevro da pregiudizi.

Il primo aggettivo che ho usato per definire il teatro comunitario è "inedito": più volte ho parlato di "esperienza inedita", "fenomeno inedito". A questo proposito, ho ripensato alle parole di Pasolini quando affermava che il nuovo teatro di cui parliamo è quello che abbiamo già in mente, e che il nuovo non può in realtà essere concepito né predicato.

Per indagare le radici del teatro comunitario ho cercato di rintracciare vicende antecedenti, non solo teatrali ma anche storiche e sociali, che hanno contribuito a creare l'ambiente in cui è germogliato un fenomeno particolarissimo e del tutto originale. L'originalità è rimasta intatta, nonostante la proliferazione di questo modello teatrale che da Buenos Aires ha dilagato in moltissime altre province del Paese, anche fuori dall'Argentina.

La differenza e la peculiarità di ciascun gruppo di teatro comunitario nascono dal contesto geografico e culturale nel quale si formano e si sviluppano.

Per testimoniare la pluralità delle esperienze, è nata la Red Nacional de teatro comunitario, che riunisce periodicamente tutti i gruppi – attualmente circa cinquanta – intorno a un tavolo comune, per discutere le prospettive condivise e il futuro del fenomeno.

Grazie alla partecipazione a uno di questi *Encuentros* di teatro comunitario, ho avuto occasione di entrare in contatto con gruppi provenienti da province del nord dell'Argentina, portatrici di un background culturale molto diverso.

Nel suo complesso, è possibile considerare il teatro comunitario un movimento artistico nuovo, che affonda le sue radici nel teatro sociale dei primi anni del Novecento. Il teatro indipendente, il teatro anarchico, il teatro di strada e le

filodrammatiche rappresentano senz'altro forme di teatro di comunità. Perché allora prendere il 1983 come data di nascita? Cosa rende questo fenomeno "inedito"? Diego Rosemberg, studioso argentino più volte citato nella tesi, afferma che il teatro comunitario "è un'invenzione tanto argentina quanto il dulce de leche".

L'esperienza del teatro comunitario è connessa a quella del teatro popolare, entrambe molto complesse. Il teatro comunitario è un teatro popolare: con esso condivide l'utopia di abolire le barriere sociali e invertire le relazioni di potere nel qui e ora della comunione teatrale. Possiamo giungere ad affermare che la proposta di un modo comunitario di fare teatro rappresenti un nuovo tentativo di rinnovamento del teatro popolare, attraverso la riattivazione del suo potenziale trasformatore.

Proprio nell'ambito dei contatti che ho costruito, anche in ambito accademico, durante il periodo di permanenza nella capitale e in alcune province limitrofe, sono entrata a far parte di una rete di studiosi di teatro comunitario che, dal 2010, si dedica allo studio del fenomeno, esplorando approcci differenti che problematizzano la questione dell'origine e dell'originalità del teatro comunitario.

La rete riunisce studiosi di tutto il mondo, per lo più di nazionalità latinoamericana, accomunati dal desiderio di seguire l'evoluzione di questa esperienza artistica e di studiarne i connotati storici e i risvolti sociali.

Sulle tracce del modello di rete del teatro comunitario, l'obiettivo del gruppo di ricercatori è quello di apportare, attraverso contributi saggistici e monografici sul tema, un sostegno teorico all'esperienza in una prospettiva il più possibile inclusiva. Ripensare la pratica è lo scopo del pensiero teorico.

Il mio approccio, di stampo storiografico, ha cercato una griglia critica. La conoscenza di questa esperienza, che ho voluto definire "categoria teatrale", dati i caratteri precipui che ha assunto nel corso della sua esistenza, mi ha permesso di sviluppare un personale pensiero teorico, accanto a una riflessione che fonda le sue basi sullo studio delle vicende storiche che hanno caratterizzato l'Argentina prima e durante la nascita del teatro comunitario. I confini tra storia, sociologia, filosofia e antropologia sono stati ricorrentemente oltrepassati, ridefiniti e sovrapposti.

La scelta di approfondire un oggetto di studio tanto volubile e difficile da inscrivere all'interno di categorie predefinite si è dimostrata in certi momenti anche una sfida.

Si tratta di un fenomeno culturale dove, se da un lato l'efficacia sociale è indubbia, la validità specificamente artistica e il suo impatto nel panorama degli studi teatrologici è ogni volta da ridefinire: ogni volta si tratta di vagliare le acquisizioni formulate intorno al tema e l'impianto stesso del progetto.

La realtà teatrale di questo lavoro risiede nell'oggetto stesso. Processo e prodotto, in questo caso, coincidono. Il processo, rappresentato dall'inestimabile impegno che quotidianamente i cittadini attori investono in questo progetto culturale, artistico e comunitario, merita un'elaborazione teorica altrettanto inedita, che spazi fra le discipline e tenga conto dei risvolti sociologici, del concetto di cittadinanza, della percezione della corporeità, dell'educazione politica e sociale del paese e, non ultima, della pratica teatrale dell'Argentina.

Il teatro comunitario ha avuto il merito ineguagliabile di aver creato, senza che fosse tra i suoi principali obiettivi dichiarati, un pensiero politico, nel senso letterale del termine, di costruzione di una nuova, più consapevole, identità. Sono stati riattivati processi di memoria individuali e collettivi. Accanto alla memoria storica è venuta delineandosi una nuova memoria, più complessa se vogliamo, ma di diversa origine, nata direttamente dal popolo.

Il primo elemento di fronte al quale si trova uno studioso di teatro comunitario è senz'altro la difficoltà di definire il suo oggetto di studio: cosa si intende effettivamente per teatro comunitario? Quali sono i criteri che ci consentono di identificare, all'interno della molteplicità di pratiche teatrali di tipo collettivo, qualcosa che corrisponda a questo fenomeno artistico?

Il teatro comunitario può essere in un primo momento pensato come una risposta che i cittadini danno a una politica di governo instabile e ingiusta. Lo fanno prima di tutto su un piano culturale, attraverso l'intervento diretto nei quartieri, e nei piccoli villaggi di riferimento; la pratica culturale, però, in breve tempo ha avuto delle ricadute sull'assetto politico ed economico della cittadinanza coinvolta, producendo nuove riflessioni sulla società e nuove pratiche organizzative.

I gruppi di teatro comunitario, infatti, hanno cominciato pian piano a richiedere sussidi economici, a partecipare a progetti, a pensarsi come teatri veri e propri

e ad essere, in alcuni casi, anche riconosciuti istituzionalmente. In misura più o meno maggiore, alcune realtà cominciano a essere riconosciute anche dallo Stato e a essere considerate parte integrante del capitale culturale dell'Argentina.

All'interno della prospettiva teorica della rete di studiosi di teatro comunitario, si considera fondamentale la comprensione delle tensioni, dei conflitti e delle contraddizioni dell'esperienza reale, per renderli visibili e poter lavorare su di essi promuovendo nuove strategie. Tuttavia, come già ribadito, la quantità di gruppi e la loro dispersione geografica non consentono una descrizione esaustiva del fenomeno. Si tenta quindi di estrapolare caratteri comuni ed elementi di diversificazione tra i gruppi che possano essere sufficientemente significativi da consentire un esercizio di generalizzazione. Nel corso del progetto di ricerca, infatti, dopo avere analizzato alcune delle realtà più rappresentative del fenomeno, entrando nel vivo degli spettacoli, ho abbozzato dei tentativi – necessari, pur con tutti i limiti del caso – di generalizzazione.

La tesi è strutturata secondo una metodologia ben precisa. Ho scelto di introdurre i temi di memoria collettiva, di identità e comunità nel primo capitolo, *Memorie e identità nella Buenos Aires della post-dittatura*, reputando fondamentale fornire sin da subito gli strumenti essenziali di comprensione. A partire dai dati storici che hanno preparato la nascita del teatro comunitario e che ne hanno segnato lo sviluppo, ho introdotto i riferimenti antropologici e sociologici necessari a sostenere una lettura complessiva del fenomeno.

Il secondo capitolo si apre con una riflessione sulle contraddizioni del teatro argentino, tutto stretto tra localismo e globalizzazione, tra tensione verso l'esterno e ripiegamento verso l'interno. Il secondo paragrafo è dedicato all'approfondimento dei caratteri principali del teatro comunitario, al metodo di lavoro e alle tematiche ricorrenti, con un'attenzione particolare alla questione della memoria che, introdotta nel primo capitolo, torna da protagonista attraverso l'analisi degli spettacoli: *Tracce di memoria nella rappresentazione* è il sottotitolo del paragrafo. Dopo aver descritto il ricchissimo panorama teatrale di Buenos Aires, per comprendere al meglio in quale spazio collocare il teatro comunitario, mi sono concentrata sul modo in cui "l'esperienza" si sia trasformata in "fenomeno", o ancora in "movimento" artistico a tutti gli effetti.

Nel terzo capitolo mi sono soffermata sulle realtà di Catalinas Sur, sul Circuito Cultural Barracas, Patricios Unido de Pie e sul gruppo Matemurga de Villa Crespo.

Infine, spostando lo sguardo al di qua dell'oceano, ho dedicato l'ultimo capitolo al gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro, in provincia di Ferrara. Il teatro Julio Cortázar, sede della compagnia Teatro Nucleo, da anni attiva sul territorio, ospita dal 2006 una realtà di teatro comunitario, pioniera nel panorama teatrale italiano, nonché erede diretta del gruppo porteño Catalinas Sur.

In appendice ho inserito alcune immagini rappresentative delle esperienze di teatro comunitario, argentina e italiana, allegando materiale inedito raccolto durante i miei soggiorni in Argentina, e ho riportato la trascrizione di alcune delle più interessanti interviste e testimonianze che hanno contribuito ad arricchire il mio lavoro.

Primo capitolo

Memorie e identità nella Buenos Aires della post-dittatura

I.1. Eccessi di memoria

La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti
Ireneo Funes

Noi, in un'occhiata, percepiamo: tre bicchieri su una tavola.
Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d'una pergola.
Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile
1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina
marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta, o
con le spume che sollevò un remo, nel Rio Negro, la vigilia
della battaglia di Quebracho¹.

Il "cronometrico" Ireneo Funes, protagonista dell'omonimo racconto di Borges, è un giovane uruguayano dai tratti indiani, nato nel 1868 che, in seguito a un incidente, rimane paralizzato nel corpo ma acquista una capacità percettiva e una memoria infallibili. Funes ricorda ogni dettaglio, ma è incapace di formulare pensieri generali². La memoria diventa la sua condanna, Funes non è più in grado di dormire, perché "dormire è distrarsi", il sonno rappresenterebbe una fuga dal costante processo percettivo della realtà che lo circonda. Questa percezione si dimostra del tutto soggettiva: Ireneo muore per una congestione polmonare che, nel racconto di Borges, potrebbe forse

¹ Jorge Luis Borges, *Funes, o della memoria*, p. 102 in Idem, *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003.

² Cfr. il romanzo del sociologo russo Aleksandr Romanovič Lurija, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimentica nulla*, Armando, Roma, 1979, dove il protagonista S. ha una memoria prodigiosa, infallibile.

sottintendere un soffocamento sotto il peso dei ricordi³. Funes possiede una memoria che sembra non avere alcuna natura sociale.

Lo scrittore argentino, attraverso questo breve racconto, contenuto nella celebre raccolta *Finzioni*, pone una importante questione rispetto al rapporto tra memoria e oblio, e al ruolo che la memoria riveste tanto sul piano individuale, quanto sul piano collettivo. Funes non conosce l'oblio, perché non può dimenticare nulla di ciò che memorizza. Ma la sua memoria è totalmente autoreferenziale, non si nutre della percezione degli altri esseri umani, egli guarda il mondo esclusivamente attraverso i suoi propri occhi. La memoria di Funes non ha un passato condiviso, ed è astratta dall'ambiente sociale in cui egli vive. Forse soltanto all'interno dell'orizzonte immaginifico costruito da Borges può esistere una memoria completamente soggettiva, che non si nutre del ricordo degli altri e che, facendo a meno dell'oblio, conduce inesorabilmente alla morte.

Ma in effetti, a ben guardare, la memoria individuale e "innata" di Funes finisce per acquisire anch'essa una forma di socialità, attraverso il dialogo con il narratore, durato una notte intera.

Non è un caso poi (come nulla in Borges è mai casuale) che sia la *Naturalis Historia* di Plinio il libro scelto dal protagonista e, in particolare, il capitolo sulla memoria che si conclude con una frase rivelatrice e anticipatrice del lavoro a venire: «nihil non iisdem verbis redderetur auditum», ovvero niente di ciò che abbiamo ascoltato può essere ripetuto con le stesse parole. Ciò pone in questione l'affidabilità della memoria, quindi il valore di una memoria che non potrà mai ricomporre gli stessi dettagli del reale, ma potrà costruirne di altri e divenire essa stessa una nuova creazione.

A mio vedere Funes si comporta come una particella che per spostarsi da un punto A a un punto B compie tutti i percorsi possibili perché li conosce tutti. E questa rilevanza è maggiore perché proprio perché lui sta fermo.

Mi dissero che non si muoveva dalla branda, gli occhi fissi su un albero di fico in giardino, o su una tela di ragno. Verso

³ Etimologicamente la parola polmone ha origine da "pneuma", in greco antico πνεύμα significa soffio, respiro, anima. Secondo la mia interpretazione la congestione polmonare di cui ci racconta Borges indica una congestione dell'anima, un soffocamento del respiro provocato dall'incubo della memoria.

sera, lasciava che l'avvicinassero alla finestra. Spingeva la superbia al punto da simulare che il colpo che l'aveva fulminato fosse stato benefico... Due volte lo vidi dietro l'inferriata, che grossamente sottolineava la sua condizione di eterno prigioniero; una volta, immobile, con gli occhi chiusi; un'altra, sempre immobile, assorto nella contemplazione d'un odoroso rametto di santonina.⁴

Considerare l'eccesso di memoria di Ireneo Funes un'esperienza distruttiva permette di cominciare a esplorare il complesso campo dei processi mnemonici – che investono numerosi settori del sapere, dall'antropologia alla medicina, dalla politica alla sociologia – a partire dalla letteratura, da una terra limite che, ponendosi ai confini tra realtà e immaginazione, consente una visione più ampia, in grado di coglierne tutte le contraddizioni.

La memoria è prodotta dalla comunicazione di diversi individui che entrano in una relazione reciproca, quindi per sua stessa natura non può essere solo soggettiva, è di per sé, ontologicamente, collettiva. Come ha spiegato Eviatar Zerubavel, nel suo testo *Mappe del tempo*, la natura sociale della memoria umana non si evince soltanto dal contenuto dei ricordi, ma soprattutto dal modo in cui i soggetti sociali ricordano. Ricordare non significa riepilogare fatti accaduti, ma filtrarli attraverso delle strutture cognitive impersonali, che spesso non fanno parte dell'esperienza concreta del singolo. Zerubavel, seguendo un approccio molto originale, prova a immaginare per ciascuno una vera e propria topografia socio-mentale del passato, dove la fusione tra memoria personale e memoria collettiva è talmente stretta da giustificare il senso di appartenenza dell'individuo al gruppo sociale. Non si spiegherebbe altrimenti "la tradizione di dolore e sofferenza propria dei discendenti americani degli schiavi d'Africa"⁵.

Appare dunque inevitabile che l'ambiente sociale interferisca nella costruzione della memoria individuale, esattamente quello che non accade a Ireneo Funes. Il giovane anti-eroe di Borges non attinge al mondo sociale che lo circonda, egli non è in grado di comunicare, se non attraverso la parola orale. La sua

⁴ Jorge Louis Borges, *Funes, o della memoria*, p. 99.

⁵ Eviatar Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005, p.14.

memoria non ha futuro e, di conseguenza, non costruisce identità. Ireneo è un individuo perduto e la sua memoria sembra negare se stessa, perché è essenzialmente fugace e immagazzina dettagli destinati a scomparire. L'oblio, alla fine, prenderà il sopravvento.

Il teorico che, in maniera esemplare, si è occupato dei modi in cui la memoria si costruisce socialmente è Maurice Halbwachs che, a partire dal concetto di "rappresentazione collettiva" di Durkheim, arriva a definire la sua idea di memoria collettiva, secondo la quale il ricordo non è mai solo individuale, perché esso si forma sempre all'interno della società e viene rievocato grazie all'interazione sociale. Egli afferma che gli individui, proprio in quanto membri di un gruppo, sono in grado di far proprie e collocare nel tempo le proprie memorie, per cui anche gli eventi di cui siamo stati unici testimoni esistono in rapporto a una serie di quadri sociali di riferimento, di nozioni che anche gli altri possiedono, come le rappresentazioni sociali del tempo e dello spazio, e come il linguaggio. Ciò su cui si intende porre l'accento è il fatto che nessuna delle nostre azioni è da ascrivere unicamente a noi stessi, indipendentemente dall'essere caricata o meno di significato sociale. Non conta tanto la testimonianza, quanto l'appartenenza: per confermare o per riportare alla mente un ricordo non sono necessari dei testimoni nel senso comune del termine, vale a dire delle persone presenti in forma materiale e tangibile.

I nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto. Il fatto è che, in realtà, non siamo mai soli. Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone distinte.⁶

⁶ Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1996 p. 80

Anche l'oblio, come la memoria, nella visione di Halbwachs si spiega in stretto rapporto con le categorie acquisite mediante la socializzazione: l'oblio non è altro che la distanza da quelle categorie⁷.

A questo proposito risulta interessante tentare di comprendere meglio come si esplichino i meccanismi prodotti dalla relazione memoria-oblio. Paul Ricoeur ha indicato con molta chiarezza la complessità del concetto di oblio e la sua ambiguità: l'oblio può rappresentare "un'immemorabile risorsa" e, al tempo stesso, "un'inesorabile distruzione"⁸.

Il caso di Funes, seppure racchiuso nel suo paradosso letterario, è un trampolino di lancio verso la realtà complessa dei processi mnemonici, soprattutto di quelli che regolano la vita sociale di una comunità: rappresenta il caso limite attraverso cui esplorare la natura stessa della memoria.

Il tema della memoria ci interessa in questa sede come filtro necessario per comprendere i meccanismi sociali che hanno contribuito a ricostruire una comunità in particolare, quella argentina. Non a caso, la terra di Borges. L'Argentina è un paese che in maniera quasi esemplare abbraccia tutte le contraddizioni dei meccanismi della memoria, la sua storia può assurgere a modello sociale dove sperimentare i rapporti tra memoria e oblio, il difficile equilibrio tra le due parti di uno stesso processo collettivo, consentendo agli studiosi di contemplare le conseguenze disastrose della perdita di memoria accanto alla necessità dell'oblio per la sopravvivenza stessa degli individui. Stabilire dove risieda la ragione, all'interno del complicato universo delle memore ufficiali, contese, nascoste, falsificate, ostinate, non è cosa semplice. Storia e memoria, nella vita del popolo argentino, almeno dall'ultima dittatura a oggi, l'arco temporale cui faremo riferimento in questo studio, si rincorrono, a volte quasi fino a non coincidere.

Il dibattito tra storia e memoria ha animato gli studi storiografici nel corso dei secoli. Imprescindibili i contributi di Paul Ricoeur e Jacques Le Goff al proposito. Ricoeur individua come principale differenza tra memoria e storia le rispettive origini. La memoria è collettiva, ha un carattere sociale, la storia

⁷ Cfr. in particolare Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949 (trad. it., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli 1996); Idem, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1924 (trad. it., *I quadri sociali della memoria*, Napoli-Los Angeles, Ipermedium, 1997).

⁸ Paul Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 103.

invece è un'attività essenzialmente solitaria e, mentre la memoria ha la possibilità del "piccolo miracolo del riconoscimento", la storia può non ritrovarsi perché non lavora su tracce intime, soggettive, personali, ma su tracce esterne come i documenti, i monumenti, gli oggetti che non consentono un confronto diretto tra l'evento e la sua ricostruzione⁹.

Per Le Goff la memoria è un concetto cruciale. Lo studioso del Medioevo esplora la funzione che la memoria aveva nelle società antiche, a partire da quelle illetterate, per arrivare ai nostri giorni, alle metamorfosi sociali che hanno contribuito a uno stravolgimento del concetto stesso di memoria, dove l'evoluzione del linguaggio e la comunicazione sono elementi determinanti. La questione della memoria non è tanto il confronto col passato, in quanto il rapporto con il presente è nell'Adesso, nell'oggi che si ricorda o si prova a dimenticare.

In definitiva, da quanto emerge dalle riflessioni dello storico delle Annales, la memoria, alla quale attinge la storia, recupera il passato soltanto nella misura in cui può servire il presente e il futuro.

L'uomo contemporaneo è ossessionato dal timore di un'amnesia collettiva, che possa ridurlo oggi, adesso, nel tempo presente, al totale spaesamento. In effetti, il terrore di una perdita di memoria collettiva nasce più dalla paura di non ricordare il male che il bene, dalla paura che anche i crimini più atroci possano cadere nell'oblio, che anche l'orrore possa trasformarsi in polvere¹⁰.

Il pensiero di Hannah Arendt sull'ontologia del potere e della violenza aiuta a comprendere, pur con le dovute differenze, come essi entrino a far parte della storia dell'uomo, fino quasi a determinarla.

Chiunque abbia avuto occasione di riflettere sulla storia e sulla politica non può non essere consapevole dell'enorme ruolo che la violenza ha sempre svolto negli affari umani, ed è a prima vista piuttosto sorprendente constatare come la violenza sia scelta così di rado per essere oggetto di particolare attenzione. Questo dimostra fino a che punto la

⁹ Cfr. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli: l'ordre philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000. cit., p. 270. (trad. it. Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003).

¹⁰ A questo proposito cfr. le osservazioni di Milan Kundera, *Les testaments trahis*, trad. it., Milano, Adelphi, 1993, pp. 20-27.

violenza e la sua arbitrarietà siano state date per scontate e quindi trascurate; nessuno mette in discussione o sottopone a verifica ciò che è ovvio per tutti.¹¹

Ecco quindi cosa spaventa del male, non solo il male in sé, ma il fatto che l'uomo, perfino il pensatore, il filosofo, colui che deve trarre dalla realtà la teoria, così da esaminarla e trasmetterla, lo dia per scontato, come elemento organico alla vita dell'uomo. È la natura effimera del male, per la sua "banalità" per dirla con la Arendt, a costituire un pericolo per l'umanità. Il male deriva dal non pensare, è senza radici, a differenza del bene che si costruisce su una profondità che gli consente di essere "integrale". Il pensiero obbliga l'uomo ad emettere un giudizio. Dunque è il non ritornare sui propri pensieri, l'assenza di memoria che induce individui "banali" a fare il male.

Puskin scrive profeticamente nei suoi versi che il bisogno di memoria nasce proprio dalla vergogna, non dall'orgoglio.

Il recupero di una memoria passata, quindi, non è da intendersi come un nostalgico ripiegamento verso ciò che è stato, ma come uno sguardo attento a quegli eventi – ritorna il concetto di male – che nel passato hanno reso quel presente meno vivibile. Gli errori consentono all'uomo una seconda possibilità, l'opportunità di evitare che essi possano ripetersi. Sul piano individuale questa è una vera e propria legge di natura, ampiamente sperimentata; a livello sociale, il recupero della memoria collettiva rappresenta una concreta speranza di salvezza per l'umanità, consente ai popoli di conoscere prima le conseguenze di determinate azioni, permette in qualche modo di prevederle.

La memoria collettiva ha costituito un'importante posta in gioco nella lotta per il potere condotta dai gruppi sociali, non solo in Argentina. Impadronirsi della memoria e dell'oblio è una delle massime preoccupazioni degli individui che hanno dominato e dominano la società. I silenzi e i vuoti della storia sono rivelatori di questi meccanismi di manipolazione della memoria collettiva. La storia argentina ce lo dimostra.

Il modo in cui la memoria è cambiata nel corso dei secoli dipende dai cambiamenti culturali ed economici, dai modi in cui le società si sono sviluppate.

¹¹ Hannah Arendt, *Sulla violenza*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1996, p.11.

Secondo Connerton, la modernità ha forgiato un tipo di memoria del tutto peculiare, che deriva dai processi economico-politici che la determinano a partire dalla fine dell'Ottocento. Secondo una visione marxista della storia, Connerton afferma che il capitalismo, e con esso l'accelerazione dei processi produttivi e distributivi, hanno completamente modificato il concetto stesso di memoria, e soprattutto la sua realizzazione pratica. Cosa significa ricordare? Come e perché le società ricordano?

L'aumento della scala di insediamento umano, la produzione di velocità e la distruzione ripetuta e deliberata dell'ambiente edificato, generano una diffusa eppure universale e potente amnesia culturale e sono a loro volta generati dal processo di produzione capitalista. L'ambiente culturale non è un prodotto casuale della modernità: è un suo prodotto intrinseco e necessario, o perlomeno un prodotto della sua componente rappresentata dall'espansione economica del processo di produzione capitalista. L'oblio è parte integrante del processo di produzione capitalista stesso, incorporato nell'esperienza fisica degli spazi in cui viviamo.¹²

Un po' come dire che il capitalismo ha contribuito a suo modo a far sì che le società imparassero a dimenticare.

Ci si può chiedere innanzitutto quando emerse esattamente questo processo di oblio culturale, in quale momento esso assunse la forma di una "rottura" che possa essere indicata come indiscutibilmente più significativa di ogni altra. Ciò che accadde fu in realtà una concatenazione di "rotture".[...] Per quanto riguarda l'emergere delle grandi città e l'aspetto meno importante della diffusione di massa dei giornali, il punto di riferimento cronologico significativo si situa però un secolo dopo, a partire dal 1900. L'emergere della megacittà, la crescente importanza dei mezzi di comunicazione elettronici e lo sviluppo della tecnologia

¹² Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi, 2010, p.151.

dell'informazione implicano poi un successivo punto di rottura, situato approssimativamente a partire dalla metà del XX secolo. Nell'insieme, l'oblio culturale tipico della modernità è dunque un processo segnato da un'accelerazione e da una concatenazione di trasformazioni successive.¹³

Secondo Eric Hobsbawm, "la distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono"¹⁴.

Eppure il Novecento è stato etichettato come il secolo dell'odio, l'età delle tenebre (Todorov 2001), ovunque attraversato da guerre, emarginazioni, e atrocità ineguagliabili. Lo sterminio di grandi masse ha raggiunto uno dei suoi picchi proprio nel secolo che ha vantato progresso e civiltà. La violenza non si è limitata a disfare materialmente i corpi, ma ha operato attraverso un azzeramento delle costruzioni culturali del corpo, dell'identità personale e comunitaria¹⁵.

Già Paul de Man in *Storia letteraria e modernità letteraria* proponeva una visione della modernità coerente con questo diffuso rifiuto del passato, poi emerso nelle visioni di altri studiosi. Alla modernità appartiene "un desiderio di cancellare tutto ciò che è venuto prima, nella speranza di raggiungere finalmente un punto che potrebbe essere chiamato un vero presente, un punto originario che delimita un nuovo inizio"¹⁶. Il paradosso della modernità risiede quindi in questa duplice tendenza: da un lato la rimozione del passato, lo slancio impavido verso un futuro che intende obliterare il male trascorso,

¹³ Ivi, p. 152.

¹⁴ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 14-15.

¹⁵ Fabio Dei (a cura di), *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi Editore, 2005, p.49.

¹⁶ "Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure". Paul de Man, *Literary History and Literary Modernity*, Daedalus, 99, 1970, pp.388-389.

dall'altro il bisogno di ritornare alle radici, di recuperare un passato condiviso che possa fungere da bussola per il futuro.

Concepire la memoria in rapporto alla modernità è anche uno dei punti cruciali del pensiero di Pierre Nora e sta alla base della sua riflessione sui luoghi della memoria. Nora ha individuato la fine della collettività-memoria rurale, rappresentata dai "paesani", dalle società-memoria e dalle ideologie-memoria tradizionali e depositarie di una memoria spontanea, proprio nelle trasformazioni della società moderna di massa e industriale¹⁷. Lo storico francese arriva ad affermare che "si parla della memoria solo perché non esiste più", come a voler dire che la memoria non è altro che la presenza di una cosa assente. Partendo dall'idea di memoria collettiva di Halbwachs, Nora sostiene che i membri di una comunità non siano legati tra loro da un orizzonte spazio-temporale specifico, ma si riconoscano all'interno di un sistema di valori simbolico, non percepibile concretamente. Per entrambi la memoria vivente, intesa come polo da opporre alla storia, astratta e generica, contribuisce alla costruzione di un'identità collettiva. Proprio all'interno di un gruppo sociale, dentro ai meccanismi mnemonici che lo riproducono e costituiscono, gli individui possono riconoscersi come tali.

Per ricordare abbiamo bisogno degli altri, quindi la memoria individuale altro non è che il punto di intersezione tra le diverse memorie che costituiscono insieme la memoria sociale collettiva.

Nell'interpretazione della studiosa Cristina Demaria, la memoria è assimilabile a un'impronta. Demaria usa la metafora della tavoletta di cera o della lavagna, del ricordo come attualizzazione di dati e produzione di simboli. La memoria viene descritta come magazzino, insieme di nozioni archiviate. La metafora, in quanto strumento cognitivo, illustra e costruisce l'oggetto. Per semiotica della memoria la studiosa intende la *semiosfera* che riguarda la costruzione di un mondo significante: secondo Demaria la semiotica si dimostra capace di analizzare la memoria di un popolo e il modo in cui essa viene elaborata, soprattutto quando si tratta di una memoria traumatica¹⁸. Il caso argentino,

¹⁷ Cfr. P. Nora (a cura di), *Entre Mémoire et Histoire*, in *Les Lieux de mémoire*, I, "La République", Gallimard, Paris, 1984, p. XVII-XVIII.

¹⁸ Cfr. Cristina Demaria, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci, 2006; C. Demaria, *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

assimilabile a quello cileno che la semiologa usa come riferimento principale, diventa un banco di prova dove sperimentare questo ulteriore approccio al tema. Partendo da una interpretazione semiotica della categoria del trauma e da una rivisitazione del concetto di testimonianza, è possibile raccontare la memoria e portare testimonianza dell'evento traumatico, rendendolo quindi trasmissibile e comunicabile anche per il futuro. L'archivio, il racconto, i luoghi, tutte le forme testuali, dal teatro al cinema, dalla documentazione ufficiale a quella privata, rappresentano e dimostrano la trasmissibilità della memoria e la sua funzione cruciale all'interno della vita culturale di un popolo. Dal modo in cui la memoria si traduce nei diversi generi testuali può dipendere l'identità stessa di una comunità: le strategie discorsive e psicologiche che determinano ciò che del passato resta nel presente e nel futuro, selezionando eventi e dettagli trasmissibili, contribuiscono alla definizione dell'identità dei singoli e dei gruppi che li contengono.

Il Novecento è un secolo di guerre e conflitti che manifestano l'emergenza di un'ossessione per la memoria, individuale e collettiva, intima e generazionale. Una delle memorie individuali e collettive possibili è quella che si registra a livello corporale, attraverso i segni del corpo, prodotta da un evento traumatico psichico o fisico.

La parola funge da veicolo, mentre il corpo registra concretamente il trauma divenendo esso stesso prova della memoria¹⁹.

All'interno del contesto argentino degli anni Settanta, durante e dopo la dittatura militare, il tema della memoria e della corporeità assume un ruolo imprescindibile. L'impossibilità di andare avanti a immaginare un futuro senza il recupero e la rappresentazione del passato diventa una condizione urgente. Quando nel 1976 il golpe militare prende il sopravvento, in un contesto di instabilità politica e sociale, con la presa di potere della cosiddetta giunta capitanata da tre esponenti delle forze militari argentine – tra cui spiccava il famigerato generale Jorge Videla – la questione della memoria assume immediatamente un ruolo di primo piano. Il processo di riorganizzazione nazionale che di lì a poco sarebbe stato conosciuto come guerra sporca ha rappresentato una vera e propria operazione di "pulizia", attraverso la tortura e l'eliminazione fisica degli oppositori. Di quel trauma, oggi, cosa resta?

¹⁹ D. Ascari, V. Fortezza, M. Fortunati (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Maltemi, 2008.

1.2. La presenza del corpo assente: la *desaparición* e il problema della rappresentazione

Non è come nasci, ma come muori, che rivela a quale popolo appartieni.

Alce Nero, Lakota, 1890

Raccontare attraverso il corpo l'orrore della dittatura militare argentina significa partire dall'idea del corpo integro, intero, sano, nominabile sul quale è stato esercitato un processo traumatico di cancellazione, frammentazione e annullamento dell'identità fino alla sostituzione del nome con la categoria di *desaparecido*²⁰. Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975) ha definito questa manifestazione del potere attraverso la manipolazione dei corpi "tecnologia politica del corpo", e la storia argentina ne è una delle più emblematiche testimonianze.

Il corpo radica l'essere umano nella materialità del mondo, lo situa all'interno della società stessa, è un luogo esterno e al tempo stesso l'origine dell'esperienza collettiva e individuale. Il corpo è il luogo dove si inscrivono le rappresentazioni sociali e diviene esso stesso testo sul quale scrivere la storia, e insieme la politica e la società. Il corpo individuale è sempre collegato a

²⁰ Il 24 marzo 1976 ha inizio in Argentina la dittatura militare con il terribile triumvirato Massera (comandante della Marina), Agosti (comandante dell'Aeronautica) e Videla (comandante dell'esercito e presidente di fatto). Con il pretesto di effettuare un processo di riorganizzazione nazionale, la giunta instaura il terrorismo di Stato su grande scala. Dichiara lo stato di assedio abrogando i diritti costituzionali, sospende le attività politiche e di associazione, chiudendo e sequestrando sindacati e giornali. Per ottenere qualsiasi tipo di informazione su veri o presunti nemici del regime viene istituzionalizzata la pratica della tortura, esercitata in centri clandestini di detenzione nei quali vengono incarcerati i detenuti illegali. Il clima di terrore e paura tra la popolazione viene così accentuato dalle prime sparizioni di persone: è l'inizio del dramma dei desaparecidos. Il termine desaparecido è stato usato per la prima volta dal generale Videla durante una conferenza stampa in Venezuela, in risposta alle pressioni internazionali circa la sorte di persone detenute-scomparse. Fu allora che egli riconobbe l'esistenza dei desaparecidos, dicendo: "non sono né vivi, né morti: sono desaparecidos". Su questi argomenti cfr. in particolare Alberto Dearriba, 24 de marzo 1976. *El Golpe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001; Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra* (1978), Madrid, Alianza Editorial, 2003 (traduz. it. Milano, Sperling & Kupfer, 1998); Liliana Caraballo - Noemi Charlier - Liliana Garulli, *La dictadura (1976-1983)*. Testimonios y documentos, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

quello sociale, ne è parte e riflesso. Il corpo, in definitiva, costituisce lo strumento più efficace al servizio del potere.

È facile intuire quanto la *desaparición* come metodo repressivo generalizzato abbia sradicato e messo completamente in discussione l'identità stessa del popolo argentino. Partendo dalla scomparsa dei corpi individuali, che su un piano sociologico sono masse collettive di corpi, il potere repressivo del terrorismo militare ha scombuscolato la vita sociale, istituendo gioco forza un nuovo modo di concepire la corporeità.

La scomparsa forzata degli oppositori del regime militare includeva il sequestro, la detenzione in centri clandestini, la tortura e infine, nella maggior parte dei casi, la scomparsa dei corpi dei prigionieri in fosse comuni o nell'oceano, attraverso il lancio delle persone dagli aerei in volo²¹. L'esposizione dei corpi morti, trucidati, violentati avrebbe senz'altro creato uno stato di terrore visibile, e quindi riconoscibile dall'opinione pubblica mondiale, comportando conseguenze negative per il paese. La smaterializzazione dei corpi, invece, avrebbe e di fatto ha lasciato il terrore segreto, irriconoscibile, irraggiungibile, soprattutto non ha permesso l'identificazione né del carnefice né della vittima. L'atrocità è stata cancellata come se non fosse mai accaduta, lasciando nell'opinione pubblica prima una totale ignoranza del genocidio che si stava perpetrando in Argentina, poi una incapacità di dimostrare e denunciare i fatti accaduti.

Veniva impedito alle famiglie delle vittime il rito della veglia, della sepoltura, la visualizzazione del corpo morto, senza la quale l'accettazione del lutto è quasi impossibile, causando una forma di schizofrenia collettiva. L'identità dei singoli è stata compromessa al punto che la somma delle identità perdute ha costruito una generalizzata perdita d'identità collettiva. L'Argentina è divenuta un paese fantasma che non sapeva più riconoscere i suoi crimini e la sua storia. Per un paese dove il cattolicesimo è la religione prevalente, l'impossibilità della celebrazione funebre costituisce un punto di rottura molto forte col mondo ultraterreno, ostacolando il passaggio del corpo nell'aldilà, e compromettendo per sempre la metabolizzazione del lutto per chi resta in vita. La sepoltura avrebbe consentito la creazione di un luogo fisico, simbolico da associare al

²¹ Cfr. Horacio Verbitsky, *El vuelo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

defunto, dove ricordarlo e quindi dove costruire una memoria che invece il potere ha voluto a tutti i costi impedire²².

Anche nelle culture indigene dell'America latina che sono sopravvissute all'affermazione del cattolicesimo come religione ufficiale, l'interruzione del ciclo vita-morte-vita, con la mancata onorificenza dovuta alla salma, distrugge il flusso vitale. Si crede infatti che l'anima di chi non ha ricevuto il rito funebre sia condannata a vagare tra le prime sfere che circondano la Terra. È importante allora ufficializzare la morte e tenere viva la memoria del defunto.

La strage dei *desaparecidos* costituisce una situazione limite tra le svariate forme di genocidi dell'umanità, perché si tratta di un lutto collettivo per il quale non funzionano le interpretazioni individualizzanti della psicanalisi, e perché si tratta di un lutto talmente straordinario da rendere insufficienti le coordinate dell'antropologia. È necessario quindi inventare una ermeneutica specifica che sappia tener conto delle contingenze storiche del tutto eccezionali, del carattere collettivo e individuale al tempo stesso del lutto, della tipologia atipica di cordoglio: irrisolto, rivolto a morti senza corpo, scomparsi che potrebbero quindi potenzialmente ritornare.

Il lutto personale, dopo la strage, diventa quindi, continuamente, lutto collettivo: letteralmente quasi ogni abitante, con la sua sola presenza, suggerisce la memoria di una parte della tragedia, perché tutti ricordano chi fossero i suoi familiari massacrati. Un elemento importante che accompagna il processo di elaborazione del lutto normale è costituito dall'indifferenza del mondo esterno: gli altri sono una fuga dal nostro rapporto stretto con il dolore, con la memoria della persona cara che per noi non c'è più: proprio perché per gli altri quella persona non c'è addirittura mai stata, oppure c'è stata ma non ha avuto l'importanza che ha avuto per noi.²³

“Ni su cuerpo para lloralo” (Nemmeno il suo corpo per piangerlo) è la frase che ritorna quasi come un'ossessione tra le famiglie degli scomparsi. La mancanza

²² Adriano Favole, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

²³ Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 205.

di sepoltura nella maggior parte dei casi ha determinato una forma di lutto particolare, in Argentina si è sviluppato il tema del *duelo*.

Como pérdida o separación súbita e inesperada de un ser querido, la reacción ante la desaparición forzada suele definirse como duelo, proceso en el cual los familiares no solo enfrentan una serie de etapas, como lo haríamos ante una muerte natural, sino que además la impunidad, el terror, el miedo, la mentira, la incertidumbre, el silencio, el olvido, el ocultamiento, la tortura y la violación de todo derecho humano, que rondan la desaparición y posible muerte de la víctima, dificultan su recuperación. Ya no es solo una pérdida repentina, una agonía dolorosa ó una muerte traumática, es la soledad angustiosa, el espacio clandestino, la detención injusta, ilegítima, ilegal, el encubrimiento del victimario, la transgresión del derecho y la furtividad del hecho.²⁴

In assenza del rito funebre, come si costruiscono le pratiche rituali che rappresentano il primo necessario passaggio per l'elaborazione del trauma, quando il corpo è assente? *Desaparecer* significa morire? Il desaparecido rappresenta la non-vita.

El desaparecido simboliza la no vida, por que estar vivos es existir, es llamarse, es ser hombre o mujer, es ser joven o viejo, es poder ser abrazado, besado, tocado, es tener el derecho a comer, dormir, pensar, oponerse. El desaparecido se desvanese en la clandestinidad, en la tortura, en el ocultamiento, en la impunidad y la desaparición desmiente el dolor de un hogar donde se respiraba calor, calor de familia.²⁵

²⁴ Carolina Gutierrez De Piñeres, Psicóloga Jurídica, *Procesos de duelo en familiares de víctimas de desaparición forzada*, cfr. il sito: <http://psicologiajuridica.org/psj137.html>

²⁵ Ibidem.

In quale dimensione allora collocare la figura del *desaparecido*? Il processo di costruzione identitaria passa attraverso il concetto di cittadinanza. Il *desaparecido* smette di essere cittadino, non è più riconoscibile all'interno delle categorie alle quale l'uomo fa riferimento per riconoscersi all'interno dei gruppi sociali. C'è da chiedersi se il *desaparecido* abbia quindi una sua entità giuridica. Le famiglie, gli amici, le manifestazioni artistiche, le associazioni nate a difesa dei loro diritti sono riuscite a restituire entità giuridica e umana al *desaparecido*.

Secondo il parere dell'antropologa Ludmila da Silva Catela «nunca el *desaparecido* fue sinónimo de muerte».

La desaparición provoca una acción inversa a la concentración de espacio-tiempo requerida socialmente para enfrentar la muerte. Los familiares de desaparecidos por muchos años esperan, buscan, abren espacios. Esperan la vuelta del ser querido vivo, buscan pistas, información precisa sobre el local, modo y fecha de muerte, esperan el reconocimiento de los cuerpos, exigen respuestas del Estado, desean puniciones por las desapariciones. La desaparición puede ser pensada como una muerte inconclusa... En el ritual fúnebre el locus del culto es el cuerpo... el cuerpo condensa y domestica la muerte. La torna concreta, definitiva, presente, individual, identificada²⁶.

La dittatura militare non solo ha elaborato un piano sistematico di scomparsa degli oppositori politici e ideologici che ha previsto la creazione di 340 centri clandestini di detenzione dove circa 30.000 persone sono state torturate, umiliate e, nella maggior parte dei casi, fucilate o gettate vive in mare dagli aerei in volo²⁷. Alla scomparsa dei corpi delle persone è corrisposto un

²⁶ Da Silva Catela L., 2001, *No habrá más flores en la tumba del pasado*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, pp. 115-126.

²⁷ Nel 1995 il capitano Scilingo rivelò la pratica dei voli della morte, nella speranza di liberarsi dal senso di colpa di avere ucciso a sangue freddo trenta prigionieri, iniettando loro droghe e gettandoli poi nelle acque dell'Atlantico del Sud dagli aerei della Marina. Si veda Marzia Rosti, *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, cit.

progetto di scomparsa sistematica dei simboli, dei discorsi, delle immagini e delle tradizioni; la strategia culturale è stata funzionale e necessaria per il completamento del terrorismo di Stato come strategia di controllo. Da un lato c'erano i campi di concentramento e le prigioni, dall'altro una complessa infrastruttura di controllo culturale ed educativo che includeva uffici di censura, avvocati, intellettuali e accademici, piani editoriali e decreti. Due infrastrutture complementari e inseparabili, due facce della stessa medaglia²⁸. Lo stato terrorista ha agito isolando, sequestrando, eliminando fisicamente gli oppositori allo scopo di creare un corpo sociale differente. Come afferma Hannah Arendt l'isolamento è il terreno del terrore; l'unico modo per contrastarlo e per riscattare la tragedia dei *desaparecidos* è stato la capacità del popolo stesso di riorganizzarsi in forme di aggregazione più o meno piccole, più o meno potenti, che hanno tentato di opporsi al delitto collettivo a partire da un senso di comunità che non è mai stato completamente perduto. La strage dei *desaparecidos* non poteva essere elaborata come una perdita individuale, perché era un lutto collettivo e straordinario e richiedeva un rituale adeguato alla sua natura eccezionale: la vita quotidiana è divenuta il luogo dove esso è stato celebrato, ininterrottamente, fino a oggi. L'atto simbolico più importante e che si ripete dal 1977 è la manifestazione che tutti i giovedì pomeriggio le *Madres* e le *Abuelas* fanno nella Plaza de Mayo e della quale è stata sottolineata la teatralità da Diana Taylor²⁹:

[La manifestazione] è infatti circolare, silenziosa, informale, espressione di una matrice femminile, appartenente alla società civile, idealmente contrapposta alla parata militare, lineare, spesso accompagnata da musica fragorosa, espressione dell'universo maschile e del sistema di valori

²⁸ Diego Rosemberg, *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires, Emergentes, 2009, p. 10.

²⁹ Marzia Rosti, *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, in "Culture", XIX, 2005/06. (L'autrice fa riferimento in particolare alle osservazioni di Diana Taylor contenute nel noto testo del 1998, *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*, Durham, Duke University, citato da Benedetta Calandra, *La memoria ostinata.H.I.J.O.S., i figli dei desaparecidos argentini*, Roma, Carocci, 2004.

militari. Anche l'abbigliamento esprime una molteplicità di significati: da una parte, i militari, con le loro uniformi; dall'altra, le mamme con i fazzoletti bianchi sulla nuca, a rievocare il panno di cotone che si avvolge attorno ai bambini appena nati.

Il fazzoletto bianco è il simbolo che si trova dipinto sul suolo della Plaza de Mayo come a voler rappresentare il doppio pittorico dei corpi assenti. Questa icona si riferisce a una duplice presenza, quella della Madri e quella dei loro figli scomparsi. La marcia silenziosa, che ormai ha assunto le caratteristiche di un rituale, è nata come strategia simbolica in un momento in cui l'azione politica non poteva esprimersi apertamente. L'associazione delle *Madres de Plaza de Mayo*, infatti, affonda le sue origini alla fine degli anni Settanta, per iniziativa di un gruppo di quattordici donne che, conosciutesi nelle sale d'attesa dei commissariati, delle parrocchie e degli uffici di rappresentanza, alla ricerca di informazioni sui propri figli "spariti", decidono di marciare in forma di protesta contro l'indifferenza e l'inattività delle istituzioni proprio nello "spazio del potere per antonomasia", la Plaza de Mayo di Buenos Aires, dove sorge la Casa Rosada, sede del governo³⁰.

Il regime in un primo tempo le ignora, definendole persino *las locas*, le pazze. Dal 1978, anno del Campionato Mondiale di calcio in Argentina, le *Madres* iniziano però a costituire un problema: per la dittatura si trattava infatti di un'occasione molto importante, perché con quell'avvenimento si voleva dare l'immagine di un paese unito ed efficiente e allo stesso tempo distogliere l'attenzione di un popolo terrorizzato dalla tragica realtà³¹. Ricorda Hebe de Bonafini, alla guida delle *Madres*:

³⁰ Marzia Rosti, La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini, "Culture", XIX, 2005/06, pp.149-170.

³¹ Si legga a proposito quanto scritto nel sito ufficiale delle *Madres*, www.madres.org: "En el Mundial, como les dije, sufrimos mucho. Sufrimos la indiferencia del pueblo. Los medios de comunicación, que eran terribles. E1 ataque desde el exterior diciendo que éramos antinacionales los que hablábamos en contra del Mundial. Pero también vimos que cuando se inició el Mundial, había más periodistas extranjeros en la Plaza que en el propio Mundial. Y que Holanda, en vez de pasar el inicio del Mundial, cuando éste comenzó pasó a las Madres marchando en la Plaza. Y que también en ese año comenzaron a trabajar los grupos de apoyo, como SOLMA, yendo frente a la Embajada argentina, en Francia. Y hoy quiero decirles que están acá los dirigentes de SOLMA

Tutta Buenos Aires era piena di bandiere bianche e azzurre, non si parlava d'altro che del Mondiale. Sapendo che sarebbero arrivati molti giornalisti, cominciammo a riflettere su come rovesciare l'uso che i militari volevano fare di quell'evento; se solo fossimo riuscite ad attirare su di noi l'attenzione della stampa straniera, proprio nel momento in cui gli occhi del mondo erano puntati sul nostro paese, avremmo potuto far conoscere la verità atroce in cui vivevamo. [...] Potevamo comunicare solo di bocca in bocca [...] anche se non sapevamo da che parte cominciare, cercammo di metterci in contatto con i giornalisti venuti per il calcio e di fargli capire che la realtà dell'Argentina non erano i gol né l'entusiasmo degli stadi, ma i campi di concentramento, le grida dei torturati e le Madri che protestavano nella Plaza de Mayo³².

In effetti fu così. Mentre giovedì 1 giugno si celebrava l'inaugurazione dei Mondiali trasmessa da tutte le televisioni del mondo, l'emittente olandese scelse di andare in Plaza de Mayo, per filmare la marcia delle *Madres* che protestavano contro la disinformazione, contro i tifosi che guardavano i goal mentre nei campi di concentramento stavano torturando i loro figli. Quelle immagini fecero il giro del mondo e quell'evento così minuziosamente preparato dal regime servì esattamente al contrario: l'Argentina vinse comunque i Mondiali (e seconda giunse l'Olanda), ma i giocatori si rifiutarono di andare a ritirare il premio. Dal nucleo originario delle *Madres* si staccano, nel 1978, le *Abuelas de Plaza de Mayo* e, nel 1986, un gruppo definitosi *Madres de Plaza de Mayo, Línea Fundadora*. Queste ultime sostengono che non ci sia futuro senza memoria, e che il presente, se vuole proiettarsi nel futuro, deve mantenere comunque una relazione privilegiata con il passato, se l'obiettivo finale è che le aberrazioni compiute non si ripetano. Per questo il

acompañándonos en este momento, que no han dejado de ir todos los jueves frente a la Embajada a solidarizarse con las Madres, siguen yendo todos los jueves"; cfr. in particolare Pablo Llonto, *La vergüenza de todos*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.

³² Marzia Rosti, *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, cit., p.158.

loro lavoro, che si sviluppa attraverso incontri nelle scuole e progetti di recupero archeologico e antropologico dei luoghi della repressione, ha l'obiettivo di informare, di diffondere, per non dimenticare. Negli ultimi anni si è creata una vera e propria frattura fra i due gruppi delle Madres, per cui quello originario sembra essere più radicale e separato dalle iniziative della *Linea Fundadora*. Il gruppo delle *Abuelas*, legato al nucleo iniziale delle *Madres*, nasce con lo scopo di identificare i tanti bambini nati durante gli anni della dittatura che, ancora neonati, furono sottratti con la forza alle loro famiglie naturali e “adottati” dalle famiglie di militari o amici del regime. Questi bambini, oggi trentenni, sono cresciuti ignorando le proprie origini e il proprio passato. Da qui lo sviluppo di importanti studi nell’ambito della psicologia evolutiva, in seguito alle riflessioni sulle conseguenze che la scoperta della vera identità dei genitori adottivi può avere sui giovani ritrovati. L'associazione delle *Abuelas* non si occupa solo dei giovani della capitale. Molti dei ragazzi e delle ragazze che hanno recuperato la propria identità, durante questi anni, provengono da altre zone del paese. Le *Abuelas* ricevono continuamente richieste da altre province e capita spesso che, per difficoltà economiche o psicologiche, risulti difficile per molti giovani arrivare fino a Buenos Aires. Per questo motivo, grazie a un programma finanziato dall'Unione Europea, le *Abuelas* hanno iniziato a percorrere il Paese per rispondere alle richieste di persone che manifestano dubbi sulla loro identità, ma soprattutto per dare vita ad una Rete Nazionale per il Diritto all'Identità. Questa rete agisce nelle differenti province, attraverso progetti di formazione, informazione e orientamento dei giovani di identità incerta. Non si tratta solo di risolvere i casi di “appropriazione indebita” avvenuti durante la dittatura militare, ma anche di educare al diritto all'identità, affinché mai più si ripetano questi crimini. Negli anni, infatti, le tematiche si sono ampliate a tutto ciò che riguarda la diversità e l'oppressione, includendo i problemi dell'immigrazione, delle comunità aborigene e di tutti gli esclusi.

Le Madri e le Nonne di Plaza de Mayo sono le “irregolari”³³, un gruppetto di casalinghe divenuto coscienza morale di un intero paese. Estela Barnes de Carlotto, presidente delle *Abuelas*, e Hebe de Bonafini, a capo delle *Madres*, affermano:

³³ Massimo Carlotto, *Le irregolari*. Buenos Aires horror tour, Roma, E/O, 1998.

Ci odiano perché abbiamo condiviso la nostra maternità, perché viviamo in modo comunitario, perché non siamo le classiche vecchiette piegate dal dolore e dalle delusioni. E ci odiano perché non siamo come le altre: siamo irregolari e chiediamo alla gente di disobbedire perché senza giustizia non può esserci democrazia.³⁴

Il ritmo lento e ripetitivo della loro marcia, il silenzio e gli elementi simbolici della loro azione fanno delle *Madres* un gruppo di resistenza, di protesta, dove il gesto politico si estetizza. Considerare l'aspetto estetico di questo rituale non significa ridurre il valore etico. Le *Madres* hanno posto sulla scena pubblica il proprio dolore in risposta alla morte e al silenzio e hanno problematizzato le relazioni tra politica e arte.

A quei tempi non ci era chiaro il perché, pur esistendo altri organismi, decidemmo di andare in piazza, ma il motivo era che negli altri posti non ci sentivamo vicine, mentre in piazza ci organizzavamo tra noi, ci davamo coraggio a vicenda, ci scambiavamo un abbraccio. Non era una cosa burocratica come negli uffici, dove c'era sempre qualche scrivania a separarci, e dove alla fine non si faceva altro che sporgere denunce in modo protocollare, per poi passare giorni e giorni ad attendere, cercando di non perdere la speranza. Nella piazza ci scambiavamo le nostre esperienze.[...] A tutte noi avevano portato via un figlio, e sentivamo che tra noi non c'era alcuna differenza³⁵.

Per essere compreso e accettato, infatti, il dolore deve essere pronunciabile, dicibile, visibile. Le *Madres* fino a quel momento, prima della estetizzazione ed esteriorizzazione del loro trauma, non più personale ma collettivo, erano state indotte a vergognarsi dei propri figli, considerati sovversivi e membri problematici della società. La loro vicenda è significativa non solo dal punto di

³⁴ Claudio Tognonato, *Al confine della memoria*, "Il Manifesto", 26 febbraio 1998, cfr. il sito web www.massimocarlotto.it/irregolari-critica3.html.

³⁵ Daniela Padoan, *Le pazze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, Milano, Bompiani, 2008, p. 93.

vista dei diritti umani e dei processi di memoria storica, ma risulta interessante anche sotto l'aspetto performativo e per capire la centralità del ruolo delle donne all'interno delle dinamiche del conflitto.

Il dolore, prendendo in prestito le parole di Le Breton, depersonalizza. Il dolore isola e inchioda la persona che soffre a un legame quasi esclusivo con la propria sofferenza, in questo modo rappresenta una minaccia per il senso d'identità³⁶. Pur essendo un sentimento intimo, il dolore influenza anche la dimensione sociale, quando da personale passa a collettivo: il dolore può diventare mezzo di affermazione dell'identità sociale, in particolare quando iscrive nel corpo la memoria di una relazione, come quella familiare, tra una madre e un figlio.

La relazione intima con il dolore dipende dal significato che esso riveste nel momento in cui tocca l'individuo. Quando ne avverte il tormento, l'individuo non è il ricettacolo passivo di un organo specializzato che obbedisce a modulazioni impersonali di tipo fisiologico. Il modo in cui l'uomo fa propria la sua cultura, i valori che lo caratterizzano, lo stile del suo rapporto con il mondo, compongono una trama decisiva della percezione del dolore, che è anzitutto un fatto legato a una situazione³⁷.

Diana Taylor, docente di Performance Studies presso la Newyork University e fondatrice dell'Hemispheric Institute for Performance and Politics, da anni è impegnata nell'analisi del concetto di rappresentazione in contesti sociali di conflitto, particolarmente nel Sud America. A proposito della dittatura militare argentina e della memoria del dolore che è stata costruita durante e dopo il terrore di Stato, in uno dei suoi più interessanti testi dedicati alle questioni latinoamericane, *Disappearing Acts*, l'antropologa americana distingue diversi tipi di riscrittura e rappresentazione dell'assenza. La strage dei desaparecidos viene letta e interpretata attraverso lo sguardo tanto delle vittime quanto dei carnefici. Le vittime sono riapparse nel panorama culturale latinoamericano

³⁶ David Le Breton, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi Editore, 2007 (ed. or. *Anthropologie de la douleur*, Paris, Editions Metailie, 1995), p.23.

³⁷ Ivi, p.10.

come desaparecidos per le Madres e per le associazioni di diritti umani, e come “sovversivi” per il governo militare.

The desaparecidos (the disappeared) are, by definition, always already the object of representation. The flesh-and-blood victims, forcefully absented from sociopolitical crisis that created them, left no bodies. Those disappeared. The victims reemerged as icons, either as “subversives” (for the military government) or as the “disappeared” (for the Madres and the other human rights activists) – powerful, conflicting images that reintroduced the missing into the public sphere as pure representation. The struggle to represent the absent bodies became central to the battle of images between the military and the Madres during the Dirty War. “Subversive” or “disappeared”?³⁸

Durante la “guerra sporca” (cosiddetta dai militari: la guerra era volta a eliminare gli oppositori senza esclusione di colpi), il termine “sovversivo” indicava chiunque si fosse opposto al governo, dal cattolicesimo più progressivo al protestantesimo e al giudaismo, dall’alcolismo alla prostituzione, dal divorzio all’omosessualità, fino a includere le associazioni per i diritti umani e ogni forma di pacifismo in genere.

Nella conclusione dell’inchiesta della Conadep si afferma che “contrariamente a quanto sostenuto dagli esecutori di un così sinistro piano, non furono perseguiti solo i membri delle organizzazioni politiche che praticavano atti di terrorismo. Si contano a migliaia le vittime che non ebbero mai alcun rapporto con tali attività e tuttavia furono oggetto di orrendi supplizi solo per la loro opposizione alla dittatura militare, per la loro partecipazione a lotte sindacali o studentesche, per essere noti intellettuali che criticarono il terrorismo di stato o, semplicemente, per essere familiari,

³⁸ Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*, Durham and London, Duke University Press, 1997, p. 140.

amici di qualcuno considerato sovversivo, o per avere soltanto il proprio nome iscritto nell'agenda di quest'ultimo". [...] La convinzione di essere il baluardo dell'occidente cristiano contro il bolscevismo, unita all'ideologia nazista di cui molti militari erano permeati, portarono a una lucida efferatezza in cui fanatismo ideologico e interessi privati si mischiarono in un delirio di onnipotenza.³⁹

I *desaparecidos* hanno trovato diverse definizioni e rappresentazioni possibili. Diana Taylor suddivide i vari modi di raccontare l'assenza dei corpi in cinque gruppi. Nel primo colloca i cosiddetti ri-apparsi, coloro che sono sopravvissuti alla tortura e che hanno testimoniato l'orrore della dittatura con la loro stessa presenza. Talvolta, i ri-apparsi hanno potuto rilasciare una testimonianza orale davanti alle organizzazioni per i diritti umani e alla "Argentine National Commission on the Disappeared"; si considera quindi l'evidenza data dagli "scomparsi" che sono sopravvissuti al proprio stesso calvario e lo hanno raccontato.

Il secondo gruppo include le testimonianze scritte dei ri-apparsi, come forme di rappresentazione letteraria del calvario. Si tratta più di autobiografie che di vere e proprie testimonianze – dove il significato stesso di testimonianza può avere molteplici accezioni (il presente studio accoglie l'interpretazione che viene data dal filosofo italiano Giorgio Agamben nei suoi testi a proposito di Auschwitz, che approfondiremo in seguito).

Il terzo gruppo comprende invece le ricostruzioni che altri, attori esterni agli eventi, hanno fatto di quell'assenza. Un caso esemplificativo è rappresentato dalle fotografie che, a partire dal 1978 fino a oggi, le Madri espongono in Plaza de Mayo durante la marcia del giovedì pomeriggio. I volti sorridenti e giovani dei figli hanno una potentissima forza evocativa. Le foto, in quanto immagini reali, evocano il corpo assente ricomposto, integro, reinventato nella sua pienezza antecedente alla violenza subita. Le foto sono immagini reali che rappresentano l'amore delle madri per i propri figli e la memoria di un passato che non esiste più. In qualche modo viene estetizzato il dolore e ricucito attraverso un ricordo evidente, tangibile.

³⁹ Daniela Padoan, cit., pp. 52-53.

Di tutti quelli che ci mancano restano appena alcune foto, che sono come pezzi di vita congelata nel momento del clic, ecco fatto, la vita continua, la stessa vita che li aveva riuniti nel giardino di casa, accanto alla grigliata, col portone spalancato, in un parco col bambino che oggi cerca seduto sulle ginocchia, in una riunione urgente come l'allegria assieme ad altri di cui ugualmente sentiamo la mancanza. Sono fotografie pericolose, sovversive come tutto ciò che è inquietante, trasgressive come la sete di vita, irriverenti come il vero modo di credere in qualcosa e, soprattutto, sono foto di donne e uomini decisamente padroni del loro destino, orgogliosamente colpevoli della loro gioventù e della loro sete di giustizia.⁴⁰

La fotografia privata è uno dei mezzi più efficaci di comunicazione per immagini, in quanto essa è testimone della vita quotidiana, della normalità del soggetto che viene fotografato. Nel caso dei *desaparecidos* argentini, questo elemento risulta ancora più importante: in mancanza di una generazione che è stata decimata, per i figli e per le madri le fotografie costituiscono una traccia, un reperto da cui partire per ricomporre l'assenza e il vuoto tra due generazioni.

Sono i "Figli" d'Argentina, figli di un'idea soppressa, un'immagine sbiadita, una canzone che sfuma e si farebbe silenzio, se non fosse per la loro voce che la salva, ripescandola all'ultima nota. Sono figli di desaparecidos. [...] Quel che conservano dei loro genitori "scomparsi" è un misero tesoro materiale: una fotografia usurata da troppe impronte, un filmino in superotto sfiancato dalle corse sul proiettore, un racconto delle nonne fatto ripetere ancora e ancora [...]⁴¹.

⁴⁰ Luis Sepúlveda, Appunti per convivere con l'assenza, in AA.VV, Archeologia dell'assenza. Hijos, figli dei desaparecidos argentini, fotografie di Lucia Quieto, Torino, Angolo Manzoni, 2002, p. 4.

⁴¹ Gabriele Romagnoli, Il filo nel labirinto, in Idem, Archeologia dell'assenza, cit, p.7.

Per la Taylor l'utilizzo delle fotografie non è altro che una forma di oggettivazione dell'assenza, che è stata utilizzata tanto dalle vittime quanto dai carnefici. I militari hanno effettuato, dal canto loro, un'operazione di restituzione simbolica dell'assenza delle loro vittime.

The military went so far as to literally substitute representation for the "real person", as in the case of baby Matilde, who was stolen by the members of the armed forces after they had killed her parents and two young siblings in what they claimed was a confrontation with five armed extremists. The perpetrators buried her socks and pacifier in a fifth empty coffin with her name on it. As in a fetish worship, the essence of the represented is magically condensed in the object⁴².

Il quarto gruppo costituisce il livello meno reale di rappresentazione che viene dato dai racconti, dagli spettacoli teatrali e dai film sulla strage dei *desaparecidos*; esso coincide, almeno nelle intenzioni, con l'oggetto principale di questo studio, volto a comprendere come il teatro nello specifico, tra le svariate forme di rappresentazione, abbia tentato e sia riuscito in alcuni casi a raccontare l'assenza di migliaia di corpi attraverso i corpi degli attori. La materialità del teatro, radicata nel presente dell'azione scenica e nella reciprocità tra attore e spettatore, costituisce probabilmente una delle forme più complesse e interessanti di ricomposizione del passato. Il teatro è memoria che si oggettivizza sul palcoscenico, nell'*hic et nunc* di uno spettacolo.

Nel quinto gruppo la Taylor colloca se stessa e gli studiosi che come lei tentano di analizzare con la teoria la concretezza della storia, e sottolinea la gravosità della loro impresa: come è possibile parlare del terrore senza esserne travolti? Come è possibile farlo senza rischiare di essere indulgenti con se stessi o rischiare il narcisismo?

La riflessione dell'antropologia americana ha reso di fatto possibile approfondire un aspetto centrale delle conseguenze che il terrore di Stato ha avuto sulla società argentina e sui modi in cui essa ha tentato di rappresentare

⁴² Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, cit., 1997, p.142.

se stessa e ricostruirsi. Il suo contributo teorico ha gettato nuova luce sulle diverse pratiche di ricordo e rappresentazione.

Diana Taylor, come abbiamo visto, qualifica la spettacolarità della natura del movimento delle *Madres* come una forma di performance, sottolineando che non si tratta di una definizione tesa ad allontanare la manifestazione delle *Madres* da un contesto di realtà. Il termine di performance non suggerisce artificialità, nelle intenzioni della studiosa⁴³. Questo gruppo di donne ha avuto il merito di far uscire la condizione di maternità fuori dalla porta di casa, dal luogo intimo della famiglia per trascinarla sulle strade e diffonderla in piazza come sentimento tragicamente potente: le madri hanno invaso la sfera pubblica e universalizzato il loro dolore.

Le loro testimonianze hanno consentito di mostrare l'altro volto dell'Argentina, e di mostrarlo al mondo intero, attraverso un'azione collettiva che può essere considerata una forma di resilienza, ovvero una resistenza attiva, che agisce non solo difendendosi dagli eventi negativi, ma reagendo ad essi con un atteggiamento combattivo e propositivo. Come spiega con chiarezza lo psicologo Pietro Trabucchi⁴⁴, il termine di "resilienza" in origine proviene dal settore metallurgico, dove indica la capacità di un metallo di resistere alle forze che vi vengono applicate. Un metallo resiliente è il contrario di un metallo fragile. Allo stesso modo nell'ambito psicologico un soggetto resiliente è l'opposto di un soggetto vulnerabile. "Resilienza" etimologicamente deriva dal latino "resalio", iterativo di "salio", ovvero risalire e, originariamente, "risalire sull'imbarcazione capovolta dalla forza del mare".

Elena Malaguti, pedagoga e psicoterapeuta, osserva come, nel momento in cui un elemento si rompe, è il sistema nel suo complesso ad essere alterato. È un approccio difficile che prevede il cambio dei propri presupposti culturali. La storia dell'umanità è piena di esempi di gruppi umani che, nonostante abbiano subito condizioni di vita sfavorevoli, sono riusciti a resistere per trasformare le situazioni negative e costruire resilienza collettiva⁴⁵.

⁴³ Ivi, p.185.

⁴⁴ Cfr. Pietro Trabucchi, *Resisto dunque sono*, Milano, Corbaccio, 2007, e il sito web: www.pietrotrabucchi.it.

⁴⁵ Cfr. A. Canevaro, A. Malaguti, A. Miozzo, C. Venier (a cura di), *Bambini che sopravvivono alla guerra*, Trento, Erickson, 2001.

Tuttavia, le testimonianze delle *Madres* non sono le testimonianze di coloro che hanno vissuto sulla propria pelle l'orrore della dittatura.

Giorgio Agamben, nel corso della sua lunga riflessione sul tema, ha messo in luce la duplice valenza della parola "testimone". In latino c'è la parola *testis* che indica colui che si pone come terzo, colui che osserva, che assiste all'evento e può dunque darne testimonianza; la parola *superstes* identifica invece colui che ha vissuto qualcosa, che ha sperimentato personalmente l'evento e può quindi esserne testimonianza. In greco testimone si dice *martis*, il martire, da cui il martirio cristiano. Agamben rimanda all'origine del vocabolo greco, che deriva da un verbo che significa "ricordare". Il superstite, afferma il filosofo, ha la vocazione della memoria, non può non ricordare⁴⁶. La testimonianza però contiene in sé una lacuna, un vuoto:

C'è anche un'altra lacuna, in ogni testimonianza: i testimoni, per definizione, sono dei sopravvissuti e quindi tutti, in qualche misura, hanno fruito di un privilegio ... il destino del prigioniero comune non l'ha raccontato nessuno, perché non era materialmente possibile sopravvivere per lui [...] quelli che non hanno vissuto quell'esperienza non sapranno mai che cosa sia stata; quelli che l'hanno vissuta non lo diranno mai; non veramente, non fino in fondo. Il passato appartiene ai morti.

Anche le testimonianze dei sopravvissuti costituiscono un esempio di resilienza. Eppure, i veri testimoni, i testimoni integrali sono quelli che Levi chiama sommersi, coloro che hanno toccato il fondo. I superstiti sono portavoce di una pseudo-testimonianza. Nei campi di concentramento tedeschi l'intestimoniabile è il cosiddetto musulmano, «un cadavere ambulante, un fascio di funzioni fisiche ormai in agonia»⁴⁷. I sopravvissuti non possono che raccontare solo una parte di quell'esperienza, sono stati in grado di costruire una memoria del dolore e delle atrocità della dittatura militare, descrivendo luoghi, volti e ogni tipo di violenza; ma non sapranno mai cosa sono stati i voli della morte, non sapranno mai cosa significa essere

⁴⁶ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati, 1998, p.24.

⁴⁷ Ivi, p.37.

desaparecidos. In fondo le considerazioni di Agamben, per quanto intuitive, aprono un inesplorato orizzonte di riflessioni sul tema. Se la testimonianza perde la sua veridicità, la memoria acquista ulteriori significati. La memoria non è testimonianza; si costruisce memoria anche sulla base dei racconti dei sopravvissuti, dei testimoni oculari, di coloro che in terza persona hanno sperimentato quegli avvenimenti, ma essa non coincide con il ricordo. Una fonte preziosissima di testimonianza, nonché un'incredibile forma di resilienza è rappresentata dai figli dei *desaparecidos*, che non hanno potuto conoscere i propri genitori, che li hanno conosciuti e poi subito persi o addirittura, in taluni casi, hanno scoperto troppo tardi di essere figli di rivoluzionari. Sappiamo che la pratica comune durante il regime era quella di fare adottare i figli dei prigionieri dalle famiglie di militari; in questo modo sono cresciuti bambini, oggi giovani donne e uomini che non hanno mai saputo di essere vittime dell'ennesimo sopruso. Anche grazie alle ricerche delle Abuelas, nel 1995 viene costituita l'associazione degli H.I.J.O.S, *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, che riunisce i figli dei *desaparecidos* nati nei campi di concentramento.

La memoria della dittatura argentina, come ogni memoria traumatica, è ricca e contraddittoria. Accanto alle testimonianze dei riapparsi, dei terzi, accanto alle immagini e ai racconti delle vittime, ci sono quelle dei carnefici. Un punto di vista estremamente interessante per coglierne la complessità è costituito dai figli dei militari, che in taluni casi hanno disdegnato e ripudiato le colpe dei padri, in altri casi ne sono state vittime e in altri ancora non ne hanno provato vergogna.

Per alcuni degli psicologi che hanno trattato questo tema, il punto di partenza è capire se i figli dei militari argentini possono essere considerati in qualche modo responsabili delle violazioni dei diritti umani attribuite ai padri. Lo psicologo Pablo Campos, sulla scorta delle idee sviluppate da Gilles Deleuze e Pierre Félix Guattari nel testo scritto a quattro mani *L'Anti-Edipo* (1972), ha lavorato con i figli degli autori della dittatura argentina e anni fa ha creato dei gruppi di dialogo dove fare interagire i parenti dei *desaparecidos* con quelli dei militari. Campo si definisce un sostenitore della "schizoanalisi", una teoria evidentemente contrapposta alla psicoanalisi. Essa si pone l'obiettivo di trasformare le esperienze soggettive integrandole all'interno di processi collettivi. La sperimentazione di Campos non ha cercato una forma di

pacificazione tra vittime e carnefici, ma piuttosto un confronto. Nella visione dello psicologo argentino i figli dei militari, nel momento in cui non si oppongono alle azioni dei genitori, ne diventano automaticamente complici. Secondo altri psicologi, come María José Ferré y Ferré ed Héctor Bravo, i figli dei carnefici sono vittime, alla stregua dei figli dei *desaparecidos*, perché hanno subito la violenza ereditando le colpe senza averle commesse.

Spostandoci oltreoceano, vengono subito in mente le riflessioni di Primo Levi al proposito. La cosiddetta “zona grigia”, secondo Levi, è lo spazio in cui si articola “la lunga catena di congiunzione tra vittima e carnefice”, dove l’oppresso diventa oppressore e viceversa. Questa impostazione, che si riferisce allo sterminio nazista, non è del tutto sovrapponibile al contesto argentino. In buona parte, però, tutte le guerre innescano simili meccanismi di potere. I figli dei militari in Argentina possono rientrare a pieno titolo in questa zona grigia, in questa terra sfumata dove non esistono il bianco e il nero, perché in ogni essere umano si alternano dosi, seppure diversamente distribuite, di bene e male. I figli degli oppressori sono vittime delle loro stesse paure, della vergogna, della colpa di non avere potuto impedire la crudeltà dei padri. Non esiste, come per i *desaparecidos*, una memoria collettiva che sia in grado di raccogliere le loro testimonianze e le loro sofferenze, perché le dichiarazioni di panico, dipendenza e fobia dei figli dei militari non hanno mai raggiunto una dimensione pubblica.

Nel 2008 a Buenos Aires è andato in scena uno spettacolo, *Mi vida después*, in cui donne e uomini interpretavano se stessi quando erano giovani negli anni Settanta. Tra di loro, la figlia di un ex ufficiale dei servizi segreti della polizia federale. Lei stessa, Vanina Falco, ha raccontato questa esperienza come una prova molto difficile, piena di pregiudizio.

Vanina è una delle figlie dei repressori che sono riuscite ad allontanarsi da quel campo di concentramento intimo che era la casa dei genitori. Ha perfino testimoniato contro suo padre, mettendo la sua esperienza in scena, e riproponendola a ogni replica di *Mi vida después*. La donna racconta che durante i primi spettacoli c’erano persone che la attaccavano. La polemica non era dovuta a questioni “artistiche” o “di fondo” (nell’opera lei stessa descrive alcuni momenti del processo che ha portato alla condanna del

padre e a cui lei ha preso parte attivamente), ma di "opportunità". Il solo fatto che ci fosse la "figlia di un repressore" sul palcoscenico per alcuni era un problema⁴⁸.

Per i figli dei repressori non è stato facile neppure nascondere la propria identità; nel corso degli anni le associazioni a difesa dei diritti umani infatti si sono moltiplicate, e così anche le forme di protesta contro i militari. Gli Hijos hanno attivato delle manifestazioni non violente di denuncia dei sequestratori, in difesa della dignità e della giustizia. Quando viene individuato un "repressore", protagonista o complice dei crimini e delle violazioni dei diritti umani durante la dittatura della Giunta Militare Argentina, che magari vive tranquillamente come un semplice e onesto cittadino grazie alle misure di amnistia, la parola d'ordine è "se non c'è giustizia c'è *escrache*". Si rendono pubblici e si denunciano gli "scheletri nascosti nell'armadio" della persona coinvolta, davanti al suo domicilio o al suo posto di lavoro, per far sì che non si possano ignorare la sua storia e il suo ruolo all'interno della dittatura. Gli *escraches*, che inizialmente nacquero come azioni repressive attraverso graffiti, dipinti e volantini, col tempo, in concomitanza con l'azione dei gruppi teatrali, diventano delle vere e proprie performance artistiche che si propongono di reinventare una sorta di mondo alla rovescia, dove la giustizia viene restaurata.

Massimo Carlotto, scrittore e grande conoscitore della storia argentina, così racconta il sorgere degli *escraches*:

Gli *Hijos* si sono riuniti in associazione, sono diventati molto pericolosi e sono molto repressi dalla polizia, perché si sono inventati un nuovo modo di fare manifestazioni che si chiama *escrache*, che in spagnolo vuol dire "evidenziare": individuano le case dei torturatori e degli assassini e fanno una grande pubblicità, a volte una manifestazione, costringendo magari queste persone a cambiare casa. Questa forma di protesta viene sempre più colpita dalla

⁴⁸ Máximo Badaró, Félix Buzzone, "Revista Anfibia", trad. it. *Le colpe dei padri*, "Internazionale", 18/24, luglio 2014, n. 1060, anno 21, pp. 50-54.

polizia, perché gli Hijos sono giovani, sognano, fanno paura⁴⁹.

Carlotto ha dedicato alla vicenda dei *desaparecidos* il romanzo *Le irregolari* dove, con verità documentale, traccia una cronaca della storia di quegli anni attraverso le testimonianze di alcuni dei protagonisti. Le “irregolari” sono le Madri che hanno scelto di non soccombere al regime di censura e silenzio e che in ogni modo hanno fatto sentire la propria voce, durante e dopo la dittatura, fino a oggi. Ancora, infatti, nonostante gli scarsi tentativi di restaurare un clima di giustizia con il ritorno alla democrazia, molti colpevoli sono rimasti impuniti. Un ruolo centrale ha avuto il processo italiano che nel 2000 ha condannato alcuni militari argentini, responsabili della sparizione di cittadini italiani. A tal proposito si esprime Massimo Carlotto:

È molto importante: il problema che hanno adesso gli assassini e i torturatori è quello che non possono più uscire dall'Argentina, perché rischiano di essere arrestati. L'obiettivo delle organizzazioni che difendono i diritti umani è quello di fare dell'Argentina un grande carcere. Il processo italiano ha avuto un significato politico forte. Ma i processi dovrebbero servire a ricostruire una serie di episodi storicamente, cosa che in questo caso non è successa, perché si è trattato di un processo ridotto, che ha riguardato soltanto sette persone, mentre gli scomparsi italiani sono migliaia.[...] L'Argentina è una società profondamente malata perché non è riuscita a fare i conti con se stessa e con la propria storia, perché gli assassini e i torturatori sono stati perdonati, amnistiati o hanno avuto l'indulto. Sono stati di fatto perdonati da una società che ha sempre avuto paura di questi militari: questo rende l'Argentina un Paese che non può avere un reale progresso, perché conserva una ferita sempre aperta.⁵⁰

⁴⁹ Wanda Marra, *I figli del coraggio*, intervista a Massimo Carlotto, “l'Unità”, 15/02/2002.

⁵⁰ Idem, cfr. il link:

<http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/40000/38578.xml?key=Wanda+Marra&first=1151&or derby=1&f=fir>.

Il tema dell'impunità è strettamente connesso a quello della memoria. Quando la memoria ufficiale non è in grado di recuperare la verità storica, così da soddisfare la sete di giustizia delle vittime, si sviluppano altre, numerose forme di memoria non ufficiale, nascosta o rimossa, talvolta invece esibita, come nel caso della comunicazione per immagini, che comprende, oltre alle fotografie, le arti visive e il teatro.

Alla fine della dittatura, il 21 settembre del 1983, si sviluppa un progetto creativo molto originale, interessante sia dal punto di vista artistico che da quello sociologico. L'iniziativa prende il nome di *Siluetazo*⁵¹, parola che immediatamente richiama la "silhouette". Si trattò infatti di una manifestazione di strada, ideata da Rodolfo Aguerreberry (1942/1997, docente e artista), Guillermo Kexel (1953, disegnatore e artista) e Julio Flores (1950, docente e artista), che scelse di rappresentare i *desaparecidos* attraverso le sagome dei corpi umani. L'azione, sostenuta dalle *Madres*, assunse sin dall'inizio i caratteri di un lavoro collettivo alla cui realizzazione tutti contribuirono con carta e pennarelli. I passanti prestavano il loro corpo per tracciare la sagoma dei corpi assenti.

L'idea della presenza-assenza, ispirata a un'opera realizzata dall'artista polacco Jerzy Skapski in memoria del genocidio nazista ad Auschwitz, nasce nel 1982 quando i tre artisti decidono di partecipare al concorso "el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso" con un'opera che fosse adeguata al contesto sociale che stavano vivendo e che rispondesse alle esigenze della popolazione in quel preciso momento.

Le silhouette riprendevano quelle disegnate dalla polizia intorno a un cadavere per indicare il luogo occupato prima della sua rimozione: era una maniera per chiedere la riapparizione degli scomparsi, quando ancora si aspettava il loro ritorno a casa. Il progetto culminò in una gigantesca azione urbana che occupò una buona parte della città. Alla fine migliaia di silhouette realizzate sulla carta occuparono le strade e vennero stampate sulle pareti, incollate su monumenti, chiese, alberi. Le strade quindi divennero una sorta di scenografia permanente della tragedia del terrore di stato per ricordare costantemente la violenza impunita.

⁵¹ Cfr. Pilar Calveiro, *Poder y Desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

Come sottolinea la studiosa e psicoterapeuta italo-argentina Cristina Canzio⁵², «i media raccontavano di passanti che si sentivano a disagio, scrutati, indagati da quelle sagome senza volto che, silenziosamente, accusavano i colpevoli chiedendo giustizia. Questa sorta di “gioco scenografico” riuniva le famiglie, gli amici e gran parte della popolazione inducendoli a reagire attraverso un gesto di straordinaria portata emotiva». È stato molto significativo – fa notare ancora la studiosa – il cambiamento di atteggiamento della popolazione rispetto a questa esperienza artistica. Se negli anni Ottanta, le manifestazioni chiedevano *l'aparicion con vida* e le silhouette, all'epoca bianche, dovevano essere esposte erette per dimostrare vitalità, trattandosi di un momento in cui le Madri non volevano nemmeno immaginare i loro figli morti ma ne aspettavano il ritorno, negli anni Novanta cominciarono a emergere segnali di rassegnazione e le silhouette passarono a essere da bianche a nere, e non più in piedi ma disegnate a terra, indicando così la posizione del defunto. A partire dagli anni Duemila i cartelli delle manifestazioni cominciano a chiedere “giudizio e castigo”, “identità e giustizia”. Il cambiamento dell'opera sembra seguire in qualche modo il processo di elaborazione del dolore delle vittime.

Il *Siluetazo* ha avuto una grandissima importanza anche nel consolidare il legame tra le generazioni: quella dei *desaparecidos*, quella dei loro genitori e quella dei loro figli.

Secondo la categorizzazione di Diana Taylor, il *Siluetazo* può essere inserito nel quarto gruppo, il livello meno reale di rappresentazione, dove arti visive, cinema, teatro e racconti tentano di recuperare il passato e di trasfigurarlo in mondi inventati, vicende romanzate, spettacoli teatrali. La finzione in qualche modo dissimula la realtà, estremizzandone la crudeltà – se mai questo fosse possibile – o edulcorandola.

Per gli studi teatrali, che saranno filtro e oggetto privilegiato di questa ricerca, il problema della rappresentazione è da sempre stato centrale. Mai come in questo contesto, rappresentare su un palcoscenico o in una piazza i corpi scomparsi, trucidati, violentati delle vittime, attraverso i corpi veri, vivi, integri degli attori, può essere un'impresa gravosa e piena di contraddizioni. La questione della rappresentazione, che suppone per sua stessa natura l'esistenza di qualcosa di precedente, di pre-esistente che possa quindi essere

⁵² Cristina Canzio, *El Siluetazo argentino: rappresentazione collettiva di un trauma sociale irrappresentabile*, “I Quaderni di PsicoArt”, n.2, 2012, p.6.

rappresentato, ri-presentato, nel caso della memoria argentina, fatta di buchi, testimonianze incomplete, ricordi sotterrati e controversi, non può essere mai lineare né semplice. Come è possibile rappresentare l'indicibile, ciò che non può essere detto né ricostruito? Può esistere una materialità che possa contribuire all'impresa della rappresentazione, fatta di luoghi, resti, testimonianze oggettive e tangibili dell'evento traumatico? Anche dinnanzi a questa materialità, che sembrerebbe poter parlare per se stessa, il tentativo di ricordare e portare nel presente segni dell'orrore del passato risulterebbe ambiguo. Esiste, ad esempio, un'estetica più appropriata di un'altra, un approccio più giusto per rappresentare l'evento? L'inevitabile soggettività dell'interpretazione determina il messaggio che viene veicolato a chi riceve l'informazione, visita un museo, una prigione, assiste a uno spettacolo o osserva un quadro. Sempre, inevitabilmente, il tempo, la presenza di nuovi soggetti e la ridefinizione di nuovi scenari daranno nuovi significati alle cose, talvolta anche opposte a quelli originari, includendo la possibilità dell'indifferenza e dell'oblio. L'aspetto che risulta maggiormente interessante, accanto alla molteplicità dei significati che gli uomini come cittadini di una comunità attribuiscono agli spazi fisici in funzione delle proprie memorie, è il processo sociale e politico attraverso il quale i suddetti attori sociali hanno inscritto quei dati significati. Questo processo di semantizzazione degli spazi materiali trasforma uno "spazio" in "luogo"⁵³. I luoghi diventano veicoli della memoria e sono oggetto di controversie tra i differenti attori sociali, tra chi vuole nascondere o trasformare i segni del passato e chi vuole farli rivivere attraverso nuovi significati.

Un esempio emblematico è la Esma, *Escuela de mecanica armada* di Buenos Aires, che è stata sede del più conosciuto centro clandestino di detenzione durante l'ultima dittatura militare. Accanto a questo colosso della memoria argentina ci sono gli scavi archeologici che si stanno sviluppando in quello che era "El Atletico", altro campo di detenzione nel centro della città. La scelta del fiume come luogo simbolico per il parco della memoria a Buenos Aires rappresenta un chiaro esempio di come la territorialità entri a far parte in maniera esplicita dei processi di omaggio e commemorazione. La territorialità, però, non deve necessariamente essere concepita in maniera statica, perché

⁵³ Elizabeth Jelin, Victoria Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI de españa editores, 2003, p.3.

esiste una possibilità dinamica e mobile di funzionamento: la territorialità può essere non un luogo fisico specifico, ma un itinerario, un progetto, un percorso, un modo di enunciare e denunciare un evento traumatico, un fatto del passato⁵⁴. Se pensiamo ad esempio alla marcia delle Madri, essa è manifestazione di una duplice memoria: da un lato, degli avvenimenti che esplicitamente vuole rievocare, dall'altro, il suo valore aggiunto sta tutto nel significante, nella marcia stessa, nell'azione collettiva che ricrea essa stessa una nuova comunità. Ma, a ben vedere, esiste un terzo fattore della memoria, che ha a che fare in maniera ancora più indissolubile con il luogo, quindi con la territorialità. Per le Madri mettere in atto questo rito commemorativo e di denuncia in Plaza de Mayo, e non in altro luogo della città, significa raccontare, accanto all'orrore della scomparsa dei propri figli e nipoti, le violenze e le proteste che in quel luogo sono avvenute nel passato. La memoria delle Madri però è "trasportabile". Il messaggio di cui esse sono principalmente portatrici è esportabile in qualunque altro spazio, fuori dalla capitale, fuori dall'Argentina, e assume ogni volta nuovi significati.

L'occupazione di uno spazio pubblico è un altro tema che emerge con forza dall'analisi di questo fenomeno e che introduce un tema ancora più complesso e interessante nel rapporto tra vittime dirette e società intesa come cittadinanza estranea eppure coinvolta nel rito di memoria.

Nei contesti di guerra non è tanto l'uccisione di un individuo ad assumere significato, quanto l'esempio che esso rappresenta per il resto della popolazione. La strategia del terrore si innesca a partire dalla componente simbolica che la morte di uno assume all'interno del gruppo sociale. In Argentina il messaggio che la dittatura ha voluto veicolare è chiaro: se anche "tu" ("tu" sociale) assumi lo stesso atteggiamento sovversivo della persona uccisa, farai la medesima fine. L'atto esemplare perpetrato sul singolo condiziona il comportamento sociale su larga scala. A scomparire non sono stati solo i corpi dei *desaparecidos*, ma è scomparsa la possibilità di uso del corpo vivo, sono scomparsi i corpi delle donne in piazza. La sfera pubblica ha determinato le azioni della sfera privata e viceversa.

Diana Taylor approfondisce questo risvolto sociale del regime dittatoriale, soprattutto a partire dal punto di vista femminile, nello specifico quello delle

⁵⁴ Ivi, p.14.

Madres. Le donne sono state relegate al ruolo di protettrici del focolare, di casalinghe, e considerate inadatte alla vita sociale.

La studiosa dei Performance Studies propone un interessante confronto tra il periodo peronista e l'ultima dittatura. Se il peronismo è stato simulacro di democrazia, mutualità e senso di appartenenza, la giunta militare ha proposto, dal canto suo, una leadership incontestabile, assoluta e violenta, in totale opposizione alla cittadinanza. Lo "spettacolo" del peronismo, giocato intorno alle figure di Perón e della moglie Evita, ha creato il mito del leader populista, inscritto sulle strade, in piazza, attraverso cartelli, monumenti, fino a invadere la sfera pubblica. Il peronismo ha restituito alla donna il suo ruolo di madre dei gruppi sociali, figura carismatica non più destinata a essere adombrata ma, eventualmente, ad adombrare. Evita parlava ai poveri, a tutte le razze, e la sua strategia di potere ha rappresentato un'inversione dello status quo. La dittatura, contrariamente, ha svuotato le strade, ha cancellato le piazze come luoghi di aggregazione, isolando il cittadino, snaturandolo della sua stessa qualità di individuo immerso in un gruppo sociale e relegando la donna dentro le mura di casa. La "territorializzazione" del peronismo e il suo radicamento nel luogo pubblico passano la palla alla "deterritorializzazione" applicata dalla giunta: il megafono lascia spazio al silenzio, la voce al vuoto, i cartelloni al cemento delle prigioni. "The junta – commenta la Taylor – wanted no more Evitas"⁵⁵.

Diana Taylor applica la teoria dei Performance Studies alla storia argentina, prendendo a esempio una città come Buenos Aires e scegliendo in qualche modo di analizzarne i conflitti e le contraddizioni come se si trattasse di uno spettacolo teatrale.

La riflessione rispetto alle posizioni proposte dall'antropologa americana mi ha indotto a pensare il teatro come soggetto, non solo come oggetto di studio e di ricerca. Il teatro sembra entrare nei processi storici e sociologici della vita reale secondo una duplice modalità: da un lato la scelta della studiosa di indagare alcuni eventi storici attraverso la lente d'ingrandimento del teatro, confermata anche dall'uso di un linguaggio appropriato (*spectacle, theatre, arena, scenario*), testimonia l'elezione del teatro a strumento di analisi; potremmo quindi arrivare a definire il teatro come metodo, come struttura. D'altra parte,

⁵⁵ Diana Taylor, cit. p. 94

l'idea secondo cui il teatro contribuisca in maniera evidente e talvolta risolutiva a ricostruire la frattura sociale, data, nel caso specifico, dall'affermazione di un regime dittatoriale, ci fa immaginare il teatro come luogo non solo di rappresentazione, ma di riproduzione e ricomposizione del reale. L'incontro straordinario tra individui che avviene con il teatro può costituire una forma di restituzione di ciò che è stato tolto nella vita reale. La dittatura ha isolato il cittadino e il teatro ne ha riscattato l'isolamento.

A mio parere Diana Taylor, seguendo una logica a scrigno, non fa altro che guardare il fenomeno della dittatura argentina attraverso il teatro e, contestualmente, analizzare le modalità attraverso cui il teatro, e non solo, è riuscito a riscattare quel fenomeno.

Volendo portare alle estreme conseguenze la riflessione della studiosa americana e provare effettivamente a immaginare uno spettacolo o un pensiero teatrale in grado di rappresentare i due periodi storici che vengono presi a riferimento e confrontati tra loro, il peronismo e la dittatura della giunta militare, farei una scelta un po' azzardata ma piuttosto coerente con le dinamiche sociali studiate. Il peronismo può essere immaginato all'interno dell'universo epico brechtiano: ci sono i cartelloni, c'è la politicizzazione del luogo, l'apoteosi della piazza, la dignità del cittadino, l'intenzione della partecipazione. Il regista gioca coi suoi personaggi e ne conosce sin dal primo minuto passato, presente e futuro. L'epicità risiede nella narrazione che avviene contestualmente all'azione: così il potere mentre viene esercitato narra di se stesso, si autocelebra e si pone come elemento di discussione.

L'ambiguità, l'obliterazione e il nascondimento dell'azione, che si manifestano come tratti distintivi del regime dittatoriale, suggeriscono le ambientazioni di Čechov: il personaggio quando tace pensa ma è impossibilitato ad agire. In Čechov ci sono i silenzi, le pause tratteggiate, i personaggi parlano pur stando zitti, e in silenzio dicono molte cose. Čechov può rappresentare l'ambiguità delle forze militari che hanno agito nell'ombra e, allo stesso tempo, lo sradicamento delle vittime. Nel suo teatro ci sono pochi rumori, ma pregnanti, come quello delle sirene che spezza il silenzio sulle strade della Buenos Aires degli anni Settanta.

Si sente un suono lontano, come dal cielo. È il suono di una corda di violino che si spezza: un suono triste, che smorza...

Torna il silenzio, e si sente solo, lontana, la scure che si abbatte su di un albero (*Il giardino dei ciliegi*)⁵⁶.

Ma il teatro dove più sembra riecheggiare questo capitolo della storia argentina è quello immaginato da Tadeusz Kantor: il teatro del tempo sospeso e dell'infinito, il teatro dell'oggetto che si ricicla e rinasce a ogni messa in scena, il teatro delle generazioni che si inseguono, dei confini che si assottigliano, il teatro delle persone, della comunità, il teatro della morte. Nel palcoscenico kantorianesimo si alternano universi differenti, dalla violenza implorata al ricordo, dal nichilismo alla memoria. Le *Madres* coi loro fazzoletti bianchi sul capo e con le fotografie dei figli scomparsi ricordano gli alunni della *Classe morta* abbracciati ai pupazzi dell'infanzia; il doppio pittorico dei *pañuelos* sul cemento di Plaza de Mayo a voler rappresentare i corpi *desaparecidos* racconta la stessa assenza dei feticci kantoriani: i personaggi della *Classe morta*, dopo essersi congedati dalla scena, rientrano coi manichini in spalla, camminano chini, curvi, piegati nel corpo oltre che nella mente, appesantiti dal fardello del passato che incombe inesorabile.

Si vedono entrare delle creature umane – degli individui allo stato senile – che fanno corpo con dei cadaveri di bambini. Questi fanno pensare a delle escrescenze parassitarie e ipertrofiche che sembrano in simbiosi con questi vecchi allo stato larvale, dei depositi di ricordi del periodo dell'infanzia, ormai dimenticato e respinto dall'insensibilità e dal pragmatismo che ci rendono incapaci di cogliere in noi l'immaginazione del passato (Tadeusz Kantor).

⁵⁶ Anton Čechov, *Capolavori*, a cura di Mauro Martini, Torino, Einaudi, 2003.

I.3. Comunità e “nation-ness”: un teatro per l’identità

*All’inizio il teatro era il canto ditirambico: il popolo libero
che cantava all’aperto. Il carnevale. La festa.
(Augusto Boal)*

Il riflesso tra vittime dirette, i *desaparecidos*, e il resto della cittadinanza apre nuovi confronti, quello tra memoria e identità, e tra identità e comunità. Per sillogismo, memoria e comunità risultano strettamente connesse tra loro.

Nel testo più volte citato, Diana Taylor sottolinea come il problema dell’identità argentina sia molto complesso: «Argentineans were not born Argentineans; their nationality needed to be invented⁵⁷». Gli argentini non sono nati argentini, perché la loro identità è stata inventata e reinventata ricorrentemente.

Dopo ogni evento traumatico, il sentimento di appartenenza richiede di essere ricostruito sulla base di nuovi fatti storici e di nuovi risvolti sociologici e politici. L’antropologa americana conia un termine pregnante e intraducibile con una sola parola “nation-ness”, che comprende insieme nazionalità, nazione, nazionalismo, appartenenza, identità.

La “nation-ness” può essere immaginata come l’insieme dei fattori culturali che determinano l’essenza di un luogo e decretano l’appartenenza a una nazione, aldilà dello spazio geografico di riferimento. Si tratta, evidentemente, di un concetto universale.

Nel caso argentino “nation-ness” si carica di significati ulteriori: dentro possiamo immaginare l’identità apparente e quella sostanziale, quella disfatta e quella ricostruita, l’identità individuale e l’identità collettiva, quella delle vittime e quella dei carnefici.

Il teatro è un luogo dove si costruisce “nation-ness”; in uno stato di crisi, infatti, il teatro rappresenta l’opportunità per i cittadini di riconoscere se stessi in quanto membri di una comunità attraverso l’incontro con altri cittadini che altrimenti non avrebbero mai conosciuto. Afferma la Taylor: «otherness either disappears or becomes absorbed as sameness⁵⁸». E ancora: «the idea of an imagined community underwent metamorphosis. Argentineans felt as if they

⁵⁷ Diana Taylor, cit., p. 91.

⁵⁸ Ivi, p. 93.

were in exile, an internal exile, as the signs, sights, and codes of their familiar environment became progressively stranger and more tarrying. They could no longer read the signs⁵⁹».

È vero che torture e stermini hanno contraddistinto tutte le epoche e, se pensiamo al Novecento, pochi luoghi del mondo ne sono rimasti esenti. Ma ciò che colpisce della storia argentina dell'ultima dittatura è il fatto che il terrore sia stato legittimato come progetto globale, che le forze della repressione siano diventate occulte al punto da non potere essere smascherate definitivamente nemmeno con la fine della dittatura stessa. Il male non è mai stato identificabile, ma sempre nascosto dietro un apparente benessere sociale. Così è stata ufficializzata la figura del *desaparecido* che, sebbene presente in numerosi conflitti, soprattutto in America Latina, non era mai esistita in maniera così sistematica e quotidiana come in Argentina.

Abbiamo visto come i processi mnemonici, necessari per ricreare un sistema di valori riconoscibile e condiviso, siano stati fortemente intaccati dalla peculiarità della vicenda argentina. L'assenza del corpo ha decretato l'inseguimento di un'identità impossibile. Una intera generazione è stata sterminata, lasciando un vuoto che neppure le testimonianze dei sopravvissuti hanno potuto colmare. Di fronte all'assenza, parte della comunità civile ha deciso di reagire con la costruzione di "presenza", e il teatro si è dimostrato uno degli strumenti più validi ed efficaci di riappropriazione del sentimento identitario, sia sul piano strettamente individuale che su quello collettivo.

«L'arte modifica i modificatori della società, può trasformare i trasformatori, perché la sua azione agisce sulle coscienze di chi poi agirà nella realtà⁶⁰», sosteneva Augusto Boal, direttore del Teatro Arena di Saõ Paulo e ideatore del Teatro dell'Oppresso. Il suo lavoro teatrale ha avuto un profondo valore artistico e sociale. Boal parte dalla convinzione che il teatro è sempre politico, non è mai un'attività fine a se stessa, anche quando non tratta specificamente di temi politici. Teatro politico è un'espressione pleonastica, come dire "uomo umano": come tutti gli uomini sono umani, così tutto il teatro è politico.

Da Aristotele in poi la parola politica non si riferisce solo all'arte del governare, ma a tutto ciò che riguarda i cittadini, le loro opinioni e azioni. Il termine

⁵⁹ Ivi, p. 99.

⁶⁰ Augusto Boal, *Il teatro degli oppressi: teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, a cura di Giorgio Ursino Ursic, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 14.

politica è ormai inflazionato a tal punto da perdere il suo valore originario. Per riflettere sulla relazione che la politica intrattiene con l'arte e la vita, essa va intesa come un'attività che "non crea il benessere né il significato delle cose: crea o rifiuta le condizioni di possibilità", quelle che le persone richiedono, reclamano e inventano per relazionarsi giorno dopo giorno con le istituzioni. Da questa prospettiva le diverse espressioni dell'arte come pratica collettiva si manifestano come opzioni non solo estetiche ma anche politiche, in quanto riuniscono persone differenti portandole a condividere un'esperienza comune. Boal usa il teatro come mezzo di conoscenza e come trasformazione della realtà interiore, relazionale e sociale. Il suo progetto ha tra le sue finalità quella di far riscoprire alle persone la propria teatralità, vista come mezzo di conoscenza del reale, e di rendere gli spettatori protagonisti dell'azione scenica, affinché lo siano anche nella vita. Si basa sull'ipotesi che "tutto il corpo pensa", in altre parole su una concezione "globale" dell'uomo visto come interazione reciproca di corpo, mente, emozioni. Per conseguire questo scopo, Boal ha elaborato varie tecniche (teatro giornale, teatro forum, teatro immagine, teatro invisibile), in grado di valorizzare la cultura degli "oppressi" e di de-professionalizzare il teatro, rompendo la barriera attore-spettatore. Quasi tutto il teatro latinoamericano è sempre stato un teatro di critica politica e, già a partire dagli inizi del Novecento, ha assunto delle caratteristiche che hanno a che vedere con una idea del "politico" strettamente connessa a un ideale utopico.

Il teatro argentino della post-dittatura risponde più che mai a questa idea di teatro intrinsecamente politico: esso si è fatto carico degli orrori della dittatura e della necessità di costruire una memoria del dolore. Ma non si è mai trattato di mero realismo: il teatro funziona come luogo dell'altro, nel quale si criticano gli errori del reale e si fonda uno spazio nuovo, quello del possibile. È in questo modo che il teatro si traduce in prassi, in azione concreta e quindi diventa politico.

Secondo il filosofo argentino Arturo Roig, la funzione utopica del teatro si articola in tre modi: come funzione critico-regolatrice, come funzione liberatrice del determinismo legale e come funzione anticipatrice del futuro. L'esercizio della funzione utopica, che nasce da una descrizione della realtà che si desidera modificare, propone in maniera diretta o indiretta una trasformazione del presente. Al contrario dell'utopia tradizionale che propone

un mondo senza spazio e senza tempo, la funzione utopica del discorso teatrale entra nella storia come pianificazione del tempo futuro⁶¹.

Nel complicatissimo panorama argentino degli anni 2000, c'è e ci sarà di tutto: memorie attive e memorie ostinate, processi involontari di rimozione e intenzioni di oblio. Ma tale lotta è vitale perché esiste, ineluttabilmente, una necessità generazionale di ricordare.

Come afferma il filosofo Tzvetan Todorov «il buon uso della memoria è quello che serve a una causa giusta, non quello che si accontenta di riprodurre il passato⁶²»; i fatti del passato si possono leggere in due modi differenti, in maniera letterale o esemplare. Nel primo caso si tratta di un tipo di memoria feticista che considera il passato insuperabile e sacro; la memoria esemplare, invece, fa in modo che il passato si converta in principio di azione per il presente, è una memoria che rompe i miti, desacralizza gli eroi, denuncia le ingiustizie, critica i poteri e i valori consacrati.

È proprio così che Buenos Aires ha imparato a ricordare.

Il rapporto fra teatro e cittadinanza è stato duplice: da un lato gli artisti hanno sentito l'urgenza di parlare della realtà e di tentare di esorcizzarla; dall'altro è stata la comunità stessa a cercare nel teatro un mezzo di analisi e di riscatto.

Un esempio concreto di come il teatro sia diventato uno strumento nelle mani della cittadinanza stessa è l'esperienza del *Teatro por la Identidad*⁶³, un'iniziativa artistica, nata il 5 luglio del 2000, all'interno del gruppo delle *Abuelas de Plaza de Mayo*, come una nuova strategia di azione nel progetto di ricostruire non solo l'identità dei nipoti adottati, ma l'identità collettiva di un paese dove oggi vivono più di 300 giovani cui la dittatura ha rubato la storia. Il *Teatro por la Identidad* intende far leva sulla presa di coscienza e sull'azione trasformatrice dei cittadini in un paese che ancora non ha realizzato i diritti

⁶¹ Arturo Andrés Roig, *Proceso civilizatorio y ejercicio utopico en Nuetsra América*, San Juan, Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995, cit. in Lola Proaño-Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine (California), Gestos, 2007, p. 32.

⁶² Tzvetan Todorov, *Memoria del male. Tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001 (ed.or. *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Paris, Laffont, 2000), cit. in Diego Rosemberg, *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires, Emergentes, 2009, pag. 25.

⁶³ Il ciclo del *Teatro por la identidad* esordì con lo spettacolo *Vos sabés quien somos?* Nel novembre del 1997 presso il Teatro Nacional Carvantes. L'opera fu scritta da Roberto Tito Cossa e diretta da Leonor Manso y Roberto Villanueva Cosse. Cfr. in particolare il sito web www.teatroxlaidentidad.net

basilari del suo popolo. Si tratta di un immenso ciclo di teatro in cui centinaia di teatranti, musicisti, drammaturghi, scenografi, dotati o meno di esperienza nel campo, mettono al servizio delle *Abuelas*, in maniera assolutamente solidale, il loro giorno di riposo per contribuire al recupero dei quasi 500 ragazzi che sono ancora portatori di una identità diversa da quella originaria. Si realizzano spettacoli ogni lunedì in diverse sale di Buenos Aires (e da qui il fenomeno si è oggi esteso in altre città del paese e all'estero), coinvolgendo un pubblico giovane non abituato ad andare a teatro, e trasformando il lunedì in un giorno teatrale. L' Associazione delle *Abuelas* non si avvicina solo ai giovani della capitale, infatti molti dei ragazzi e delle ragazze che hanno recuperato la propria identità, durante questi anni, provengono da altre zone del paese. Le *Abuelas* ricevono continuamente richieste da altre province e capita spesso che, per difficoltà economiche o psicologiche, risulti difficile per molti giovani arrivare fino alla città di Buenos Aires. Per questo motivo, all'interno di un programma finanziato dall'Unione Europea, le *Abuelas* hanno iniziato a percorrere il Paese per rispondere a richieste di persone che manifestano dubbi sulla loro identità, ma soprattutto per dare vita a una Rete Nazionale per il Diritto all'Identità. Questa rete si occupa del diritto all'Identità nelle differenti province del Paese, attraverso progetti di formazione, informazione e orientamento dei giovani di identità incerta. All'interno dello stesso progetto si realizzano in tutto il Paese seminari di aggiornamento e attività di informazione. Ogni rete è formata da organizzazioni governative e non governative, enti e associazioni civili, unendo tutte le persone interessate a collaborare alla lotta delle *Abuelas* al fine di ritrovare i propri nipoti ma anche di difendere il diritto all'identità come concetto universale. Non si tratta solo di risolvere i casi di "appropriazione indebita" avvenuti durante la dittatura militare, ma anche di evitare che si ripetano questi crimini. Negli anni, infatti, le tematiche si sono ampliate a tutto ciò che riguarda la diversità e l'oppressione, includendo i problemi dell'immigrazione, delle comunità aborigene e di tutti gli esclusi. Così si esprimono i protagonisti di questa esperienza a proposito della efficacia del teatro come strumento politico e sociale:

El teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar,

actuar para encontrar la verdad, actuar hasta encontrar el último de los nietos. Está en nuestra cotidianeidad cuando convivimos normalmente con genocidas, está en nuestro día a día, cuando quizá nos cruzamos en la calle con personas que ignoran que su identidad fue violada desde su nacimiento. Y como estas sombras van caminando a nuestro lado, hacemos teatro para combatir las, para disolverlas, para nunca descansar en el trabajo de exorcizarlas. [...] Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia.

“Recitare per non dimenticare, recitare per trovare la verità, recitare fino a trovare l’ultimo dei nipoti”. Nei momenti di transizione politica, sociale ed economica, il teatro, infatti, può rappresentare un luogo di riconoscimento e di ridefinizione dell’esperienza reale. Di qui la funzione dell’arte come “metafora epistemologica”, nell’accezione di Eco: «in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, l’arte suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità⁶⁴». L’opera d’arte esprime, attraverso la sua forma, nel linguaggio della metafora, la concezione della realtà caratteristica della scienza, o comunque della cultura, del tempo in cui viene prodotta.

Le riflessioni sul ruolo sociale dell’arte si sviluppano in modo significativo in un momento storico ben preciso. È negli anni Settanta che si verifica una vera e propria crisi teatrale, inevitabile conseguenza di una crisi ben più generale. In America Latina sono gli anni dei *golpes* militari, in Europa e nel Nord America esplodono le lotte operaie, il movimento femminista, le manifestazioni studentesche. Molti giovani artisti cominciano a sentire il bisogno di essere parte attiva delle vicende politiche, di contribuire a cambiare il mondo con uno strumento di cui riescono autonomamente a dotarsi: il teatro. Si tratta di dare al teatro un significato sociale. Gli artisti si confrontano con nuovi interrogativi che riguardano in primo luogo il ruolo del teatro: a cosa serve il teatro? A chi si rivolge? Per rispondere a queste domande si creano nuovi modi di intendere il processo drammaturgico, la funzione dell’attore, lo spazio teatrale. Si assiste a una vera e propria rivoluzione teatrale, attraverso la messa in discussione di

⁶⁴ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 163-64.

modelli e convenzioni. Cominciano a emergere una cultura del collettivo teatrale e una serie di pratiche che nel loro insieme si possono ricondurre all'esperienza del teatro-laboratorio. La cultura del collettivo teatrale è attraversata da una profonda tensione, dalla necessità di rompere con le pratiche individualistiche per iscrivere la presenza del singolo in un orizzonte di gruppo. I termini ricorrenti nel dibattito della generazione hanno fatto riferimento costante all'idea di comunità teatrale⁶⁵.

Il teatro invade spazi non teatrali, come le strade, le scuole, le carceri, i manicomi, le fabbriche, luoghi fin a quel momento esclusi dall'espressione artistica e, oltre a rivolgersi a fasce particolari della comunità, da sempre emarginate e vittime degli eventi storici, è in grado di creare nuove comunità. La rivoluzione teatrale che negli anni Settanta trova nell'Europa e nel Nord America i suoi orizzonti privilegiati, a partire dagli anni Ottanta ridisegna nuovi scenari. Assistiamo a un passaggio del testimone: mentre l'Occidente indietreggia di fronte a una crisi economica e culturale che riporta il teatro all'interno dell'istituzione teatrale sotto una spinta restauratrice, il Sud America si risveglia da un periodo oscuro e porta avanti un percorso già tracciato. Gli anni Settanta sono stati per quasi tutti i paesi dell'America Latina anni di chiusura e di oscurantismo, causati dalle dittature militari. In Brasile con il golpe del 1964 si instaura un regime militare che per vent'anni sottomette il paese; nel 1973 è la volta del Cile, con il colpo di stato di Pinochet, e dell'Uruguay, con il colpo di stato della giunta militare; nel 1976 inizia la dittatura militare in Argentina che si conclude nel 1983. La stampa e i mezzi di comunicazione di massa, compreso il teatro, hanno subito maggiormente il peso della repressione politica. Ma proprio questi momenti di pericolo e di annientamento delle idee hanno generato le migliori produzioni teatrali, sotto l'aspetto artistico e organizzativo. L'idea della comunità – non solo teatrale – si è fatta strada a partire da quegli anni di oscurantismo per poi emergere con chiarezza alla fine della dittatura. Individualismo e senso comunitario si sono avvicendati e completati reciprocamente nel corso degli anni.

Il sociologo Zygmunt Bauman, che per anni ha orientato la sua indagine sul rapporto tra individuo e società, tra singolo e collettività, torna sul tema della comunità con uno dei suoi ultimi libri, *Communitas. Uguali e diversi* nella

⁶⁵ Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis, 2000, pp. 16-17.

società liquida, un'intervista a cura di Carlo Bordini. Si tratta di un ulteriore contributo alla riflessione e alla comprensione delle dinamiche sociali che caratterizzano la modernità liquida.

Superando definitivamente la concezione romantica di Ferdinand Tönnies di una originaria e perduta *Gemeinschaft*, e a partire dalle posizioni di Victor Turner, da cui viene ripreso l'uso del termine latino, Bauman pone a confronto *societas* e *communitas*. Due concetti complementari e imprescindibili nell'esistenza di ciascun individuo: la comunità sopravvive nel locale, nel luogo in cui si è nati, nell'ambiente che ancora ci rassicura; la società è il mondo intero, è la vastità, lo spaesamento, la solitudine. Siamo individui condannati alla marginalità, figli di una società che ci abbandona, ci esclude e al tempo stesso vittime di una comunità di provenienza che ci imprigiona. Libertà o sicurezza? Come afferma il sociologo polacco «sugli uomini grava questa maledizione: la costante necessità di scegliere⁶⁶».

Come spesso accade, per definire un concetto si guardano le differenze: lo studioso comincia col dirci ciò che la comunità non è, ma senza alcun piglio retorico. La comunità, quindi, non è la società e non è la rete. Nella rete infatti – i social network per intenderci – siamo liberi, siamo artefici delle nostre azioni, e per questo forse sovraesposti, in-sicuri. La comunità, invece, proteggendoci ci vincola, è solida, sempre presente ma per questo esigente. Già nel 1992 Bauman definiva la postmodernità come l'età della contingenza e, allo stesso tempo, come «l'età della comunità, del desiderio smodato di comunità, della ricerca di comunità, dell'immaginazione di comunità»¹. In che modo la comunità può rappresentare un appiglio duraturo, come essa può renderci individui liberi? I fili sono troppo imbrigliati e il saggio non offre ricette risolutive, ma ci consente di porci continue domande. La comunità dovrebbe innanzitutto essere generatrice di solidarietà, ma questo non è un dato acquisito, va conquistato. Ad esempio, secondo Bauman il precariato andrebbe affrontato attraverso la solidarietà, quindi con il passaggio dalla "classe in sé" alla "classe per sé": bisognerebbe unirsi come facevano gli operai nella società industriale. Ma anche ammettendo la solidarietà come elemento intrinseco alla comunità, questa non cesserebbe di essere gabbia, vincolo, autorità. Probabilmente è l'uniformità il rischio da combattere, ma il circolo è vizioso: la

⁶⁶ Zygmunt Bauman, *Communitas. Uguali e diversi nella società liquida*, Roma, Aliberti Editore, 2012, p. 51.

solidarietà nasce spesso dall'uniformità, siamo solidali quando condividiamo gli stessi problemi. Ecco allora che l'idea di una fantomatica comunità senza uniforme veste i panni dell'utopia. Il paradosso di questo ragionamento risiede nel binomio comunità-identità. L'una rappresenta il limite dell'altra: l'identità tende ad essere esclusiva, la comunità, invece, inclusiva.

Per Bauman una delle cause più evidenti della crisi della società liquida risiede nell'espropriazione subita dalla politica, mutilata di ogni forma di potere reale. Non esistono istituzioni capaci di agire, raccogliere e realizzare le esigenze e i bisogni di una collettività. «Non abbiamo simili istituzioni», afferma il sociologo, «perché la nostra politica è limitata al livello dello Stato-nazione, mentre il potere si trova già oltre le frontiere nazionali⁶⁷». Il rapporto tra globale e locale è il tormentone della nostra epoca, che si guardi il mondo dal punto di vista dell'individuo, della città, dello Stato. C'è sempre un globale con cui misurarsi e il metro è sempre troppo corto. Dal punto di vista delle città, di una città come Buenos Aires ad esempio, la scissione tra potere e politica è devastante. «La situazione è questa: le città contemporanee sono una sorta di bidoni della spazzatura, dentro i quali i poteri globali lasciano cadere i problemi affinché vengano risolti⁶⁸».

Risulta molto interessante la scelta del titolo: *Communitas* richiama immediatamente l'omonimo libro del filosofo italiano Roberto Esposito⁶⁹, ormai divenuto un classico del pensiero filosofico intorno alla comunità. Si tratta di due diversi approcci, l'uno sociologico, l'altro filosofico allo stesso tema, che oggi diventa sempre più centrale nel dibattito culturale internazionale, dove 'community' è candidata a parola del secolo. Allora sarebbe interessante interrogarsi sul perché due linee di ricerca che condividono lo stesso oggetto di indagine viaggino parallele. Tra i testi di Esposito e di Bauman sembrano non esserci punti di intersezione.

Lo studioso napoletano contribuisce con una sua personale e innovativa riflessione al dibattito filosofico sul tema della comunità, proprio a partire dall'etimologia del termine: cum-munus, con-dono; la comunità, quindi, come

⁶⁷ Ivi, p. 54.

⁶⁸ Ivi, p. 56.

⁶⁹ Il libro di Roberto Esposito è il primo di una trilogia: *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998; *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

relazione e non come sostanza, come espropriazione e non come appropriazione. In tutte le lingue neolatine 'comune' è ciò che non è 'proprio', che comincia laddove il proprio finisce. Per restare sul piano del linguaggio, possiamo notare un'altra curiosità: «niente in comune» è il titolo del primo paragrafo del testo di Esposito, dove viene enunciato il punto di partenza della sua riflessione, e uno degli ultimi testi di Bauman si intitola Cose che abbiamo in comune. Quella nozione di identità che, come abbiamo visto, incarta il ragionamento del sociologo polacco, qui viene completamente smossa, per diventare taglio, contaminazione, differenza. I membri di una comunità non sono uniti da una proprietà, dal fatto di possedere qualcosa che li accomuna, ma da un debito, da una mancanza che consiste nel donare qualcosa di sé agli altri. Per Esposito la comunità deriva da «uno svuotamento – parziale o integrale – della proprietà nel suo negativo. Da una depropriazione che investe e decentra il soggetto proprietario forzandolo ad uscire da se stesso. Ad alterarsi⁷⁰».

Perciò, al contrario di quanto afferma Bauman, la *communitas* è ben lontana dal rappresentare un appiglio sicuro, una protezione; piuttosto, essa espone completamente il soggetto – che nel frattempo è diventato un “non soggetto”, o piuttosto un soggetto della propria mancanza – al rischio della perdita: «quello di perdere, con la propria individualità, i confini che ne garantiscono l'intangibilità da parte dell'altro. Di scivolare improvvisamente nel niente della cosa⁷¹». Il 'niente' diventa l'elemento costitutivo della comunità, nel momento in cui essa smette di essere soggetto collettivo o insieme di soggetti, ma diventa la relazione stessa che non li fa più essere tali. La comunità è una privazione che avviene nell'atto del donare. Quindi c'è un buco, un vuoto al posto dell'identità: se il vuoto venisse riempito dalla cosa, allora essa si realizzerebbe, e realizzandosi diventerebbe identità, autorità, vincolo. Proprio quegli stessi elementi messi in luce da Bauman come limiti della comunità.

Al di là di una presa di posizione tra due differenti e parimenti stimolanti approcci al tema della comunità, emerge con chiarezza un dato che certo non ci sorprende: la sociologia si basa su quello che è già stato, analizza le dinamiche sociali esistenti per spiegarle, interpretarle, ma senza dare risposte definitive. Come afferma lo stesso Bauman durante la conversazione con Carlo

⁷⁰ Roberto Esposito, *Communitas*, cit., p. XIV.

⁷¹ Ivi, p. 151.

Bordoni: «non posso fingere di avere doti profetiche. Non le ho, infatti, e la sociologia non insegna a profetizzare. Torno a ripetere che la sociologia spiega ogni cosa, a patto che sia già avvenuta nel passato, altrimenti non ci permette di predire il futuro. Spesso la gente si arrischia a fare delle previsioni traendo deduzioni dalle tendenze contemporanee»⁷². La filosofia, invece, come ci conferma la posizione decisa e puntuale di Esposito, forma idee e concetti, più o meno condivisibili, sull'essere nel mondo, sullo stare al mondo. Esposito non dubita per un attimo del suo pensiero, lo espone, lo avalla, lo chiarisce come se fosse il migliore dei pensieri possibili, e quasi quasi ci convince.

⁷² Zygmunt Bauman, *Communitas*, cit., p. 49.

Secondo capitolo

Origine e caratteri del teatro comunitario in Argentina

II.1. Teatro argentino tra localismo e globalizzazione

A partire dall'idea di un teatro inteso come luogo di riconoscimento, di ridefinizione dell'esperienza reale, di costruzione di un'identità collettiva, ha origine il fenomeno del teatro comunitario argentino.

Il teatro comunitario nasce dalla necessità di un gruppo di persone di una determinata regione, o quartiere, di riunirsi e comunicare attraverso il teatro. È un tipo di manifestazione artistica che parte dall'assunto che l'arte è un diritto di tutti i cittadini e, al pari della salute, dell'alimentazione e dell'educazione, rappresenta una delle priorità per l'uomo. È un teatro che nasce dalla e per la comunità, autrice e destinataria essa stessa di un prodotto artistico che si sviluppa con l'obiettivo di costruire un significato sociale e politico.

Il teatro comunitario affonda le sue radici proprio nella Buenos Aires della post-dittatura, in una società frammentata dalle differenze sociali, che continua a risentire degli esiti del terrore di Stato. Con il teatro comunitario i protagonisti della Storia diventano i protagonisti della Scena e il bisogno di ricordare viene collettivamente ricostruito.

Catalinas Sur, il gruppo fondatore del teatro comunitario, si forma nel luglio del 1983, l'anno stesso in cui l'Argentina esce dalla dittatura militare, nel quartiere de La Boca, a Buenos Aires, all'interno dell'associazione dei genitori della scuola numero otto Carlos Della Pena, già attiva durante gli anni del regime. Alla guida del gruppo è convocato il regista uruguayano Adhemar Bianchi, che preferisce sin dall'inizio definirsi entusiastador, promotore attivo di una comunità che cerca nel teatro una forma solidale di resistenza e trasformazione sociale.

L'impulso dei genitori della scuola coincideva con un clima di effervescenza che cominciava a inondare tutta la vita argentina, dopo anni di oscurantismo.

Fin dall'inizio il Grupo de Teatro Catalinas Sur (originariamente Grupo de teatro al Aire Libre Catalinas Sur) mette in scena spettacoli con un gran numero di

partecipanti (fino a 90/120), appartenenti a quattro generazioni del quartiere, accomunati dai valori della giustizia sociale e della solidarietà, e usa i linguaggi del teatro, del canto, del ballo, della musica dal vivo e dei pupazzi. A partire dal 1993, infatti, Catalinas Sur organizza laboratori di teatro, musica, scenografia, costumi, murga, tango, costruzione di pupazzi e strumenti musicali.

A questa esperienza si ispirò, nel 1996, il gruppo Los Calandracas, che da anni agiva nel quartiere di Barracas. Los Calandracas, gruppo di teatro di strada, decise di abbandonare gli spettacoli itineranti e mettere radici nel Circuito Culturale Barracas per cominciare a lavorare con i cittadini del quartiere. Erano gli anni in cui governava Carlos Menem, il quale introdusse una serie di cambiamenti strutturali per portare alle estreme conseguenze il modello economico neoliberale. L'attuazione di questa politica economica condusse all'esclusione di importanti settori della popolazione dal sistema economico e sociale. La disoccupazione cominciò a raggiungere livelli inediti per la storia argentina, colpendo soprattutto le classi più povere e medio-basse della società. La povertà e la conseguente perdita dell'identità generarono nella popolazione maggiormente colpita sentimenti di incertezza e disperazione, di perdita totale di autostima e orgoglio. I quartieri de La Boca e Barracas non sfuggirono a questa realtà e per i membri dei due gruppi teatrali ci fu un cambiamento notevole: passarono da essere quartieri di lavoratori, dove i giovani avevano ancora possibilità di progresso, all'essere quartieri in decadenza, luoghi di desolazione, dove i giovani cominciavano a perdere le speranze.

Questo periodo fu caratterizzato, secondo Atilio Boròn, dalla trasformazione dello Stato in "Stato predatorio", una forma di stato che "legalizza il saccheggio operato dai capitalisti" e «garantisce il rispetto delle regole classiste che reggono il gioco del mercato, la privatizzazione, la dispersione delle classi popolari e la manipolazione ideologica»⁷³. Basti ricordare la Legge *de Convertibilidad*, promossa dal ministro dell'economia Domingo Cavallo, che stabilì la parità del cambio peso- dollaro, e determinò quindi un'inevitabile crisi economica per il paese che portò all'elezione anticipata di Fernando De la Rúa, al governo dal dicembre 2001.

⁷³ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Teatro comunitario, Vecinos al rescate d la memoria olvidada*, Buenos Aires, ediciones Artes Escénicas, 2008, p.18.

Furono prese misure economiche che impedivano alle persone di ritirare il denaro depositato nelle banche e gran parte della società si impoverì. A questo si sommò la proclamazione dello "stato d'assedio", che provocò manifestazioni in Plaza de Mayo e in molti altri luoghi del paese con conseguenze drammatiche per la società. Le manifestazioni del 19 e 20 dicembre si conclusero con 27 morti, per lo più giovani militanti, e più di duemila feriti in tutto il paese.

I cittadini non si sentivano rappresentati dalle istituzioni politiche, né dai mezzi di comunicazione, e neppure dalle espressioni artistiche (cinema, pittura, musica, teatro). Gli artisti non raccontavano quello che stava accadendo. Si faceva strada un teatro apolitico, acritico, che non era mai esistito in Argentina. Questo senso di abbandono e di fragilità rappresentò una molla per molte associazioni che pian piano cominciarono a far sentire la loro voce.

Si svilupparono, a partire dal 2001, l'anno della crisi, numerosi gruppi di arte di strada e si moltiplicò in maniera sorprendente il teatro comunitario.

L'arte collettiva conferma il suo ruolo imprescindibile nel ristabilire alcuni valori perduti, nel ricomporre un tessuto sociale ormai sfaldato, nel restituire la parola ai cittadini che desiderano esprimersi senza alcuna mediazione.

Nacquero gruppi di teatro comunitario non solo nella capitale federale, ma su tutto il territorio argentino, Misiones, La Plata, Patricios, 9 de Julio, Mendoza, Chubut, fino alla realizzazione di una vera e propria rete di gruppi comunitari, *La Red nacional de Teatro Comunitario*, che organizza ogni anno incontri nazionali. Nel 2008 si riunirono 35 gruppi e più di 2.500 *vecinos-actores*.

Le trasformazioni culturali degli ultimi anni, a partire dalla presidenza di Menem, hanno reso l'Argentina un paese periferico nel nuovo ordine mondiale. L'ingresso del paese nel circuito internazionale, nel mondo globalizzato, ha avuto effetti nocivi per la società argentina. Al riguardo risulta interessante la distinzione che Aldo Ferrer realizza tra globalizzazione reale e globalizzazione virtuale. La prima comprende lo sviluppo del commercio mondiale che si concentra nei beni di maggior valore e di carattere tecnologico. Quindi questo tipo di globalizzazione si manifesta nei cambiamenti e nei progressi tecnologici, nell'accumulo di capitale e nell'attitudine delle economie nazionali a generare vantaggi competitivi. La globalizzazione virtuale, dall'altro lato, riguarda gli straordinari sviluppi nei processi di trasmissione delle informazioni.

I due tipi di globalizzazione corrispondono a due diversi momenti storici. Quella reale comincia a partire dalla Rivoluzione industriale, con la divisione internazionale del lavoro. La globalizzazione virtuale è un fenomeno relativamente recente. I mass media e Internet hanno creato un mondo globale senza frontiere, dove tutto è raggiungibile. Il teatro, per sua intrinseca natura, non può essere incluso in questa seconda categoria: nel momento in cui cerca di eludere il suo carattere effimero, attraverso la riproduzione in televisione, internet o video in genere, si trasforma in qualcos'altro, che non è più teatro.

Il linguaggio teatrale, pur contaminandosi negli ultimi anni con le nuove tecnologie, riesce a mantenere vivo il valore della territorialità. Il campo di pertinenza del teatro è dunque quello della globalizzazione reale.

In questo contesto Buenos Aires si trova in bilico tra la globalizzazione reale e l'isolamento. La lontananza, anche geografica, rispetto al teatro europeo e asiatico, pone la capitale argentina in una posizione decentrata nella mappa della globalizzazione teatrale.

Come spiega Jorge Dubatti, storico e critico argentino, questa tensione tra globale e locale si esplica in tre forme diverse di teatralità: il teatro globale, che ha a che vedere con il processo di "mcdonaldizzazione" della cultura, è un teatro importato, che risponde più ai canoni del teatro straniero e commerciale, il cui pubblico di massa si affaccia quindi alla cultura globale; il teatro di localizzazione globale è una forma ossimorica di teatro che si produce quando espressioni del teatro globale vengono riadattate in funzione della scena locale, quindi si tratta di versioni argentine di spettacoli stranieri; il teatro della ri-localizzazione recupera il valore della territorialità, della località in un'accezione non tradizionalista, ma con uno sguardo moderno, dinamico che prevede scambi culturali, e non conduce a un isolamento⁷⁴.

Il teatro comunitario può rientrare a pieno titolo all'interno di quest'ultima categoria: un teatro che torna a pensare al problema dell'identità, che si riappropria di un passato condiviso, che torna a parlare con un linguaggio popolare ai cittadini attraverso la voce dei cittadini stessi.

⁷⁴ Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001), Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperacion, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002, pp. 42-43.

Nella società attuale, in cui i sociologi parlano di “era della spettacolarizzazione dell'io”, attraverso blog, facebook e social network, il teatro rientra a pieno titolo tra le manifestazioni culturali che tentano di resistere all'ondata dilagante della globalizzazione, con una comunicazione corpo a corpo. Ciò non significa che il teatro comunitario rifiuti la tecnologia, ma ne fa solo un uso strumentale, un mezzo di diffusione ancora maggiore del messaggio di solidarietà e trasformazione di cui è portatore: è lo spazio pubblico a rappresentare il luogo di diffusione per antonomasia.

I gruppi comunitari si riappropriano delle piazze di Buenos Aires, quei luoghi da tempo divenuti spazi di pericolo, di povertà. Il recupero della strada attraverso la rappresentazione di un'opera teatrale è prima di tutto un atto politico di chi si schiera dalla parte dell'arte, della creatività e della condivisione contro un potere che relega tra le mura di casa, di fronte alla televisione e ai computer, in solitudine.

Contro il narcisismo di quest'epoca, il teatro favorisce la socializzazione, il lavoro di gruppo e la pratica comunitaria: è un invito a scavalcare le barriere dell'omologazione e del paradossale individualismo a cui essa conduce.

L'idea di partenza del teatro comunitario è quella di tornare a ripensare al concetto di *barrio* - il quartiere – come a uno spazio vitale, e non come a un dormitorio. La volontà delle comunità teatrali è quella di rendere la strada un luogo abitabile, sicuro, uno spazio di partecipazione e non di paura, un luogo dove incontrarsi, non da cui fuggire. Anche quando gli spettacoli vengono rappresentati in sale interne, si preferisce mantenere la stessa conformazione della piazza, lo stesso spirito di incontro, per cui viene scartato il teatro all'italiana e il pubblico viene disposto in maniera circolare o semicircolare. Come afferma Alfredo Iriarte, membro di *Catalinas Sur* (in particolare coordinatore del laboratorio di pupazzi e burattini), le rappresentazioni all'aria aperta modificano le condizioni di ricezione dello spettatore:

Los espectáculos nuestros son de plaza y están hechos como si se hicieran allí y funcionan mejor. Entonces cuando salimos es la oportunidad de que nos vea mucha gente que no puede venir al teatro por distintos motivos: porque no tiene la costumbre o porquè no tienen recursos. A veces vienen grupos que nosotros invitamos que no tienen dinero, como una manera de que nos puedan ver.

Definitivamente, salir afuera de nuestra plaza techada es una oportunidad de que nos vea mucha gente. [...] Es como hacerlo en la cancha, es mucho mejor⁷⁵.

Piazze, stazioni ferroviarie abbandonate, ospedali, scuole pubbliche, club, centri culturali, teatri sono esempi di spazi dove il gruppo comunitario può sviluppare la sua azione collettiva.

Nel teatro comunitario infatti è di fondamentale importanza il rapporto tra cittadino-attore e cittadino-spettatore, perché l'intenzione è quella di integrare il pubblico nello spettacolo, un pubblico che per lo più non è abituato a frequentare le sale teatrali⁷⁶.

Secondo Bauman, l'unico modo di recuperare il significato della politica nel mondo globalizzato è quello che i Greci chiamavano *agorà*, uno spazio di incontro capace di trasformare le preoccupazioni private in pubbliche. «È lo spazio in cui i problemi privati si connettono in modo significativo, vale a dire non per trarre piaceri narcisistici o per sfruttare a fini terapeutici la scena pubblica, ma per cercare strumenti gestiti collettivamente abbastanza efficaci da sollevare gli individui dalla miseria subita privatamente»⁷⁷. Solo nell'*agorà* è possibile costruire una società autonoma, capace di autocritica, di autoesame, di discussione e ridefinizione del bene comune, perché la piazza pubblica è lo spazio dello svelamento, in cui cadono le maschere e ci si confronta come persone, al di là di qualsiasi differenza sociale, economica, politica.

Il teatro comunitario è un abbattitore di muri, contro la ghettizzazione e l'esclusione. I suoi membri appartengono per lo più alle classi medio-basse e tutti, anche gli attori professionisti, vengono accolti indiscriminatamente all'interno del gruppo in quanto cittadini.

Anche coloro che, per motivi economici o per abitudine, non partecipano generalmente a manifestazioni di carattere culturale, possono prenderne parte come attori e come spettatori.

La strada unisce ciò che altrove rimarrebbe separato.

⁷⁵ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, cit., p.66.

⁷⁶ Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario. Resistencia y transformaciòn social*, cit. p.39.

⁷⁷ Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p.11.

Anche il gruppo delle *Madres*, come abbiamo visto, elegge la piazza a luogo di incontro per eccellenza:

Mucha gente se pregunta porqué habiendo otros organismos las madres fuimos a la Plaza, y porqué nos sentimos tan bien en la Plaza. [...] En la Plaza éramos todas iguales, a todas nos habian llevado los hijos, a todas nos pasaba lo mismo, habíamos ido a los mismos lugares. Por eso es que la Plaza agrupó, por eso es que la Plaza consolidó⁷⁸.

Non è un caso dunque che *Catalinas Sur* abbia esercitato la sua prima attività di teatro comunitario in strada, organizzando una festa di quartiere in piazza delle Malvine: erano tempi in cui bisognava re-incontrarsi, dopo anni in cui lo spazio pubblico era rimasto deserto e nelle strade argentine regnava il silenzio. È il teatro a prendere voce, affermando memoria e giustizia. Ogni giorno, attraverso l'impegno e la passione di ognuno, il teatro comunitario realizza la sua "microutopia", che non ha la pretesa di cambiare la società intera, ma contribuisce a modificarla e prova a migliorarla dal basso. L'esistenza stessa e la continua proliferazione di gruppi comunitari in molti paesi dell'America Latina, e non solo, sono la dimostrazione che i primi risultati ci sono, che si è già avviato un processo di sviluppo umano e sociale, per lo meno per quello che riguarda i membri dei gruppi e gli spettatori più fedeli, e che nuove relazioni solidali sono state create, nella speranza che col tempo questo progetto ambizioso possa diffondersi in altri angoli del mondo.

⁷⁸ Cfr. il sito ufficiale delle Madres www.madres.org

II.2. Metodo di lavoro e tematiche del teatro comunitario: tracce della memoria nella rappresentazione

*Lei è all'orizzonte.
Mi avvicino di due passi,
lei si allontana di due passi.
Cammino per dieci passi e
l'orizzonte si sposta
dieci passi più in là.
Per quanto io cammini,
non la raggiungerò mai.
A cosa serve l'utopia?
Serve proprio a questo: a camminare.
(Eduardo Galeano)*

Il teatro comunitario lavora con l'obiettivo di ricomporre attraverso le arti il tessuto sociale del quartiere di appartenenza e diffondere i valori della solidarietà e della partecipazione collettiva. L'individualismo dei nostri tempi viene superato perché il singolo cittadino riesce, proprio in quanto parte di un gruppo, a esprimere al meglio le proprie abilità, a porsi in condizione creativa e a superare la timidezza e tutte le limitazioni imposte dalla vita quotidiana.

Le tematiche sono sempre comuni, si tratta di argomenti nei quali tutti possono identificarsi e ognuno può collaborare alla creazione di uno spettacolo apportando il proprio sapere, le proprie esperienze personali e le emozioni vissute.

Non esiste una scala assoluta di valori per cui un'idea, un progetto vale più di un altro, non esiste un ideale estetico assoluto, c'è una parità totale fra i membri del gruppo, anche rispetto a coloro che ne fanno parte solo per brevi periodi.

In ogni spettacolo si racconta la storia del quartiere, i suoi miti, le sue leggende, il valore del lavoro, dell'educazione, della salute e i momenti chiave della storia comune, con l'obiettivo di riscattare la memoria collettiva e l'identità individuale. Si costruiscono storie vere o inventate dove molto forte è l'aspetto popolare, perché è il popolo stesso che parla al popolo; si crea un circolo virtuoso dove soggetto e oggetto coincidono e si aspira al miglioramento, se non dell'umanità intera, delle micro relazioni quotidiane, personali. Sono

sempre presenti alcuni generi popolari di antica tradizione come il sainete⁷⁹, la murga⁸⁰, il candombe, l'operetta. È un teatro che recupera il rito della festa, del convivio, e non ama le forme del teatro psicologico. C'è infatti un'attenzione alla coralità del teatro che prende le distanze dall'intimismo del dramma introspettivo borghese, sostituendo la voce collettiva del coro alla parola di un singolo individuo.

Le proposte teatrali dei gruppi comunitari realizzano una contaminazione di forme, alla quale concorrono la commedia, la tragedia, il melodramma, ma non il dramma psicologico, dove la coscienza privata prende il sopravvento su quella collettiva.

Il teatro comunitario dà voce alla coscienza sociale del gruppo e si impegna a renderla pubblica e a trasmetterla agli spettatori. Si tratta di un tipo di teatro epico, che utilizza gli strumenti dell'umorismo e del grottesco, che si prende gioco dei potenti e sostiene le minoranze, senza mai diventare una mera riproduzione del reale⁸¹.

Nelle opere comunitarie il soggetto è sempre collettivo, non c'è un protagonista. Nella maggior parte dei casi, infatti, i gruppi di teatro comunitario

⁷⁹ Nel teatro spagnolo classico il sainete è, in origine, un breve componimento comico o burlesco in un solo atto che serve da intermezzo negli intervalli tra un atto e l'altro delle grandi pièces. Alla fine del Seicento finisce per sostituirsi all'*entrées*, diventando un componimento autonomo. [...] Genere assai diffuso nel Seicento e nel Settecento, esso resta in voga fino all'Ottocento. Presentando con pochi mezzi e con grandi tratti burleschi e critici un quadro animato e realistico della società popolare, il sainete costringe il drammaturgo a esagerare i propri effetti, ad accentuare i caratteri comici e a proporre una satira virulenta del mondo circostante. Il sainete fa ricorso alla musica e alla danza. Cfr. Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 378.

⁸⁰ La murga è una forma di teatro di strada, nata in Uruguay agli inizi del XX secolo, all'interno del Carnevale. Con una forte connotazione parodistica e satirica, la murga coniuga danza, musica e recitazione. Su questi argomenti cfr. in particolare Marita Fornaro e Anronio Diaz, *La murga uruguaya: narrativa tradicional y construcción de la identidad social*, in Ana María Dupey e María Inés Poduje, *Narrar identidades y memorias sociales: Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*, ed. Santa Rosa: Departamento de Investigaciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de la Pampa, 2001; Pilar Pineyrúa, *La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya*, in "Entretextos", Revista electrónica semestral de Estudios Semióticós de la Cultura, III, 5 (maggio 2005); Coco Romero, *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel, 2006; sito web <http://www.murgalgm.com>.

⁸¹ Marcela Bidegain, *Teatro comunitario*, cit., pp. 44-46.

lavorano sui cosiddetti “personaggi in blocco”⁸²: ogni gruppo di attori rappresenta collettivamente, “in blocco” appunto, una categoria di personaggi (gli insegnanti, i religiosi, gli immigranti, i disoccupati, i funzionari, etc.). Questo tipo di scelta drammaturgica deriva dal processo creativo che sta dietro a ogni rappresentazione: il coordinatore suddivide gli attori in sottogruppi, ognuno dei quali sviluppa una tematica diversa, attraverso improvvisazioni collettive.

A ispirare il lavoro del gruppo sono immagini, foto, oggetti, aneddoti e canzoni popolari sui quali si comincia a creare una drammaturgia.

Questa fase iniziale è importantissima per lo sviluppo di tutto il lavoro successivo, perché ne decreta il successo, in termini sia sociologici sia più strettamente artistici. Insieme al processo che conduce al prodotto finale e che costituisce l'essenza del teatro comunitario, l'obiettivo dei gruppi è quello di trovare un modo nuovo di comunicare col pubblico: si tratta di costruire giorno dopo giorno un terreno comune tra gli attori – che non dimenticano mai di essere cittadini – e di riuscire a trasmetterlo ai cittadini-spettatori durante il momento spettacolare. Su questa empatia si basa il lavoro del teatro comunitario, su questo scambio reciproco, sull'andirivieni di emozioni e ricordi che rimbalzano tra scena e platea.

Il teatro e il lavoro dell'attore sono ontologicamente connessi con la questione della memoria: la memoria dell'attore e la memoria del suo corpo quando si trova sulla scena sono i pilastri portanti di ogni spettacolo. Ma nel teatro comunitario entra in gioco un altro percorso della memoria, che è quello che abbiamo provato a esaminare nel primo capitolo. Esistono, infatti, tracce di una memoria storica e antropologica in ogni rappresentazione comunitaria, che ne costituiscono il valore.

La ricerca di referenti comuni tra i membri del gruppo rappresenta quella fase preliminare che ritorna con prepotenza alla fine dello spettacolo e ne determina l'esito. Gli attori condividono fotografie, immagini e oggetti che servono a recuperare, o a costruire, un immaginario comune a partire dalla materialità. Accanto alle cose tangibili, i *vecinos-actores* raccontano ricordi, sensazioni e sentimenti personali che spesso si incrociano tra loro, scatenando il primo processo di empatia all'interno del gruppo. La memoria condivisa che nasce dalla somma delle singole memorie individuali è destinata a confrontarsi

⁸² Ivi, p. 47.

con un'altra memoria, che è quella degli spettatori, singole memorie personali che insieme costruiscono un secondo blocco di memoria collettiva. Quando avviene la magia del "riconoscimento" lo spettacolo ha funzionato e tra *vecinos-actores* e *vecinos-espectadores* si è innescato un meccanismo empatico che riproduce quello iniziale tra i membri del gruppo.

Il teatro comunitario è un microcosmo dove guardare e comprendere meglio, come attraverso una lente d'ingrandimento, i caratteri e i significati intrinseci del teatro stesso.

Nella pratica del teatro comunitario elementi chiave sono il gioco, l'improvvisazione e il canto comunitario. Quando la fase laboratoriale è conclusa, si passa alle vere e proprie prove dello spettacolo e alla trascrizione del testo da parte di uno dei membri del gruppo o del direttore stesso. Se il testo di riferimento è l'opera di un autore conosciuto, esso viene adattato e modificato a seconda delle esigenze del gruppo e del messaggio che si vuole veicolare.

Per quanto si tratti sempre di cittadini-attori, non professionisti, il risultato cercato non è mai dilettantesco, ma punta alla qualità del prodotto, all'efficacia che esso può avere su chi guarda, da un punto di vista etico ed estetico⁸³.

Il teatro comunitario non si rifà a un modello né a un metodo teatrale specifico, non c'è un training, né una metodologia attoriale di base: il teatro si fa, si agisce, con un approccio decisamente sperimentale.

L'attore professionista è portato a razionalizzare il suo lavoro, a capire perché fa ciò che fa, quali sono gli obiettivi, come raggiungerli. Questo aspetto intellettuale non esiste nella pratica del *vecino-actor*, perché altrimenti perderebbe la sua "innocenza", che è il vero patrimonio del non professionista⁸⁴. È significativa in questo senso l'affermazione di Cunill Cabanellas, ricordata da Ricardo Talento, cofondatore del teatro comunitario, insieme ad Adhemar Bianchi: "No me lo cuentes, hazlo" (Non me lo dire, fallo)⁸⁵.

⁸³ Intervista a Nora Mouriño, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice, traduzione mia).

⁸⁴ Intervista a Ricardo Talento, Buenos Aires, luglio 2010: "l'attore del teatro comunitario, diversamente dall'attore tradizionale, è un attore che non ha perso la sua innocenza" (cfr. intervista integrale in appendice, traduzione mia).

⁸⁵ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Teatro comunitario, Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, cit., p. 35.

Ogni membro del gruppo ha una funzione specifica nella costruzione dello spettacolo (trucco, costumi, supervisione e assistenza), in modo tale che ognuno diventi parte indispensabile dell'ingranaggio teatrale complessivo.

Far parte di un gruppo di teatro comunitario significa entrare dentro una microsocietà con tutti i diritti e i doveri che ciò comporta, quindi fare un compromesso col proprio individualismo, lavorare in collettività, avere attenzione verso l'altro e porsi in una dimensione di condivisione.

Come in ogni gruppo sociale, anche all'interno dei gruppi di teatro comunitario possono crearsi fratture e divisioni, e inevitabilmente le relazioni possono complicarsi. Conoscere e vivere l'atmosfera del teatro comunitario permette di rendersi conto che ci si trova di fronte a persone che mettono in gioco le proprie debolezze e i propri difetti, sicure del fatto che chiudersi nel proprio guscio significherebbe limitarsi ad accettare rassegnati il proprio posto nella società.

Ritorna puntuale l'idea di comunità elaborata da Roberto Esposito: condonarsi, donare un pezzo di sé agli altri è quello che accade nel teatro comunitario; credo sia questo l'ideale comunitario cui il fenomeno teatrale può essere ricondotto, un ideale comunitario che ha a che fare con l'utopia, con la ricerca di quella perfezione che nella realtà deve necessariamente confrontarsi e scontrarsi con i limiti dell'essere umano. Ma la sfida del teatro comunitario fa leva proprio sulla mancanza: il vuoto di uno può essere colmato dal pieno di un altro, così i buchi continuamente si riempiono, si annullano vicendevolmente. Il miraggio è l'utopia di una pienezza condivisa, che attraverso il teatro sembra realizzabile. Più che un atto di comunicazione, quello che avviene tra i membri di un gruppo di teatro comunitario è un atto di donazione.

Gli strumenti del teatro vengono utilizzati per il raggiungimento di un bene comune, che mai esclude o sottovaluta il bene individuale.

Il dissidio tra individuo e società, che nemmeno i sociologi né i filosofi possono risolvere, viene affrontato attraverso una pratica artistica collettiva. L'equilibrio tra le due parti, la tensione che ognuno vive tra il desiderio di trovare un proprio spazio individuale di riconoscimento e quello di fare parte di un gruppo, e quindi di appartenere a una comunità, sia essa etnica, religiosa,

linguistica, intellettuale, può essere raggiunto attraverso il teatro comunitario, purché esso diventi una pratica quotidiana, un impegno costante di lavoro e condivisione.

I gruppi di teatro comunitario coltivano un fortissimo legame col territorio, che ne rappresenta la radice primaria. Si crea sin dall'inizio una comunità specifica che vive in un luogo specifico, è vero, ma l'obiettivo di questa esperienza artistica è quello di trascendere la specificità, di allargare gli orizzonti, ridisegnare i confini un po' più in là, sempre oltre, per inglobare l'altro. Dentro questa macchina teatrale ci sono cittadini, attori, tecnici, operatori del teatro, non-attori, attori non professionisti che prima erano solo spettatori. Si rinnova un senso perduto di comunità che, lungi dal chiudersi dentro visioni estremiste, si ridefinisce come luogo di incontro reale, di scoperta dell'alterità, abbandonando il rischio di una comunità blindata e mistificante.

Il termine comunità qualche volta può essere pericoloso, in un certo modo può avere a che fare con un atteggiamento fideistico verso qualcosa, che sia una religione o un credo di altro tipo (ad esempio calcistico), perché stigmatizza immediatamente quello che resta fuori dal cerchio. L'esperienza del teatro comunitario, invece, proprio nel momento in cui si apre completamente all'intera comunità cittadina, impedisce ogni possibile distorsione, non riconoscendosi nelle categorie di teatro sociale o teatro del disagio. La pratica artistica ha dato luogo a un nuovo ambito teatrale, quello del teatro comunitario, inteso in senso inclusivo, utopico e realizzabile.

Sarebbe interessante capire in che modo all'interno del teatro comunitario si risolvano le affiliazioni e le esclusioni identitarie proprie dell'esperienza sociale dell'individuo.

Il genetista Luigi Luca Cavalli-Sforza a proposito di inclusione ed esclusione, di individuo e comunità, in assenza di una terminologia efficace, ha inventato un neologismo suggeritogli dalla lingua inglese, "noismo".

In origine il *noi* ha una funzione protettiva per la nostra specie, ed è bene tenerla presente, se vogliamo affrontare il suo rovesciarsi in distruttività. In inglese c'è una parola che esprime con una certa efficacia la preoccupazione di definire il concetto di *noi* come gruppo di individui simili, di figure che sentiamo somiglianti e con le quali costituiamo un'entità di cui ci sentiamo parte, ed è *we-ness*. In italiano purtroppo

questa parola non esiste; la si potrebbe rendere con «noità», ma è piuttosto brutto. Potremmo tentare di introdurre nel nostro discorso una parola speculare, che rimandi alla costituzione e alla costruzione del noi, e forse la scelta migliore è «noismo». [...] *We-ness* è un senso del sé che si estende al noi, fino a includere un'appartenenza anche molto ampia, ed è questo che propongo di circoscrivere con il termine noismo⁸⁶.

Il noi, su cui si basano i principi costitutivi del teatro comunitario, dall'aspetto organizzativo al lavoro drammaturgico, può evidentemente rappresentare anche un potente catalizzatore identitario perché individua l'altro, il diverso da noi, colui che ignoriamo e che non appartiene alla nostra comunità. Ogni forma di noismo, dalla famiglia alla religione, al campanilismo regionale, è tramutabile in una forma di esclusione che può talvolta diventare feroce.

La sfida di questa esperienza teatrale è quella di dilatare il cerchio del noi a un progetto comune che faccia dell'alterità un punto di forza, di contrasto e di ricchezza. Il noi, isolato dall'altro, può diventare un'illusione di identità e di appartenenza che in qualsiasi momento può metterci in discussione, a dimostrazione che il confine tra inclusione ed esclusione è labile e mai definito una volta per sempre.

Se volessimo prendere a prestito le parole di Gadda, potremmo arrivare addirittura a escludere la possibilità dell'io, per non incappare in strozzature linguistiche: «i pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta, come tutti quelli che hanno i pidocchi ... e nelle unghie, allora ... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona ...⁸⁷». L'io sembrerebbe essere "il più lurido di tutti i pronomi".

La relazione tra io-tu e noi-voi rimanda al concetto di empatia che nell'universo teatrale è di fondamentale importanza. Senza arrivare alle più recenti ricerche sui neuroni specchio, che hanno costruito una base scientifica per legittimare la reciprocità del rapporto attore-spettatore, sappiamo da sempre che il teatro

⁸⁶ Luigi Luca Cavalli-Sforza, Daniela Padoan, *Razzismo e noismo. Le declinazioni del noi e l'esclusione dell'altro*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 6-7.

⁸⁷ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1994, p.74.

è ontologicamente, etimologicamente il luogo della visione, dove un individuo guarda un altro individuo, mettendosi in relazione con esso.

Bastano, in fondo – diceva Peter Brook – uno spazio vuoto, un uomo che lo attraversa e uno spettatore che guarda, e quello spazio magicamente diventa palcoscenico, quell'azione diventa teatro.

Prima di arrivare alla specificità del teatro, sappiamo che esistono studi sull'empatia che partono proprio dalla vita sociale dell'uomo nel divenire dei processi storici, e che individuano l'empatia come elemento fondante delle relazioni. Jeremy Rifkin, economista della green economy, ricostruisce addirittura la storia delle società proprio a partire dall'analisi dei movimenti empatici che hanno caratterizzato l'umanità sin dalle sue origini.

Mi sembra che nel termine "empatia" ci siano le accezioni di condivisione e di coinvolgimento con l'altro da sé che non significano un annullamento delle distanze (perché "l'altro" resta pur sempre "altro da noi") ma piuttosto la possibilità di "sentire" dentro di noi quello che l'altro sta provando.

Intorno a queste riflessioni teoriche, Claudio Meldolesi, a proposito di teatro in carcere e teatro d'interazione sociale, ha scritto che l'attore è "l'uomo simile all'uomo"⁸⁸ e in questa "somialianza" lo spettatore è in grado di misurare la propria distanza e la propria vicinanza rispetto a una dimensione, quella propriamente scenica, che nel caso del teatro comunitario sembra appartenergli.

Insieme ai meccanismi di empatia, negli spettacoli di teatro comunitario, spesso si innescano quelli, ancora più intimi e inglobanti, di "simpatia", parola che rimanda etimologicamente a un "sentire con", quindi a una consonanza con le emozioni dell'altro. L'intrecciarsi di queste modalità di relazione trascendono la misura della rappresentazione e trasformano lo spettacolo in un momento di incontro reale e di rispecchiamento. Gli spettatori sono cittadini, sono *vecinos* che condividono le stesse vicissitudini storiche che i cittadini-attori mettono in scena; nonostante la distanza provocata da una pratica teatrale vicina allo straniamento brechtiano, che palesa la finzione scenica, l'applauso finale e il mescolarsi di sala e platea testimoniano la capacità del teatro di ripercuotersi all'interno delle trame sociali che si evolvono poi al di fuori dell'edificio o della piazza teatrale.

⁸⁸ Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Anno XIX, 2005.

Accanto alle relazioni interpersonali, allo scambio e alla rigenerazione continua di scena e platea e tra scena e platea, dal punto di vista drammaturgico, anche gli spettacoli si evolvono nel corso degli anni e si nutrono letteralmente di nuovi legami: lo spettacolo si va modificando in base alla risposta del pubblico, all'intercambiabilità dei *vecinos-actores*, all'ingresso di nuovi membri nel gruppo. Ogni comunità teatrale vive un continuo rinnovamento. Il gruppo si ricostruisce sulla base di coloro che vanno e a volte ritornano, e dei nuovi membri che apportano energie diverse che dinamizzano e rivitalizzano la comunità. Nuovi spunti sono offerti spesso dall'attualità e, mentre il presente si fa storia, la genesi delle rappresentazioni si modifica a partire da nuove visioni del mondo e da nuove scoperte, dagli eventi storici e dai contributi teorici che nel frattempo si sono sviluppati.

I copioni teatrali, come i testi musicali, nascono da elaborazioni collettive, e lo stesso vale per i costumi e la scenografia: il concetto di proprietà privata che impronta le relazioni umane nella nostra società, all'interno dei gruppi comunitari scompare.

Si crea "una società dentro l'altra"⁸⁹, un microcosmo che si oppone al sistema di comunicazione globale. A proposito dell'importanza del lavoro collettivo, così si esprime Ricardo Talento:

Que 80 personas se reúnan para maquillarse y cambiarse juntos en la ciudad de Buenos Aires de hoy es un hecho revolucionario. Que entre todos armen un escenario, una escenografía y que lo hagan con espíritu amateur en este mundo material y individualista es profundamente transformador⁹⁰.

L'obiettivo è che la trasformazione cominci prima nel singolo individuo e nel gruppo, poi si diffonda nelle rispettive famiglie, nel lavoro e nella vita quotidiana e, a partire da lì, nell'intera comunità.

All'interno dei gruppi c'è chi si avvicina con l'intenzione di diventare un attore professionista e ben presto entra in una scuola di teatro, c'è chi, attivo

⁸⁹ Lola Proaño Gomez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine (California), Gestos, 2007, p.1

⁹⁰ Diego Rosemberg, *Teatro comunitario argentino*, p.37

politicamente, si avvicina individuando nel teatro un mezzo per portare avanti i suoi fini ideologici, condizionando in questo senso gli altri membri, infine c'è chi partecipa solo occasionalmente, chi va e viene, chi si presenta un giorno e poi scompare e chi entra a far parte del progetto solo per passare il tempo. Così Adhemar Bianchi commenta al riguardo: “La gran mayoría viene porque está solo y no sabes que hacer. Èse no es un mal camino, porque quiere decir que algo les falta que pueden encontrar acá”⁹¹.

Il teatro comunitario è stato ed è in grado di creare una comunità, dove il patrimonio di cultura e memoria del singolo si collettivizza nello spettacolo e si converte in patrimonio del gruppo.

Il teatro, all'interno di questo contesto, agisce come un “archeologo creativo”⁹² che scava nelle memorie individuali e collettive senza pretendere di ricavarne una verità eterna e univoca. La vita privata quotidiana, i ritmi e le abitudini dei *vecinos-actores* cambiano radicalmente, e le proprietà personali – vestiti, oggetti, abilità e conoscenze – passano alla comunità.

Il teatro comunitario funziona come un *abilitatore o ri-abilitatore* dell'essere umano alle sue origini. Se nell'antichità l'arte si sostanzava nella festa come momento partecipativo, oggi l'arte attraverso il teatro può recuperare quella funzione perduta⁹³.

La musica e il canto sono di fondamentale importanza nel teatro comunitario perché rimandano all'idea di collettività e di totalità. In una canzone si può riassumere un'idea, un messaggio politico, sociale, con una efficacia ineguagliabile. Le canzoni si fissano nella mente dello spettatore, che quasi sempre va via dal teatro canticchiando una melodia o ripetendo le parole dei ritornelli.

Il teatro comunitario tenta di trasformare i drammi del presente, la crisi, la povertà, l'esclusione in una festa dove la musica diviene in molti casi protagonista. La maggior parte dei gruppi comunitari utilizza melodie di base conosciute che quindi risuonano nella memoria collettiva e identitaria delle

⁹¹ Ivi, p. 39.

⁹² Lola Proano Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, cit., p. 165.

⁹³ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, cit., p.28.

persone, altri invece creano le proprie musiche con testi assolutamente originali⁹⁴.

Come nel teatro greco, anche nel teatro comunitario il coro ha la funzione di commentare ed esprimere le opinioni dei cittadini. È il coro a dare potenza alle opere, a sensibilizzare il pubblico, a orchestrare la struttura delle scene. Infatti la musica è sempre concepita e costruita di pari passo con la scrittura drammaturgica e la storia che viene raccontata inevitabilmente si riversa nella drammaturgia musicale. Gli strumenti musicali adoperati possono essere di qualunque tipo, anche strumenti non convenzionali, come il pedale di una macchina da cucire che produce un rumore continuo sulla scena e che diventa parte del tessuto musicale dello spettacolo. I più utilizzati sono la chitarra, le percussioni, il violino, il sassofono, il flauto e anche la voce stessa. La scelta dipende dal contenuto dello spettacolo e dalla possibilità di reperire gli strumenti. Il “bombo con platillos” (la grancassa con piatti), simbolo del carnevale porteño, è uno degli strumenti più utilizzati per la sua forte connotazione popolare.

Per realizzare uno spettacolo in spazi aperti si tiene sempre conto dei rumori della città, del fischio del treno, del motore di un camion, delle urla di un bambino, e si tenta di includere i suoni imprevisi nel complesso dello spettacolo.

La scenografia, insieme alla drammaturgia testuale e musicale, viene concepita secondo criteri tali da ottenere una coerenza estetica. Gli elementi che intervengono nella costruzione sono i colori, le forme, i materiali e il luogo dove viene presentato lo spettacolo, che sia uno spazio chiuso o una piazza.

Si è parlato a proposito del teatro comunitario di “drammaturgia totale”⁹⁵: anche la musica e la scenografia hanno infatti funzione drammaturgica, concorrendo a ciò che viene raccontato e al modo in cui lo si racconta.

I costumi sono altrettanto importanti e rispondono sempre a un principio di verosimiglianza. I vestiti, il trucco, le acconciature sono ispirati a immagini dell'epoca di riferimento e, nella maggior parte dei casi, sono i membri stessi del gruppo a portare fotografie, accessori e vestiti che raccolgono

⁹⁴ Intervista a Gonzalo Dominguez, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice, trad. mia).

⁹⁵ Marcel Bidegain, *Teatro Comunitario*, cit., p.54.

personalmente e che vengono poi selezionati dal gruppo stesso. I magazzini dei teatri sono colmi di oggetti di vario tipo, da tempo abbandonati e che possono riprendere vita sulla scena, con tutti i significati di cui negli anni sono diventati portatori.

Quando si utilizzano costumi di epoche passate è altresì importante come essi vengono utilizzati: le gonne larghe degli inizi del XIX secolo impongono un modo di sedersi e di camminare differente. Non sempre però il criterio della veridicità storica viene rispettato: a volte gli abiti concorrono a ridicolizzare i personaggi, attraverso l'exasperazione di alcuni dettagli (un ventre prominente scoperto, un naso in lattice, un trucco sbavato, un seno procace). Per i "personaggi in blocco" (militari, operai, immigranti, funzionari, etc.) si utilizza un abbigliamento essenziale, che può consistere in una camicia bianca e una gonna o pantalone nero, ai quali si aggiungono di volta in volta nuovi accessori che denotano i cambiamenti di epoca o di personaggio (un fazzoletto bianco in testa o al collo, un grembiule, un manganello, un cappello, etc.).

Un'importanza straordinaria assumono i pupazzi, che diventano protagonisti assoluti di alcune scene degli spettacoli, spesso con funzione satirica nei confronti dei personaggi che vengono presi di mira, e anche con l'obiettivo di coinvolgere il pubblico, di ricreare una dimensione di festa.

Il teatro comunitario è autogestito, si sostiene attraverso la vendita dei biglietti, il contributo di tutti i membri che ne fanno parte e di alcuni spettatori associati che sostengono il lavoro comunitario. Si parla di "los amigos utopicos", gli amici utopisti del gruppo teatrale, che appoggiano con piccole quote mensili i progetti *della* e *per* la comunità. Ci sono inoltre dei sussidi da parte di associazioni private e raramente da parte dello Stato, che negli anni passati, seppure in minima parte, ha contribuito a finanziare alcuni progetti.

La maggior parte degli spettacoli sono preceduti da una *chorizeada*, una sorta di pic-nic davanti al teatro o nella piazza dove lo spettacolo viene rappresentato, come un primo momento di comunione per gli spettatori che condividono il pasto in attesa di assistere allo spettacolo, si conoscono, si confrontano e dialogano. Anche questo rappresenta un piccolo sostentamento economico per il gruppo. Nessuno guadagna né riceve profitto dagli spettacoli, nemmeno gli organizzatori o il direttore del teatro: l'unico interesse è quello di ottenere il minimo indispensabile per portare avanti il progetto comune al

quale tutti credono profondamente e che viene vissuto come un momento di festa⁹⁶.

Negli ultimi anni è nata, presso il gruppo di teatro comunitario di Patricios, un paese in provincia di Buenos Aires, un'iniziativa che ha il duplice obiettivo di creare nuove relazioni sociali e migliorare la qualità della vita nel paese e incrementare allo stesso tempo i finanziamenti del gruppo teatrale: si tratta del progetto D&D, *Dormir y Desayunar*, una mini impresa turistica che, come vedremo più avanti, sta trasformando Patricios in una realtà nuova, più viva e sicura.

I collettivi di teatro comunitario non sono legati ad alcun partito politico né a strutture religiose. Non si tratta nemmeno di organizzazioni verticali, e la presenza del direttore o coordinatore è necessaria per dare un ordine e una coerenza al lavoro di un gruppo, talvolta formato da più di 300 persone. Ma non c'è alcuna pretesa di gestire dall'alto il progetto comune, che sempre viene creato e portato avanti in modo condiviso. L'autogestione rappresenta l'unica garanzia di indipendenza e libertà, ma allo stesso tempo, la mancanza di contributi pubblici è lo scotto che si deve pagare per preservare questa autonomia.

Presupposto fondamentale dei gruppi è quello di evitare che le limitazioni economiche si convertano in un ostacolo che paralizzi l'azione creativa. Per questo motivo, quando si progetta un lavoro teatrale, insieme agli aspetti creativi, si tiene sempre conto delle risorse economiche a disposizione e del modo più razionale di gestirle.

Grazie alla solidarietà di alcune associazioni filantropiche o vicine alle idee e alla pratica del teatro comunitario è possibile evitare di comprare tutto quello che può essere prestato, regalato, offerto gratuitamente per lo spettacolo.

Di pari passo con la crisi economica, l'estetica del teatro comunitario si alimenta del riciclaggio di oggetti dismessi. Si è parlato di una *estetica cartonera*⁹⁷, che si arricchisce di tutto ciò che la gente getta via, restituendo utilità a ciò che sembrava aver perso ogni funzione.

⁹⁶ Intervista a Stella Giaquinto, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. Trascrizione integrale in appendice, traduzione mia).

⁹⁷ Diego Rosemberg, *Teatro comunitario argentino*, cit., p. 44.

II.3. Precursori del teatro comunitario? Tra Agit-Prop e filodrammatiche anarchiche

Il teatro comunitario rappresenta un fenomeno teatrale inedito nel panorama artistico argentino e internazionale. Non esistono antecedenti veri e propri cui questa esperienza si possa ricondurre, né teorie di riferimento; probabilmente le sue radici teatrali sono da ritrovare all'interno di pratiche anteriori al teatro occidentale, prima ancora dei greci.

Il teatro comunitario sembrerebbe essere uno sviluppo culturale quasi naturale di quelle forme di aggregazione spontanee di gruppi umani che scelgono di celebrare insieme i propri caratteri comuni e di valorizzare, attraverso l'incontro, le proprie idiosincrasie: il teatro comunitario di oggi può essere interpretato come un riscatto contemporaneo di un modo teatrale legato essenzialmente alle feste popolari, praticate sin dall'antichità nel corso dei secoli come forme di comunicazione e di celebrazione delle società.

È possibile rintracciare un percorso coerente all'interno del quale collocare il fenomeno del teatro comunitario come evoluzione originale (non importa se consapevole) di manifestazioni artistiche precedenti.

Il teatro comunitario, dal momento in cui si avvale dello spazio pubblico e sceglie come destinatari i cittadini, può essere imparentato con il teatro di strada, il teatro popolare e le prime forme di teatro indipendente⁹⁸. Catalinas Sur e Los Calandracas, i due gruppi fondatori, hanno preso parte al Movimento di Teatro Popolare (MO.TE.PO.).

Il MO.TE.PO. nasce nel 1989 nella località di Tigre, in provincia di Buenos Aires, composto da dodici gruppi (Agrupación Humorística La Tristeza, La Compañía Teatral Del Arco Iris Enojado, el Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolomundo, la Cooperativa Teatral Rayuela, el Grupo de Teatro Encuentro, el

⁹⁸ Il teatro indipendente nasce in Argentina nei primi anni del Novecento come alternativa al teatro ufficiale e commerciale. Gran parte della popolazione, in opposizione al governo, trovava nelle sale dei teatri indipendenti dei canali di partecipazione e di espressione. Questo movimento conosce il suo massimo sviluppo negli anni Sessanta, con l'insorgere di nuove problematiche: la professionalizzazione degli attori, l'affermarsi della televisione, lo sviluppo del teatro ufficiale con l'inaugurazione del Teatro San Martín nel 1960. A metà degli anni Settanta, con l'inizio della dittatura, il movimento inizia a sfaldarsi e frammentarsi, ma l'attività teatrale continua a vivere clandestinamente nella sale di teatri periferici.

Grupo La Obra, el Grupo Otra Historia, el Grupo Teatral Dorrego, el Grupo Teatro de la Libertad, los Teatros Ambulantes Los Calandracas e Catalinas Sur), che si proponevano di resistere, attraverso il teatro, alla frammentazione sociale e alla disoccupazione, cercando di mantenere la comunità unita intorno a valori comuni, attraverso festival, incontri e mutua cooperazione⁹⁹.

Il teatro Agit-prop (teatro di agitazione e propaganda), che si sviluppa in URSS e Germania dopo la rivoluzione russa del 1917, si può considerare un precursore storico ideale del teatro comunitario, nella misura in cui guarda al teatro come strumento didattico, ma soprattutto come veicolo di un approccio ideologico alla trasformazione della società. Questo tipo di teatro, con una connotazione fortemente politica, era caratterizzato da un'organizzazione basata sul lavoro di non professionisti, solitamente operai aderenti al partito comunista, riuniti in una compagnia senza ordini gerarchici all'interno, che prevedeva uno scarso utilizzo di apparati scenografici, il rifiuto dei luoghi deputati per l'azione teatrale come luogo di rappresentazione, e la predilezione per composizioni drammaturgiche di breve durata, con una costruzione dello spettacolo che non si incentrava sulla parola ma si avvaleva della musica, della pantomima, dell'acrobazia e delle proiezioni cinematografiche¹⁰⁰.

Diversamente, nel teatro comunitario, gli attori (in entrambi i casi non professionisti), sono comuni cittadini che non sono legati a partiti politici o organizzazioni specifiche. Soprattutto lo spirito di partenza sembra essere diverso. Il rapporto di complicità che si instaura tra vicino-actor e vicino-espectador è assolutamente unico: lo scopo non è solo quello di educare le coscienze di chi assiste agli spettacoli, ma è prima di tutto quello di fare identificare lo spettatore con l'opera stessa, di far sì che il "cittadino-spettatore" possa presto diventare attore ed entrare a far parte del gruppo. Il pubblico non viene indottrinato, perché già sa, è consapevole di quello che vede, perché egli stesso ha vissuto quegli eventi e non può che partecipare alla rappresentazione, senza limitarsi a osservare.

⁹⁹ Marcela Bidegain, *Teatro comunitario*, cit., p.27.

¹⁰⁰ Su questi argomenti cfr. in particolare Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Il teatro comunitario non pensa allo spettacolo come prodotto finale, pronto da esibire a un pubblico giudicante, ma si nutre del processo che conduce a quel prodotto, vive del lavoro di gruppo, quotidiano, che coinvolge una molteplicità di persone che, legate da rapporti inediti, si valorizzano a vicenda e, con la collaborazione costante, ricevono e danno significato. Bambini e anziani, uomini e donne, persone di diversa estrazione sociale, cittadini che hanno diverse abitudini, mestieri e capacità, contribuiscono ognuno con il proprio bagaglio di cultura, creatività, esperienza di vita alla realizzazione di uno spettacolo, la cui essenza risiede nel “fare” teatro. L'idea è quella di un laboratorio, dove non esistono protagonisti, ma si vive e si agisce in comunità, per la comunità.

In tutti i gruppi esiste la figura del direttore o coordinatore, che ha già esperienza teatrale alle spalle e può quindi avere uno sguardo globale sugli spettacoli, conosce i metodi per realizzarli, e può coordinare il lavoro collettivo. Sapere interpretare quello che le persone cercano e pensano e riuscire a raccontarlo è la funzione più importante del direttore del teatro comunitario, che non è un leader, ma una guida, una figura di riferimento fondamentale perché il gruppo riesca a orientarsi. L'organizzazione di questi gruppi, che lavorano con l'obiettivo di recuperare il quartiere di appartenenza, trasformandolo in uno spazio di incontro e di socializzazione attraverso il teatro, è oltremodo funzionale. Ognuno all'interno della comunità teatrale ha una formazione completa e collabora con gli altri rendendosi utile in ogni modo, finché non trova il suo ruolo specifico, la mansione che gli è più consona. Tutti hanno un potenziale di creatività e il teatro diventa il luogo adatto dove farla emergere e metterla a disposizione degli altri. L'arte è in grado di auto organizzarsi in maniera molto più efficace di quanto non siano in grado di fare organizzazioni politiche e culturali.

Così Adhemar Bianchi si esprime a proposito dell'organizzazione comunitaria: «El teatro nos enseña a organizarnos. A veces los grupos políticos, las unidades básicas, comités, o como los llame el partido, nos envidian la eficacia».¹⁰¹

Se ci si sofferma sull'aspetto organizzativo, il teatro comunitario, per la sua struttura collettiva e solidale, rimanda a una esperienza artistica che ha avuto

¹⁰¹ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, cit., p.30.

in Argentina una grande importanza e che potrebbe essere considerata una precorritrice diretta: si tratta dell'esperienza delle filodrammatiche anarchiche. La tradizione del teatro anarchico, che ha origine in Italia, si afferma a partire dai Bozzetti sociali di Pietro Gori, testi di informazione e propaganda, di contenuto sempre strettamente sociale e politico, e anticlericale. Accanto a quelli di Gori si sviluppa un fitto repertorio di testi di autori anarchici.

Negli anni Trenta e Quaranta, con le leggi speciali del fascismo, il cuore di questa esperienza si sposta all'estero, e i testi vengono rappresentati soprattutto laddove l'emigrazione politica è più massiccia, Nord America e America Latina, Francia e Svizzera.

Le numerose filodrammatiche che sorsero in questi paesi facevano capo alle associazioni politiche cui avevano dato vita, nelle diverse città, le comunità degli emigrati. Si trattava di associazioni nelle quali, accanto all'attività politica e sindacale, aveva ampio spazio quella ricreativa e culturale. Feste, balli, ritrovi e pic nic, i cosiddetti meeting, organizzati per lo più a scopo di finanziamento, di mutuo soccorso, soprattutto nei confronti dei prigionieri politici, prevedevano come momento centrale la rappresentazione teatrale che era allestita dagli stessi militanti anarchici riuniti in filodrammatica, quindi non da veri professionisti, e si concludevano con una farsa finale.

Il teatro delle filodrammatiche era un teatro di propaganda civile, che si poneva l'obiettivo di influire sulle coscienze e educare al tempo stesso, un teatro inteso come esperienza artistico-creativa cui ha diritto potenzialmente ogni individuo e attraverso il quale i soggetti delle classi inferiori potevano riappropriarsi della propria immagine e della propria storia, rappresentando la propria vicenda politica, sociale e umana, al di fuori del grottesco, della caricatura, dell'inverosimile che caratterizzava gli scrittori borghesi; teatro come pratica autogestita, che entrava nei luoghi e nei momenti di socialità dei lavoratori, destinato per lo più ad essere fruito all'interno della stessa cerchia che lo produceva. Teatro dunque come momento di auto-rappresentazione alternativa e come forma di socializzazione, importante e incisiva sia per chi da attore dilettante lo creava, sia per chi da spettatore ne prendeva parte. La finzione teatrale dimostrava di poter ospitare la realtà in un momento in cui la

realtà stessa era occultata dai dogmi e dalle mistificazioni di facciata della dittatura.¹⁰²

I gruppi filodrammatici non avevano teorizzato una poetica teatrale nuova, per lo più si rifacevano a drammi già conosciuti, spesso interpretati sotto forma di monologo, per contingenti limiti di spazio e denaro, e ne risultavano spettacoli abbastanza ripetitivi, di scarsa qualità, ma efficaci sotto il profilo didattico. Non era un teatro propriamente naturalistico, perché si ispirava alla realtà per poi trasformarla, per cui molte volte il finale di alcune drammaturgie veniva modificato: l'ideale di speranza che era connaturato nel messaggio anarchico emergeva nelle performance che sempre proponevano una valida alternativa al degrado e alla sconfitta che l'uomo stava subendo nella realtà. Il teatro era un momento di propaganda ma soprattutto di aggregazione, di coesione per il gruppo e di manifestazione di una realtà possibile.

Lo spirito che animava queste comunità si può ritrovare nei gruppi di teatro comunitario. L'elemento della territorialità, quindi l'attaccamento al territorio, era per le filodrammatiche altrettanto importante: le filodrammatiche erano radicate nelle comunità, non si spostavano, si creava attorno a queste comunità un senso di solidarietà politica e identitaria molto forte.

In Argentina il fenomeno era molto diffuso e strettamente connesso al movimento operaio e alla organizzazione sindacale (F.O.R.A.). La dittatura ha poi falciato il movimento e l'ondata migratoria nel dopoguerra si è rivolta per lo più al Nord America, quindi il fenomeno in Argentina ha cominciato a disperdersi. Oggi d'altronde, come sottolinea Carlo Fos, storico e antropologo argentino, l'anarchismo si è trasformato, le nuove generazioni spacciano per anarchico un ideale che ormai non coincide più con quello delle origini, ma tende a identificarsi con tutto ciò che è anticonformista e anticonvenzionale. Tuttavia esistono ancora gruppi di filodrammatiche che, pur abbandonando i fini politici degli esordi, restano occasioni di incontro e condivisione attraverso l'arte.

È verosimile dunque l'esistenza di un ponte tra queste due esperienze di teatro sociale: per quanto non ci sia da parte dei promotori del teatro comunitario una volontà precisa né una reale consapevolezza di riallacciarsi a certe

¹⁰² Cristina Valenti, *Borghi autore di drammi antifascisti*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento", Bologna, anno XXXV, 1990 Editcomp / F.D., p.171.

esperienze anarchiche, uno sguardo a posteriori conferma un forte legame tra i due fenomeni¹⁰³.

La struttura e i metodi di produzione sono praticamente gli stessi: vige l'autogestione e l'orizzontalità, per cui viene abolita qualunque pretesa di primeggiare sugli altri, non ci sono ruoli fissi, non esiste il primo attore e tutti possono mettersi in gioco allo stesso modo. Orizzontalità significa lavoro non specializzato e frammentato, significa un'arte per tutti, e non per i pochi eletti del teatro borghese. Si tratta di strutture che si autofinanziano attraverso la collaborazione degli stessi partecipanti, e grazie ai sussidi di organizzazioni che ne condividono gli ideali. Lo spirito comunitario è lo stesso: non si ricerca la professionalità, in entrambi i casi si tratta di affezionati, che non hanno quasi mai una formazione teatrale alle spalle. È pur vero che il teatro anarchico per quanto coltivato da *amateurs* è in parte confluito nel teatro indipendente argentino, quindi maggiormente orientato verso la professionalizzazione attoriale. Fos fa notare come le differenze reali tra le due esperienze siano in parte legate al contesto storico e sociale assolutamente modificato.

Come poter paragonare la società degli anni Venti e Trenta del Novecento al villaggio globale degli anni Dieci del XXI secolo? Oggi si discute poco, ci si riunisce ancora meno, si parla di calcio, di politica di scarso livello e quello che conta è la massa alienata dai mezzi di diffusione.

Il teatro comunitario prova a opporsi a questo sistema, prova a proporre un percorso alternativo. Non si tratta solo di un'attività critica, ma anche costruttiva, nel momento in cui, attraverso il teatro, si viene a creare una nuova trama di relazioni, una comunità di appartenenza per le persone, di fronte all'egoismo imperante nella società e alla mancanza di punti saldi cui fare riferimento¹⁰⁴.

¹⁰³ È questa l'opinione della studiosa di teatro Marcela Bidegain, la quale afferma che tra gli antecedenti del teatro comunitario possono annoverarsi il teatro filodrammatico, il movimento anarchista e l'agitprop (cfr. in particolare Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario*, cit., p.19). Al riguardo si è espresso anche lo storico Carlo Fos, che durante un'intervista ha sottolineato i numerosi punti di contatto tra le due esperienze di teatro sociale (cfr. intervista a Carlo Fos, Buenos Aires, luglio 2010. Trascrizione integrale in appendice. Traduzione mia).

¹⁰⁴ Carlo Fos ha detto al proposito: "La resistencia y la resiliencia son los elementos comunes a los dos fenomenos. El teatro comunitario va a compartir este sentido con el

Il teatro comunitario nasce *da e per* i cittadini del quartiere che vivono il teatro come un momento di svago e di creatività durante la settimana di lavoro, come uno spazio ritagliato dalla routine quotidiana. Da questo punto di vista c'è un richiamo alle attività teatrali e ricreative delle comunità parrocchiali, che si reggono sull'idea del convivio e della solidarietà, all'interno di una società che divide. Nel caso degli spettacoli dei gruppi di teatro comunitario, però, siamo di fronte a prodotti artistici di encomiabile qualità artistica. Vedere oggi uno spettacolo di *Catalinas* o del *Circuito Cultural Barracas* che sta in repertorio da più di vent'anni significa rapportarsi a un teatro che non è più amatoriale, ma raggiunge un'estetica teatrale di livello assolutamente professionale.

II.4. Il contesto: caratteri generali del teatro argentino dalla post-dittatura a oggi

È sempre il teatro popolare a salvare un'epoca (Peter Brook)

Gli anni dell'ultima dittatura militare, dal '76 all' '83, con le misure restrittive imposte dalla censura, hanno visto molti artisti in fuga. Altri invece sono rimasti, ed è proprio durante questo periodo di oppressione e oscurantismo ideologico, culturale e politico, che gli artisti argentini hanno concepito forse le opere più grandi. Molte sono nate a distanza di tempo, ma con il riverbero minaccioso di quegli anni. Così ce lo racconta oggi Ricardo Bartís, uno dei protagonisti della scena attuale:

Paradossalmente la dittatura ha favorito – e lo dico con orrore – un modo di produzione teatrale, perché ha bruciato tutto, ha prodotto una situazione di assoluto spaesamento. Si è creato un vuoto, bisognava sopravvivere in qualche modo. Si è abbandonata totalmente l'idea del professionismo – e lo dico con tutto il rispetto – come unica possibilità di concepire il teatro. Un settore molto

teatro libertario". Intervista a Carlo Fos, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice. Traduzione mia).

importante del mondo teatrale ha cominciato a sostenere la propria attività dove poteva: cantine, case, ovunque.

La dittatura, quindi, paradossalmente, ha posto le condizioni per l'instaurazione di un nuovo modo di fare e di produrre teatro, rompendo definitivamente con i modelli del passato.

La manifestazione artistica più imponente e interessante attiva proprio in quegli anni è il ciclo Teatro Abierto, inaugurato il 28 luglio del 1981 al Teatro del Picadero. Si tratta di un'esperienza di massa, forse più politica che teatrale, che ha visto artisti, oppositori politici, operatori della cultura resistere insieme contro l'atroce attentato a tutti i campi della vita sociale. Teatro Abierto ha costituito la prima voce collettiva che si è alzata in difesa, non soltanto della cultura nazionale, ma anche dei diritti umani e della libertà di espressione, promuovendo una concezione dell'arte come spazio di riaffermazione dei vincoli sociali.¹⁰⁵

All'atto rivoluzionario, oggi, si aggiunge quello commemorativo: perché gli errori non si ripetano è necessario mantenere vivo il ricordo del passato. La memoria, ancora una volta, come consapevolezza del presente e proiezione verso il futuro.

Gli anni Novanta hanno tracciato all'interno del complesso orizzonte teatrale alcune linee di tendenza riconoscibili. Nella cosiddetta fase della "intertestualità postmoderna", si distinguono il teatro della resistenza e il teatro della disintegrazione. Alla prima categoria, studiosi del teatro argentino come Jorge Dubatti e Osvaldo Pellettieri, riconducono le opere di Ricardo Bartís, a partire da *Postales Argentinas* (1988). Nel secondo gruppo confluiscono le poetiche di Veronese, Spregelburd, Szuchmacher, che introducono l'elemento della sorpresa, dello shock, dell'assurdo, dichiarando l'impossibilità di una comunicazione coerente. Resistenza e disintegrazione hanno come comune denominatore la rottura della narrazione lineare, il distacco dallo psicologismo realista, il rifiuto dell'opposizione vero-falso, il capovolgimento e lo sconvolgimento dei rapporti di causa-effetto.

Il teatro deve essere sempre pensato all'interno di un panorama socio-culturale più ampio, che nel caso di una grande metropoli dimostra una certa

¹⁰⁵ Per saperne di più: www.teatrodelpueblo.org.ar

complessità. Ancora una volta Buenos Aires svela l'ennesimo paradosso, tutta stretta tra globalizzazione e localizzazione.

L'affermazione del neoliberismo degli anni Novanta, con una conseguente immissione del paese nel circuito planetario, ha rimesso in discussione il sistema di pensiero e di comunicazione. L'Argentina è stata catapultata all'interno di un macrosistema teatrale che l'ha relegata ai margini, scongiurando forse il pericolo dell'isolamento assoluto. Soltanto con la fine della dittatura il circuito teatrale ha ospitato i più grandi registi della scena internazionale, come Peter Brook e Bob Wilson, e la lontananza geografica rispetto al centro nevralgico europeo ha per lungo tempo fatto dell'Argentina una vera e propria periferia dell'Occidente.

Oggi il Paese, con Buenos Aires al centro, ha recuperato anche a livello teatrale una sua identità, facendo della molteplicità la sua etichetta.

Nella capitale esistono tre circuiti teatrali riconosciuti: ufficiale, commerciale, indipendente, e il teatro comunitario, pur nella sua eccezionalità, rientra all'interno dell'ultima categoria.

Al circuito ufficiale fanno riferimento i sei teatri pubblici: il Teatro Cervantes è l'unico a dipendere dal governo nazionale, gli altri cinque – Teatro de la Ribera, Teatro Presidente Alvear, Teatro Regio, Teatro San Martín, Teatro Sarmiento – sono sussidiati dal governo municipale.

I teatri commerciali sono delle microimprese finanziate da privati; si tratta dei grandi edifici di Avenida Corrientes, una Broadway latina con le sue luci e i suoi strilloni che sventolano spettacoli per i passanti. Ma Corrientes è stata anche il cuore del teatro popolare argentino alle sue origini. Per ritornare al 1930 bisognerebbe immaginare Avenida Corrientes senza grattacieli, cinema e pensiline luminose, un po' più stretta e buia, con un uomo che si fa largo per la strada agitando un campanaccio: Leónidas Barletta invita i passanti a seguirlo, a entrare con lui nella ex-latteria che è diventata un teatro e sta ospitando il suo primo spettacolo, 20 centavos l'entrata. L'uomo è stato scrittore, giornalista, regista e drammaturgo, e il suo teatro è diventato famoso come Teatro del Pueblo, una "agrupación al servicio del arte".

Il Teatro del Pueblo instaura una nuova modalità di fare e di concepire il teatro, che nella pratica concreta comporta cambiamenti profondi nell'ambito delle forme organizzative, della poetica e dell'ideologia di riferimento, nonché del rapporto col pubblico: il pueblo è il popolo nel suo complesso, rappresenta

tutte le classi sociali, indistintamente¹⁰⁶. Le porte di accesso alla cultura si aprono per accogliere chi fino a quel momento non conosceva il teatro. Vengono promossi attori e registi giovani e nuove drammaturgie, privilegiando le opere nazionali.

La figura più emblematica di drammaturgo argentino legato all'attività del gruppo è quella di Roberto Arlt, scrittore, giornalista e uomo di teatro, che con i suoi lavori segna gli anni d'oro del Teatro del Pueblo, fino al 1943 quando la compagnia si trasferisce in Av. Roque Saenz Peña 943, dove si trova tutt'oggi, passando prima per Corrientes 1530, attuale sede dell'imponente complesso del teatro Municipal San Martín.

A partire da questa prima esperienza fondativa, gli anni Quaranta e Cinquanta vedono un grande sviluppo del teatro indipendente con la nascita di nuove formazioni artistiche. Gran parte della popolazione che si oppone al governo trova nelle sale indipendenti canali privilegiati di espressione e partecipazione. Il concetto stesso di teatro indipendente va modificandosi nel corso dei decenni, sotto il profilo estetico, politico e produttivo, pur mantenendo la necessità profonda come ragione stessa del creare.

Oggi il circuito cosiddetto alternativo si è reso indipendente dal teatro commerciale e da quello ufficiale, quindi non riceve sussidi economici né dallo Stato né da privati. A partire dagli anni Novanta però gode del sostegno di due istituzioni: El Instituto nacional de teatro e Proteatro. Il primo ente è stato creato nel 1997 con l'approvazione da parte del governo argentino della Legge Nazionale del teatro.

EL INSTITUTO. A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro Nº 24.800, se crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto.

¹⁰⁶ Per approfondire questi argomenti cfr. José Marial, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955, p. 86.

Nel 1999 è nato, a livello municipale, Proteatro, el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires.

¿Qué es Proteatro? El Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires (Proteatro) otorga subsidios para Salas, Grupos Teatrales Estables o Eventuales y Proyectos Especiales. Las Salas Teatrales deben estar domiciliadas en la Ciudad de Buenos Aires y haber sido registradas previamente en este Instituto, la certificación de este registro, les permite a dichas salas tramitar la exención del pago de impuestos, tasas y contribuciones en la Dirección General de Rentas. Los subsidios solicitados por las mismas podrán ser utilizados para infraestructura, equipamiento o funcionamiento

Buenos Aires, dietro le luci della ribalta, nasconde tutta una città invisibile fatta di spazi abbandonati, garage, sale di ex fabbriche, depositi dismessi, case chorizo (un tipo di abitazione tipicamente argentina, caratterizzata da un cortile laterale su cui si affacciano le stanze, collegate tra loro in fila come delle salsicce, chorizos) e living ben arredati. Questo circuito indipendente è il teatro off, con un pubblico quasi sempre colto, interessato, fidelizzato.

I tre circuiti pian piano sembrano toccarsi sempre di più. Non esiste oggi, come per gli europei sarebbe forse più facile immaginare, una separazione netta tra off e commerciale. Certo la qualità dei prodotti cambia insieme col pubblico, ma gli autori del circuito alternativo spesso e volentieri si avvicinano al teatro "on", per questioni economiche e per mancanza di un certo snobismo culturale. Per la maggior parte degli artisti argentini "indipendenti" il denaro sembra essere l'ultimo dei problemi. Se c'è una differenza tra Argentina e Europa – sostengono Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Claudio Tolcachir, tra i drammaturghi più acclamati nel vecchio continente – è proprio questa: gli argentini sembrano amare l'arte così com'è, prendono il pacchetto completo senza riserve, e continuano nonostante tutte le difficoltà a vivere di questo.

[...] El argentino no necesita dinero para sus producciones. Hemos aprendido a trabajar sin plata y hemos convertido la precariedad de nuestros medios en fuerza ideológica y estética (Ricardo Bartís)¹⁰⁷.

Molti nomi, dunque, come quello di Daniel Veronese, Mauricio Kartun, Javier Daulte illuminano a intermittenza Avenida Corrientes, senza vergogna. Altri invece, come Ricardo Bartís, hanno scelto di abitare la propria isola felice, eludendo il rischio di contaminazioni.

Una irriducibilità all'uniforme caratterizza, quindi, la scena attuale argentina, che sembra rispondere al "canone della molteplicità"¹⁰⁸, una convivenza pacifica di micro poetiche e micro estetiche differenti. Il *teatrista* è la figura di artista che corrisponde alla configurazione della scena attuale: è contemporaneamente attore, regista, drammaturgo, traduttore.

In cartellone oggi coesistono i più diversi registri artistici, il teatro commerciale, i cosiddetti spettacoli della globalizzazione, le opere che recuperano la tradizione popolare, i teatri indipendenti, il teatro ufficiale che alterna produzioni estere e nazionali, il teatro comunitario.

Come espressione di resistenza di fronte all'omogeneizzazione culturale, si può osservare, all'interno dell'universo teatrale, un fenomeno cosiddetto di "destotalizzazione"¹⁰⁹, che compie una funzione culturale "disomogeneizzante" e che propone il valore della diversità. La "destotalizzazione" implica l'idea della multi-centralità, per cui non esiste più un centro riconoscibile, ma differenti centri, innumerevoli, non più rintracciabili.

Lo storico Jorge Dubatti prova, senza alcuna pretesa di esaustività, a immaginare i possibili modelli di attorialità esistenti nel panorama teatrale argentino attuale: l'attore naturalista-realista di formazione stanislavskiana, ancora molto in voga in America Latina; l'attore di tradizione popolare locale, dal circo criollo al radio teatro; l'attore clown di tradizione europea che prende a modello il lavoro di Jacques Lecoq e Etienne Decroux; l'attore dell'antropologia teatrale, che si ispira a Eugenio Barba fino ad arrivare a

¹⁰⁷ Jorge Dubatti, *El nuevo teatro en la postdictadura (1983-2001). Micropéptica I*, Buenos Aires, CCC Centro Cultural de la Cooperacion, 2002, p. 63.

¹⁰⁸ Jorge Dubatti, *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoética II*, Buenos Aires, CCC Centro Cultural de la Cooperacion, 2003, p. 9.

¹⁰⁹ Ibidem.

Richard Schechner, allargando il concetto stesso di teatralità al parateatro e alla performance; l'attore-marionetta, erede del teatro di Craig; il narratore orale, il cantastorie del teatro epico; l'attore come delegato della comunità, l'attore non professionista, che, trovandosi dentro la comunità civile, ad essa si rivolge con gli strumenti del teatro¹¹⁰. Quest'ultima categoria attoriale, che fa riferimento evidentemente ai gruppi di teatro comunitario, rappresenta senza dubbio una delle peculiarità del teatro argentino rispetto ai modelli preesistenti di teatro, per lo più importato dall'Europa.

¹¹⁰ Cfr. Jorge Dubatti, 2002, cit., pp. 11-15.

Terzo Capitolo

Il teatro comunitario: da “esperienza” a “fenomeno”

III.1. Le fasi del teatro comunitario

Perché il teatro popolare, per natura, è contro l'autorità, la tradizione, la pompa, la pretenziosità. È il teatro del rumore e il teatro del rumore è il teatro dell'applauso.

(Peter Brook)

Uno degli elementi che caratterizza la storia del teatro comunitario in Argentina è la sua apparizione durante le fasi di rottura sociale ed economica del Paese.

Ho individuato tre momenti cruciali attraverso i quali il teatro comunitario si è ridefinito e rafforzato nel corso del tempo. Il 1983 è l'anno della sua nascita, con la formazione del gruppo pioniere, Catalinas Sur. La prima svolta è rintracciabile nel 1996, anno in cui si sviluppa, a partire dalla compagnia di teatro di strada Los Calandracas, il secondo gruppo di teatro comunitario, il Circuito Cultural Barracas, nonché momento storico in cui cominciano a essere sempre più evidenti gli effetti della politica neoliberale dello stato argentino. La nascita del Circuito Cultural Barracas rappresenta metaforicamente il passaggio del teatro comunitario da “esperienza”, limitata alla vicenda teatrale di Catalinas, a “fenomeno” teatrale; il terzo momento chiave è costituito infatti dalla formazione di nuovi e sempre più numerosi gruppi di teatro comunitario nella capitale e su tutto il territorio argentino, che rappresentano la legittimazione del fenomeno e la sua possibile definizione teorica.

A partire dalla proliferazione dei gruppi e dallo sviluppo di una seconda “ondata” comunitaria, post crisi 2001, è possibile introdurre la nozione di “categoria” teatrale, equiparando il teatro comunitario a quelle esperienze teatrali che, nel corso della storia, hanno definito un modello riproducibile.

Il teatro comunitario, infatti, è un progetto esportabile ovunque, che adatta i propri principi base al contesto sociale all'interno del quale si sviluppa. In tutta L'America Latina si stanno creando di anno in anno nuove compagnie e,

oltreoceano, anche in Spagna e in Italia sono nate esperienze analoghe, anche se il gruppo di teatro comunitario italiano, in verità, è piuttosto un erede legittimo di Catalinas Sur.

Di fatto, l'espansione del fenomeno teatrale su tutto il territorio argentino, da sud a nord, ci suggerisce, soprattutto su un piano più strettamente teorico, di parlare di teatri comunitari, al plurale. Non esiste il teatro comunitario come unica formula precostituita, ma si tratta di una categoria teatrale flessibile, che si definisce proprio a partire dalle differenze e dalle specificità del territorio in cui nasce. Il processo e il prodotto, all'interno di ogni gruppo, coincidono, e il metodo corrisponde alla pratica stessa. Non è perciò appropriato parlare di un teatro comunitario né quindi di "un metodo" da applicare aprioristicamente, piuttosto esiste un cammino verso, un progetto, un divenire continuo che trova in se stesso la motivazione e il fine. Soprattutto sono le persone che determinano l'esistenza del gruppo stesso. Il processo teatrale si completa come prodotto attraverso la relazione tra tutti i diversi partecipanti. I contributi individuali non si sommano tra loro ma danno come risultato un esito diverso che trasforma l'insieme dei fattori. Si crea, come abbiamo visto nei capitoli precedenti e come vedremo analizzando la pratica comunitaria dei principali gruppi individuati, una nuova super-identità, che non coincide con la somma delle singole, ma con la loro imprevedibile e creativa mescolanza. La scena teatrale, con la creazione di un linguaggio simbolico nuovo rispetto agli schemi tradizionali e al sistema della vita quotidiana che determina rigidamente i ruoli sociali, diventa espressione linguistica dei sentimenti e dei pensieri individuali che nel gruppo trovano la propria eco. Da questo punto di vista i canti corali assumono una funzione drammaturgica molto importante, perché in essi si riversano i sogni e le progettualità comuni degli attori e anche degli spettatori. Nel caso di Catalinas Sur vedremo che il sogno comune è rappresentato dall'esistenza stessa del gruppo teatrale, e l'utopia sembra essere raggiunta ogni giorno, attraverso la pratica quotidiana; per il Circuito Cultural Barracas il sogno può essere identificabile nel recupero del quartiere completamente distrutto dalla politica economica del paese negli anni Novanta. Altre esperienze ancora, come quella ad esempio de Los Cruzavías, gruppo formato quasi totalmente da adolescenti, individuano la propria progettualità nella relazione con lo spettatore: nel caso specifico, i giovani componenti del gruppo

hanno bisogno che i propri genitori li ascoltino, e fanno teatro per far sentire la propria voce.

Il teatro comunitario interviene, quindi, non soltanto nelle pratiche sociali di larga scala, penso ad esempio agli spettacoli più grandiosi di Catalinas Sur, che ripercorrono momenti chiave della storia argentina, proponendo un nuovo punto di vista; esso si fa carico delle piccole storie, delle pratiche quotidiane, dei legami familiari e amicali, delle relazioni tra vicini di casa, tra vecchi e giovani, uomini e donne e, mentre racconta la realtà, sembra essere in grado di trasformarla.

Nel “fare” risiedono l’esito e il successo artistico, oltre che sociale, di un gruppo di teatro comunitario, ovunque esso si trovi.

La proposta politico-culturale del teatro comunitario si fonda, in definitiva, su due questioni principali: da un lato su una forma di rappresentazione della realtà che si pone l’obiettivo di creare una dimensione di esistenza nuova, diversa, a partire dal passato e dalle sue memorie. L’utopia quindi si traduce sempre in azione; d’altro canto, infatti, l’utopia diventa prassi attraverso la forma organizzativa stessa: il lavoro solidale, affiatato, armonico, concertato di persone diverse all’interno di un tempo e di uno spazio prescelti e definiti, rappresenta esso stesso una forma di pratica dell’utopia.

[...] yo no creo en ese concepto de igualdad [...] para estar en un colectivo [el individuo] tiene que dar, tiene que abrirse, tiene que ceder y todo se da fundamentalmente en la práctica artística.¹¹¹

L’analisi e la sperimentazione diretta del fenomeno, a stretto contatto con l’esperienza di Catalinas, mi hanno consentito di individuare quale valore potenziale del teatro comunitario non tanto l’idea dell’arte come strumento di trasformazione, quanto una concezione dell’arte intesa come trasformazione in sé. Questa è una distinzione fondamentale per gli artisti del teatro comunitario rispetto al valore della loro pratica.

La differenza sostanziale tra le due possibilità è che nella prima l’arte si pone al servizio di un progetto che utilizza la forma artistica per trasmettere un

¹¹¹ Gastón Emiliano Falzari, Intervista a Edith Scher. Buenos Aires, 2011 (materiale di sola circolazione interna).

determinato concetto. Potremmo dire ad esempio che Catalinas abbia “usato” il teatro per comunicare al resto del mondo la sua visione delle cose e della società tutta, ottenuta facendo dialogare le visioni di tutte le persone che compongono il gruppo; Catalinas potrebbe aver scelto la forma teatrale per farlo, come avrebbe potuto scegliere l’arte visiva, il cinema, la musica, la letteratura, la poesia, la politica, la televisione. Classificherei questa prima posizione come “funzionalista”: arte come mezzo per l’ottenimento di una cosa.

Nella seconda concezione, invece, il fare creativo è trasformatore di per sé. Il solo fatto che persone diverse, che nella maggior parte dei casi non si conoscono, abbiano scelto di riunirsi per creare qualcosa dal nulla è rivoluzionario.

Catalinas ha compiuto questo passo avanti rispetto all’idea generica e già ampiamente sperimentata di un teatro politico o sociale, e sono le sue radici a dircelo. Il gruppo nasce dalla cittadinanza stessa, dalla volontà di un gruppo di cittadini di stare insieme per “fare” teatro. La prima rivoluzione, lo scardinamento non del tutto consapevole – ma solo in una prima fase – dei vincoli del sistema sociale pre-esistente, sono avvenuti con l’origine dell’esperienza stessa. Il processo teatrale è il seme del cambiamento, il gioco laboratoriale è la possibilità dello stravolgimento dei ruoli e le prove, le conversazioni, le liti, gli abbracci, la *choriceada* in compagnia, il mate sorseggiato con o senza zucchero, le risate, le urla, i pianti, le idee elaborate durante gli incontri sono i motori della trasformazione.

A cosa serve allora lo spettacolo? Dove inseriamo il prodotto teatrale all’interno di questo viaggio di ricerca e di condivisione che sembrerebbe già consumato in se stesso? Il teatro se non trasforma, se non arricchisce, se non ti cambia i pensieri, se non ti bastona, se non ti comprende meglio di come può fare un amico caro, dove risiede il suo valore?

Definire il teatro comunitario come categoria non è altro che provare a definire il teatro. Il teatro puoi spiegato con degli aggettivi, provare a dirlo con perifrasi, cominciando ad esempio col dire cosa il teatro non è, procedendo quindi per

negazione, o cosa dovrebbe essere, procedendo così per possibilità, ma cosa è il teatro comunitario, in quanto teatro?¹¹²

Il teatro è, l'abbiamo più volte ricordato, la sua etimologia, è il luogo della visione.

Catalinas sur, come tutti i gruppi di teatro comunitario che dal 1996 in poi hanno cominciato a nascere e a proliferarsi come una specie di epidemia buona, di pratica contagiosa, è il luogo da cui i cittadini guardano il mondo. Il palcoscenico forse è un mondo alla rovescia, ma poterlo con-dividere, per far sì che anche l'altro possa essere inglobato nel noi, che io possa essere contagiata dal teatro comunitario e contagiare chi mi legge, che contagerà l'amico che ha seduto accanto, che contagerà la famiglia, che contagerà il vicino di casa, è necessario lo spettacolo, quel fantomatico prodotto che tanta ricerca teatrale del Novecento ha provato a rifiutare in quanto tale, per poi reintrodurlo come momento fondamentale del teatro stesso.

Cito ancora Peter Brook che, con semplicità, definisce il teatro con un'azione: un uomo attraversa un palcoscenico, un altro lo guarda mentre cammina, ed è già teatro. Il teatro è il luogo del visibile per eccellenza, come dice Barthes è una pratica che valuta il posto delle cose a seconda di come sono guardate¹¹³.

Dunque l'esito teatrale è quel prodotto che permette di fare un passo avanti ancora, di non restare al momento laboratoriale, dove la costruzione di una comunità nuova, migliore, passa solo attraverso le persone che fanno parte di quel gruppo. Lo spettacolo è il momento durante il quale si realizza l'atto trasformativo abbozzato nel processo, è il momento in cui lo spettatore si riconosce, in cui entra in empatia con quello che vede, in cui condivide la bellezza, e ha finalmente i margini per imparare a dirla, e farla così rinascere a ogni racconto e a ogni rappresentazione.

L'empatia, di cui abbiamo già parlato, ritorna per forza in un discorso sul teatro comunitario, dove la relazione attore-spettatore non è solamente biunivoca, ma polivalente, perché include elementi altri che pur non essendo sempre presenti nel momento scenico, esistono e sono contemplati come componenti essenziali dello spettacolo teatrale.

¹¹² Cfr. Cristina Valenti, *La sfida del teatro in carcere*, «A. RIVISTA ANARCHICA», 2009, 342 (marzo 2009).

¹¹³ Roland Barthes *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in "Revue d'esthétique", 1973, 2-4, poi in "L'obvie et l'obtus", 1982.

La riflessione di Marco De Marinis a proposito dell'io e dell'Altro coinvolti nel gioco della rappresentazione può essere allargata a un discorso che coinvolge lo spazio, inteso non solo come spazio teatrale, ma come il "fuori" che si riverbera sul "dentro" della sala teatrale.

Potremmo avanzare l'ipotesi che, all'origine tanto dell'antropologia quanto del teatro moderni, ci siano un io e un Altro e la relazione degli sguardi che li lega. E, in entrambe i casi, la direzione primaria dello sguardo, e con essa quindi la direzione primaria fra osservante e osservato, è raddoppiata da una direzione opposta che inverte i ruoli, trasformando l'osservante in osservato, e viceversa. A teatro [...] lo spettatore rappresenta l'osservante primario, pur essendo nello stesso tempo l'osservato: anche l'attore infatti guarda lo spettatore, e lo guarda con quello stesso miscuglio di curiosità, diffidenza e sorpresa che è intrinsecamente alla base di ogni relazione con l'altro e della fascinazione che la sostanzia.¹¹⁴

Ogni volta che il teatro comunitario riscopre le sue origini di teatro negli spazi aperti, mettendo in scena spettacoli in piazza, il dialogo io-altro e fuori-dentro stabilisce una semantica nuova, "allargata" che mette dentro il "fuori" e ingloba l'altro spettatore, quello distratto, che non ha scelto di andare a vedere lo spettacolo ma si trova per caso a parteciparvi e mentre osserva si sente osservato, come se qualcuno avesse deciso di invadere senza preavviso la sua quotidianità. Gli attori del teatro comunitario parlano anche a lui e attraverso una serie di elementi teatrali extra-quotidiani, come l'uso amplificato della voce, la gestualità esagerata, la scenografia – mobile e immobile – maestosa, entrano nella vita della città.

Il teatro comunitario, quindi il teatro, mette in azione e in relazione tre comunità: quella di chi crea e realizza lo spettacolo, che costituisce un'identità sempre collettiva; quella di chi assiste allo spettacolo, quindi il pubblico che si

¹¹⁴ Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011, p. 11.

fonde in una comunità più ampia con chi agisce sulla scena; quella della società che ospita lo spettacolo, ovvero la *polis* nel suo complesso.

Proprio all'interno della *polis* il teatro comunitario è stato in grado di introdurre un nuovo concetto, più consapevole, di cittadinanza.

Ma in quale forma le opere del teatro comunitario contribuiscono effettivamente alla dinamica di mobilitazione collettiva, sia dentro che fuori il gruppo stesso? Alcuni tra gli studiosi che fanno parte della Red de investigadores de teatro comunitario si stanno interrogando su questo aspetto, e sul difficile equilibrio tra i vari elementi che caratterizzano l'esistenza di un gruppo di teatro comunitario: la qualità artistica, la motivazione individuale, l'entusiasmo collettivo.

Lucie Elgoyhen, studiosa francese di teatro comunitario argentino, nel suo saggio *Las dinámicas de movilización colectiva en el movimiento teatral comunitario* contenuto nel testo recentemente pubblicato *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*¹¹⁵ parla degli spettacoli teatrali come "dispositivos de sensibilización" orientati verso una doppia direzione: verso l'esterno per cercare nuovi sostegni alla costruzione comunitaria, verso l'interno, per mantenere attiva la motivazione dei partecipanti. Da un lato, infatti, la scena teatrale funge da catalizzatore esterno, e il palcoscenico diventa in senso letterale un luogo da cui prendere "visibilità" rispetto allo spettatore. La ricerca di nuovi spettatori rappresenta per i gruppi di teatro comunitario non soltanto la presenza di un rinnovato e sempre più numeroso pubblico, ma la possibilità, soprattutto, di inglobare nuovi partecipanti. Si tratta cioè di quei molti spettatori che diventano *vecinos-actores* dopo aver assistito anche solo a uno spettacolo di teatro comunitario.

D'altro canto, gli spettacoli teatrali funzionano da dispositivi di sensibilizzazione per i componenti stessi del gruppo perché rafforzano il senso di coesione e di solidarietà reciproca.

I processi di creazione di un'opera comunitaria sono lunghi, prevedono incontri frequenti, laboratori, prove, discussioni, assemblee che agiscono come collanti

¹¹⁵ Romina Sánchez (Coord.), Lucie Elgoyhen, Gastón Falzari, Clarisa Inés Fernández, Alexis Pedro Rasftopolo, Giada Russo, *El movimiento teatral comunitario argentino Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*, Buenos Aires, Ediciones CCC, 2014.

sociali e contribuiscono a definire quell'ideale di comunità di cui i cittadini-attori si fanno portavoce in scena. Gli spettacoli diventano quindi veicoli di comunicazione e i teatri comunitari cominciano a funzionare come comunità memoriali. L'esperienza all'interno di un gruppo mette in gioco tutta una serie di elementi che iscrivono le emozioni individuali all'interno di una rete di significati collettiva. Accanto all'entusiasmo reciproco di vivere all'interno di una comunità solidale e pacifica, i *vecinos-actores* sviluppano una forma di emozione condivisa rispetto al mondo esterno, intesa come sentimento di orgoglio e di amore per il proprio barrio, che non significa mai rifiuto dell'altro. Certo è che il tema della comunità, come abbiamo approfondito nel primo capitolo, è una questione delicata, che può produrre effetti diversi, talvolta opposti. Sempre latente infatti resta l'idea di una comunità che si autolegittima nella consapevolezza della propria identità.

Per fugare ogni rischio di autoghettizzazione, i teatri comunitari costruiscono una propria memoria di gruppo attraverso riti collettivi – come la celebrazione dei compleanni, la proiezione di foto e video dei propri spettacoli – aperti al resto della cittadinanza civile.

Questa memoria si articola intorno ai momenti chiave della storia di ciascun gruppo, come ad esempio il debutto di un nuovo spettacolo o un viaggio per un incontro nazionale con altri gruppi comunitari, o il trasferimento in un nuovo spazio teatrale. L'identità collettiva che viene formandosi si materializza con la scelta di un colore o di un simbolo per ogni gruppo, di un nome, di un logo e di canzoni e disegni; il luogo rappresenta l'elemento identitario più forte. L'espressione normalmente utilizzata dai membri dei gruppi per presentarsi tra loro è "yo soy del", per esempio "yo soy de Catalinas".

III.2. Catalinas Sur, il gruppo pioniere

Il gruppo di teatro comunitario *Catalinas Sur* è nato in un anno emblematico della storia argentina. Nel luglio del 1983, recuperata la democrazia, si è sviluppato, all'interno dell'associazione Mutuale del quartiere della Boca, un progetto artistico-laboratoriale con i cittadini della zona, sotto la direzione del regista uruguayano Adhemar Bianchi. Già da tempo l'associazione portava avanti progetti e attività comunitarie come forma di resistenza e

rafforzamento del valore della solidarietà. Più volte, però, il suo lavoro era stato ostacolato dal governo. Quando alcuni membri della commissione dei genitori della cooperativa della scuola n.8 Carlos Della Pena decisero di raggrupparsi, per trovare nel teatro la possibilità di sviluppare una forma vitale di comunicazione con la comunità del quartiere, il progetto prese vita in maniera del tutto originale ed efficace.

Adhemar Bianchi, attualmente coordinatore del gruppo *Catalinas*, è un attore e regista fuggito nel 1973 dalla dittatura del suo paese per trasferirsi a Buenos Aires, dove lavorò come venditore in una libreria e presto come proprietario di una bottega in Avenida Corrientes. La sua formazione teatrale, iniziata a Montevideo nella Escuela Municipal de Arte Dramatico, nel Grupo Sesenta y Cinco e nel Teatro Circular, e la sua passione per l'arte, lo portarono a incontrare il teatro anche a Buenos Aires, dove iniziò a organizzare laboratori di teatro di strada. Nel 1983, nella Plaza Islas Malvinas della Boca, organizzò una festa popolare, dalla quale prese avvio il gruppo di teatro comunitario di *Catalinas*, inizialmente denominato *Grupo de teatro al Aire Libre*. I suoi membri – che dai 40 iniziali sono diventati oggi più di 200 – appartengono a tutte le generazioni e a differenti contesti socio-culturali, quindi economici.

Nel 1993 il Centro Culturale di *Catalinas*, La Boca del Riachuelo, organizza un convegno in collaborazione con La Dirección de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad, e ottiene un appoggio dal Programma Culturale en Barrios. Il Centro culturale attiva laboratori che si occupano di musica, teatro, pupazzi, scenografia, costumi, coro, candombe, murga, tango, costruzione di strumenti musicali e seminari di illuminotecnica, regia e drammaturgia. Molti spettacoli nascono direttamente dalle attività laboratoriali. Così ad esempio sono nati, a partire dal laboratorio di circo, lo spettacolo *Sudestada*, dal laboratorio di burattini gli spettacoli *La Niña de la Noche* e *O Sos o no Sos*; lo stesso vale per i laboratori di percussione, canto, teatro e pupazzi.

Il gruppo comunitario di *Catalinas* prende a modello tutta la tradizione di teatro popolare, il teatro greco, il teatro del *Siglo de Oro* spagnolo e la Commedia dell'arte italiana, ogni forma di teatro che ha l'obiettivo di comunicare con le persone comuni, senza alcun esibizionismo narcisista. Così Adhemar Bianchi descrive l'esordio del gruppo:

Desde el principio tuvimos planteos ambiciosos a nivel del concepto de la fiesta, de lo teatral y de lo épico. [...] El teatro clásico siempre tiene algo que ver con el poder, y esto se entiende. Pero también había algunos textos como el de García Lorca de Don Cristóbal y Rosita y era gracioso encontrar a chicos de la Boca recitando por la calle: tengo dos tetitas como dos naranjitas y un culito como un quesito. Tuvimos la suerte de que todo lo que hicimos pensando que iba a ser entendido por la gente, gustó.¹¹⁶

Nel 1997 il gruppo si trasferisce in un edificio teatrale, anticamente un deposito di vernici, nel cuore del barrio della Boca, al numero 93 di Avenida Benito Perez Galdós. Nel 1999 questo spazio viene comprato e i fondatori del gruppo riescono a pagarlo appena prima dell'inizio della crisi del 2001. Sulle pareti del teatro il maestro Omar Gasparini, con la collaborazione di Ana Serralta, Valeria Vizioli e altri artisti del gruppo, realizza un murale di 50 metri, dove vengono rappresentate in rilievo le figure tipiche degli abitanti del quartiere. Nel 2001 viene affittato lo spazio vicino al teatro, dove attualmente sono in funzione sale di laboratorio, officine, camerini. All'interno il teatro conta più di 300 posti a sedere, disposti in maniera circolare per ricreare l'atmosfera della piazza (il teatro viene appunto chiamato "la plaza techada", la piazza coperta). Infatti, anche se la maggior parte degli spettacoli vengono rappresentati all'interno del teatro, il gruppo non ha dimenticato la strada, il luogo in cui è nato e, in alcune occasioni, soprattutto durante la stagione estiva, organizza feste, balli e incontri all'aperto, ai quali tutti possono partecipare attivamente. Secondo Bianchi, oggi è diffuso un pregiudizio verso le tradizioni popolari, che il gruppo invece tenta di recuperare e valorizzare negli spettacoli:

Desaparecieron la murga, la revista, el candombe, los sainetes, el circo. Pero nosotros las adaptamos y sentimos

¹¹⁶ Cfr. il sito ufficiale del gruppo www.catalinasur.com.ar

que estaban vivas, que se podían volver a mezclar con otras formas del teatro popular aún vigentes.¹¹⁷

L'operetta, la zarzuela, il sainete, il circo, la murga, il candombe e l'arte dei pupazzi sono tutte manifestazioni artistiche, nate nel barrio della Boca, che rispondono allo spirito di festa e partecipazione che il gruppo intende comunicare.

Il sainete arriva a Buenos Aires, insieme agli immigrati di origine spagnola, agli inizi del XX secolo, all'interno di un genere teatrale detto "género chico" perché le opere non duravano più di un'ora. In questo tipo di teatro il sainete era un'opera di un solo atto, che si basava solitamente su una storia d'amore a lieto fine. Il teatro comunitario riprende da questo genere teatrale alcune caratteristiche, come la breve durata degli spettacoli e la critica ai costumi del tempo, a partire dai più frequenti stereotipi sociali.

La murga è una forma artistica che si prende gioco, attraverso il canto, il ballo e il racconto, dei politici e di tutti i potenti; essa rappresenta una forma di protesta e di critica alla società da parte del popolo. All'interno del lavoro di *Catalinas* ha molta influenza la murga uruguayana, che ha delle caratteristiche differenti rispetto a quella porteña, tipica di Buenos Aires e del suo Carnevale. Se la murga argentina è basata sul ballo e sulla musica, quella uruguayana è un mix di danza, canto e recitazione. Non a caso sia Adhemar Bianchi, direttore artistico del gruppo, che Stella Giaquinto, direttrice organizzativa, sono originari di Montevideo e hanno importato nel gruppo la murga del loro paese, peraltro già da tempo conosciuta in Argentina.

Anche il candombe ha origini uruguaiane, è un ritmo proveniente dall'Africa e importato in Uruguay durante la tratta degli schiavi. Questo termine è generico per tutte le danze di negri: sinonimo quindi di razza nera e di evocazione rituale della propria etnia. Il suo spirito musicale riassume il dolore e la nostalgia degli schiavi sradicati dalla propria terra e sfruttati nel territorio dell'America Latina.

La mescolanza di questi generi artistici ha esiti del tutto innovativi nel teatro comunitario, perché crea un genere nuovo che assimila suoni, temi e struttura così diversi da non poter essere completamente ricondotto a solo uno di essi.

¹¹⁷ Mabel Itzcovich, Adhemar Bianchi y su grupo Catalinas Sur, del barrio de la Boca al mundo, in "Diario Clarín", Buenos Aires, 16 gennaio 2001.

Nel corso dei suoi trent'anni di vita, il gruppo *Catalinas Sur* ha prodotto numerosi spettacoli, alcuni dei quali sono ancora oggi in repertorio.

Los Comediantes, ispirato ai testi del *Siglo de Oro* spagnolo, è il primo spettacolo, al quale parteciparono oltre ai membri del gruppo teatrale, i flautisti della scuola e il coro *Catacanto*, che già da anni lavorava nel quartiere. Circa 50 cittadini si riunirono nella piazza con un carro trainato da cavalli e musica dal vivo, coinvolgendo tutti gli spettatori in un'atmosfera di festa. Fu un evento straordinario per la gente vedere il teatro nella strada, dopo anni di oscurantismo, in cui qualunque tipo di attività comunitaria era avvertita come pericolosa. In quell'occasione, infatti, c'erano un elicottero e diverse automobili della polizia a controllare l'evento¹¹⁸. I versi del *Siglo de oro* sembravano scritti ad hoc per il gruppo: si parlava di un'epoca di censura, dove la festa e l'arte erano bandite.

Pesadilla de una noche en el conventillo, rappresentata nel 1986 nella Piazza delle Malvine, è una versione libera dell'opera shakesperiana *Sogno di una notte di mezza estate*.

Los Negros y siempre, diretto da Adhemar Bianchi, è uno spettacolo di candombe, nato nel 2001 dai laboratori di percussioni e balli popolari. Si trattava di un omaggio alla razza africana, una riflessione sulla schiavitù e su tutte le nuove forme di esclusione, cui il teatro si oppone attraverso la solidarietà e il lavoro di gruppo.

Molte sono le operette circensi, nate da laboratori teatrali: *El Parque Japonés* del 1997, *Los payasos voluntarios de La Boca* del 2002, *El carnaval Veneciano* del 2007, *Sudestada*, sainete circense del 2001, dove si raccontano le storie di inondazione nel *conventillo* della Boca; altri spettacoli si ispirano a tradizioni e leggende popolari: *Argentina año verde (pastorela porteña)*, spettacolo basato su una festività tradizionale messicana, e *El herrero y la Muerte*, la leggendaria storia di un guerriero in lotta con la morte. Dai laboratori di burattini sono nati due spettacoli: *La Niña de la noche* del 1998, un omaggio ai personaggi magici della notte, realizzato dalla cosiddetta seconda generazione di *Catalinas* (i figli dei membri del gruppo iniziale), a dimostrazione di come, nell'arco di un ventennio, il teatro sia riuscito a creare uno spazio dove padri e figli si sono avvicinati umanamente e artisticamente; *El Vengador del Riachuelo*,

¹¹⁸ Adhemar Bianchi e Cristina Paravano, *Grupo de teatro Catalinas Sur*, dossier inedito realizzato in occasione del venticinquesimo anniversario del gruppo.

ambientato nei primi del Novecento, ai tempi del primo golpe di Stato, racconta la storia di un figlio che cerca vendetta per l'assassinio del padre.

Una delle caratteristiche più interessanti della produzione di *Catalinas Sur* è il dinamismo degli spettacoli: questi, infatti, molto spesso si evolvono con il passare del tempo, in base agli attori e alle condizioni esterne (avvenimenti storici e cambiamenti sociali). È il caso de *La Catalina del Riachuelo*, uno spettacolo di murga teatrale, che debutta nel 1992 nella Piazza delle Malvine Argentine, successivamente modificato e riadattato in numerose versioni (nel 1993, 1994, 1995, 1998, 2001, 2004 e 2008), rappresentate in diverse piazze di Buenos Aires.

Gli spettacoli più importanti e rappresentativi del gruppo risalgono agli anni Novanta e sono ancora oggi in repertorio, con tutte le modifiche apportate nel corso degli anni: *Venimos de muy lejos* (1990) e *El Fulgor argentino* (1998). Per il primo è stato realizzato un lungo lavoro di ricerca da parte dei figli e dei nipoti degli immigranti della Boca, molti dei quali sono diventati protagonisti dello spettacolo. *El Fulgor argentino* è una carrellata degli eventi – politici e non – del ventesimo secolo.

Nel 2007 nasce, all'interno di *Catalinas*, un gruppo autonomo di musicisti, *La Orquesta Atípica*, guidata da Gonzalo Domínguez, uno degli attori veterani del gruppo teatrale che, a un certo punto del suo percorso, decide di improvvisarsi direttore d'orchestra. Come egli stesso racconta durante un'intervista, l'idea nasce durante la gestazione, nel 2005, di un'opera di circo, *El carnaval Veneciano*, dove si suonava musica medievale¹¹⁹. In quel momento si cominciò a pensare a un progetto più grande, a concepire la possibilità di creare un gruppo musicale da cui potesse svilupparsi tutto il repertorio sonoro degli spettacoli. Domínguez convocò i musicisti che partecipavano allo spettacolo, per la maggior parte non professionisti, prese ispirazione dal lavoro di un'orchestra giovanile di musica classica e lo adattò all'ambiente, allo stile e alla formazione originale del gruppo comunitario. Furono convocati tutti coloro che avevano voglia di cantare, suonare e partecipare attivamente a questo progetto. Due anni dopo, questa idea si concretizzò e, grazie alla possibilità di un sussidio economico, il progetto fu approvato. Venne creata una équipe di lavoro composta da quattro persone senza alcuna esperienza musicale

¹¹⁹ Intervista a Gonzalo Domínguez, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice. Traduzione mia).

precedente. Bisognava quindi scegliere il tipo di musica da eseguire ed evitare che la gente potesse annoiarsi di fronte al lavoro di dilettanti. Si cominciò a prendere il lavoro teatrale come riferimento costante: anche la musica nasceva dalle improvvisazioni e si sviluppava su temi che interessavano il gruppo intero. Oggi sono circa 55 i componenti dell'orchestra. Alcuni musicisti sono attori che già facevano parte del gruppo e altri sono entrati nel gruppo teatrale a partire dall'orchestra.

Il lavoro dell'orchestra è un progetto in fieri, che di anno in anno acquista una professionalità sempre maggiore. La prima rappresentazione¹²⁰, che ha debuttato nel 2010, vede tutti i componenti dell'orchestra presenti contemporaneamente sulla scena. I temi musicali sono indipendenti dal progetto drammaturgico, e si tratta per lo più di melodie popolari riadattate e di composizioni inedite dello stesso Domínguez e del chitarrista del gruppo. Il secondo passo di questo progetto è stato quello di creare una scuola di musica e canto, con i docenti reclutati all'interno dell'orchestra stessa e aperto a tutti. Come sempre gli obiettivi del teatro comunitario, a prescindere dal progetto specifico (che si tratti di teatro, di musica o di danza), convergono nella stessa direzione: diffondere un messaggio di condivisione e solidarietà, fare in modo che la comunità si accresca e la trasformazione sociale, attraverso l'arte, possa diventare più efficace.

Catalinas ha sempre mantenuto contatti con la realtà circostante, attraverso azioni di solidarietà, rappresentazioni gratuite per bambini, campagne di divulgazione e sostegno ai movimenti studenteschi e politici. Oggi sono tre le generazioni che formano il gruppo: 300 tra bambini, adolescenti e adulti, genitori e figli che concepiscono il teatro come spazio di condivisione e svago.

III.2.1. *Venimos de muy lejos*: storie di identità e immigrazione

*Venimos de muy lejos*¹²¹ è stato rappresentato per la prima volta nel 1990 nella Plaza Islas Malvinas, nel barrio Catalinas Sur. La gestazione dello spettacolo

¹²⁰ L'Orchestra ha debuttato il 26 giugno 2010 al galpón di Catalinas e in questa stessa sede mi è stato possibile assistere personalmente alla replica del 3 luglio.

¹²¹ L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sulla mia visione personale della rappresentazione dell'1 luglio 2010, presso il galpón di Catalinas Sur, Buenos Aires.

risale al 1988, quando i cittadini del quartiere cominciarono a riunirsi e a raccontare storie personali, esperienze di vita, leggende e tradizioni legate al quartiere di appartenenza.

Si tratta di uno spettacolo che racconta, seguendo una prospettiva del tutto originale, la vicenda dell'emigrazione europea in Argentina, attraverso storie, personaggi e immagini al confine tra la realtà e l'immaginazione. È un omaggio agli immigranti europei, un omaggio alla speranza e alla fatica con le quali arrivarono in Argentina, alla loro sofferenza, ma anche all'allegria delle loro feste e canzoni. Una storia di dolore viene trasformata sulla scena in canto, festa, ballo.

Prima dell'inizio della rappresentazione gli spettatori vengono accolti dagli stessi vecinos-actores del quartiere e accompagnati al loro posto in platea; un sottofondo di musica tradizionale spagnola e italiana introduce il pubblico nell'atmosfera e nel tema dello spettacolo. I pittoreschi personaggi sono caratterizzati da costumi tipici dell'epoca, ritrovati tra gli armadi di famiglia, senza però alcuna pretesa storica né antropologica. L'obiettivo è quello di riscattare la memoria degli antenati, dare voce ai nonni e ai bisnonni del gruppo, cosicché anche il pubblico possa riconoscersi in quei personaggi. In questo modo, attraverso la verosimiglianza e l'ironia, il distacco e l'immedesimazione al tempo stesso, si innesca quel sentimento di empatia che abbiamo precedentemente accennato a livello teorico: tra cittadini-attori e cittadini-spettatori si sviluppa, nel corso dello spettacolo, un legame indissolubile che rappresenta senza dubbio la caratteristica più peculiare del teatro comunitario.

Sin dall'inizio lo spettatore, catapultato in questa dimensione straordinaria, è invitato a partecipare a quello che accadrà sulla scena. L'emblematica immagine allegorica della Repubblica Argentina appare in platea in attesa che arrivino gli immigranti in fuga dalla fame, dalla guerra e dal freddo europeo. In coro si presentano al pubblico cantando parole di speranza:

Venimos de l'Europa, del hambre, de la guerra, dejamo
nostra casa, dejamo nostra tierra, traemo la nostalgia,

traemo la alegría, venimo a la Argentina! Queremo laborar!
[...] Tenemos la esperanza! Queremo laborar!¹²²

Al fondo della scena viene montato un grande telone dipinto che riproduce i due piani della facciata di un antico *conventillo*. In molti casi i *conventillos*, chiamati anche *inquilinatos*, erano stati originariamente dei piccoli hotel caduti in disgrazia oppure case residenziali di famiglie ricche trasferitesi in zone più salubri e più sicure. Il nome deriva dalla parola “convento”, probabilmente perché queste strutture ricordavano nella forma i conventi, con la loro disposizione a ferro di cavallo con un patio centrale e abitazioni su due o tre piani che lo costeggiavano nei tre lati.

L'emigrazione italiana è stato un esodo complesso e multiforme, che ha interessato circa 20 milioni di cittadini e per più di un secolo, dalla prima metà dell'800 alla seconda metà del Novecento. Il viaggio iniziava quando gli emigranti lasciavano il paese natio per raggiungere i diversi porti: Genova, Trieste o Napoli. Molte volte la partenza era un avvenimento collettivo, a cui partecipavano interi gruppi di parenti e conterranei, che partivano per l'estero. Gli emigranti – liguri, calabresi, napoletani o veneti – sentivano particolarmente l'appartenenza alla loro regione, ma, al momento dell'imbarco, si scoprivano “italiani”, sensazione che si rafforzava al momento dello sbarco. Gran parte dell'immigrazione italiana che si è stabilita a Buenos Aires ha messo radici nella Boca dando al quartiere un'impronta culturale molto forte, che tutt'oggi viene conservata. Oltre al dialetto della regione di provenienza, gli immigrati parlavano il *cocoliche*¹²³, un miscuglio di spagnolo e italiano¹²⁴. Gli uomini lavoravano al porto, scaricavano le navi, lavoravano nei

¹²² Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo.

¹²³ Cocoliche: Pidgin italo-spagnolo degli oriundi italiani nelle città del Río de la Plata, specialmente Buenos Aires. Il nome deriva da Cocoliche, personaggio comico del teatro popolare argentino ispirato alla figura realmente esistita di Antonio Cuccolicchio, emigrato calabrese ridicolizzato per il parlare sgrammaticato e per il suo atteggiarsi ad argentino puro; creato dal comico C. Petray, tale personaggio caricaturale (il cui nome sarebbe successivamente divenuto in Argentina nomignolo degli italiani) venne portato nei teatri dallo scrittore e romanziere argentino E. Gutiérrez nell'opera Juan Moreira. Cfr. enciclopedia Treccani.

¹²⁴ Topos letterario costante dell'epoca è quello di una Buenos Aires come città-Babele: si veda, quale paradigma, l'opera del "grottesco criollo", di Armando Discépolo,

cantieri e costruivano le abitazioni precarie di lamiera o legno, i *conventillos*, in cui ogni famiglia disponeva di una stanza e condivideva la cucina e il bagno.

Regno indiscusso delle donne, il *conventillo* accoglieva decine di famiglie. Nella Buenos Aires di fine secolo la popolazione aumentò in maniera esponenziale, sia per il gigantesco afflusso di immigrati in cerca di fortuna, sia per l'arrivo dalle campagne di *gauchos* in cerca di lavoro. Tutti questi disperati si ammassavano nei *conventillos* in condizioni igieniche precarie, senza fogne, con poca acqua potabile, dividendo spazi ridotti e decadenti e trovandosi spesso nell'impossibilità di poter comunicare in una lingua comprensibile a tutti. Gli inquilini, infatti, provenivano da tutte le parti del mondo, erano per lo più spagnoli, italiani, ebrei o arabi, e ognuno portava la sua cultura, la sua lingua, le sue abitudini e relative esigenze e intolleranze. La solidarietà tra poveri, però, aveva il sopravvento, e la diversità culturale diventava terreno fertile per la creazione di una nuova cultura.

Questo scorcio di vita vissuta diventa materiale scenico su cui i componenti della compagnia scelgono di lavorare attraverso il recupero delle memorie comuni, dalle canzoni popolari agli abiti storici e agli elementi scenografici che contribuiscono a riprodurre la quotidianità di cui vivevano gli immigrati nei *conventillos*, con l'immane lavatoio in legno per lavare i panni e i bambini, e con il bagno in comune per tutti gli inquilini del palazzo.

Il *conventillo* di Doña Angiulina pian piano si popola di figure pittoresche: Manolo il lattaio, Giovanni l'anarchico, Don Jaime il tedesco e Rebecca, la madre disperata perché il figlio vuol sposare una fervente cattolica, Clementina, che arriva con le sue quattro figlie in cerca del marito da tempo partito per l'America, di cui ha perso le tracce. Non mancano gli scontri e le violenze, rappresentati in chiave ironica e grottesca, talvolta con l'uso di pupazzi che stemperano il clima di tensione e ridicolizzano alcune figure: il generale Roca, a capo dell'Esercito della Patria in difesa dei principi di "ordine

Babilonia. Una hora entre criados (1925); cfr. in particolare Maria Beatriz Fontanella de Weinberg, *Contacto lingüístico y lenguas de contacto*, in *La lengua española fuera de España*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1976, pp. 102-115; Maria Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1975 (s.v. cocoliche da: *Jerga de los extranjeros, particularmente de los italianos // Italiano que habla esa jerga*); Antonella Cancellieri, *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de La Plata. I fenomeni del cocoliche e del lunfardo*, in *Atti del XIX convegno dell'A.ISP.I. (Associazione Ispanisti Italiani)*, Roma 16-18 settembre 1999, pp. 69-84, consultabile sul sito web www.cvc.cervantes.es

e autorità”, e il Presidente degli immigrati, fondatore della Repubblica de La Boca. Il *cocoliche* in bocca a questi personaggi accentua l'elemento grottesco; così parla il Presidente:

Generale Roca. Noi siamo xeneixes. Abbiamo arrivati della bella Genova. Hemo encontrado una terra tutta arrasada, pantanosa, puzzolenta. Abbiamo fato tutte le case dove abitamo con nostra propia mano, como el pácaro hornero di questa terra. Hemo implantato la industria naviera. Abbiamo fato una avanzata de civilizzazione e progresso. E per eso te dico in dialeto xeneixe: tu sei un gemu! Un uomo senza niente de inteligenze!

(*La Republica de La Boca*, scena 6)

Tra i numerosi riferimenti storici, si accenna nello spettacolo all'inondazione del 1940, che arrivò al Parco Lezama e obbligò i cittadini a evacuare le abitazioni. Con l'ingresso in scena de “el Ejercito de Salvación”, il tema dell'inondazione acquista un altro significato. Al ritmo de “la marcha del deporte” arrivano in fila i soldati dell'esercito della Salvezza in aiuto alla povera gente, per purificarla dall'inondazione dei peccati. Così l'esercito si rivolge ad Angielina in cerca d'aiuto a causa dell'inondazione:

Sí, hermana, el mundo está inundado de pecadores.
Debemos empezar por los principios.

(*El Ejército de Salvación*, scena 8)

Da qui una serie di equivoci portano allo scontro tra i principi religiosi e quelli anarchici. Il curato, simbolo del potere ecclesiastico, tenta di censurare gli eccessi del carnevale, inaugurato dalla murga e dalle percussioni del candombe con l'ingresso di nuovi personaggi: la Polaca, il Civico e Torubio, la Negra Tomasa e la Turca. Continuano gli equivoci e le situazioni grottesche, in un perfetto equilibrio tra comico e tragico, garantito dal variare dei motivi musicali che spesso fanno da contrappunto alla scena. Si passa da un clima di disperazione per le condizioni di povertà cui sono costretti gli inquilini del *conventillo*, al ritmo incalzante della lotta e della ribellione, che sfociano infine in una delle scene più esilaranti dello spettacolo: Clementina scopre che il

proprietario del conventillo è il marito da tempo fuggito in America; la donna tradita si ribella al marito sulle note de *La Donna è mobile*. I Senatori del Governo approvano nel frattempo la *Ley de Residencia*, con la quale gli inquilini vengono buttati fuori dai *conventillos*, ma il gruppetto, addestrato ormai secondo i principi anarchici, reagisce e si ribella. Con le scope in alto e al suono di *Funiculi-Funiculà* gli immigrati dimostrano di aver imparato a difendere i propri diritti:

Todos los inquilinos de La Boca van a luchar, van a luchar /
para que el conventillo sea digno / de ser su hogar, de ser su
hogar. / Con techos que no lluevan / y piletas para lavar,
para lavar / Sin mugre y con ventanas que sean lindas/Para
soñar, para soñar. // Vamos, vamos, vamos a luchar / Todos
juntos vamos a lograr / Que el conventillo sea un hogar /
Que el conventillo sea un hogar!
(*Resistencia de los inquilinos y llegada del propietario*, scena
12)

Di grande impatto emotivo è la scena finale, in cui gli immigrati lasciano il *conventillo* e partono per nuovi quartieri di residenza: Lanus, Cañuelas, Patagonia. Il vecchio palazzo viene abitato da una nuova generazione di immigrati: cambiano i costumi e le musiche, stavolta arrivano da altri paesi dell'America Latina, paraguaiani, uraguaiani e la *cordobesa*.

Con la canzone de *Venimos de muy lejos* si conclude lo spettacolo in un clima di festa e partecipazione generale:

Venimo de muy lejos con mucho sacrificio / Mangiamo
pasta sciuta, dormimo en el pasillo / Faciamo el amore,
tenemo molti figli / Traemo la esperanza, queremos lavorar! /
Queremo lavorar! Queremo lavorar!
(Scena 15 – Los nuevos inmigrantes)

Lo spettacolo è stato rappresentato, oltre che nella piazza dove ha debuttato, nel teatro IFT e nel Teatro de la Ribera a Buenos Aires, a Concepción dell'Uruguay, Santa Fe, Paraná, Gualeguaychú, Villa Gessell, El Dorado, Poasadas e in altre località del paese, inoltre anche all'estero, a Santiago del

Chile. Ha partecipato al Primo Festival Internazionale di Teatro a Buenos Aires e tutt'oggi è in cartellone nel *galpón* (il teatro) di *Catalinas*.

Il 5 settembre del 2013, in occasione del giorno dell'immigrante, è stato rappresentato il film tratto dallo spettacolo, *Venimos de muy lejos*, la película.

Il film, che mescola il linguaggio del documentario a quelli teatrale e romanzesco, è stato diretto dal regista cinematografico Ricki Piterberg, argentino di Buenos Aires, classe 1968.

Venimos de muy lejos, la película ha partecipato al 27° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2012, al 31° FCIU Festival de Cine Internacional de Uruguay, al 29° Chicago Latino Film Festival y del Vission do reel, Market DOCM (Nyon, Suiza).

III.2.2. *El Fulgor Argentino*: un “club sociale” che riscatta la sua memoria

*El Fulgor Argentino*¹²⁵ debutta nel 1998 come spettacolo-festa nel *galpón* di *Catalinas*, nel cuore del barrio della Boca, dove ancora oggi è in cartellone. Lo spettacolo ripercorre cento anni di storia argentina, il periodo compreso tra il settembre 1930, anno del colpo di Stato di Uriburu, e il 2030, in un futuro immaginato secondo la visione creativa del gruppo. Le date prescelte non sono casuali, ma evidenziano una circolarità nella storia argentina, che collega la povertà degli anni Trenta a quella vissuta dal paese a partire dalla presidenza di Menem negli anni Novanta.

José Félix Uriburu è passato alla storia come il primo presidente che è arrivato al potere con le armi, eliminando Yrigoyen, rappresentante dello Stato costituzionale legittimamente eletto. Il golpe del 6 settembre del 1930 ha inaugurato un periodo di 13 anni in cui si sono succeduti alla presidenza, grazie a frodi elettorali e ad atti illegittimi, il generale Agustín Pedro Justo, il radicale Roberto Marcelino Ortíz e il conservatore Ramón Castillo.

Questa tappa della storia argentina, conosciuta come "la decade infame", è stata caratterizzata dall'assenza di qualsiasi forma di partecipazione popolare,

¹²⁵ L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sulla mia visione personale della rappresentazione del 25 giugno 2010, presso il *galpón* di *Catalinas Sur*, Buenos Aires.

dalla persecuzione nei confronti dell'opposizione, dalla tortura verso i detenuti politici e dalla corruzione della classe dirigente. Il lavoro di Catalinas Sur dichiara una forte solidarietà nei confronti dei partiti democratici e una condanna esplicita verso la dittatura e la repressione subita dal popolo.

Lo spettacolo ha inizio nel club sociale e sportivo *El Fulgor argentino* con i balli del carnevale del 1930, spazio e momento ideali perché le classi popolari trasgrediscano alle regole e, come nel carnevale medievale, possano vivere per qualche giorno in un mondo alla rovescia.

D'altronde l'idea del carnevale, di un mondo al contrario dove ogni cosa diventa possibile, è l'essenza della poetica del teatro comunitario; non a caso, quindi, lo spettacolo più celebre di Catalinas ha inizio e si conclude, circolarmente, con un momento di festa, di irriverenza, di rivoluzione, gli stessi motori che la compagnia mette in atto fuori dalla scena. Solo che, a differenza di quello che accade nel carnevale, questa estetica non sembra contenere le implicazioni descritte da Bachtin¹²⁶, che individuano nel carnevale non solo il momento della ribellione e del sovvertimento dell'ordine costituito, ma anche quello della libertà e della celebrazione dell'uguaglianza. Nel teatro di Catalinas le disuguaglianze, invece, vengono raccontate ed esibite affinché possano essere pubblicamente denunciate. Se il carnevale raccontato da Bachtin rappresenta una parentesi all'interno della società, il teatro comunitario prova a immaginare una realtà possibile, che possa insinuarsi effettivamente nella vita sociale fino a trasformarla.

Il golpe militare del generale Uriburu interrompe la festa e, da quel momento, il salone da ballo diventa testimone degli episodi che riveleranno il divenire della storia argentina.

L'intento dichiarato è quello di ricordare e riscattare, attraverso la rievocazione e la rappresentazione di eventi storici, la memoria collettiva, ma senza alcuna pretesa di ricostruzione storiografica, né di analisi scientifica dei fatti.

A ispirare lo spettacolo è stato il film di Ettore Scola *Ballando ballando* (1982), dove, in una sala da ballo della periferia di Parigi, per quasi 50 anni si incontrano ogni sabato piccoli borghesi, commesse, lavoratori. Cinquanta anni di canzoni - le più note di quegli anni e non soltanto fra le francesi - che marciano via via l'epoca del Fronte popolare, la guerra e l'occupazione, la

¹²⁶ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2001 (ed. or. 1965).

liberazione di Parigi e poi ancora le barricate del '68, fino all'irruzione, in una sala dalle luci livide, della violenza e del punk. Questo percorso lungo la linea del tempo e dei tempi viene esplicitato e reso verosimile dalle successive notazioni relative agli abiti che cambiano con la moda, alla maniera di truccarsi, ai gesti e ai comportamenti, ogni anno sempre diversi.

El Fulgor Argentino riprende l'immagine scolana e la trasferisce nella sala di un teatro, rendendo ancora più concreta e viva l'idea della festa e dell'incontro, che restano elementi costanti nonostante il susseguirsi dei fatti storici. Il club del barrio diventa, quindi, allegoria del paese intero. Catalinas vuole raccontare la disperazione di chi in Argentina è costretto a subire il potere, a soccombere, a dimenticare, e sceglie di farlo dando voce a persone comuni, tramite una prospettiva condivisa ma mai drammatica. Il messaggio del gruppo è chiaro: c'è sempre una via d'uscita. La stessa che rende possibile che corpi assenti, trucidati, insepolti e senza nome possano rivivere nei corpi di questi attori, che l'agonia e la tragedia della povertà possano essere immaginate su un palcoscenico o al centro di una piazza senza sembrare indecorosi.

La parola viene affidata a un presentatore che introduce gli spettatori all'interno di una storia nella storia, un susseguirsi di mondi, di epoche, di atmosfere, abiti, musiche, umori come uno scrigno dentro un altro scrigno, in una gigantesca matrisca che pare non concludersi mai. Il 2030 è alle porte, ma non è la fine, non c'è una fine, non c'è sempre un nuovo inizio, un punto nuovo da cui ripartire.

Il presentatore Domingo Rotondaro accoglie il pubblico e dà il via ai grandi balli del Carnevale nel club *El Fulgor Argentino*. Uno dopo l'altro fanno il loro ingresso i vari protagonisti, che subito annunciano la matrice popolare dello spettacolo: il pompiere, il maestro di musica, il direttore della scuola e la sua sposa, il commerciante, il curato si presentano in coro:

Ha llegado lo mas granado / somos hijos de esta patria / de
immigrantes abnegados // Presidentes y funcionarios /
profesores, comerciantes dignatario / siempre bien
acompañados / por nuestras fieles esposas. Si señor.¹²⁷

¹²⁷ Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo.

La distribuzione dei personaggi nello spazio scenico del teatro riproduce la struttura sociale e politica del paese. Ritroviamo gli esponenti della borghesia a presenziare al ballo dai palchetti, con gesti e linguaggio propri della loro condizione sociale, che rimangono inalterati col passare del tempo. Dall'altro lato, i cittadini comuni non accederanno mai ai palchi.

Lo spazio del club tende a riprodurre lo spazio nazionale. In alcune scene, infatti, lo spettacolo rappresenta le posizioni politiche e ideologiche dei diversi gruppi. Questo è il caso, ad esempio, dell'opposizione tra "laicos" e "libres" riguardo al tema dell'educazione¹²⁸.

Insieme alla rappresentazione delle differenti posizioni ideologiche, lo spettacolo denuncia la falsità delle apparenze politiche, mettendo in ridicolo certe affermazioni moralistiche, proprie delle autorità e della Chiesa. Il piglio sarcastico è una costante delle opere di Catalinas Sur.

Così, ad esempio, il Curato afferma:

Estampitas, estampitas / rosarios y agua bendita /
colaboren, colaboren / o que el fuego los devore.

Immediatamente la Commissione di dame canta:

Somos la flor y nata / de esta gran entidad / nuestra misión
es preservar la moral... / sin discusión, la prohibición / es el
estandarte de la Comisión.

Si smaschera, nel frattempo, il contrasto tra l'alta posizione sociale-scenica che i personaggi occupano nella storia e l'allusione a situazioni immorali o improprie delle autorità, come l'alcolismo dei politici e la promiscuità del curato. Esilarante l'ingresso dei "murgueros", *Los Amantes del ananà*, uomini travestiti e spregiudicati, pronti a rendere manifeste e a criticare le ipocrisie dei politici e dei potenti:

¹²⁸ Mentre i "libres" affermano: "Si eres cristiano hermano / y libre de corazón / tambien debe ser libre la educación / Satàn o Jesùs / Bolches o Moscù", i laici cantano: "Hoy queremos laica / nuestra educación / y a todos los libres / les decimos: no! / No hay concesión / para los curas la confesión /... / para este pueblo la educación". Lola Proaño Gomez, *Poeticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, cit., p.194.

Los Amantes del ananá llegaron ya a criticar. [...] El clu tiene un presidente que es un hombre de poder puede gritar a cualquiera y a èl lo grita su mujer / Su mujer es casta y pura / se lo podemos jurar / solo tiene quince amantes / los amantes del ananá.

L'interpretazione che i cittadini-attori hanno dato di questo periodo storico, attraverso la murga, rimarca l'appoggio popolare al governo di Yrigoyen, prima del colpo di Stato del Generale Uriburu:

No hay plata ni laburo / ni pan duro pa' morfar / fue un asunto peliagudo / salir este carnaval. Los Amantes del Ananá llegaron a criticar. // Los ricachos a Yrigoyen / lo quieren mandar mudar / pero al peludo querido / el pueblo lo va a apoyar.

Nel lavoro del teatro comunitario, spesso, una canzone sintetizza in maniera più efficace quello che sarebbe più complesso esprimere in una scena recitata. È nei testi delle canzoni, infatti, che convogliano le note più critiche alle storie di questi cento anni e insieme si palesano lo spirito di denuncia e l'atto di creazione di un mondo altro da parte di questo gruppo di cittadini-artisti. Non mancano le caricature dei politici del paese, molti dei quali sono incarnati da pupazzi di dimensioni umane, disegnati da Omar Gasparini e manipolati dai burattinai del gruppo, con l'intenzione di creare nel pubblico una distanza brechtiana rispetto alla scena, per una oggettivizzazione della propria storia. Non è un teatro naturalista, perché non si cerca l'immedesimazione dello spettatore nei personaggi e nelle vicende, e non si tratta nemmeno di un teatro didattico, che si preoccupa di educare le coscienze di chi guarda: il pubblico di *Catalinas* si emoziona di fronte ai momenti tragici del passato, ma il più delle volte ride e se ne prende gioco al ritmo incalzante delle canzoni popolari, in un clima di festa sempre predominante. La prospettiva del gruppo è ottimistica: anche quando la memoria affonda nei momenti più oscuri della storia, lo sguardo è sempre rivolto in avanti con una positività contagiosa. Così si esprime uno dei promotori del gruppo a questo proposito:

Las escenas están trabajadas en contraste, para que se note bien el color de cada una. También se trabaja desde el lugar de la parodia, para no caer en contar una historia en un nivel tragico, triste, porque nosotros tenemos una mirada y una práctica optimista. Estamos haciendo algo, estamos narrando una historia pero para que algo cambie.¹²⁹

Quando ci si avvicina a momenti storici più recenti, per cui le ferite non si sono ancora cicatrizzate, il gruppo calca sempre di più sull'elemento satirico, con l'ironia della murga, l'umorismo dei pupazzi giganti, lo straniamento delle maschere.

Per raccontare i fatti più lontani nel tempo è la voce fuori campo di una radio posta nel bar al centro della scena a comunicare decreti e notizie ufficiali: il radio teatro, insieme alla canzone popolare e alla pubblicità commerciale sono linguaggi presenti nella memoria collettiva. Tra il comico e il tragico, viene celebrata la morte dell'amata e popolare presidentessa Eva Perón. Numerosi sono gli episodi storici cui si fa riferimento: si accenna alla rivoluzione del 1955, con cui fu deposto Perón, al governo di Aramburu e alla fucilazione nel '56 dei militanti peronisti. Del 1958 è la presidenza di Frondizi, cui segue l'interinato di José Maria Guido e la presidenza di Arturo Illa. Si denuncia il secondo colpo di Stato, quello con cui nel 1966 ha preso il potere il militare e politico Juan Carlos Onganía, promotore della cosiddetta "rivoluzione argentina", con la quale si inaugura un nuovo modello autoritario e clericale. Il conseguente ristagno politico fu causa di sommosse sociali tra le quali "il cordobazo" del 1969, rivoluzione popolare che unì studenti, operai e cittadini contro l'oppressione in difesa dei diritti umani. Anche questo momento storico si riflette in una canzone, quella del "Cuartetazo":

La gente salió a la calle porque vio / que tanta malaria y
tanta opresión / ya era demasiado para esta nación / y
unidos gritaron no! // Universidades, fábricas y hogares /
hombres y mujeres de todas las edades / van a organizar un
baile nacional / nada va a quedar igual //. Obreros y

¹²⁹ Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, *Vecinos al rescate de le memoria olvidada*, cit., p.106.

estudiantes / unidos codo a codo / y contra la injusticia /
tenemos que luchar.

I fatti storici vengono intervallati dalla storia d'amore tra un militante peronista, Juan – allusione indiretta allo stesso Perón – e la figlia di una famiglia rappresentante della più tradizionale oligarchia porteña, Irene. Attraverso la loro vicenda si ripercorrono alcuni momenti della storia argentina: il figlio dei due innamorati si trasforma in un “desaparecido” e Irene, col fazzoletto bianco sul capo, diventa una delle Madres de Plaza de Mayo. Contornata da tutta una serie di personaggi, prototipi della società argentina (immigranti, funzionari pubblici, commercianti, maestri, bancari, religiosi, politici, disoccupati, rivoluzionari, pensionati, musicisti di un'orchestra dal vivo), la storia d'amore diventa il fulcro narrativo attraverso cui lo spettatore ripercorre alcune tappe della storia nazionale.

Ai continui cambiamenti di scena corrispondono mutamenti d'abito, ogni attore interpreta più personaggi, cambiando dai quattro ai sette costumi, con un totale di circa seicento abiti tra uomini e donne, bambini e anziani. Una macchina produttiva e artistica d'eccezione ha lavorato per la realizzazione dello spettacolo. La ricostruzione storica procede di pari passo all'estetica che ha caratterizzato le differenti epoche. Ogni evento si presenta con i suoi segni distintivi, dal costume alle abitudini, ai ritmi musicali che si alternano nella sala da ballo (tango, milonga, cumbia, twist, rock, cuartetazo). Si tratta di ricostruire un passato che tutti, attori e spettatori, conoscono già, ma che ha bisogno di essere richiamato alla memoria, affinché gli errori non si ripetano. In questo aspetto risiede il carattere pragmatico della poetica del teatro comunitario, che garantisce l'effettiva ed efficace comunicazione del suo messaggio.

Ancora una volta la storia inclemente interrompe le danze: è il golpe militare del 1976 del generale Jorge Videla, che instaura una nuova dittatura. Il dramma dell'esilio è raccontato attraverso un epistolario tra genitori e figli:

Exiliato2 – Estocolmo, 30 marzo de 1977. Querida vieja como estas, aca todo ben en orden [...] No aguanto mas, los extraño vieja. Madre: Querido hijo, ya se que es dificil estar tan lejos, pero ni se te ocurra volver, acà las cosa estan

cada vez peor [...]. Te queremos muchísimo pero por favor no vuelvas.

La radio anuncia il Campionato Mondiale di calcio del 1978 e la sconfitta nelle Isole Malvine del 1982. Con il canto viene celebrata la fine della dittatura e l'inizio della democrazia con la presidenza di Alfonsín:

Es la hora, es la hora, esa la hora de elegir / se acabó la dictadura / volveremos a reir.

È la volta del governo Menem, con il suo tentativo di globalizzazione e neoliberismo, la presidenza di De La Rúa, con la repressione della polizia, le manifestazioni popolari, i sette giorni di Rodríguez Saà, la presidenza di Duhalde e la protesta popolare causata da fame e disperazione. Si arriva alle nuove elezioni e al ballottaggio tra Kirchner e Menem con il trionfo di Kirchner. La scena finale è ambientata nel 2030 e ha per protagonisti un gruppo di sopravvissuti alla “pandemia della globalizzazione”, che ha invaso il paese e il mondo intero. Trascinando traballanti costumi di latta arrugginita e rifiuti, improvvisamente, gli extraterrestri risparmiati dall'ecatombe cadono dal tetto del teatro e irrompono al centro della scena al ritmo di suoni e musica da fantascienza, per cantare agli spettatori la “Canción Final”, una sorta di manifesto ideologico del gruppo Catalinas:

No tengan miedo, estamos vivos! / Es el 2030 / Todo ha cambiado por estos días / Les contaremos lo que pasó: y se acabó, lo conocido por ustedes terminó, tanta soberbia, vanidad y conspiración / que al final la Argentina explotó / Y ustedes no/ no se enteraron de que todo reventó / porque estuvieron aquí dentro el galpón / en la función, mirando El Fulgor // Y por favor que nadie diga la utopía se murió. Si para muestra basta solo un botón aquí hay cien utopías hoy que por amor brindamos toda nuestra alma en la función y si logramos conmover su corazón / nuestra utopía ya se cumplió [...] // Con la memoria, la esperanza resistirá.

Questo è il momento in cui esplodono gli applausi del pubblico e *El Fulgor Argentino* risorge alla luce di una possibile speranza. È il momento in cui il teatro recupera il suo vero significato. La speranza e la resistenza del gruppo risiedono nell'affermazione dell'utopia, nel mantenimento della memoria collettiva e nel rafforzamento dei legami di solidarietà. *El Fulgor Argentino* è, secondo Bianchi, “un espectáculo de sensaciones que, sin pretensiones de vanguardia, junta lo ideológico y lo político con lo artístico”.

Il galpón di Catalinas diventa con questo spettacolo un frammento della città da cui guardare l'ingresso nella storia con uno sguardo differente, che implica un nuovo approccio alla memoria che non si congela nelle date, nelle targhe di bronzo, nelle statue, nelle icone, negli inni, o nei monumenti.

El Fulgor non è soltanto una ri-presentazione di avvenimenti storici, e nemmeno un gioco sulla memoria. Piuttosto questo spettacolo rappresenta una pratica di resistenza, una vera e propria lotta ideologica in difesa del soggetto collettivo contro la legge dominante dell'individuo, dove si confrontano le decisioni prese dal potere politico e militare e il loro impatto nei barrios della capitale, tra i lavoratori, gli operai, le casalinghe.

La teatralità di questo capolavoro prodotto dalla comunità della Boca è una voce discordante rispetto al potere egemone, è una pratica anti-sistemica rispetto alle costruzioni sociali imposte, è un vero e proprio modello nuovo di socialità e di teatro. La narrazione dello spettacolo rappresenta il negativo di quello che la storia ufficiale registra e comunica, e appare come una sorta di simulacro-maschera, dove ciò che di norma è dimenticato-cancellato-nascosto viene finalmente illuminato attraverso il linguaggio popolare.

III.3. El Circuito Cultural Barracas, ovvero il teatro della strada

Se *Catalinas Sur* si definisce sin dagli esordi come gruppo di teatro comunitario, *El Circuito Cultural Barracas* nasce nel 1996 all'interno di un gruppo di teatro “callajero” (teatro di strada), *Los Calandracas*, attivo nella città di Buenos Aires dal 1988. La compagnia era composta da sei attori professionisti, Ricardo Talento, Rafael Zicarelli, Corina Busquiaz, Mariana Brodiano, Néstor López e Anna Postigo, che attualmente sono coordinatori e organizzatori del gruppo comunitario.

Gli attori de *Los Calandracas*, amanti del teatro popolare ed eredi del circo *criollo*¹³⁰, hanno intrapreso il loro cammino teatrale attraverso un'intensa attività artistica e sociale nel quartiere. Il gruppo ha cominciato a occuparsi di problematiche prioritarie a livello sociale, come l'assistenza alle donne incinte, la cura degli anziani e le questioni relative alla prevenzione: alcol, tabacco, barriere architettoniche, violenza, comunicazione nelle scuole, prevenzione dell'HIV.

Gli anni Ottanta rappresentavano un momento particolare per il Paese, il momento in cui bisognava risvegliarsi dal periodo oscuro della dittatura, e il teatro divenne lo strumento ideale per questa ripresa. Il teatro di strada raccoglieva le persone nelle piazze, permetteva ai cittadini di riappropriarsi degli spazi pubblici e di concepirli come luoghi di incontro e non più di terrore.

Los Calandracas riuscì a sopravvivere all'ondata distruttiva della globalizzazione e, nell'aprile del '96, trovò un proprio spazio di azione, *El Circuito Cultural Barracas*, un teatro di trecento metri quadri posto nel cuore del barrio, al numero 2165 di Avenida Iriarte.

Nati come attori professionisti, oggi i membri del nucleo originario si definiscono *amateurs*, amanti del teatro, sostenitori del diritto di tutti a sviluppare la creatività e a comunicare attraverso l'arte¹³¹. Nel 1996 nasce il gruppo di murga *Los Descondrolados de Barracas*, che attualmente sta portando nelle piazze lo spettacolo *Cambio climático o Recalentamiento barrial*¹³²; dai laboratori di recitazione e di pagliacci si sono formati *El Teatral Barracas* e *Los Payasos del Circuito*, progetti che raccolgono nel complesso più di 250 cittadini¹³³.

Negli anni il galpón è diventato un luogo di festa, di incontro, uno spazio che "fa bene alla gente, al singolo come alla collettività". Lavorano insieme diverse generazioni: tutti – bambini, adolescenti, adulti, anziani – insieme costruiscono

¹³⁰ Cfr. in particolare Castagnino Raúl Héctor, *Centurias del circo criollo*, Buenos Aires, Perrot, 1959.

¹³¹ Intervista a Ricardo Talento, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice. Traduzione mia).

¹³² Ho avuto modo di assistere a una loro esibizione nella piazza antistante il teatro il 4 luglio 2010.

¹³³ *Los Calandracas* y *el Teatral Barracas* hanno ricevuto il Premio de la Legislatura de Buenos Aires per la diffusione della cultura che realizzano nel barrio di Barracas.

spettacoli, avviano laboratori e portano avanti con impegno e vocazione numerose iniziative per la comunità.

Fare parte del gruppo significa rinunciare alla propria affermazione personale, con la ferma convinzione che la somma delle creatività valga più di quella del singolo. Il teatro rappresenta un rifugio dai pregiudizi della società, il luogo dove ogni cittadino può soddisfare il bisogno di festa e di condivisione: mangiando insieme, ballando, discutendo di ciò che sta accadendo nel paese, si impara a fidarsi l'uno dell'altro.

Lo spettacolo *El Casamiento de Anita y Mirko*¹³⁴ rappresenta un esempio emblematico del rapporto indissolubile che il teatro comunitario è in grado di creare fra attori e pubblico. Gli spettatori assistono alla celebrazione del matrimonio di una coppia sui generis, Anita e Mirko, provenienti da due mondi completamente differenti. Come invitati alla cerimonia e, seduti attorno ai tavoli della sala, in attesa dell'arrivo dei due sposi, gli spettatori cominciano a gustare i primi piatti: *empanadas de verdura y carne, sandwiches de jamon y queso* e bibite di ogni tipo, dal vino al mate. All'improvviso irrompono sulla scena le famiglie degli sposi, accompagnate dalle musiche tradizionali dei rispettivi paesi, Italia e Ucraina. L'evidente differenza di comportamenti e di abitudini crea effetti di comicità che coinvolgono il pubblico. Tra uno screezio e l'altro, tutti i rituali del matrimonio si compiono: le fotografie, la proiezione di un video con le immagini dei due sposi, la lite tra le amiche zitelle della sposa, le benedizioni del prete, la torta di matrimonio e i balli al centro della sala cui tutti gli spettatori prendono parte.

Il pubblico diventa protagonista della festa, quando, alla fine dello spettacolo, gli attori invitano le coppie presenti in sala a celebrare il proprio "matrimonio", completo di anelli e foto. In alcune occasioni ci sono stati spettatori che hanno addirittura portato un regalo di matrimonio per gli sposi. Lo spettacolo è un perfetto esempio di come, in molti casi, si superino le convenzioni teatrali: persone tra loro sconosciute si ritrovano gomito a gomito a mangiare, bere, ridere e conversare.

Ricardo Talento spiega con orgoglio il miracolo di questo spettacolo: le persone non si preoccupano di abbandonare le borse per scendere in sala a ballare con gli altri, entrano in una dimensione nuova, in una "comunità dentro l'altra"

¹³⁴ L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sulla mia personale visione della rappresentazione del 10 luglio 2010, presso il Circuito Cultural Barracas, Buenos Aires.

dove le regole del gioco si invertono e l'altro non è più uno straniero da cui difendersi.

Lo spettacolo viene realizzato nel 2001, anno della crisi economica che colpisce l'Argentina. Il paese era devastato da una disperazione e una paura tali che le persone più povere arrivavano a saccheggiare i supermercati. La proposta del teatro di uscire dalle case per ritrovarsi in un luogo comune sembrava rispondere a una reale esigenza: i cittadini avevano bisogno di "festa".

Lo dicho, el hecho está / lo cierto es que todos / hicimos posible esto. / La alegría tiene un lugar / y nunca ese sitio es en soledad / pues siempre incluimos a otros en ella / aunque asfixie y agobie la realidad. / La fiesta inventada nos junto mas / y lleno de luz la oscuridad.¹³⁵

Lo spettacolo va modificandosi continuamente nel corso degli anni, ma gli intenti che lo animano rimangono gli stessi e si adeguano ogni volta ai cambiamenti storici, ai nuovi risvolti sociologici, alle nuove tendenze.

Ricardo Talento si riallaccia esplicitamente al *Teatro Ruvido* di Peter Brook. Il regista inglese comincia così una delle sue pagine più note:

È sempre il teatro popolare a salvare la situazione. Nelle diverse epoche ha assunto molte forme, ma l'elemento che le accomuna è uno soltanto: una certa ruvidezza. Sapore, sudore, rumore, odore: teatro che non è in un teatro, ma su carri, palchi mobili, pedane rialzate; spettatori in piedi o seduti ai tavoli, davanti a un bicchiere, che partecipano all'azione, che rimbeccano gli attori; un teatro fatto nei retrobottega, nelle soffitte, nei granai; soste di una sola sera, un lenzuolo lacero appuntato alle due estremità della sala, pannelli malconci che nascondono cambiamenti rapidi. Con un unico generico termine – teatro – si designa tutto questo e anche candelabri scintillanti. [...] Il Teatro Ruvido è vicino alla gente. Può trattarsi di un teatro di marionette o di uno spettacolo d'ombre, come avviene ancora oggi nei villaggi

¹³⁵ Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo.

greci: di solito la sua caratteristica è l'assenza di ciò che siamo soliti definire stile. Lo stile richiede agio e tempo: veicolare un significato in condizioni precarie, invece, equivale a quando, durante una situazione rivoluzionaria, qualsiasi oggetto capitato tra le mani può trasformarsi in un'arma. Il Teatro Ruvido non seleziona, non sceglie.¹³⁶

Tutti gli elementi del *Teatro Ruvido* sono presenti in questo spettacolo: i tipi generici, gli "a parte" dei personaggi, le riflessioni topiche, gli stereotipi nazionali, l'uso degli imprevisti, le canzoni, i balli, il rumore, gli accessori, le capigliature e il trucco esasperati. L'attrice e coordinatrice del gruppo Corina Busquiazio sottolinea il carattere giocoso dello spettacolo:

Un juego que consiste en imaginar que una pareja de barrio se casa y que todo el vecindario es invitado a la fiesta. Así el juego empieza en la vereda, donde los vecinos-actores ya caracterizados, hacen entrar al público a participar de la cerimonia y la fiesta.¹³⁷

Grazie alla nascita e allo sviluppo del gruppo comunitario, e grazie al sostegno ricevuto nel corso di questi anni da alcune istituzioni (la Secreteria de Cultura del Gobierno de la Ciudad, l'Istituto Nacional del teatro, Proteatro e la Sala Alberdi), anche la compagnia teatrale *Los Calandracas*, prima considerata rappresentante di un genere teatrale "minore", viene rivalutata per la sua azione artistica e sociale; il nome del gruppo, seppure invariato, perde la sua sfumatura (*la calandraca* nel gergo marittimo si riferisce alla zuppa che si prepara con gli avanzi dei viveri) e acquista un nuovo significato. Il nucleo teatrale originario, infatti, continua a lavorare nel sociale, in particolare nel campo della sanità, negli ospedali e nelle scuole, dove attualmente si occupa di educazione sessuale attraverso corsi di formazione rivolti ai docenti. La poetica teatrale di riferimento è quella del *Teatro Forum* di Augusto Boal: si lavora con una comunità specifica su alcune problematiche, si costruisce uno spettacolo e, in seguito, il pubblico ne modifica scene e personaggi. È un teatro che rende

¹³⁶ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni editore, Roma, 1998, p. 75.

¹³⁷ Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario*, cit., p. 131.

attivo il pubblico e serve ai gruppi di spett-attori per esplorare, analizzare, mettere in scena e trasformare la realtà che essi stessi vivono.

Come ci racconta Ricardo Talento, co-fondatore insieme all'uruguayano Adhemar Bianchi della rete di teatro comunitario, e direttore del gruppo di Barracas, il *Teatro dell'Oppresso* di Augusto Boal rappresenta il suo punto di riferimento costante. L'obiettivo de *Los Calandracas* è quello di trasformare lo spettatore da soggetto passivo del fenomeno teatrale ad attore-trasformatore dell'azione drammatica. Ogni spettacolo ha una breve durata, di circa venti minuti, in cui si manifestano alcune problematiche attuali e al termine della quale la parola passa al pubblico.

I teatranti incarnano così l'aspirazione di tutti gli artisti "popolari": produrre arte e insegnare al popolo a farlo.

A partire dal 1997 è stato inaugurato un ciclo di incontri sull'arte dei pagliacci, *El Chalupazo* (termine che si riferisce ai grandi scarponi che tradizionalmente usano i pagliacci), che fino al 2003 ha avuto luogo tutti i primi sabati del mese. Pagliacci, trapezisti, comici si univano per trasmettersi esperienze, mettere da parte il lavoro solitario e condividere, in un clima di allegria e festa, estetiche differenti, diversi modi di lavorare, musiche, gags e imitazioni esilaranti. Il pubblico che ha partecipato a questi incontri è sempre stato eterogeneo e numeroso: giovani, adulti, intere famiglie, attori e bambini sono stati chiamati a mettersi in gioco sul palcoscenico. Il motto del gruppo è rimasto invariato nel corso degli anni: "Si perdemos la risa y la alegria estamos derrotados"¹³⁸.

Parallelamente alle attività de *Los Calandracas*, continua a svilupparsi il progetto di teatro comunitario coordinato da Talento e Corina Busquiaz. Ricardo Talento si forma come attore professionista all'interno del teatro Indipendente argentino nella capitale federale prima, e poi nella città di Avellaneda, fino a quando nel 1987 crea il suo gruppo *Los Calandracas Teatros Ambulantes* e rappresenta l'anno successivo nel Parque Lezame il primo spettacolo *Alegro, Manòn, Troppo*. Da qui ha inizio il progetto di *Teatro para Armar*, che vede la realizzazione di laboratori e convegni su tematiche sociali. In seguito nasce l'iniziativa di lavorare con i cittadini del quartiere e fondare un gruppo di teatro comunitario. Talento collabora alla direzione de *El Fulgor Argentino*, con Bianchi e con *Catalinas, Diablomundo e La Runfla*

¹³⁸ La riflessione è di Rafael Zicarelli, membro del Circuito Cultural Barracas, citata in Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario*, cit., p.119.

realizza tra il 1995 e il 1996 gli spettacoli *Le robaron el rio a Buenos Aires* e *Utopicos y malentrettenidos*.

Dal 1999 fino al 2001, con il gruppo teatrale di Barracas, ha diretto lo spettacolo di strada *Los chicos del cordel*, per il quale ha ricevuto il Premio Trinidad Guevara come migliore regia.

Corina Busquiazio ha studiato recitazione nella scuola Municipale di Avellaneda, dove ha conosciuto i compagni coi quali ha fondato il gruppo *Los Calandracas*. Ha diretto lo spettacolo del Circuito *El Casamiento de Anita y Mirko*, di cui è anche drammaturga e attrice. Come attrice partecipa allo spettacolo di strada *Los chicos del cordel*, alla murga-teatro *Fierita en Buenos Aires* e all'opera *Zurcido a mano*. Ha partecipato all'organizzazione del *Chalupazo* ed è parte del progetto di *Teatro para Armar*. Attualmente tiene corsi di teatro per bambini e adulti nel Circuito cultural Barracas.

Il nome "Circuito" esprime il metodo e l'obiettivo di lavoro del gruppo, che cerca di generare sinergie tra i diversi attori, far sì che il progetto "circoli", attraversi le distinte realtà socio-economiche e culturali del barrio, per lo più abitato da settori medio-bassi e poveri della società.

Dal 2001 il Circuito si è costituito come Associazione civile senza scopo di lucro. Come gruppo autogestito ricava le risorse per sostentarsi dalla vendita dei biglietti, donazioni, pubblicità e merchandising, e dall'appoggio di organismi pubblici e privati. *El Circuito* presentò durante i mesi del carnevale del 2004, nel galpón di *Catalinas*, un'originale proposta, nata dall'unione di due linguaggi differenti: la murga de *Los Descontrolados de Barracas* e il gruppo teatrale hanno dato vita al *Barrio Sur*. In occasione dei festeggiamenti per i dieci anni dalla fondazione del Circuito, durante tutte le domeniche del mese, quasi cento cittadini-attori, musicisti e murgueros insieme a Cacho, "il cartonero" (interpretato da Rafael Zicarelli), invitavano la Repubblica Argentina (incarnata da Corina Busquiazio) ad abbandonare per un po' la sua comoda sede in Plaza de Mayo e percorrere, in una sorta di mini-tour guidato, il barrio della zona sud, l'area più degradata della città. Barracas è uno dei quartieri dimenticati dai governi e dalle municipalità, abbandonati alla povertà, alla pigrizia e alla disoccupazione.

La personificazione della sgangherata Repubblica Argentina comincia il suo viaggio a Barracas, "el patio de atrás de Buenos Aires", inondato dagli odori del Riachuelo contaminato, dove "la miseria, como los olores, se filtra por todas

partes". Si commentano e si cantano frammenti della storia passata del quartiere, dalla febbre gialla della fine del XIX secolo all'arrivo degli europei fuggiti dalla guerra, e di quella presente, con la disoccupazione e la miseria seguite allo smantellamento industriale quando la zona commerciale rimase abbandonata. Con un acuto sguardo sulla realtà del barrio sud della Capitale Federale, *El Circuito Cultural Barracas* si qualifica ancora una volta come "activistas de la memoria" che rende conto del passato e del presente e prova a immaginare un futuro migliore.

III.3.1. *Los chicos del cordel* e la teatralizzazione del corpo

*Los chicos del cordel*¹³⁹ è uno spettacolo itinerante che dal 1999 per tre anni consecutivi è stato rappresentato nella piazza centrale di Barracas e lungo le strade della parte vecchia del quartiere. L'opera, riproposta tra il 2005 e il 2007, è stata soggetta a numerose riletture, derivate dalla crisi economica del 2001 e dalle sue inevitabili ripercussioni sulla società.

Per la realizzazione di questo spettacolo i cittadini, partendo ognuno dalla propria esperienza, hanno tradotto in idee e personaggi tutte le loro preoccupazioni, attraverso la pratica dell'improvvisazione, sotto la direzione di Ricardo Talento. Il regista, durante un'intervista nel 2000, racconta le origini di questo spettacolo, del tutto radicato nella realtà che il popolo stava vivendo in quel momento, anticipando con grande lungimiranza i fatti che di lì a poco avrebbero colpito i settori più bassi della società: "La primera vez que vi a una familia entera comiendo de un tacho de basura me puse a llorar", un'immagine forte che oggi è parte della geografia e del paesaggio urbano con cui i cittadini purtroppo hanno imparato a convivere.

Lo spettacolo diventa una radiografia della società attuale. Un barrio frammentato, dove i bambini abbandonati, esclusi, hanno sofferto più di tutti l'emarginazione sociale e culturale che si è andata sommando all'angoscia di non avere da mangiare, di non avere un luogo dove dormire né il denaro per andare a scuola.

¹³⁹ L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sul testo dello spettacolo riportato in Diego Rosemberg, *Teatro comunitario argentino*, sullo studio di Lola Proaño Gómez e sulle interviste da me raccolte.

La strada, che in passato è stata lo spazio del gioco, della cultura e della trasmissione dei valori, è oggi il rifugio di coloro che non hanno uno spazio nel mondo, è il luogo del lamento e della disperazione, che il teatro prende in prestito per mostrare tutti i mali della società. La piazza Díaz Vèlez, situata nella calle Osvaldo Cruz al 2300, diventa spazio di riunione e concentrazione di tutti i cittadini e fulcro dell'intero spettacolo, a partire dal quale gli spettatori, insieme agli attori, percorrono il quartiere, attraverso i vecchi ponti, la stazione abbandonata, le case fatiscenti, e le macchie verdi incolte. Lo spazio pubblico si teatralizza, ponendosi al servizio di una finalità estetica. Le pitture sulle facciate, i sacchi di spazzatura, gli escrementi dei cani, i rumori dei treni e dei *colectivos* (gli autobus), costituiscono lo scenario di un tragico rito quotidiano. Man mano che gli spettatori affluiscono nella piazza, compaiono i vari personaggi: Dona Benita che cerca con la gabbia vuota il suo pappagallo perduto, bambine costrette dalla madre ad andare al collegio, un uomo con in mano le buste del supermercato, gli spettri di madri adolescenti, Mercedes e Encarnación con i figli morti fra le braccia, Raùl Albarracin, il cantore di tango, che intona la serenata per una donna perduta. Inaspettatamente dagli angoli delle strade arrivano “los chicos” (i ragazzi della strada) che cantano:

Somos los chicos del cordel, / los que sobramos sin saber
porqué, / no se asombre tanto por lo que ve / si esto no es
verdad, bien podría ser.¹⁴⁰

Segue l'apparizione di un predicatore del barrio, Carloncho, al quale i ragazzini si ribellano lanciando sassi. Relicario Iglesias, un disoccupato della ferrovia, è il personaggio che guida il pubblico per i differenti scenari naturali, che si estendono per ben 14 isolati del barrio, commentando le varie tappe in una sorta di “via crucis della miseria”. Gli spettatori sono invitati a partecipare alle storie e agli stati d'animo dei personaggi: la desolazione di un vecchio impiegato della Biblioteca Nazionale che si lamenta della pigrizia dei giovani, che non leggono più nulla; la rabbia di una donna che incolpa le poste di aprire le sue lettere e rubare le sue parole; la paura di un uomo che trova nella religione la possibilità di affidarsi a qualcosa, perché “en algo hay que creer”;

¹⁴⁰ Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo.

l'indignazione di un nonno che rimprovera agli adolescenti l'abitudine malsana di riunirsi negli angoli delle strade per bere birra e alcolici di ogni tipo; lo spaesamento dei nuovi immigrati nel barrio.

Il gruppo dei settanta personaggi si può suddividere in tre categorie, come nota Jorge Dubatti in un suo studio dello spettacolo: “los caricaturescos”, “los alegóricos”, “los netamente realistas”. Del primo gruppo fanno parte quei personaggi dal carattere satirico e farsesco che, come se fossero presi in prestito dalla commedia dell'arte porteña, incarnano i caratteri tipo della realtà barriale. Tra questi troviamo i disoccupati, l'insegnante di piano, le donne che vendono reliquie di famiglia per necessità, le tre ingenue prostitute e il cantante di tango. I personaggi allegorici compongono *tableaux vivants*: ragazzine incinte e madri vestite di un bianco immacolato. A ispirare queste figure, le giovani madri che ogni giorno trovano una morte precoce per la povertà, la fame e le cattive pratiche abortive. Personaggi reali sono invece i ragazzi della strada, che sbucano dagli angoli e dalle fessure e appaiono all'improvviso di fronte al pubblico, corrono, si nascondono come fuggitivi senza legge, perseguitati dal vicinato e nel frattempo, in preda alla loro instancabile fuga dal mondo, intonano canzoni liberatorie.

La rappresentazione avanza così per il barrio fino ad arrivare al luogo “sacro”, dove si trova un'enorme macchina da cui sgorga latte, immagine plastica di tre seni femminili, con un cartello che dice “Leche entera la carida”. “Los chicos” passano di lì a racimolare una razione di latte, col sottofondo melanconico di un sassofono.

La scarsità di latte è uno dei problemi più urgenti posti dalla crisi: l'industria del latte è stata distrutta e adesso l'Argentina è obbligata a importare questo alimento (“El popular”, Olavarría, provincia de Buenos Aires, 9 gennaio 2003).

Non manca nello spettacolo l'allusione critica alla scuola, sintetizzata nella scena di una bambina, vestita con l'uniforme scolastica, che recita versi imparati a memoria e, mentre ascolta tre canzoni tradizionali, *Himno a Sarmiento*, *En el cielo las estrellas*, *Aurora*, si intristisce e piange.

Lo spettacolo si conclude con una canzone di speranza e accettazione, che dice: “Estamos bien, no nos quejamos, algunos nacen, otros se mueren”.

Il tema della gravidanza (*el embarazo*) è la chiave dello spettacolo e si presenta attraverso i corpi maschili: nel prominente pancione di Relicario Iglesias, la guida del pubblico che più volte afferma che “la criatura está por nacer en

cualquier momento”, e nel corpo di Mecha, anch'egli “embarazado”, che partorisce senza tregua bambini da appendere alla corda. Il termine stesso “embarazar” si carica di nuovi significati: il verbo deriva dal portoghese “baraça” che significa laccio, cordone, “cordel”, con in più il prefisso “en”, che sta etimologicamente per “impedimento”.

Ma il “cordel” non rimanda forse anche al cordone ombelicare, al funicolo che collega placenta e feto? Il cordone altro non è che quel laccio che lega indissolubilmente madre e figlio, e rappresenta al tempo stesso l'unione e il dolore della nascita, il taglio, il trauma del distacco, il buio rincuorante e gli abbagli della luce, la sicurezza e il disequilibrio dell'esistenza.

Lo spettacolo sembra dunque contenere risvolti e sfumature non immediati da cogliere, così immagini che in determinati momenti della rappresentazione acquistano un significato allegorico, in verità si caricano continuamente di sensi ulteriori, riconoscibili dallo spettatore che guarda e costruisce il suo personale, unico spettacolo. Allora, *Los chicos del cordel* non è propriamente uno spettacolo, ma più spettacoli insieme, storie nelle storie, personaggi dentro altri personaggi, mondi altri da quelli presentati realisticamente sulla scena.

Gli agenti della riproduzione sono esseri androgini¹⁴¹, dai quali nascono figli prodotti in serie, che arrivano in un mondo nel quale non trovano alcuna collocazione. Viene perciò assegnato loro un luogo di mezzo che li disumanizza: la corda dove si appendono i panni ad asciugare. Convertiti in oggetti riprodotti meccanicamente, essi sono, come articoli appartenenti al mercato dei consumi, soggetti alla soddisfazione del cliente e, se danneggiati, vengono restituiti per essere riparati. “Los chicos”, il futuro dell'Argentina, subiscono la stessa mancanza di protezione e sicurezza sociale. L'individuo adesso è esiliato non solo dall'economia, dalla politica, dalla società, dalla cultura, ma anche dalla sua stessa vita. I bambini rappresentano la categoria della popolazione che, insieme alla donne incinte, ha sofferto maggiormente la crisi del paese.

¹⁴¹ Psicologicamente l'androginità rappresenta una formula (come quasi tutte le formule mitiche) della “totalità” attraverso l'integrazione dei contrari. Questi personaggi androgini che riuniscono visibilmente e grazie alle protesi e al trucco le caratteristiche di entrambi i sessi, possono suggerire la persistenza di un'utopia che si presenta come l'ideale ritorno di un'unità perduta. Cfr. Lola Proaño-Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine (California), GESTOS, 2007, p. 187.

Vale la pena ricordare che nel 2002 l'Argentina contava ventuno milioni di poveri, ovvero il 54,3% della popolazione, di cui i bambini di età inferiore ai quattordici anni costituivano il 75%, secondo i dati pubblicati nel Diario Clarin di Buenos Aires nel gennaio dello stesso anno.

In questo spettacolo il corpo femminile funziona come una metafora della politica e della società. L'immagine della donna "madre-patria", tradizionalmente usata per rappresentare il paese e il suo futuro, si smonta in queste immagini di madri/padri travestiti, i cui figli non producono nulla di sano per la nazione. Le generose prostitute, coi loro petti prominenti, sembrano affermare i caratteri femminili di cura, alimento e vita, allontanandosi dal significato erotico che hanno tradizionalmente. Nella strada, trasformata in scena teatrale, ci sono le madri e le prostitute insieme. Entrambe atavicamente recluse tra le mura delle case e dei bordelli, invadono le strade del barrio, realizzando una duplice trasgressione: non soltanto rinunciano all'isolamento, ma arrivano perfino a condividere il medesimo spazio.

La vicinanza dei corpi obbliga non solo gli attori tra loro, ma anche il pubblico, a riconoscersi come parte della comunità: ogni cittadino (attore o spettatore che sia) si vede costretto a muoversi in mezzo agli altri, a sentire la vicinanza di corpi estranei, a stabilire inedite relazioni fisiche. Anche quando possono costituire un ostacolo alla vista dello spettacolo, i corpi aggiungono la sensazione di convivenza, di solidarietà. Così l'individuo "inmerso en la multitud, vuelve a encontrar la condición comunitaria, las fronteras personales y las del cuerpo se disuelven."¹⁴²

Il percorso lungo il barrio stimola la sensorialità, oltre che la riflessione. A differenza del teatro erudito, dove il corpo dell'altro può anche non essere riconosciuto, perché ciò che conta sono le parole, la vista e l'ascolto, il teatro di strada privilegia il contatto corporale. L'invito a superare l'individualismo non solo si palesa attraverso il contenuto dello spettacolo, ma si concretizza nella modalità di fruizione.

Il linguaggio di questo spettacolo si può leggere come una protesta che esprime la tensione tra i cittadini e al tempo stesso la ricerca di un'identità comunitaria, con la speranza di promuovere nuovi modelli culturali alternativi

¹⁴² Ivi, pp. 175-190.

al capitalismo neoliberale. Come afferma Talento: “estamos desarrollando la creatividad y tambien una forma de resistencia y creación a partir de una realidad adversa.”

III.3.2. *Zurcido a mano* e il riscatto della memoria invisibile

Zurcido a mano è l'ultimo spettacolo del gruppo teatrale di Barracas, rappresentato per la prima volta nel 2004 e riproposto nel 2005 e nel 2006 in occasione della celebrazione dei dieci anni del Circuito. L'opera può essere considerata una sorta di ideale prosecuzione de *Los chicos del cordel*, nella misura in cui entrambi gli spettacoli raccontano la storia del barrio, le sofferenze che la comunità ha dovuto e continua a sopportare.

Zurcido a mano è una “cantata barrial en cuatro movimientos”, rappresentata nella sala teatrale del Circuito. La scenografia riproduce un'antica baracca, una sorta di granaio con i resti di quella che poteva essere una vecchia filanda. Alla sinistra dell'ambientazione si trova un cartello con scritto “Acopios de frutos del barrio”, ovvero “Fonte di frutti del quartiere”, leggibile ancor meglio come “Fonte dei frutti del Paese”, a indicare la centralità di Barracas nella distribuzione di cuoio e alimenti in tutta l'Argentina.

Come spesso accade per gli spettacoli del *Teatral Barracas*, la realizzazione di *Zurcido a mano* si ispira a un'immagine concreta: mentre Ricardo Talento percorreva il Puente Puyerrdon, nel viaggio da Avellaneda verso la capitale, un giorno venne colpito dallo squarcio di un vecchio cortile nascosto tra le erbacce, rimasto come testimonianza e memoria della costruzione dell'autostrada che divide Barracas in due e demolì in meno di un mese tutta la zona commerciale del quartiere vecchio e gli antichi casolari¹⁴³. Quando questa immagine venne condivisa con i membri del gruppo, ne scaturirono una serie di racconti, aneddoti e storie vere o immaginate.

¹⁴³ In particolare si fa riferimento al decreto varato da Osvaldo Cacciatore, intendente della città di Buenos Aires negli anni della dittatura, che stabilì la costruzione di otto autostrade, delle quali solo due furono di fatto realizzate. Per la loro costruzione i quartieri furono suddivisi in due, provocando un irreparabile danno nel paesaggio urbano. Cfr. il sito web www.terra.com.ar/especiales/golpes/simbolos/html.

Zurcido a mano è un testo poetico nato per essere cantato. Grazie al linguaggio poetico, lo spettatore è in grado di cogliere un surplus, una sorta di significato nascosto, percepibile più a livello emozionale che razionale, che non è possibile esprimere totalmente attraverso le parole.

Mi viene in mente ancora una volta Roland Barthes con la sua definizione di *sens obtus* ("senso ottuso", dal lat. *obtusus*: smussato, di forma arrotondata) che è quel supplemento di senso che non si riduce né al significato veicolato dall'immagine, né al simbolo cui essa rimanda. Quello "ottuso" è, secondo Barthes, un terzo senso che sfugge al linguaggio o, piuttosto, ne evidenzia l'infinita apertura e che, irriducibile a ogni codice, si basa sul rapporto emozionale tra immagine e osservatore. Dunque, come in questo caso, il senso "ottuso" si riferisce a tutti quegli elementi della visione difficili da definire concettualmente, che trascendono il rapporto significato-significante.

Con *Zurcido a mano*, siamo di fronte a una politica della memoria che mostra i punti di sutura e li scuote per svelare le ferite che a lungo sono rimaste celate, e denunciare le false riconciliazioni. Lo spettacolo costruisce la riflessione sulle rovine di Barracas attraverso la poesia e la parodia. La storia del barrio viene suddivisa in quattro distinti movimenti che ripercorrono le diverse tappe della vita di Barracas. *De fantasmas, olvidos y desgarros* mostra i fantasmi delle strade isolate che adesso caratterizzano il quartiere. Barracas era un barrio di lavoratori, popolato dagli immigranti spagnoli e italiani che, una volta sbarcati, cominciarono a costruire case e fabbriche. Oggi chi cammina per il quartiere incontra solo fabbriche chiuse, perché "fecero credere" agli abitanti che le fabbriche erano vecchie e obsolete e i prodotti erano di cattiva qualità. L'inganno subito dalle autorità ispira una canzone:

Nos hicieron creer / que las maquinas eran viejas / y las
fabricas obsoletas.. que el barrio ya no era industrial / y las
fabricas habia que cerrar.. que era de mala calidad / lo que
aqui se podia fabricar.. Que no era necesario que aqui el tre
parara.. Que solo fantasman lo tomaban.

L'opera mostra al pubblico l'altra faccia della medaglia, consente agli spettatori di accedere alla "verità" e questo accesso è politico, in quanto rivela quel supplemento negato dai luoghi comuni. La costruzione dell'autostrada ad esempio, che per Buenos Aires rappresenta il progresso, per i cittadini di

Barracas invece diventa una sentenza di morte. Il progetto di costruzione dell'autostrada si concluse con la chiusura di numerose fabbriche (la General Motors, la fabbrica di tessuti Piccaluga, Noel, Aguila, Medias Paris, la Marmolerias Campolonghi e Fratte, Papalera Argentina, Fabril Financiera, fabbriche di cuoio e abbigliamento) e il conseguente licenziamento di tutti gli operai. Questo è il caso di Lucia, una delle protagoniste dello spettacolo:

Lucia fue operaia de una fabrica y cuidò hijos ajenos / Hoy
anda con carro cartoneando / para ganarse el puchero / con
sus seis hijos a cuestras / y un destino negro, negro.

L'immagine della filanda è molto significativa e la sua presenza in scena assume la funzione simbolica di ricucire i fili di un tessuto sociale ormai completamente distrutto: "Zurcir a mano porqué un mundo late en ese barrio y vale la pena zurcir los desgarros."

I barrachensi tentano così di ricostruire la propria identità perduta. Per rendere appieno il clima di desolazione in cui sono caduti gli abitanti del quartiere, entrano in scena personaggi grotteschi, come ad esempio l'agente immobiliare Marcelo Grueso che, accompagnato dal suo impiegato Ramoncito, si impegna affinché la fabbrica, che egli considera una "ratonera", una trappola per topi, si trasformi in un luogo rispettabile.

Prima di passare alla seconda cantata, risuona nella memoria collettiva degli spettatori che hanno più di vent'anni, il suono del pedale della macchina da cucire Singer, con la quale Anita, una umile sarta, lavora allegramente. Luisiña, il personaggio che fa da collante ai diversi frammenti, annuncia l'arrivo dei nuovi immigranti: turchi, greci, tedeschi, irlandesi arrivano con la voglia e il bisogno di lavorare.

De escombros, autopistas y derrumbes del alma è il secondo tragico movimento che descrive la tristezza e la disperazione dei cittadini dopo la costruzione dell'autostrada. *De transito pesado, grietas y bancarrota* viene definito come *grotesco allegro... ma non troppo*. Stavolta il gruppo teatrale racconta la decadenza e la declassazione subita dai lavoratori, attraverso l'ingresso di pittoreschi personaggi: l'amministratrice esecutiva diventa segretaria della fabbrica, la proprietaria di un istituto di bellezza finisce per lavorare come estetista, il commerciante è costretto a fare il tassista.

Scompaiono le riunioni in piazza, il club, il caffè del barrio. *De sueños nunca soñados, de sueños mal soñados y la inevitable esperanza* è il movimento finale dello spettacolo, in cui emerge la resistenza e la tenacia dei cittadini. Il vento che, in alcuni momenti dello spettacolo, aveva catapultato i personaggi in altri tempi e spazi, travolgendoli, finalmente viene combattuto: la lotta contro il vento è simbolo della resistenza del gruppo alla carica dell'oblio. Ricardo Talento descrive la scena finale affermando che “hasta que como sociedad no seamos capaces de soñarnos, el viento no vas a llevar para el lado que quiera y no para la nosotros queramos”. Il gruppo intero costruisce una barricata con quello che rimane della filanda distrutta e intona la *Canción final*:

Porqué los huecos / las sombras / y el fatal olvido / hacen
daño [...] / Por eso un zurcido / hecho a mano / con hilo
fuerte / y tosudez de barrio / porqué une distancias / y
vuelve esperanzas/ tantos desgarros!

III.4. Il caso emblematico di Patricios Unido de Pie: il teatro come pratica di sopravvivenza

*Si quieres un mundo mejor,
tienes que imaginarlo.
(Bicho Hayes)*

Patricios è un paesino rurale e ferroviario della Pampa Argentina, situato nel distretto di Nueve de Julio, a 260 km dalla città di Buenos Aires. Il villaggio, fondato nel marzo del 1907, arrivò ad avere negli anni '50 ben 5000 abitanti. La sua principale fonte di lavoro e il maggior motivo di orgoglio per i cittadini era la ferrovia, elemento di forte appartenenza identitaria.

A metà degli anni '70 la ferrovia è stata chiusa, causando un'ondata di disoccupazione e l'abbandono del paese da parte di molti abitanti. Le famiglie si sono divise, i giovani sono emigrati in cerca di lavoro. Attualmente rimangono 700 abitanti.

La storia di Patricios è simile al destino di altri mille piccoli paesi della provincia di Buenos Aires, sorti lungo le linee ferroviarie, che dagli inizi del ventesimo secolo hanno tracciato la geografia dell'Argentina.

Patricios ha avuto un lento degrado socio-economico comune ad altri contesti, ma allo stesso tempo è diventato un esempio di partecipazione comunitaria e di rinascita socio-economica, dove la valorizzazione del capitale umano e culturale si alimenta reciprocamente con l'attività produttiva¹⁴⁴.

Nel 2002 è nato un gruppo di teatro comunitario che ha rivoluzionato il modo di vivere dei cittadini e la pratica stessa della cittadinanza. Già prima della formazione del gruppo di teatro comunitario erano nate a Patricios forme di solidarietà e mutua assistenza tra gli abitanti, ma il teatro ha rappresentato un ulteriore e più efficace motore collettivo in grado di rimettere in moto tutte le dinamiche sociali preesistenti.

Durante un laboratorio organizzato all'interno del progetto di *Teatro, Comunità e Memoria*, del novembre del 2002 nella città de La Plata, coordinato da Adhemar Bianchi e Ricardo Talento, due cittadine di Nueve de Julio, Mabel Hayez e Alejandra Arosteguy, capirono che la proposta teatrale di teatro comunitario poteva essere ciò di cui Patricios aveva bisogno per risvegliarsi dal letargo degli ultimi anni. Come ci raccontano due dei protagonisti di questa esperienza comunitaria, Inès Hayes e Miguel Angel Dominguez:

Para 1930, la red ferroviaria rapresentaba el 45% del tendido total de America del Sur. El pais se posicionaba en el tercer lugar del mundo. Era la epoca de oro del tren. Cargaba 50.000.000 toneladas por año y transportaba diez veces mas pasajeros que hoy.

Patricios era il pueblo ferroviario per eccellenza, in pieno sviluppo. Durante il periodo nefasto dell'ultimo golpe militare degli anni Settanta, le ferrovie erano parte del demanio statale dato in concessione ai privati, secondo un meccanismo finanziario che portò all'aumento del debito pubblico. Come conseguenza alcune stazioni vennero chiuse, molti lavoratori delle ferrovie

¹⁴⁴ Intervista a Bicho Hayes, Buenos Aires, luglio 2010 (cfr. trascrizione integrale in appendice. Traduzione mia).

furono licenziati, alcuni furono mandati in altri luoghi, al punto che da 154.000 i lavoratori si ridussero a 95.000.

Il 1977 fu l'anno in cui per l'ultima volta i cittadini ascoltarono il fischio del treno. E con questo silenzio l'intera Patricios si spense. Gli abitanti passarono da 6000 a 600 e il paese rimase isolato tanto da Buenos Aires, quanto da Nueve de Julio, alle quali era collegato per mezzo del treno. A tutto questo si sommò la mancanza di gas naturale.

Patricios cominciò ad abituarsi a vivere nella sofferenza e nel rimpianto, trasformandosi in un paese fantasma.

Come racconta Bicho Mabel Hayes durante una lunga intervista, la maggior parte degli abitanti di Patricios erano ferrovieri, figli di macchinisti, quasi tutti gravitavano in qualche modo intorno alla ferrovia che era il fulcro del paese. Nel momento in cui venne meno questo punto di riferimento, la vita dei cittadini crollò. Il panorama sociale era devastante. Bicho lavorava come medico pediatra nell'ospedale di Nueve de Julio, e da lì una volta alla settimana veniva inviata dall'assistenza municipale della sua città a Patricios, per aiutare la gente povera, malata, e soprattutto i bambini, con la medicina preventiva e i vaccini. Il problema più urgente in quel momento a Patricios era la scarsità di latte in polvere per i neonati. Con la crisi economica la situazione peggiorò e quando il latte non arrivava i bambini non mangiavano, rimanevano denutriti e si ammalavano.

Bisognava che la gente riuscisse a trovare una maniera di reagire, un modo per non rassegnarsi di fronte al dolore e alla disperazione. Furono le donne del paese a prendere le redini in mano. Un gruppetto di loro, di fronte alla passività e alla depressione degli uomini, cominciò a riunirsi per trovare una soluzione, prima di tutto al problema dell'alimentazione. L'idea fu quella di coltivare un pezzo di terra ciascuno, curarlo, lavorarlo e utilizzarne i frutti per sfamare i bambini.

L'inondazione che di lì a poco distrusse il terreno vanificò questo primo tentativo.

Durante l'incontro di *Teatro e Memoria* a La Plata, Bicho, con l'aiuto e il sostegno di Alejandra, attrice e sua principale collaboratrice, cominciò a prendere in considerazione la possibilità di avviare un gruppo di teatro comunitario a Patricios. La rappresentazione del *Fulgor Argentino* di *Catalinas Sur* in quel momento fu per loro illuminante. Così decisero di organizzare una

riunione con gli abitanti di Patricios nel *club di Trequé*, cioè il club del baratto che a Patricios era una delle forme di commercio e sostentamento più utilizzate.

In quell'occasione Adhemar e Ricardo, fedeli al loro ruolo di *entusiasmadores*, illustrarono i principi basilari del teatro comunitario e riuscirono a convincere la persone di quanto l'arte e la creatività potessero essere concretamente trasformative.

L'inizio fu difficile e lo sconforto un elemento da mettere in preventivo. Fra i cittadini non c'erano attori, musicisti, costumisti, truccatori e nessuno aveva esperienza teatrale di alcun tipo. Ma in fondo c'era già la cosa più importante: Patricios aveva una storia da raccontare e un luogo ideale dove rappresentarla. La ferrovia venne restaurata e dipinta, grazie all'impegno di tutti. Molti giovani collaborarono a questo progetto con entusiasmo. Gli anziani, che tuttora costituiscono la maggioranza della popolazione, sfruttarono il loro vissuto come materiale preziosissimo di memoria e riconoscimento comune, e cominciarono a condividerlo. Storie di famiglia, vecchie fotografie, vestiti dimenticati, diari di vita divennero gli elementi reali da cui partire.

L'idea era quella di realizzare uno spettacolo e presentarlo durante l'anniversario che Patricios celebrava ogni anno. Il lavoro cominciò a partire dagli interrogativi basilari: cosa si vuole raccontare e come lo si vuole fare. La ferrovia era il tema principale e il discrimine di riferimento: raccontare Patricios prima e dopo la chiusura della stazione con tutte le trasformazioni che ne erano seguite. Ogni famiglia aveva una storia di dolore da condividere e si cominciò a lavorare con le improvvisazioni. Chi non partecipava personalmente alle riunioni spesso mandava delle lettere dove raccontava la propria storia. Alejandra, direttrice artistica del gruppo, si occupava di elaborare la drammaturgia a partire dalla creazione collettiva.

Dopo la prima fase laboratoriale, quasi catartica, dove ognuno sfogava i propri drammi personali e li esorcizzava mostrandoli al resto della comunità, l'obiettivo del gruppo era proprio quello di riscattare collettivamente le sofferenze del pueblo attraverso il recupero della memoria comune e passare così dal letargo all'azione, in vista di una trasformazione che si concretizzasse prima di tutto nella vita quotidiana.

Gli intoppi iniziali cominciarono a risolversi pian piano: si scoprirono tra le donne di Patricios attrici mancate, maestre di pianoforte pensionate perfette per il ruolo di musiciste, giovani entusiasti.

Durante la nostra prima conversazione avvenuta il 6 luglio 2010, e continuata a distanza di due anni nell'ottobre del 2012, Bicho racconta la reazione dei cittadini di Patricios di fronte alla sua proposta: "Era un momento de mucha tristeza, le gente estaba en busca de algo para despertarse. Todos decien que hay nada, no hay músicos, actores, no hay ropa, nada con que empezar. Pero yo pienso que todo se puede. Y un día una señora me dijo que siempre quería actuar pero tendría que crecer sus hijos, una otra señora organizaba ya comparsa para carnaval, así la idea les gusto como una forma de hacer un esfuerzo para seguir adelante, cada una de ella invitaba alguien, sus hijos, su perro, su gato, sus amigos". L'idea di partenza fu quella di creare quattro gruppi di personaggi che dovevano rappresentare le comunità di francesi, italiani, spagnoli e creoli che si erano insediati nel territorio di Patricios a partire dai primi anni del Novecento¹⁴⁵. Ogni gruppo si presentava con la sua canzone e la sua cultura di appartenenza. Così si mescolavano elementi della zarzuela spagnola, del circo *criollo* argentino e del circo comune, zainete, murga e commedia dell'arte. Le musiche tradizionali che risuonavano nella memoria collettiva diventavano già di per sé portatrici di significato.

Le parole venivano inventate dal gruppo e adattate alla musica, in modo da costruire una drammaturgia cantata. Il nucleo iniziale contava 40 membri, di età compresa fra i tre mesi e gli 86 anni, numero ancora troppo esiguo per poter costruire i quattro gruppetti nazionali. Così accadeva che gli spagnoli si trasformavano in francesi, attraverso un cambio di costume. La costruzione scenica però inevitabilmente falliva, veniva a crearsi un momento vuoto nello spettacolo che in qualche modo andava colmato. Come spesso capita, fu proprio l'imprevisto, l'errore a generare un'idea.

¹⁴⁵ Inés Hayes, *El teatro como forma de supervivencia*, in "Diario Clarín", 9 de julio, 6 noviembre 2004 ("A la estación llegan franceses con sus ideas de Fraternidad, Igualdad y Libertad, italianos con sus pastas y postulados anarquistas, españoles con sus bailes y sus redes de pescar, y por supuesto, criollos con sus tortas fritas y sus costumbres de campo. El teatro se convierte así, no solo en una expresión artística colectiva sino en una forma de lucha de un pueblo que estaba condenado a la desaparición").

Guardando alla realtà quotidiana della stazione, il primo personaggio che venne in mente fu quello del vagabondo. Questa figura assunse gradualmente un'importanza sempre maggiore fino a diventare protagonista dello spettacolo; inizialmente il personaggio aveva la funzione di riempire gli spazi vuoti, poi, grazie all'intuizione di Adhemar Bianchi, che fu invitato a vedere le prime prove, si trasformò nel portavoce dello spettacolo ("la linyera es el alma de la obra", Bicho Hayes riporta durante la nostra conversazione l'esclamazione di Adhemar di fronte alla sua prima visione dello spettacolo in progress).

L'esordio dello spettacolo nasce dalla lettera di una delle tante anziane signore del paese che non si presentavano direttamente alle riunioni del gruppo e contribuivano indirettamente:

Yo nací aquí, mi padre era maquinista, crecí en las vías, tuve mis cinco hijos aquí, erabamos felices, vivíamos bien, hasta que gente sin entraña y sin corazón hizo que pasar algo que nunca creímos que va a pasar: se llevaron el tren.

Il personaggio della *linyera*, vagabondo senza leggi e senza dimora, venne interpretato dalla stessa Bicho. La donna indossava abiti strappati, vecchi e sporchi, aveva i capelli sudici, portava una casseruola e camminava fra il pubblico grattandosi la testa. Dopo aver annunciato il tema dello spettacolo, la *linyera* si allontanava per lasciare spazio ai quattro gruppetti e ritornava di tanto in tanto a commentare le varie scene, assumendo prova dopo prova e rappresentazione dopo rappresentazione sempre di più il ruolo di cantastorie. Lo spettacolo, cui presto venne dato un titolo, *Nuestros Recuerdos*, viene riproposto ogni anno e ogni volta, come è consuetudine nel teatro comunitario, viene arricchito di nuovi elementi.

Una delle scene più realistiche, e per questo tanto più impressionante, è il racconto della *linyera* che, con nostalgia, ricorda le donne del pueblo che andavano alla torre dell'acqua, dove si trovava il serbatoio che riforniva la comunità, a rivedere le liste dei nomi degli uomini che sarebbero stati mandati in altre località. Di un realismo altrettanto disarmante la scena iniziale, quando il gruppo dei più piccoli, bambini tra i quattro e i dodici anni, rievoca il periodo in cui Patricios era un villaggio in pieno sviluppo ed entra in scena marciando

allineato, come all'interno dei vagoni, riproducendo il viaggio del treno e riproducendone il fischio.

Non manca la storia d'amore tra due giovani: Juan, un macchinista della ferrovia costretto a emigrare, e Ana, la fanciulla innamorata di lui e sempre in attesa di un suo ritorno. Mentre aspetta la lettera che sembra non arrivare mai, Ana viene corteggiata dal postino. La ragazza non si rassegna e non cede nemmeno alle lusinghe del proprietario terriero Manuel, pittoresco personaggio che tenta invano di salvare Ana dalla sua condizione di impiegata domestica. La fanciulla, che invece incarna la figura di una donna tenace e lavoratrice, non solo rifiuta la galanteria del ricco signore, ma difende l'umiltà di Juan a tutti i costi.

Lo spettacolo racconta molto più di una storia d'amore, ma in essa sintetizza la narrazione del distacco, dell'ingiustizia e il valore dell'amore e della umiltà, elementi portanti e fondanti della pratica quotidiana del gruppo stesso.

Lo spettacolo è prima di tutto la storia di Patricios, del modo in cui si sviluppò grazie alla ferrovia e all'arrivo degli immigrati europei. La scomparsa del treno è evidentemente il tema centrale. L'obiettivo, però, non è quello di deprimere gli spettatori rievocando momenti tragici della loro vita, ma risvegliare la memoria e l'identità dei cittadini e stimolare nuove idee e nuovi progetti in funzione di un futuro più dignitoso. Come scrive la giornalista Inès Hayes (figlia di Bicho):

Patricios Unido de Pie trabaja a través del arte por la recuperación de la memoria, la retransmisión de experiencias, la convivencia de generaciones distintas, el deseo de cambiar el orden de las cosas existentes, la búsqueda constante de la identidad y la comunicación. Hacen del teatro comunitario su ideología y una práctica en las que la equidad, la justicia y la horizontalidad se convierten en protagonistas.

Patricios Unido de Pie riflette nel nome stesso del gruppo la sintesi del suo lavoro: un popolo unito, disposto all'azione creativa. Il 3 marzo, durante la festa dell'anniversario del paese, la rappresentazione ebbe un enorme successo, il pubblico si sentì parte dello spettacolo:

Fue un éxito, la gente lloraba, nosotros estábamos en la andén de la estación, como una vereda, el público estaba en la vereda, la dramaturgia era su vida y cuando terminó la obra todos bailábamos, como si fuimos un solo grupo. Fue más emocionante de lo que nosotros habíamos pensado, del punto de vista del sentimiento compartido entre vecinos espectadores y vecinos actores.

Alla festa parteciparono molti abitanti dei paesi vicini che avevano vissuto una storia simile e l'opera acquistò anche per loro un significato sociale molto importante. Il gruppo di teatro comunitario ha compiuto nella cittadina di Patricios un vero e proprio miracolo, dimostrando che l'arte può avere realmente una capacità trasformatrice. Come sostiene la coordinatrice del gruppo, la società cerca di privare l'uomo della creatività e dell'immaginazione perché esse sono facoltà rivoluzionarie: dal nulla sono in grado di costruire qualcosa; l'immaginazione è alla base dell'azione: "si quieres un otro mundo tienes que imaginarlo".

Grazie all'iniziativa del gruppo comunitario, oggi anche le famiglie più povere possono partecipare alle feste del paese, alle quali solitamente si accedeva con una quota, che serviva a coprire le spese. La proposta è stata quella del cosiddetto "almuerzo a canasta", un pranzo dove ognuno porta la sua cesta di alimenti e la condivide con gli altri, senza dover pagare nulla. Persone che non avevano mai visto né fatto teatro si ritrovano protagonisti di un'esperienza artistica straordinaria.

Todo se puede. Quien es gordo trabaja de gordo, quien es flaco de flaco, alguno puede tener la capacidad de estar, otro de cantar, ellos mismos se sorprenden a veces. Había una senora que en el aniversario del pueblo me dijo que en la primera reunión la mandaron de la cooperadora de la escuela donde trabaja. Ella era tan tímida que cuando hablaba en la clase se ponía toda colorada. Ahora actúa en un espectáculo e dice también una frase!¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cfr. Intervista a Bicho Hayes, trascrizione integrale in appendice.

Alejandra e Bicho sono state in grado di coinvolgere anche gli anziani che fino a quel momento non uscivano di casa se non per andare a Nueve de Julio a ritirare la pensione. Il teatro comunitario ha sconvolto le abitudini di un paese che sembrava rassegnato alla pigrizia e alla desolazione, ha scardinato meccanismi sociali che erano talmente insiti nel sistema collettivo da apparire imm modificabili.

Oggi sono più di ottanta i membri del gruppo che tre volte a settimana si incontrano nella vecchia stazione. Dal movimento teatrale si sono originate nuove proposte di solidarietà parallele, come la *Asociación de amigos del ferrocarril general Belgrano*¹⁴⁷. Sono quasi quaranta gli amici della Ferrovia Generale Belgrano uniti dalla passione per il treno. Questo gruppo di giovani ogni settimana fa un encomiabile lavoro, indipendentemente dalla formazione, dalla professione e dalle attività abituali di ognuno. I progetti portati avanti sono stati molti: sono state ripulite strade abbandonate, riattivati alcuni tratti del percorso ferroviario, con l'obiettivo di conservare e controllare al meglio la rete ferroviaria, e organizzate escursioni turistiche senza scopo di lucro.

Altro importante progetto che si sviluppa a partire dal gruppo di teatro è il *Programa Pueblos*, promosso dagli abitanti delle zone interne dell'Argentina, che hanno scelto la campagna come luogo dove vivere e crescere i propri figli. Essi riconoscono che questi paesini rurali sono stati dimenticati a lungo, emarginati dalle amministrazioni politiche di turno. Gli obiettivi che si prefiggono sono concreti: avviare proposte alternative per cambiare radicalmente la realtà che oggi vivono, riscattando l'identità di ogni comunità attraverso festival musicali, feste popolari, turismo locale, recupero dei club.

I membri del gruppo teatrale di Patricios hanno promosso nel 2004 un'originale forma di protesta comunitaria rispetto a un problema a lungo rimasto irrisolto. Per entrare nel paese ci sono ben sei chilometri di terra dissestata che, durante le stagioni di pioggia, diventa argillosa e impossibile da percorrere, così da isolare completamente gli abitanti di Patricios. Il progetto di asfaltatura della strada e recupero di questa zona, promosso nel 1972, non si è mai concretizzato. Così nel 2004 i *vecinos-actores* decisero di festeggiare ironicamente "el cumpleaños del expediente", cioè l'anniversario di questo fantomatico provvedimento mai portato a termine. Organizzarono un gran

¹⁴⁷ Cfr. Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario*, cit., pp. 178-180.

ballo nel Prado e presentarono quattro scene teatrali che vedevano i cittadini scontrarsi con le caricature dei funzionari. Il personaggio dell'“expediente” (il fascicolo che avrebbe dovuto rendere attuativo il progetto) viene personificato: inizialmente è un neonato, che crescendo diventa adolescente, adulto e anziano. Alla fine, infatti, è la stessa Bicho sulla sedia a rotelle che incarna l'attesa dilatata di una promessa incompiuta. Questo breve spettacolo riuscì a ottenere qualche risultato: il Deputato di Nueve de Julio promise di considerare questo intervento sul territorio di Patricios come una delle priorità.

L'attività teatrale è stata ed è tuttora grado di risvegliare la comunità e, attraverso l'arte, la politica e l'economia del paese stanno avendo un evidente miglioramento. Nel caso dell' “expediente n. 4082 – 308 – 72” i cittadini hanno scelto la via dell'attivismo, rinunciando alla delega e diventando essi stessi gestori e rappresentanti del proprio territorio. Il *Plan de desarrollo local* sorge proprio in seno a uno degli incontri teatrali. L'idea è quella di far confluire gli sforzi e gli interessi della comunità in progetti associativi di un minimo di tre persone, da presentare alle autorità municipali, in vista dell'approvazione. Tra questi, l'attività del D&D, *Dormir y Desayunar*, che consiste nel prestare vitto e alloggio nelle case di alcune famiglie a visitatori e turisti che arrivano a Patricios, a prezzi contenuti.

A partire da questo servizio si è avviata contemporaneamente la commercializzazione di alcuni alimenti, *tapas de pasteles, empanadas, pastas frescas con harina de trigo, soja y maiz*.

Altri progetti prevedono il recupero di alcuni locali (il Camping Club Compañía General Buenos Aires, il club Atletico Patricios, sede di feste e proiezioni di film), un servizio di alloggio nella stazione, un internet point e una scuola di “arte e trasformazione sociale” nei vecchi edifici dei macchinari ferroviari. A partire dalla trasformazione che il gruppo di teatro comunitario Patricios Unido de Pie è riuscito a promuovere attraverso l'esperienza teatrale, sono state avviate quattordici microimprese.

Per il suo lavoro intenso nel territorio e per tutte le iniziative cui ha dato vita, il progetto teatrale di Patricios è entrato a far parte del Programma delle Nazioni Unite per gli Insediamenti Urbani (United Nations Human Settlements Programme, UN-HABITAT), selezionato come *Buena Practica*. Il Programma coordina da Nairobi le misure di abitazione e insediamento in seno al sistema

dell'ONU e realizza progetti di sviluppo, fra i quali ad esempio attività atte a migliorare le infrastrutture urbane, le condizioni di vita nei quartieri poveri e l'approvvigionamento di acqua potabile, e a lottare contro la condizione dei senzatetto, e progetti nell'ambito del buongoverno urbano¹⁴⁸.

Patricios è inoltre la sede di *Avecinarte*, dal 2005. Si tratta di incontri periodici che coinvolgono cineasti, gruppi di teatro e di circo che lavorano con i cittadini. In occasione del primo incontro sono state presentate tre produzioni teatrali: *Romeo y Juliera*, spettacolo prodotto del giovane gruppo di Nueve de Julio *Los Cruzavias*¹⁴⁹, *Visita guiada*, produzione del gruppo di Parque de Patricios, *Los*

¹⁴⁸ Di seguito riporto il testo della lettera delle Nazioni Unite, Human Settlements Programme, fornitami da Bicho Hayes, direttrice del grupo Unido de Pie: "Querida Mabel Hayes, en representaci3n de UN-HABITAT y la Municipalidad de Dubai, deseo informarle que vuestra iniciativa Teatro Comunitario Patricios unido de Pie ha sido seleccionada como Buena Practica. El Comitè Asesor Tecnico se reuni3 en Dubai entre los d1as 13 y 17 de junio 2004 y evalu3 un total de 700 practicas. De ellas 108 fueron seleccionadas como Mejores Practicas, 402 como Buenas Practicas, 45 como Practicas Prometedoras y 95 no clasificaron. El trabajo de Comitè Asesor tecnico fue la culminaci3n de un proceso de recepci3n y validaci3n realizadas por una red de instituciones y socios. Todas las practicas seleccionadas ingresaràn a la base de datos de Mejores Practicas UN-HABITAT. Desde 1994 a 2004 mas de 2100 Buenas y Mejores Practicas de 140 pa1ses han sido recopiladas en la base de datos de Habitat mejores Practicas, a travès de su red global de socios, las Mejores Practicas se analizan teniendo en cuenta que otros puedan extraer aprendizaje de ellas e incorporarlas a su propio trabajo. El Programa Mejores Practicas y sus socios producen tambien registros de iniciativas, se involucran en la trsferencia de conocimientos y experiencias y a menudo invitan a Mejores Practicas y Buenas Practicas a exponer en conferencias, seminarios y talleres de entrenamiento. Desear1amos animarlos a que nos envíen fotograf1as profesionales y otro material grafico que muestre la situaci3n antes, durante y despuès de implementada la iniciativa. Nos complace felicitarlos por su iniciativa y animarlos a mandar sus novedades que, si representan cambios segnicativos en terminos de impacto, asociatividad o sustentabilidad, podrà ser elegido para futura consideraci3n en los nuevos ciclos del Premio Internacional para Mejores Practicas. Cordialmente, Nicholas You, jefe secci3n Mejores Practicas y Politicas. Nairobi, 06 octubre 2004".

¹⁴⁹ Il gruppo *Los Cruzavias* si è formato a partire dell'impulso del gruppo comunitario di Patricios e in particolare dalla sue direttrice Alejandra Arosteguy. La cittadina di Nueve de Julio ha subito gli stessi effetti devastanti delle politiche corrotte degli ultimi anni che hanno accentuato le differenze tra coloro che non hanno accesso ai beni piú elementari e coloro che invece vivono in maniera piú agiata. Per questo motivo, da un lato della strada principale, il barrio denominato dai suoi funzionari con il nome di Ciudad Nueva ha triplicato la popolazione indigente. Il lavoro teatrale presentata dal gruppo in occasione di *Avecinarte* e del secondo incontro di teatro comunitario, ha voluto

Pompapetriyosas, e *Nuestros Recuerdos* del gruppo di Patricios. Parteciparono anche, con video e documentari realizzati dalle rispettive comunità, *Los Sadillos*¹⁵⁰ di Nueve de Julio e i ragazzi della scuola del barrio della Boca che presentarono il film *la Escuela de Quinquela*.

Come afferma a proposito del progetto *Avecinar* la direttrice artistica Alejandra Arosteguy:

La idea es no solamente de avecinar gente para que no solamente venga a ver los espectaculos, sino tambien para promocionar la localidad.

Per raccontare la straordinaria esperienza di Patricios, non può esserci migliore conclusione che lasciare la parola agli stessi protagonisti:

El pueblo de Patricios es así; / es muy grandioso! /
Marchemos juntos con paso glorioso/ labremos todos un
buen provenir // almaneciendo vemos siempre el sol/ salir
delante!/ recuperemos la historia y el corazón / con valor,
con la vida y con amor. // El alma de Patricios está aquí, /
siempre viviente/ por todos lados hay que transmitir / que
la esperanza debe resistir.
(Canzone finale di *Nuestros Recuerdos*).

raccontare la storia d'amore, ispirata agli omonimi personaggi shakesperiani, tra due giovani, Romero e Juliera, abitanti delle parti opposte della strada. (Cfr. Marcela Bidegain, cit., pp. 181-182).

¹⁵⁰ Fabio Junco e Julio Midù, organizzatori del gruppo *Los Sadillos*, raccontano la loro esperienza: "Las nuevas tecnologías digitales han democratizado el acceso de casi todos a un mundo que estaba reservado para unos pocos...al menos en el cine. La aparición de cámaras de video familiares permitió, a quien quisiera, concretar el sueño de realizar un cortometraje o un largometraje. Una oportunidad para quienes creen que es posible contar una historia con lo que se tenga a mano: la casa, el auto, el campo, los amigos, los familiares, el tiempo de todos y las ganas de muchos. Y se empieza como un juego, como ocurrió en Saladillo, donde ya suman 18".

III.5. Matemurga de Villa Crespo: storia di un'identità "inventata"

Qué más hacer en esta tierra incendiada sino cantar?

Il gruppo comunitario di Matemurga è nato il 18 agosto del 2002, a partire da un'assemblea organizzata dalla regista, attrice e attuale coordinatrice della compagnia, Edith Scher, con gli ascoltatori del programma di radio Mate Amargo. In quegli anni, infatti, Edith lavorava come redattrice radiofonica e, data la particolare congiuntura storica in cui si trovava l'Argentina, propose al conduttore del suo programma, Omar Lòpez, di allestire una murga coinvolgendo il loro pubblico.

Il gruppo era più una murga in origine. È iniziato con me. Io lavoravo in un programma radio. Era un momento particolare per il paese. La radio era un mezzo d'informazione interessante, si parlava di cose di cui non si parlava spesso. Io parlavo di teatro, e di teatro non si parlava quasi mai.¹⁵¹

La crisi economica e sociale del 2001 scatenò una proliferazione inaspettata del teatro comunitario e Matemurga fu uno dei nuovi gruppi che, a differenza di molti altri, non avendo un luogo di origine, decise di sceglierne uno: Villa Crespo, uno dei quartieri a nord della capitale¹⁵².

Gli esordi furono difficili e zoppicanti. Il gruppo appena formato riuscì a trovare il primo spazio grazie al sostegno di Alejandra Kayan, direttrice del centro culturale Matrix.

I partecipanti, inizialmente poco più che una ventina, mossero i primi passi nel barrio di San Cristobal, come ospiti di un quartiere nuovo per tutti.

Lo scopo di Edith Scher era quello di cantare insieme, "cantar juntos es transformador" – esclamava sempre. Ma la vera domanda è: era ancora possibile sognare nella primavera del 2002?

¹⁵¹ Intervista a Edith Scher, 20 settembre, Ore 11:00, Buenos Aires, Cafè de la tienda (Intervista integrale in appendice).

¹⁵² Cfr. il sito ufficiale della compagnia, www.matemurga.com.ar/es/.

Una manciata di cittadini, senza a arte né parte, senza alcun legame apparente, scelgono di unirsi e incontrarsi ogni domenica pomeriggio nelle sale di un centro culturale per preparare una murga.

Il gruppo si definisce migrante sin dalla sua apparizione nelle piazze della città. I cittadini di Matemurga non avevano ancora un luogo in cui riconoscersi e, a differenza di Catalinas, Barracas, Patricios Unidos de Pie, non esisteva un territorio dal quale partire e che generasse in loro l'esigenza di unirsi e lavorare per il resto della comunità.

L'esordio di Matemurga potrebbe essere definito, paradossalmente, individualista.

Il libro, pubblicato nel 2013, che porta come titolo il nome della compagnia, racconta la sua nascita e il suo sviluppo attraverso la storia dell'Argentina, seguendo tappa per tappa, spazio dopo spazio, l'evoluzione del gruppo e la caratterizzazione dei suoi partecipanti attraverso la trascrizione di interviste, riflessioni e aneddoti, anche molto personali, dei *vecinos*. I cittadini parlano delle proprie motivazioni e delle necessità individuali che hanno spinto, ciascuno di loro, a voler fare parte di una comunità attiva. Ricomponendo gli sguardi di ognuno viene fuori l'affresco di una collettività lucida, critica, propositiva e predisposta alla coesione e alla collaborazione.

Matemurga nasce dalla messa in comune dei desideri e degli obiettivi di singoli individui, legati dal fatto di essere stati ascoltatori assidui di un programma radiofonico, che non prevedeva l'incontro diretto, corpo a corpo. Il teatro ha rivoluzionato le modalità della fruizione e con esse anche il valore del messaggio veicolato. Il linguaggio della radio possiede un altissimo potenziale comunicativo e trasformatore, perché unisce voci senza volto e volti senza voce e costruisce, in maniera quasi sotterranea, pensieri, idee che spesso hanno la loro eco in momenti e luoghi inaspettati.

Il teatro che, dal canto suo, detiene il potere della comunicazione non verbale, del linguaggio corporeo, veicola messaggi in modo più diretto, comunicativo e d'impatto estemporaneo. Certamente, le ripercussioni che uno spettacolo teatrale può avere in tempi e luoghi differenti da quelli in cui viene presentato sono moltissime e di variata natura: sociali, estetiche, etiche.

Il passaggio da un mezzo all'altro, dalla sola voce a una voce dotata di corpo, dallo spazio indefinito a un luogo tangibile, ha reso Matemurga un'esperienza originale dentro i confini del movimento di teatro comunitario. L'originalità,

all'interno della molteplicità di compagnie che andavano formandosi di anno in anno, era determinata prima di tutto dal carattere festoso di Matemurga, contenuto nel suo stesso nome. La murga uruguayana diventa la nota distintiva e, col trascorrere del tempo, anche il limite del gruppo. I *vecinos*, che debuttano con uno spettacolo di murga nel 2002, in una sala del club Matrix di Buenos Aires, sono prima di tutto dei cantori: raccontano storie, cantando. La voce di una radio, che li ha uniti e condotti a condividere, stavolta, lo stesso spazio fisico, ha determinato la matrice della compagnia: il canto.

Este cruce entre memorias históricas, himnos muchas de ellas, y arreglos que incluían percusión murguera, cruce que en el comienzo fue una búsqueda intuitiva y relacionada con el género que abordábamos, terminó siendo un allazgo en muchos casos, ya que a partir de estos arreglos las canciones empezaron a ser escuchadas con un sentido renovado. Esas palabras que gritaban y gritaban desde el comienzo de los tiempos su deseo de un mundo mejor, sonaban resignificadas.¹⁵³

La Caravana, prima rappresentazione, è una miscela di sapori popolari, che unisce canzoni tradizionali a parole inventate, con l'obiettivo di far risuonare la memoria condivisa del Paese. Si tratta di una storia di resistenza, dove il popolo acquista il ruolo di protagonista, collettivo, indefinito, molteplice.

Algunos del público lagrimeaban. Nosotros, quizás no totalmente conscientes de lo que sucedía, transformamos el espacio, le dimos espesor al tiempo y generamos, por primera vez en nuestra historia ante el público, algo así como un ritual colectivo. Algo había cambiado allí esa noche ante toda esa gente. También en nuestra vida como grupo algo había sucedido y era para siempre.¹⁵⁴

¹⁵³ AA.VV., *Matemurga, 10 años 2002-2012*, Buenos Aires, 2013, testo prodotto dalla compagnia con l'appoggio di Proteatro e del GCBA, Ministero della Cultura argentino, p. 22.

¹⁵⁴ Ivi, p.14.

L'impulso decisivo viene dato da Adhemar Bianchi che, fedele al ruolo di *entusiasrador*, assiste ad alcuni incontri di Matemurga, già prima del debutto, e incontra numerose volte la coordinatrice. I colloqui tra Adhemar e Edith hanno contribuito a definire e portare a compimento le caratteristiche di un progetto che muoveva appena i suoi primi passi: un gruppo formato da cittadini-attori, con una drammaturgia basata su canzoni legate alla memoria collettiva può essere un gruppo di teatro comunitario.

Adhemar Bianchi (a Edith): «tenés la identidad. Eso es teatro comunitario¹⁵⁵».

La questione dell'identità diventa complessa all'interno di uno spazio virtuale come quello di una radio. Su quali basi condivise i *vecinos* di Matemurga, provenienti da diverse zone della capitale, costruiscono la propria identità? Cosa li qualifica come gruppo?

Le risposte a questi interrogativi risultano ancor più interessanti se pensiamo che Adhemar Bianchi parla *della* identità, non usa costruzioni indefinite, perché nel teatro comunitario non esiste *una* generica identità, ma quella specifica, e irrimediabilmente unica, identità di Matemurga.

L'aspetto che complica, dal punto di vista antropologico, il pensiero sull'identità in questo gruppo di teatro comunitario è senza dubbio l'assenza di un luogo definito. Catalinas nasce dalla Boca e nella Boca, il Circuito Cultural Barracas nasce a Barracas, per Barracas, Patricios Unido de Pie nasce a Patricios, con Patricios. Matemurga, invece, inventa la sua identità. La trova, riconoscendola come se fosse già esistita, in un quartiere a nord della capitale, un barrio poco popolare e poco familiare per la maggior parte dei *vecinos*: Villa Crespo.

La ricerca dell'identità comincia dalla frequentazione, sempre più assidua, di altre realtà di teatro comunitario e in particolare di Catalinas Sur. Adhemar Bianchi stimola i *vecinos* con le prime indicazioni tecniche e pian piano, giorno dopo giorno, prova dopo prova, la murga assume i connotati di un vero e proprio spettacolo teatrale. *La Caravana* non perderà mai la sua matrice murguera ma, a partire dalle nuove acquisizioni e dal graduale avvicinamento al mondo specificamente teatrale, con un'educazione, sempre più spontanea,

¹⁵⁵ Ivi, p.13.

all'uso del corpo, Matemurga diventa a tutti gli effetti una realtà di teatro comunitario.

Molti componenti si allontanarono dal gruppo, perché rifiutavano l'idea di un teatro comunitario, della ricerca di un luogo dove insediarsi. Erano stati tutti "convocati" attraverso la radio per cantare, per costruire una murga, non per fare teatro. Da questo punto in poi cominciarono le prime scissioni e la compagnia, mentre perdeva alcuni dei suoi partecipanti, cominciava a prendere una forma.

Las primeras indicaciones de actuación empezaban a aparecer. Había que mirar siempre. "Mirame, mirame", insistía Bianchi, porque muchos nos costaba mantener esa firmeza. Incluso los brazos temblaban, cuando los nervios asomaban en algún solista. [...] Sin saberlo e con su ayuda, comenzábamos a vivir la experiencia de no construir una actuación de estética realista. El teatro comunitario abreva en los géneros populares. Mirar a público era importante.¹⁵⁶

Partecipare a Matemurga diventa una forma di militanza. La maggior parte dei cittadini, infatti, avevano scelto di sganciarsi dalle unioni assembleari che sorgevano numerosissime in quegli anni, e scelsero di sposare una nuova modalità di associazione. I giovani all'interno del gruppo aumentavano di anno in anno.

Mentre col passare del tempo le assemblee si scioglievano, il teatro comunitario continuava a crescere. La trasformazione fu incredibile: persone che per una vita si erano dedicate al proprio lavoro, improvvisamente, cominciarono a fare qualcosa di artistico, di fronte a un pubblico vero che si innamorava di loro.

Piazza 24 de septiembre, il club Atlanta, la scuola Andrés Ferreyra: sono questi i luoghi che hanno attraversato Matemurga e seguito la sua evoluzione. Dal 2009 la sede del gruppo si trova all'indirizzo Tre Arroyos 555, nel barrio di Villa Crespo, il primo luogo dove comincia a mettere radici.

¹⁵⁶ Ivi, p.23.

Y así llegó diciembre. Sobre el final de 2007, una idea comenzaba a circular. Algo que amasaríamos durante largo tiempo: la posibilidad de pensar de aquí un lugar.¹⁵⁷

[...]

Marzo comienza y algunos compañeros buscamos locales: "Sí: alquilaremos." Es una decisión tomada.¹⁵⁸

A giugno del 2006 viene registrato il primo CD della compagnia, che contiene le canzoni dello spettacolo *La Caravana*. A settembre del 2007 debutta la prima parte della nuova opera di Matemurga, *Zumba la risa*. Nel 2009 viene messo in scena lo spettacolo completo.

Oggi, appena compiuti 13 anni, Matemurga conta 76 cittadini-attori, continua a crescere e a essere riconosciuta con la sua nuova, identità "inventata"¹⁵⁹.

Somos Matemurga de Villa Crespo. Somos eso, sí, pero 11 años después. Lo que construimos es nuestra marca en la historia, aquello que hicimos y haremos juntos, nuestro aporte, eso que nos trascenderá.¹⁶⁰

Oggi, dopo 13 anni dalla sua nascita, Matemurga non è più la stessa realtà del 2002¹⁶¹. I processi storici hanno evidentemente modificato le urgenze dei

¹⁵⁷ Ivi, p.97

¹⁵⁸ Ivi, p.125.

¹⁵⁹ L'idea di un'identità inventata richiama per certi aspetti la funzione che Eric Hobsbawm attribuisce alla "tradizione inventata". "Per tradizione inventata si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato. Ancora, "Potremmo tuttavia aspettarci che la cosa si verifichi più frequentemente quando una rapida trasformazione della società indebolisce o distrugge i modelli sociali ai quali si erano informate le vecchie tradizioni, producendone di nuovi ai quali queste non sono più applicabili [...]. Cfr. Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di) *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1994, pp.3-7 (Ed.or. *The invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹⁶⁰ AA.VV., *Matemurga, 10 años 2002-2012*, cit., p.187.

¹⁶¹ Per seguire l'evoluzione della compagnia attraverso il tempo è interessante la consultazione dei numeri della rivista "Matemurjerías", un sorta di periodico del gruppo

cittadini, ma costante è rimasta la politica della solidarietà, del bene comune, della ricerca di comunità. Durante una delle nostre conversazioni a Buenos Aires (2012), attorno al tavolino di un bar (dove sono avvenuti la maggior parte dei nostri incontri, fuori dalle rappresentazioni teatrali), Edith si esprime chiaramente al tal proposito:

Il cambiamento socio-politico rispetto al 2002 è molto forte: non c'è più, oggi, quella profonda necessità di unirsi. Il senso del teatro comunitario oggi non è più quello di essere in tanti, per resistere, ma piuttosto fare teatro. Oggi tra l'altro è più difficile scendere in piazza: bisogna pagare un'assicurazione.

Molte persone che uscivano per le strade a protestare nel 2001 oggi stanno molto meglio, molti giovani si sono dati alla militanza politica.

Da un lato è un bene non avere l'urgenza, la necessità profonda, ma dall'altro oggi si combatte maggiormente con l'individualismo, con la paura di uscire, con la sfiducia negli altri. In realtà unirsi per la strada è un modo di uccidere l'insicurezza, di creare comunità.

Le persone che protestano oggi non escono in piazza per il bene comune, penso agli ospedali psichiatrici o ai diritti civili, ma solo perché credono che gli vengono toccati i loro piccoli privilegi.¹⁶²

dove, attraverso riflessioni critiche, racconti, cronache degli spettacoli, è possibile diffondere il pensiero del teatro comunitario al resto della comunità civile. La rivista viene distribuita gratuitamente. Come il resto della produzione di Matemurga, anche la rivista è frutto di una creazione collettiva. Esiste però un coordinamento a cui poter fare riferimento, che si occupa della revisione e redazione dei contributi.

¹⁶² Cfr. in appendice la mia intervista a Edith Scher, a Buenos Aires nell'autunno del 2012 (ore 11.00, Café de la tienda).

III.5.1. *Zumba la risa, ovvero il teatro della risata*

Il secondo spettacolo della compagnia debutta nel 2009, ma la sua genesi risale già al 2006. Quando il gruppo comincia a riunirsi nel club Atlanta, si sviluppano le prime idee intorno a un lavoro sul tema della risata. Nel 2007, Matemurga si trasferisce nel cortile della scuola Ferreyra, uno spazio enorme, dove era possibile provare con assoluta calma e autonomia e sperimentare, come mai prima, il meccanismo del gioco in tutte le sue possibili interpretazioni.

Le riflessioni dei *vecinos* rappresentano un materiale molto importante per provare a ricostruire la vita della compagnia durante gli anni. Nella scuola giocavano a piangere come bambini, a muggire, ruggire, a schiamazzare come adolescenti: «Jugábamos a reír. A reír fuerte. ¿Cómo era esa risa perdida? ¿En qué momento de nuestro pasado social se había escurrido? Reíamos hasta que la cara nos dolía¹⁶³».

Il tema del riso ridefinisce le sue funzioni e le sue modalità poetiche nella nuova cartografia culturale della Post-dittatura, e non a caso Matemurga decide di farci uno spettacolo intero.

I personaggi, nati anno dopo anno, a partire dalle improvvisazioni degli attori, sono legati da un solo comune denominatore: la perdita della risata. Il pensiero che sta alla base della messa in scena di quest'opera è radicato, come sempre accade nel teatro comunitario, all'interno del contesto storico che i cittadini del gruppo stavano vivendo. Il tentativo era quello di capire cosa avesse scatenato la tristezza, la malinconia e il pianto collettivo e in che modo, attraverso quali espedienti, fosse possibile recuperare l'armonia preesistente.

Esiste un prima, dunque, un passato al quale il gruppo sembra rifarsi, e che pare risiedere nelle forme popolari di espressione, dal canto corale, alle maschere carnevalesche, a una comicità intelligente ma comprensibile a tutti. La storia non è storia, piuttosto un filo conduttore, rappresentato dal personaggio del fotografo, intento, con la sua macchina, posta all'angolo della sala, a immortalare i vezzi e le isterie degli altri personaggi: tutti, in gruppo come in una foto scolastica di fine anno, provano a ridere, ma lui non è convinto di ciò che vede: «No, no... esto no es risa», il *leitmotiv* dell'intero spettacolo.

¹⁶³ Ivi, p. 86.

La canzone iniziale, che si ripete in altri momenti della rappresentazione, è molto eloquente. Se poi la immaginiamo cantata in coro da più di cinquanta cittadini mascherati il risultato è esilarante:

Zumba la risa rabiosa, la risa procaz,
trueno la risa volcánica, roja, mordaz,
grita y golpea en el pecho que quiere salir,
aunque quisieron matarla, no quiere morir.

Risa furibunda, desatada,
voz escandalosa y lenguaraz,
risa desafiante, carcajada,
¿cómo te olvidamos? ¿Dónde estás?

Risa que es ronquido de insolencia,
goce que el olvido devoró.
Risa y carnaval, desobediencia,
grito que la historia nos robó.

Zumba la risa rabiosa, zumba la risa rabiosa, zumba la risa
rabiosa¹⁶⁴.

Lo spettacolo viene concepito in un momento storico particolare per Buenos Aires, in cui le conseguenze della crisi e della desolazione hanno avuto ripercussioni fortissime sulla vita sociale dei cittadini argentini, sull'economia, la comunicazione, la politica, le arti. Il teatro comunitario, dal canto suo, essendo un'espressione collettiva privilegiata, in quanto autentica, ingenua, scevra da inganni politici, riesce a rispecchiare le inquietudini e le utopie di quegli anni. I cittadini di Matemurga cercavano la risata vera, non quella ufficiale, ossequiosa, conciliatrice, ma una risata critica, scomoda, quella dimenticata.

Cuando reímos, me refiero a cuando reímos de verdad, nos
sacudimos de tal manera que aperacen, espasmos
incontenibles, y nos brotan las lágrimas. El cuerpo se

¹⁶⁴ Cfr. il testo integrale dello spettacolo, in appendice.

sacude, suda, transpira, se aflojan los esfínteres. En una palabra: nos ponemos impresentables.¹⁶⁵

In questo contesto, infatti, la risata è diventata uno strumento di costruzione culturale senza precedenti. Da sempre, all'interno delle forme di teatro popolare, la risata ha costituito un mezzo di catarsi, di liberazione dalla prigionia delle relazioni quotidiane, di allontanamento delle emozioni negative; con il clima culturale ereditato dalla dittatura e dalle sue conseguenze sulla società argentina, la questione del riso si è complicata.

La risata opera come strumento di dissoluzione dei discorsi di potere, come una pratica di sovversione e inversione delle relazioni di autorità e sottomissione¹⁶⁶. La satira funge da elemento dissacratorio nei confronti di alcuni dei pilastri della cultura dittatoriale: la famiglia, la religione, la politica. La risata permette infine di ripensare le tradizioni e rinnovare il passato argentino alla ricerca di nuove prospettive.

Durante la post-dittatura si assiste a una rivalorizzazione dei generi comici come il sainete, il grottesco, la rivista, il varietà, il circo criollo, la murga, il carnevale e il ritorno sui palcoscenici di alcune grandi figure legate alla tradizione popolare come Nini Marshall, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini. A teatro non si ride come si ride solitamente in tv o alla radio. Il valore della risata può essere addirittura ribaltato: in televisione acquista connotati conformisti, sessisti, borghesi e portatori di valori culturali imposti dalla comunicazione mediatica globalizzata; alla radio, semplicemente, non è condivisa tra spettatori e attori, tra chi parla e chi ascolta, non esiste reciprocità. La risata teatrale, invece, è una sorta di contro-modello che si oppone dichiaratamente a quello televisivo, che pure fa incursione anche in alcune forme di spettacolo dal vivo come la rivista, il varietà, il music hall.

All'interno del canone della molteplicità del teatro argentino, la risata viene posta al servizio di ciascuna poetica, diventando quindi di per sé un elemento molteplice e polivalente, adattabile alle più diverse singolarità teatrali. Nel teatro comunitario, essa esprime al massimo la sua potenzialità trasgressiva e

¹⁶⁵ AA.VV., *Matemurga*, 10 años 2002-2012, cit., p. 100.

¹⁶⁶ Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 1995. Sulla questione del riso cfr. Henri Bergson, *Le rire*, Parigi, Alcan, 1924 (tr. it. *Il riso*, Roma-Bari, Laterza, 1994).

irriverente, più che catartica diventa sarcastica, non è espressione di un pensiero represso o di una frustrazione collettiva, quanto piuttosto una voce critica, virtuosa, portatrice di un'idea nuova che, prima di distruggere ciò che non va, prova a immaginare una strada migliore.

L'atto eversivo della risata è il punto di partenza del nuovo spettacolo. I cittadini di Matemurga sono alla ricerca di un riso rumoroso, rigeneratore, perché l'Argentina ha bisogno di ridere, di prendersi in giro e di ricominciare a vivere.

La risa tiene que hacer vibrar todos los cimientos. De este modo caerán las máscaras. La risa saldrá desde la boca del subte, asomará por las copas de los árboles, tocará los timbres de las casas. Todo ese estado de caos, esa situación de juego al borde del descontrol, tornará visible lo invisible.¹⁶⁷

La scelta di un mezzo tanto popolare, inizialmente, rendeva perplessi molti dei *vecinos*. Si temeva il rischio di una banalizzazione del loro pensiero politico, soprattutto se confrontato con l'impianto drammatico della Caravana, dove si cantavano voci della resistenza. Il piglio critico cambia d'umore e Matemurga sprigiona un'energia contagiosa. Si racconta, in alcune pagine del libro-diario, la paura degli attori, l'ansia da prestazione, il timore del confronto con esperienze di teatro comunitario più rodate e, soprattutto, l'attesa del grande giudizio di Catalinas e Barracas, considerati punti di riferimento indiscutibili del movimento.

Superato l'esame dei maestri, Matemurga procede inarrestabile e, anno dopo anno, l'opera si arricchisce di nuovi significati, nuovi personaggi, nuovi componenti, per arrivare nel 2009 alla messa in scena completa dello spettacolo.

In definitiva, la risata – ritrovata – renderà visibile l'invisibile.

«Fue en este barrio, en esta calle, una noche, tal vez de carnaval. Quizás sucedió algo»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Ivi, p.125.

¹⁶⁸ Con questa frase si conclude il testo dello spettacolo.

III.6. Ipotesi di teorizzazione: tipologie di spettacoli e profili sociali dei *vecinos-actores*

L'approfondimento di alcuni gruppi teatrali e l'analisi dei rispettivi spettacoli ci consentono di effettuare una prima ricognizione del fenomeno.

Il teatro comunitario non è una categoria teatrale uniforme, si tratta piuttosto di un fenomeno polisemico e, talmente diversificato nelle sue manifestazioni, che risulterebbe necessario uno studio dedicato a ciascun gruppo. Le variabili in gioco sono tante: le motivazioni e le caratteristiche dei componenti, la specificità del territorio, la presenza di uno o più coordinatori, la progettualità, la costanza del lavoro, gli esiti spettacolari.

Ma l'obiettivo di questa ricerca, che nasce con l'ambizione di continuare a seguire la crescita e lo sviluppo del fenomeno, si prefigge come principale risultato quello di tracciare, a partire da dati storici e sperimentali, una prima mappatura del fenomeno, estraendone i caratteri precipui e generali, senza perdere di vista le singole specificità.

Basandoci sulle opere esaminate in questo capitolo e su un inventario di spettacoli prodotti da vari gruppi di teatro comunitario tra il 1983 fino a oggi, possiamo individuare diverse tipologie di spettacoli. Nel saggio già citato, la studiosa Elgoyhen distingue quattro categorie: le opere metonimiche, le opere territorializzanti, le opere tematiche e le opere festive¹⁶⁹.

Le "opere metonimiche" problematizzano le trasformazioni e i cambiamenti della storia dell'Argentina a partire da una storia "locale", dalla narrazione di un evento che ha caratterizzato la vita del *barrio* di riferimento, quindi raccontano "la parte per il tutto", la "piccola" storia come lente d'ingrandimento per studiare la "grande" storia. Sicuramente le opere più rappresentative in questo senso sono *El Fulgor Argentino* e *Venimos de muy lejos* di Catalinas Sur. Il gruppo attraverso questi spettacoli riflette sul concetto di "argentinità", sull'identità nazionale che nel corso dei secoli è andata evolvendosi, subendo ogni volta le trasformazioni sociali e le fratture storiche che si sono succedute.

¹⁶⁹ Cfr. Romina Sánchez (Coord.), Lucie Elgoyhen, Gastón Falzari, Clarisa Inés Fernández, Alexis Pedro Rasftopolo, Giada Russo, *El movimiento teatral comunitario argentino Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*, Buenos Aires, Ediciones CCC, 2014, pp. 51-53.

“Le opere territorializzanti” hanno esattamente la medesima funzione ma rovesciata. Ovvero, si concentrano sulle ripercussioni che i grandi eventi storici del paese hanno avuto sulle piccole comunità. Attraverso la realizzazione di questo tipo di spettacoli, i *vecinos-actores* cambiano del tutto prospettiva. Vengono definite “territorializzanti” perché sono opere che hanno ben chiaro l’obiettivo sociale sul territorio di appartenenza. I cittadini quindi costruiscono lo spettacolo a partire dalle proprie esigenze, dai piccoli e grandi problemi del proprio quartiere, e si pongono l’obiettivo di ricreare, per mezzo del teatro, una nuova forma di cittadinanza e di società. L’ambizione racchiusa in questa categoria di spettacoli ritengo sia quella maggiormente rappresentativa del lavoro del teatro comunitario nel suo complesso: partire dal “basso” significa rendere l’utopia più realizzabile. Si tratta di opere praticamente inseparabili dal territorio che le ha generate. La ricercatrice francese nel suo saggio distingue, altresì, due sottocategorie sulla base di due differenti principi, “ablazione” e “abbandono”. Nella prima tipologia rientra *Nuestros Recuerdos*, di Patricios Unido de Pie, uno spettacolo che si sviluppa a partire dalla distruzione di uno degli elementi portanti della comunità, la stazione.

Il secondo sottogruppo può essere emblematicamente rappresentato da *Los Chicos del Cordel* del Circuito Cultural Barracas. I luoghi abbandonati sono dei non-luoghi, degli spazi senza identità, e il teatro comunitario tenta in qualche modo di ri-significarli attraverso la pratica dell’arte comunitaria, cercando di sensibilizzare il pubblico.

Le “opere tematiche” si sviluppano invece a partire da una questione condivisa, un tema appunto, che viene scelto sulla base delle esigenze comuni. *Zumba la risa* di Matemurga, ad esempio, ha scelto di raccontare una storia che ruota intorno al tema della risata, esaltandone il suo potenziale sovversivo. Infine, le “opere festive” sono delle vere e proprie feste teatrali che prevedono una partecipazione attiva del pubblico, al quale viene affidato un ruolo nella celebrazione di un evento reale o immaginario, come nel caso del *Casamiento de Anita y Mirko*, dove attori e spettatori sono chiamati a condividere la sala teatrale in occasione della celebrazione di un matrimonio.

Se la tipologia di spettacoli proposti dai vari gruppi di teatro comunitario ruota intorno a queste quattro categorie individuate, la differenza reale tra un’esperienza e l’altra è determinata dal luogo e soprattutto (le due cose appaiono comunque strettamente collegate fra loro) dal profilo dei membri

che ne fanno parte. Per profilo intendiamo prima di tutto l'aspetto generazionale: è vero che uno dei pilastri determinanti del teatro comunitario è rappresentato dal dialogo tra generazioni diverse, resta il fatto però che la maggior parte dei componenti – se volessimo azzardare una statistica che guarda al fenomeno nel suo complesso – sono adulti o anziani. Esistono, d'altro canto, alcuni gruppi che invece, sin dalla loro origine, sono connotati per il loro tratto marcatamente giovanile. In base alla predominanza o meno di giovani all'interno di un gruppo, a variare sono anche le motivazioni e le tematiche degli spettacoli.

Gli anziani, che nella quasi totalità dei casi rappresentano la componente più rilevante, data la maggiore disponibilità di tempo libero, vivono il teatro comunitario come un progetto nuovo, a tutti gli effetti comunitario, in una fase della vita che può in alcuni casi apparire svuotata, priva di stimoli. I giovani, dal conto loro, interpretano l'attività più come una missione che come uno svago, ed è in questi casi che la questione della militanza politica diventa interessante da osservare.

Abbiamo sin dall'inizio precisato che il teatro comunitario è un'esperienza teatrale apartitica, e questo elemento di neutralità lo contraddistingue rispetto a tanti movimenti artistici a carattere socio-politico marcato, e molto diffusi in America Latina. C'è da dire, però, che non si tratta, in taluni casi, di gruppi non politicizzati, almeno per quello che riguarda le idee espresse e le tematiche privilegiate. I giovani, che si riconoscono per la quasi totalità dei casi in posizioni di sinistra, hanno trovato nel teatro comunitario la possibilità di una pratica civile e politica solidale, che rispetta a pieno i principi in cui essi credono. La pratica della solidarietà, della partecipazione e della condivisione, rappresentata dal mettere in comune idee, ricordi, oggetti legati alla memoria e punti di vista, è la linea guida che anima i progetti dei meno adulti.

Il concetto di militanza, che sistematizza il valore della partecipazione e dell'identità del gruppo, mette in gioco una serie di variabili importantissime: gerarchia e orizzontalità, la delega del potere, la comunicazione all'esterno del progetto stesso.

In generale, possiamo osservare la predominanza delle donne nei gruppi di teatro comunitario, dato che riflette la tendenza più generale di una maggiore partecipazione femminile alle attività artistiche e ricreative.

Per quanto riguarda l'estrazione sociale, si nota una più alta percentuale, soprattutto nei gruppi cittadini, di esponenti del settore terziario, cultura, comunicazioni, consulenza psicologica, servizi pubblici, impiego statale. In generale, la fetta più importante è rappresentata dalla classe media.

È vero che nelle intenzioni – e in parte anche nei fatti – il teatro comunitario è nato come simbolo delle classi più povere ed emarginate della società, ma è altrettanto dimostrabile come la composizione si sia modificata col passare del tempo.

Catalinas è l'esempio più emblematico in questo senso: nata nel quartiere più popolare di Buenos Aires, a contatto con la povertà, il disagio e la delinquenza, oggi è una compagnia teatrale di classe media, con attori medici, avvocati, professionisti che spesso vengono da altre zone della città. L'azione di sensibilizzazione all'interno del quartiere stesso resta però sempre molto attiva, attraverso progetti rivolti specificamente alla comunità civile, che prevedono laboratori gratuiti di recitazione, costruzione di pupazzi, canto, scenografia.

Il teatro comunitario si può considerare un teatro di classe media, formato in gran parte da argentini eredi dell'immigrazione europea dei primi del Novecento. Questo aspetto, che emerge con chiarezza in particolar modo nei gruppi di teatro comunitario della capitale, può essere causa di una tendenza all'omogeneizzazione delle compagnie al proprio interno.

Il concetto di "prossimità" è quello che regola le relazioni sociali sia dentro che fuori dal gruppo. Ciò significa, sostanzialmente, che i cittadini si coinvolgono vicendevolmente, attraverso il passaparola e il racconto. Può accadere che i legami di parentela e di vicinato vizino la diversificazione e l'eterogeneità che costituiscono il punto di forza del teatro comunitario.

Sulla nozione di "prossimità" si fonda anche il pubblico del teatro comunitario, che si costituisce a partire dalla rete sociale degli attori. Per attrarre nuovi spettatori è necessaria una maggiore visibilità, attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Entrano in gioco, da più parti, gli aspetti legati al sostentamento del gruppo e alla ricerca di sussidi statali o privati.

Catalinas Sur e il Circuito Cultural Barracas sono riusciti, sia per la storicità sia per l'impostazione ideale, a garantirsi l'attenzione dei mezzi di comunicazione di diffusione nazionale, puntando sull'alta qualità artistica del prodotto e sulla cadenza settimanale delle rappresentazioni. Gli spettacoli di Catalinas e

Barracas rientrano nella programmazione teatrale della città di Buenos Aires, competendo quindi con i teatri indipendenti, i teatri commerciali e i teatri statali.

Per poter far parte a tutti gli effetti del circuito teatrale della capitale, le due compagnie hanno introdotto il pagamento di un biglietto d'ingresso, scelta che si discosta dagli altri gruppi di teatro comunitario. Cambiano, evidentemente, le politiche di fondo e le intenzioni.

I due gruppi pionieri, rappresentati dai due fondatori del teatro comunitario, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento, ritengono che per sviluppare il progetto e portarlo avanti in maniera realmente trasformatrice, da un punto di vista sia sociale sia artistico, richiedere sussidi rappresenta l'unica via percorribile, e per richiedere sussidi è necessaria una regolamentazione anche dal punto di vista giuridico.

Per i due *entusiasmadores*, il solo fatto che cittadini della zona nord di Buenos Aires, la più benestante – come barrio di Palermo, di Recoleta, di Villa Urquiza – arrivino fino ai quartieri popolari della Boca e di Barracas per vedere uno spettacolo di teatro comunitario è di per sé un atto trasformatore. Vengono pian piano superati i pregiudizi e abbattute le barriere sociali.

D'altro canto, secondo la maggior parte dei "nuovi" gruppi di teatro comunitario, il pagamento di un biglietto d'ingresso potrebbe snaturare i principi base su cui si poggiano la forza e la peculiarità del fenomeno artistico, riducendo così l'accessibilità e perdendo, di conseguenza, una gran parte di spettatori "possibili". Inoltre, riscuotere un'entrata significa conferire un valore monetario a un'opera teatrale che nasce, tendenzialmente, come prodotto amatoriale, nel senso letterale del termine, un'opera costruita da amanti dell'arte, per i quali l'esperienza teatrale è un'attività secondaria rispetto alla loro vita professionale.

Come è facilmente intuibile, la variabile economica scatena una serie di questioni essenziali, di natura ideale e concettuale, che hanno conseguenze immediate sugli aspetti produttivi e sulle prospettive dei diversi progetti. Periodicamente si accendono dibattiti tra i componenti dei vari gruppi intorno alle strategie alternative rispetto alla produzione commerciale professionale. Anche in questo caso Catalinas e Barracas, coerentemente con le linee guida che indirizzano i rispettivi percorsi teatrali, hanno privilegiato una strategia di

alternativa culturale dove l'attività teatrale, nonché la qualità artistica è centrale.

In altri casi, invece, l'attività artistica viene scelta più come strumento funzionale al conseguimento di obiettivi prevalentemente sociali, come creare nuovi posti di lavoro, far diminuire il tasso di delinquenza, lottare per il diritto allo studio. Questa seconda posizione interessa maggiormente i paesini rurali, come Patricios ad esempio, dove l'obiettivo più urgente da raggiungere è lo sviluppo della vita locale.

Se consideriamo i gruppi di teatro comunitario nati nella capitale, e in altri centri cittadini, siamo indotti a considerare l'Argentina, rispetto agli altri paesi dell'America Latina, come un paese di classe media; in questo senso il teatro comunitario come fenomeno sociale rilevante sembra rappresentare appieno i cambiamenti politico-economici del suo Paese.

Con le politiche neoliberali degli anni Novanta, la classe media argentina ha subito un forte arretramento che l'ha livellata alle classi medio-basse. A partire da quegli anni fino al nuovo secolo, la maggior parte delle mobilitazioni sociali di piazza sono nate proprio da questa fascia declassata della società. In particolare, durante gli anni di governo di Kirchner e, dopo la sua morte, della moglie Cristina, la politica populista attuata, che guarda con attenzione alle classi più popolari, è stata ed è tuttora mal vista dalla classe media, che sente lesi i propri diritti ed esprime il proprio dissenso attraverso la nota manifestazione del *cacerolazo*. Ma anche questa situazione politica apre ulteriori orizzonti, molto complessi. La maggior parte dei gruppi di teatro comunitario sembra essere molta vicina al governo di Cristina Kirchner. All'interno del dibattito su quella che abbiamo genericamente definito "classe media", quindi, gli elementi in discussione sono molteplici.

Da questo punto di vista, gli spettacoli prodotti dal teatro comunitario hanno un ulteriore valore, quello di rappresentare una realtà interessante per capire come parte della popolazione argentina rifletta sulla propria condizione e sulla società nel suo complesso.

Secondo lo studioso Adamovsky, è stata l'irruzione del peronismo a mettere definitivamente discussione l'identità della classe media argentina, portando la classe lavoratrice peronista al centro della politica nazionale. Tra gli anni Sessanta e Settanta l'immagine della classe media oscillava tra una visione positiva e una più negativa, che la vedeva espressione dell'anti-peronismo. Il

ritorno alla democrazia le ha nuovamente restituito un'immagine positiva, legata a un modello di cittadinanza etica e democratica. Tuttavia, come abbiamo accennato, le trasformazioni degli anni Novanta hanno nuovamente fatto precipitare la situazione.

Negli spettacoli di teatro comunitario vengono mostrate due accezioni diverse di classe media, l'una favorevole, l'altra nettamente negativa. L'una, che è quella in cui si riconosce la maggior parte degli attori dei gruppi, è la classe media che discende dalla classe lavoratrice e che lotta ancora per un senso di identità nazionale; l'altra è la borghesia benpensante, consumista e individualista, perfettamente integrata all'interno di una visione capitalista e antipopolare della società.

La scena teatrale si configura, quindi, come luogo possibile dove proporre una nuova immagine delle classe media – pur con le sue contraddizioni – per cercare di ricostruirne un'identità e assegnarle un posto nella storia delle trasformazioni della nazione.

III.7. Verso un movimento unitario: la Red Nacional de teatro comunitario

Grazie al lavoro e all'esempio di Catalinas, il teatro comunitario ha avuto una proliferazione entusiasmante su tutto il territorio argentino, e non solo.

In Argentina, a cominciare dal Circuito Cultural Barracas, guidato da Ricardo Talento, una serie di piccole realtà, sparse per tutto il paese, hanno cominciato a risvegliarsi e a considerare il teatro un'effettiva forma di azione e trasformazione sociale.

A partire dal 2001, in un Paese in ginocchio di fronte alla crisi economica, il teatro comunitario comincia a diventare una possibilità di resistenza e resilienza.

Abbiamo visto che uno dei casi più emblematici è rappresentato dalla cittadina di Patricios, in provincia di Buenos Aires, dove il gruppo si è sviluppato proprio a partire dall'esempio dei due pionieri.

Lo stesso Adhemar Bianchi ha fondato a Misiones il gruppo La murga de la estación e diretto il primo spettacolo *Misiones, tierra prometida*; nel 2000 ha avviato un progetto di teatro comunitario a Washington con i cittadini della

comunità latina, promuovendo la formazione di un gruppo di teatro popolare anche negli Stati Uniti e, nella cittadina di Oberá, a nord dell'Argentina, ha insediato un nuovo nucleo, chiamato La murga del monte e ha coordinato la prima produzione *De Yerbal viejo a Obrerá*.

Le diverse realtà hanno sviluppato un proprio metodo di lavoro e una propria estetica, che varia a seconda delle condizioni di vita dei cittadini che ne fanno parte, dei problemi che il quartiere di pertinenza pone e delle culture e tradizioni proprie. Per questo motivo, abbiamo scelto di parlare di teatri comunitari, al plurale, proprio per esaltarne le differenze.

Resta viva, però, l'esigenza di provare a immaginare il teatro comunitario come movimento unitario, sia da parte degli studiosi mossi da un desiderio di sistematizzazione, sia da parte dei coordinatori stessi, che col tempo e con l'accrescersi del fenomeno, hanno avvertito il bisogno di sentirsi parte di un tutto, di allargare i confini della comunità, e di tentare una sistematizzazione all'interno della rete stessa. Perché il fenomeno possa evolversi e progredire, la razionalizzazione del lavoro, l'enunciazione di punti fermi sui quali fondare la pratica comunitaria, e l'esplorazione collettiva di nuovi progetti restano fondamentali.

Nei primi anni del 2000 nasce l'esigenza, da parte di Catalinas Sur, di trasmettere la propria esperienza e di condividerla con altri cittadini, con altri quartieri e nuove comunità. I docenti e gli organizzatori cominciano a collaborare con nuovi gruppi, a occuparsi con maggiore impegno della formazione teatrale e musicale dei nuovi *vecinos-actores* e a organizzare rappresentazioni durante le quali invitare il pubblico a discutere sulla possibilità di riprodurre quello che avevano visto per formare, a loro volta, nuovi gruppi di teatro comunitario.

Il principale elemento che distingue Catalinas dalle altre realtà è il numero di partecipanti, che sin dai suoi esordi supera il centinaio e richiede, di conseguenza, un'organizzazione molto più complessa.

Nel barrio della Boca, il gruppo Catalinas Sur realizza numerose attività, offrendo alla comunità laboratori di teatro, corsi nelle scuole e, sul suo esempio, quasi tutti gli altri gruppi hanno realizzato progetti rivolti alla comunità civile.

Nel pueblo di Patricios, la vecchia stazione da tempo in disuso è stata dipinta dai cittadini-attori, diventando uno spazio di incontro per tutti gli abitanti.

L'attività economica del D&D (*Dormir y desayunar*), nata in seno a un incontro di teatro comunitario, ha portato a un netto miglioramento della qualità di vita del villaggio, con un aumento dell'afflusso dei turisti, un conseguente scambio culturale e un'apertura di orizzonti prima inimmaginabili.

Ancora una stazione ferroviaria è il fulcro del gruppo Los Okupas del Andèn, che, attorno alla stessa, realizza-mostre d'arte ambulanti e attività teatrali.

Il gruppo Los Dardos de Rocha partecipa a eventi che mirano al recupero della memoria collettiva e collabora con le Madres de Plaza de Mayo e con la Comisión Provincial por la Memoria alla realizzazione di incontri tra gli adolescenti di tutto il territorio per discutere del rapporto "Jovenes y Memoria".

Con i giovani adolescenti lavora il gruppo Los Cruzavias, insediato nella cittadina Nueve de Julio, in provincia di Buenos Aires.

Il gruppo Los Argerichos, nato nel 2004 per iniziativa di alcuni professionisti e tecnici dell'ospedale Argerich, oggi è composto da medici, pazienti e cittadini, che mostrano attraverso gli spettacoli la realtà ospedaliera con passione e umorismo.

Boedo Antiguo, che dal 2001 agisce nel quartiere di Boedo a Buenos Aires, porta avanti con successo progetti culturali per lo sviluppo dell'intera comunità, a partire dalla creazione di una biblioteca del barrio, che, oltre a raccogliere libri e riviste, è divenuta luogo di incontro per i cittadini.

La Red nacional de teatro comunitario riunisce oggi più di trenta gruppi di teatro comunitario, che ogni anno hanno la possibilità di confrontarsi e dialogare all'interno di Incontri Nazionali organizzati di volta in volta in diverse città.

Il primo scopo della rete comunitaria è quello di scatenare un effetto domino.

Una delle caratteristiche delle rete è l'asimmetria strutturale tra Catalinas e Barracas e gli altri gruppi. La predominanza delle due esperienze della capitale ha creato spesso numerose tensioni, legate soprattutto al principio di orizzontalità.

Una delle questione più controverse, abbiamo visto, è quella economica, che resta costante durante tutti gli incontri e che a oggi pare irrisolta.

Una seconda asimmetria è di ordine geografico: il centro di gravità della rete è senza dubbio Buenos Aires. Per questo motivo si sono create, nel corso degli

anni, altre micro reti a livello regionale, che tengono conto della vicinanza geografica.

La rete nazionale ha un ruolo chiave nel processo di unificazione e rafforzamento del fenomeno del teatro comunitario. In primo luogo, la preparazione agli incontri da parte delle singole esperienze rappresenta un momento inedito di accrescimento, soprattutto per i neofiti.

In seconda istanza, gli incontri alimentano il senso di appartenenza a una comunità più ampia.

L'attaccamento alla rete, inteso sia concettualmente, come senso di appartenenza a un movimento unificato, sia strutturalmente, come partecipazione effettiva agli incontri, è un elemento piuttosto ambiguo e variabile. Ci sono *vecinos-actores* che non conoscono nemmeno l'esistenza della rete, altri che, pur essendone a conoscenza, non sono interessati a partecipare, altri ancora che ne percepiscono, invece, il senso di coesione e identità.

Ogni anno la rete si arricchisce di nuovi membri e di nuove idee, e la comunicazione tra i gruppi diventa sempre più importante, soprattutto per evitare i contrasti.

Attualmente, insieme al passaparola, alle riunioni e agli incontri annuali, Internet rappresenta il mezzo più utilizzato per tenersi in contatto. Sono stati creati siti web per ognuno dei gruppi della rete, pagine dedicate agli incontri e ad alcuni dei promotori. A parte poche eccezioni, lo spazio virtuale è diventato fondamentale per condividere idee, foto, iniziative e dubbi, soprattutto tra gruppi separati da grandi distanze.

La rete, in definitiva, ha l'obiettivo di appianare le difficoltà e consentire una maggiore circolazione delle informazioni.

La rete si sta sviluppando nei quartieri più poveri della capitale, più sensibili a certe tematiche, La Boca, Barracas, Boedo, Parque Patricios, Pompeya, San Telmo, Flores, Floresta, Mataderos, Abasto, Villa Urquiza, nelle località limitrofe di La Plata, Berizzo, Vicente Lopez, Avellaneda, Ramos Mejia, Ituzaingo e nelle città argentine di Posadas, Oberá, Puerto Rico, El Dorado, Santa Fe, Catamarca.

La rete nazionale a sua volta è entrata a far parte di una Rete latino-americana di Arte e Trasformazione sociale con la partecipazione di Brasile, Perù, Bolivia e Cile.

Gli attori culturali comunitari del Latinoamerica da qualche anno si sono riuniti per sostenere una legge continentale chiamata “Puntos de Cultura”¹⁷⁰. Si tratta di un progetto che prevede il finanziamento da parte degli Stati alle iniziative culturali comunitarie dei rispettivi paesi, riservando lo 0,1 % del budget annuale.

La possibilità di un sostentamento pubblico alla causa comunitaria rappresenta una sfida molto importante per il teatro comunitario argentino e per tutti i movimenti sociali del Sud America. L’arte comunitaria esige finalmente di essere legittimata, anche attraverso un riconoscimento economico.

III.8. Fuori dalla rete, dentro il movimento: la danza comunitaria

All’indomani della crisi del 2001, a Buenos Aires ha inizio l’esperienza della danza comunitaria, imparentabile a quella del teatro comunitario.

Nel 2002, all’interno dello IUNA, l’Istituto Universitario Nazionale dell’Arte, prende vita il progetto di danza comunitaria *Balarines Toda la Vida*, coordinato da Aurelia Chillemi, docente, psicoterapeuta e studiosa di danza.

Nonostante l’origine accademica dell’iniziativa, Aurelia decide di lavorare in uno spazio non convenzionale, la fabbrica di Grissinopoli, dove, proprio in quell’anno, gli operai stavano fondando una cooperativa dei lavoratori, La Nueva Esperanza.

L’idea di trasformare un luogo di lavoro in uno spazio artistico entusiasmò sin da subito gli operai della fabbrica, alcuni dei quali presero attivamente parte al gruppo, formato per il resto da studenti, adolescenti, bambini, adulti e anziani¹⁷¹. Il primo laboratorio contava solo otto persone, che insieme lavorarono alla prima creazione teatrale, *Las Manos del Trabajo*, rappresentazione dell’impegno dei lavoratori per recuperare la fabbrica dopo la bancarotta.

Settimana dopo settimana, attraverso il passaparola nel quartiere dove sorgeva la fabbrica e all’interno dell’università, la realtà di danza comunitaria va ingrandendosi e definendosi sempre più come gruppo. Esattamente come

¹⁷⁰ Cfr. intervista a Edith Scher, ottobre 2012.

¹⁷¹ A questo proposito si consulti la mia intervista a Nora Pinto, un’operaia della fabbrica di Grissinopoli, il 5 ottobre 2012, a Buenos Aires. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

nel caso del teatro comunitario, con cui condivide anche la scelta di tematiche sociali, legate alla riattivazione della memoria collettiva, Bailarines Toda la Vida¹⁷² è una compagnia aperta e inclusiva, fondata su una struttura di pensiero e di organizzazione orizzontale, solidale e partecipata.

Così Aurelia Chillemi racconta le origini del progetto:

L'attività è nata grazie alla proposta del rettorato dello IUNA di sviluppare un lavoro esteso alla comunità; io ho proposto un laboratorio integrato, mi interessava questa sfida da sempre: ballerini professionisti insieme a cittadini comuni che non hanno mai danzato. Ma non trovavo un luogo, doveva essere uno spazio non convenzionale. Durante un convegno in cui raccontavo del mio progetto, si avvicina un medico, che è anche artista, e mi propone la fabbrica recuperata di Grissinopoli. Ero felicissima, mi sembrava il posto perfetto. Qui nella fabbrica è nato un centro culturale "Griscultura", che riuniva un gruppo di artisti vicini alla causa dei lavoratori; poi, per problemi interni, la commissione culturale si è disgregata e alla fine di tutto siamo sopravvissuti solo noi. Ho avuto nel gruppo bambini di 5 anni e adesso la nostra compagna più adulta ne ha 85. Vengono da tutta la città. Io non insegno danza, do consegne, stimoli, perché le persone possano improvvisare e scoprire il proprio corpo, il proprio modo di esprimersi. Insieme poi creiamo un'opera collettiva. Organizzo le loro creazioni. È molto laborioso. Bisogna lavorare tanto perché si possa creare una coreografia che valga la pena di essere considerata un prodotto artistico e che quindi meriti di essere vista. Per me questo è essenziale: la qualità del prodotto. Lavoriamo intorno a problematiche sociali e ai diritti umani. Oltre a spettacoli dal vivo, produciamo alcuni lavori di video danza. L'ultimo, ...*Y el mar*, è dedicato ai famigliari dei *desaparecidos*. Rispetto al teatro comunitario,

¹⁷² Cfr. Il blog della compagnia, consultabile all'indirizzo:
<http://bailarines-tlv.blogspot.com.ar/>

con cui sono spesso in contatto, qui il gruppo è molto più eterogeneo, perché non c'è la dimensione del barrio. Parliamo di memoria, di identità, ma in un senso diverso. Non ho conosciuto altri gruppi di danza comunitaria: quella che viene chiamata "comunitaria" in realtà è danza sociale, finalizzata a un gruppo sociale specifico, con un obiettivo che ha che fare con l'arte quanto con la terapia. Qui è diverso. Certo la danza fa bene alla salute, migliora la qualità della vita, ma non lavoriamo con questo scopo. Vogliamo creare opere d'arte, belle da fare e da vedere. Oggi ti invito a lavorare con noi: è il modo migliore per capire¹⁷³.

Gli spettacoli, che accolgono un numero di persone sempre maggiore (oggi parliamo di una cinquantina), prendono forma e vita a partire dall'apporto individuale di ogni partecipante.

Dopo la prima produzione, che approfondisce la tematica del lavoro e la questione delle lotte operaie, il secondo spettacolo, *La oscuridad*, è dedicato ai *desaparecidos*; *El baile* fa riferimento ai 'bailes' cui erano sottoposti i soldati durante il servizio militare; *La pluma al viento. Metáfora de una locura* è la storia di un "loquito" della strada; *Nuestros recuerdos* prende spunto dalle memorie individuali dei danzatori.

Es impresionante lo que la gente mas simple enseña [...].
Acá circula amor, es una experiencia muy particular. Llega alguien de afuera y se siente abrazado dentro del grupo. El grupo tiene estas características, incluir al que viene de afuera¹⁷⁴.

La sostanziale differenza con il fenomeno del teatro comunitario, che viaggia parallelamente al progetto di danza comunitaria, risiede nella questione della territorialità. Abbiamo osservato quanto, nel teatro comunitario, sia significativo il legame con il luogo: il quartiere non solo ospita l'esperienza, ma

¹⁷³ Intervista dell'autrice ad Aurelia Chillemi, Buenos Aires, 5 ottobre 2012. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

¹⁷⁴ Alejandra Maza, *El cuerpo en la ciudad*, in "Kiné", XIX, 91 (aprile-giugno 2010), p.17.

in qualche modo la genera, ne è il motore propulsivo. Il concetto di identità, si tratti di identità ricostruita, ripensata, rievocata o creata ex novo (come nel caso di Matemurga), è pur sempre un'identità prima di tutto territoriale, strettamente connessa alla quotidianità collettiva. Accanto alle esigenze locali, esistono le questioni nazionali, generiche, universali, che sono proprio quelle su cui si fondano il pensiero e la pratica della danza comunitaria.

L'elemento linguistico, che evidentemente contraddistingue i due fenomeni comunitari – da un lato il teatro, dall'altro la danza – influisce meno nella definizione delle differenze. Senza dubbio la danza conferisce tutto il valore della comunicazione al corpo, che nel teatro, pur essendo un aspetto di forte rilievo, non è che una delle componenti del lavoro artistico.

Da notare, altresì, che in nessuno dei due casi si sviluppa una poetica di tipo realistico, ma anche su questo aspetto bisogna fare le dovute distinzioni: tra i paradigmi del teatro comunitario ci sono l'uso del corpo e della parola in chiave parodica, per cui gli elementi del gioco e dell'allegoria sono costanti negli spettacoli; nella danza comunitaria, che mira alla produzione di creazioni più "contemporanee", meno narrative, più lontane da un contesto reale e verosimile, la drammaturgia è meno parodizzata e, al tempo stesso, più simbolica e astratta.

Teatro e danza comunitari condividono la condizione di arte non convenzionale; Aurelia Chillemi a tal proposito si esprime chiaramente:

Acá se trabaja a partir de un elenco móvil, esto significa que todos aprenden todos los roles. Nosotros creamos a través de ideas o disparadores que tienen que ver con los derechos humanos y la tolerancia. A partir de estos temas comenzamos a improvisar en los ensayos, de acuerdo a lo que cada uno propone. De manera que la creación de las coreografías es algo que sale de todos. Lo mismo pasa con la música, en cada ensayo nos acompaña Osvaldo Aguilar, un músico que improvisa mientras nosotros bailamos, por lo que el proceso creativo también tiene que ver con lo que se quiere decir desde el sonido. Pero más allá de que no haya quién diga cómo se debe bailar, esto no significa que no tenga una estructura. Nuestro trabajo presenta cierta plasticidad en los ensayos pero a la hora de llevar la puesta

en escena tenemos una estructura y la misma responsabilidad que tienen los bailarines profesionales. El hecho de que muchos lleguen sin saber bailar y de que otros no asistan a todos los encuentros no es un condicionamiento¹⁷⁵.

III.8.1 Riferimenti storici e antropologici

A questo punto è interessante fare una sorta di bilancio storico.

Nel 1983, con la fine della dittatura militare, nasce il gruppo di teatro comunitario Catalinas Sur. Un decennio dopo, una compagnia di teatro di strada mette radici in un teatro e fonda il secondo gruppo comunitario, il Circuito Cultural Barracas. A partire dal 2001, con l'esplosione della crisi economica argentina, il teatro comunitario da esperienza isolata diventa un fenomeno in forte crescita, anche oltre confini del paese, nel resto dell'America Latina e, oltreoceano, in Italia e Spagna. Contemporaneamente, all'interno di un'università porteña, nasce un progetto di danza comunitaria, che condivide molti degli elementi che caratterizzano il teatro comunitario. La questione identitaria, legata al rapporto individuo/società e individuo/comunità diventa sempre più urgente. L'America Latina è l'orizzonte di riferimento del presente studio, ma vedremo come anche in Italia questo conflitto antropologico cerchi una risoluzione. La parola comunità diventa il leitmotiv di un generazione, cliccata sul web, ambita, desiderata, temuta.

Di certo c'è che l'uomo del ventunesimo secolo, figlio della globalizzazione e dell'individualismo esasperato, brama più d'ogni altra cosa la realizzazione di una comunità, di un luogo protetto, dove poter condividere la propria solitudine.

Forme artistiche come la danza e il teatro sono le espressioni che meglio si prestano alla creazione di comunità. Il teatro comunitario argentino rappresenta un'esperienza pioniera nel contesto teatrale internazionale; la

¹⁷⁵ Red., *Danza comunitaria, Baile con olor a pueblo*, in "Agencia NaN", anno 7, 2012. Articolo consultabile all'indirizzo <http://agencianan.blogspot.com.ar/2012/07/danza-comunitaria-baile-con-olor-pueblo.html?spref=fb>.

danza comunitaria argentina ha, invece, delle realtà precorritrici, seppure del tutto indipendenti da essa, in Europa, e in particolare in Inghilterra.

Nell'Inghilterra del secondo dopoguerra, quando i bassifondi venivano demoliti, intere comunità venivano rialloggiate e anche le strutture di vita familiare e di comunità locale venivano distrutte. Nella vita sociopolitica inglese degli anni '40 per la prima volta si afferma il concetto di rivalutazione e rifondazione della comunità. In Germania il fondatore del fenomeno è Laban attraverso la danza, con la creazione di cori di movimento, di una danza amatoriale (*laientanz*) e partecipativa, secondo cui tutti erano in grado di danzare. Nell'Inghilterra del 1975 si affermava una generazione di danzatori che sostenevano l'importanza di riportare l'arte fra la gente. Durante i cinque anni successivi la *community dance* è diventata un movimento, con una sua filosofia che trova le radici nell'idea dell'accesso democratico alle arti e nella necessità di restaurare la comunità perduta. Nel 1986 è stata fondata un'associazione professionale, la "Foundation for community dance".

La *community dance* è costituita da persone che si incontrano una volta alla settimana e danno vita a una comunità che accoglie indiscriminatamente, dove ogni membro è sempre libero di interrompere il suo percorso, non esiste un vincolo inscindibile che privi l'individuo della sua libertà. Il dinamismo è anche fonte di ricchezza per la comunità: ogni individuo dà il suo apporto, a seconda degli interessi personali, delle proprie esigenze e potenzialità. Si potrebbe prendere in prestito la terminologia di Turner che, parlando di *communitas*¹⁷⁶, si riferisce a una situazione particolare di liminalità, a una comunità (intesa come insieme di individui che persegue scopi orientati e duraturi, che condivide progetti e che si riproduce insieme¹⁷⁷) che riunisce individui temporaneamente legati in uno stato di assoluta parità. Questa fase antistrutturale rispetto alla *struttura sociale* è un momento molto particolare in cui si creano inediti rapporti tra i membri, individui diversi per età, idee politiche, classe sociale, che arrivano a sperimentare una condivisione comunitaria. In questo senso, La *community dance* crea una condizione di liminalità, una terra franca nella quale persone sconosciute riescono a

¹⁷⁶ Cfr. Victor Turner, *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972 (Ed. or. Victor Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine, 1969).

¹⁷⁷ Cfr. Adriana Destro, *Complessità dei mondi culturali*, Bologna, Patron, 2001, p.173.

integrarsi. Si arriva ad affermare che ognuno è un danzatore e che può essere coreografo di se stesso, in grado di sperimentare i più svariati stili di danza. Esiste un aspetto psicologico della comunità, ovvero lo spirito comunitario, lo spirito di solidarietà, di appartenenza, il bisogno di essere riconosciuti e valorizzati dagli altri, di dare e ricevere significato. L'operatore della *community dance* si definisce artista-pedagogo e manifesta una forte sensibilità etica, sociale e politica; dichiara di poter sbagliare, ripensare, emozionarsi e farsi coinvolgere; incontra l'altro attraverso l'ascolto, la parola, l'osservazione, i sensi¹⁷⁸.

I risvolti sociologici di questo tipo di esperienza sono di primaria importanza, in quanto si tratta di un gruppo aperto a tutti, ispirato a un ideale democratico di pari opportunità, che non tiene conto dei connotati di età, competenza, reddito, etnia, sesso, disabilità. Il traguardo raggiunto ha un valore inestimabile: portare la pratica artistica in diversi contesti, affermare che la cultura non è riservata a una élite, ma è patrimonio di tutti, è un'azione politica e una scelta etica molto importante¹⁷⁹. Anche se il fenomeno della *community dance* si è evoluto in un particolare contesto sociale, storico e filosofico, la filosofia che ne è alla base e la sua possibile realizzazione hanno una validità universale. La danza comunitaria argentina ne è la dimostrazione.

¹⁷⁸ Il *facilitator* è colui che agevola la conoscenza di danza e crea situazioni e atmosfere che favoriscono la comunicazione. Cfr. Laura Delfini (a cura di), *Oltre la scuola. La community dance. Atti del convegno internazionale Oltre la scuola. Le nuove vie tra condivisione, integrazione e differenze*, Bologna, 27-28 novembre 2004, p. 36.

¹⁷⁹ "Simon is a member of a break dance group in Warrington. He was 15 at the time of this interview and had been dancing with "Street Beat" for 18 months: "What would I be like if I didn't dance? I'd probably be a bad boy. I'd probably be on the streets doing things, getting into trouble, stuff like that. Dance changes me -it takes the aggression off the street, diverts it into dancing, onto the dance floor. Inside me is a fire -when I'm dancing it's let out. It's another side of me if you know what I mean". [...]

"Christie is an active retired woman who had been dancing with Amici dance Theatre for 20 years when she took part in the Dancing Nation film: "performing to an audience is quite heady, "champagne like". If you're enjoying the production and you know the audience is enjoying it, you feel as if your feet are just an inch above the stage...it's like an aircraft taking off -you lift into the air- take off. But the excitement of dancing doesn't only take place on the stage in front of an audience, it takes place in our ordinary sessions, every Wednesday, when we perform or improvise -the music speaks to your soul and you express it through your dance. And that feeling of take-off or uplift is there just as strongly". Diane Amans, *An Introduction to Community Dance Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 17-19.

Quarto capitolo

Il teatro comunitario in Italia

IV.1. La comunità teatrale di Pontelagoscuro

Per capire quanto l'orizzonte storico, sociologico e geografico di riferimento possa influire sulla crescita dei gruppi di teatro comunitario, è interessante, a questo punto, spostarci al di qua dell'oceano, in un piccolo paesino della provincia di Ferrara, a Pontelagoscuro.

Le dinamiche che hanno dato vita a questa esperienza teatrale e i processi che man mano sono intervenuti a definirne lo sviluppo e gli esiti consentono di aprire il ventaglio di possibilità, di esplorare le diverse ricadute sulla comunità civile e su quella specificamente teatrale che il fenomeno del teatro comunitario ha avuto in situazioni spaziali, temporali e sociali differenti.

In Italia il fenomeno del teatro comunitario argentino trova un nuovo spazio, apparentemente inaspettato: è il teatro Julio Cortázar, sede della compagnia Teatro Nucleo.

Dopo trent'anni di teatro negli spazi aperti, portato avanti attraverso la ricerca ostinata, nelle piazze di mezzo mondo, di un pubblico "autentico e popolare"¹⁸⁰, il Teatro Nucleo approda nel marzo del 2006 all'esperienza di teatro comunitario.

A coordinare il progetto, realizzato con l'appoggio del Comitato Vivere Insieme di Pontelagoscuro, del Centro Servizi per il Volontariato e del Comune di

¹⁸⁰ A questo proposito vale la pena ricordare uno dei progetti più significativi del Teatro Nucleo, *Mir Caravan*, del 1989: in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese, una carovana di teatro ha costruito un villaggio itinerante su ruote da Mosca a Parigi, con 200 persone tra artisti e tecnici di 19 nazionalità, 100 veicoli e caravan, 4 teatri tenda e un teatro all'aperto, produzioni di tutte le compagnie più uno spettacolo collettivo creato on the road, intitolato Odissea '89. Il progetto è stato patrocinato dalle città e dai vari governi dei paesi attraversati, oltre che da uomini politici e artisti.

Ferrara, è l'attore e regista teatrale Antonio Tassinari¹⁸¹, uno dei pilastri portanti del Teatro Nucleo.

Due anni prima, il 18 novembre 2004, presso la Sala degli Accordi de la Casa de Gobierno de la Ciudad Autonoma di Buenos Aires, il Jefe de Gobierno Anibal Ibarra e il Sindaco della città di Ferrara, Gaetano Sateriale, hanno firmato il Patto di gemellaggio tra le due città¹⁸². Nel quadro di questo accordo, la città di Ferrara ha ospitato nel 2005 l'iniziativa denominata *Omaggio a Buenos Aires*. Tra le altre attività, che si sono svolte alla presenza di una delegazione ufficiale de la Ciudad Autonoma de Buenos Aires e dell'Ambasciatore argentino in Italia, particolare rilievo hanno avuto i Campionati nazionali di Tango e l'omaggio al poeta Julio Cortázar, che ha compreso conversazioni sulle sue opere, una

¹⁸¹ Antonio Tassinari muore nella primavera del 2014. Sin da giovanissimo inizia i suoi studi di teatro a Firenze, immerso nel movimento politico, culturale e creativo dei primi anni Settanta. Nel 1975 entra a far parte del Collettivo Cavallo Pazzo, gruppo di base fiorentino, con cui presenta spettacoli nei circuiti alternativi toscani, quali case del popolo, centri sociali, case occupate. Lasciato il Collettivo, nel 1977 fonda, con altri giovanissimi artisti, il Teatro Garabombo, una comune teatrale che crea la sua sede in una grande casa nelle campagne del Chianti. Nei due anni di esistenza del gruppo conduce una intensa attività creativa e di condivisione comunitaria che rimane alla base della sua formazione etica e artistica. Nel 1981 partecipa a un seminario intensivo diretto da Cora Herrendorf e Horacio Czertok, fondatori del Teatro Nucleo di Ferrara. Nella primavera dell'anno seguente entra a far parte del Teatro Nucleo e si trasferisce a Ferrara. Partecipa come attore a una ventina di produzioni del gruppo, proseguendo la sua formazione sotto la guida dei maestri argentini. Studia il Metodo Stanislavskij-Actor's Studio, tecniche e linguaggio del teatro per gli spazi aperti, e pratica la metodologia didattica propria del Teatro Nucleo. Negli anni Novanta partecipa in qualità di docente alle molte attività che il gruppo è chiamato a svolgere presso comunità per ex tossicodipendenti. Dal 1998 al 2004 è docente presso il Centro Teatro Universitario di Ferrara, svolge lavoro pedagogico per i giovani allievi del Teatro Nucleo, è docente presso Zona Creativa, la scuola teatrale per le giovani generazioni del Teatro Nucleo, conduce svariati seminari ed esperienze teatrali nelle scuole. All'attività di attore affianca quella di regista, firmando, nel 2003, la sua prima regia, *Polemos -Guerre di noi*, una produzione del Centro Teatro Universitario di Ferrara, a cui segue, nel 2004, quella di *Giulietta&Romeo* risultato del primo triennio di Zona Creativa. Del 2005 è il suo primo spettacolo individuale, *Il pagliaccio degli schiaffi*, di cui cura anche la drammaturgia e la messa in scena. Dal 2006 coordina il Progetto Teatro Comunitario nel quartiere ferrarese di Pontelagoscuro, e cura la regia e la drammaturgia degli spettacoli *Il Paese che non c'è*, *Gran Cinema Astra*, *Liber/Azione* e *La Patria Nuova*, interpretati da oltre sessanta cittadini del quartiere che costituiscono il Gruppo Teatro Comunitario di Pontelagoscuro.

¹⁸² Su questi argomenti cfr. il sito web del comune di Ferrara: www.comune.fe.it

mostra di libri sull'Argentina e l'intitolazione del Teatro Julio Cortázar¹⁸³ (ex Cinepò e più anticamente Cinema Teatro Astra), divenuto sede del Teatro Nucleo.

In quest'ultima occasione, due artisti argentini, Ana Serralta e Omar Gasparini, membri del gruppo di teatro comunitario Catalinas Sur, sono stati invitati a Pontelagoscuro per realizzare un *mural* sulle pareti del teatro: la storia del Teatro Nucleo sulla facciata di via Ricostruzione e quella del paese di Pontelagoscuro su via Nuova. Due percorsi della memoria che si sostengono e si integrano a vicenda, in una sorta di reciproco omaggio.

Il *mural* che racconta la storia di Pontelagoscuro e dei suoi abitanti si divide sostanzialmente in tre grandi aree tematiche. La prima raffigura il periodo in cui nacque Pontelagoscuro, dagli insediamenti militari seicenteschi ai primi ponti sul fiume e all'insediamento civile e commerciale; la parte centrale racconta gli anni d'oro del paese; infine si passa alla fase della guerra, con il famoso "Pippo", l'aereo di ricognizione che preannunciava l'arrivo dei bombardamenti¹⁸⁴. Il racconto termina con gli anni Cinquanta e Sessanta, rappresentati attraverso l'emigrazione e la grande fioritura del cinema italiano.

Sono raffigurati i personaggi più importanti della storia del paese: l'amatissimo parroco del dopoguerra Don Cavallini, il cosiddetto "prete della bicicletta", a cui è dedicata la piazza antistante il teatro; il pittore Tito Salomoni e "Puina", il mitico caramellaio del Cinema Astra, oggi emigrato a Milano; il Signor Ennio Perboni (la cui famiglia gestiva una bottega di frutta e verdura nella via Coperta), la Signora Liliana (che, sfollata a Occhiobello, fu una delle pochissime fortunate, insieme all'amica Gina, a ritrovare la sua casa ancora in piedi alla fine dei bombardamenti) e Otello Faustini, il vigile urbano in pensione, in sella al suo motorino rigorosamente con il casco.

Sull'esempio dei *murales* argentini, la progettazione dell'opera ha visto il coinvolgimento dell'intera comunità. Prima dell'inizio dei lavori è stata convocata un'assemblea, alla quale hanno preso parte attiva tutte le

¹⁸³ Julio Cortázar è stato uno dei più importanti scrittori argentini, maestro nel genere del realismo fantastico. A lui viene intitolata la sede del Teatro Nucleo, per il suo impegno nella difesa dei diritti umani.

¹⁸⁴ Nell'estate del 1944, ed in particolare il 23, 26 e 28 agosto, i bombardamenti rasero al suolo il paese, abbattendo sia il ponte ferroviario che quello stradale e mettendo fuori uso le fabbriche. Su questi argomenti, cfr. il sito web www.andreacavallari.it.

generazioni del paese: gli anziani con la loro esperienza e i loro ricordi hanno rappresentato la fonte storica più importante; i bambini, con i loro disegni, hanno contribuito alla realizzazione della parte del dipinto dedicata al futuro¹⁸⁵. Di grande rilevanza è stato l'apporto di Walter Ferrari e di Giacomo Savioli, vere e proprie memorie storiche del paese.

L'ideazione e la realizzazione partecipata del *mural* ha decisamente rafforzato il senso di comunità: il recupero di una memoria comune ha contribuito a ricreare l'identità collettiva andata perduta con la distruzione di Pontelagoscuro durante la Seconda Guerra Mondiale.

La via Coperta, l'intensa vita del porto commerciale, i mercati e le balere sul fiume, la grande chiesa, l'autobus giallo numero 32 per le vacanze alla Giarina, le osterie riprendevano a vivere nei racconti che, con la forza della memoria e dell'arte, ricostruivano pietra su pietra il paese.

Nel maggio del 2008 i due artisti argentini hanno realizzato quattro nuovi *murales*, nell'ambito del progetto di scambio culturale e sociale *Da Pontelagoscuro alla Boca*, patrocinato dalla Regione Emilia Romagna, dal Comune di Ferrara, dalla Circostrizione Nord e promosso dalla scuola elementare "C. Tura" di Pontelagoscuro. I *murales*, dipinti sulle facciate dei principali edifici del territorio, la scuola "C. Tura", il Centro Sociale "Il Quadrifoglio", il Centro Civico e la Parrocchia, sintetizzano il passato e il presente di Pontelagoscuro. Attraverso un percorso storico-artistico, Ana Serralta e Omar Gasparini, dopo avere approfondito la storia e la cultura del paese, hanno avviato una serie di incontri, dando così un apporto attivo alla crescita del quartiere.

La reazione entusiasta dei cittadini al primo *mural* è stata una sorpresa.

Come ha raccontato Antonio Tassinari durante un'intervista, fino a quel momento il Teatro Nucleo rappresentava una realtà pressoché autonoma e impermeabile rispetto alla comunità. Il teatro costituiva un corpo a sé stante: solo pochissimi pontesani avevano assistito agli spettacoli e conoscevano le attività della compagnia. A partire da quel momento, Tassinari decide di lavorare al tema della memoria collettiva attraverso la costruzione di uno

¹⁸⁵ Intervista a Omar Gasparini, "Il Resto del Carlino", 7 maggio 2005 ("Coinvolgere gli abitanti nei miei lavori è il mio modo di lavorare. [...] Le assemblee del quartiere in Argentina sono molto frequenti e partecipate perché ce n'è necessità. Se non ci si aiuta fra noi, chi lo fa?").

spettacolo itinerante, che ripercorre i luoghi più emblematici di Pontelagoscuro.

Il teatro comincia a mettere radici nel territorio. Oltre ad alcuni attori della compagnia, vengono invitati a partecipare tutti gli abitanti del paese, anziani, giovani, bambini, adulti. Il coinvolgimento della comunità pontesana avviene attraverso la distribuzione di volantini e il passaparola. Il numero di adesioni col tempo è sorprendente e a Pontelagoscuro si concretizza così una realtà speculare all'esperienza argentina.

Il teatro comunitario argentino da sempre aveva affascinato la compagnia ferrarese e la realizzazione del murale rappresenta un'occasione di confronto e di riflessione, soprattutto per Antonio Tassinari che in quel momento stava vivendo una crisi artistica personale. Finalmente, poteva dare una risposta ai suoi interrogativi: a cosa serve il teatro oggi? Qual è l'utilità del lavoro personale? Come artista aveva la presunzione che il suo lavoro dovesse essere utile e incidere in qualche modo sulla società. «Uno spettacolo teatrale può essere perfetto, politicamente corretto, moralmente irreprensibile, ma se non trasforma, se non apporta un cambiamento tangibile nelle relazioni sociali, è omologato al sistema di ingiustizia e degrado culturale al quale il teatro invece vuole opporsi»¹⁸⁶. Da queste riflessioni, di carattere artistico e politico, nasce l'idea di scrivere una canzone sulla memoria del paese e invitare tutti i pontesani a cantarla insieme.

Vieni, andiamo a far teatro
vieni a far teatro pure te
a tener viva la storia e la memoria
del paese che non

L'approdo al teatro comunitario è in linea con l'impegno sociale portato avanti dal Teatro Nucleo sin dalle sue origini; a questo si aggiungono fattori di ordine artistico. Il teatro comunitario argentino ha affascinato da sempre la compagnia ferrarese e la realizzazione del *mural* ha rappresentato un'occasione di confronto e di riflessione.

¹⁸⁶ Cfr. Intervista ad Antonio Tassinari, Pontelagoscuro, ottobre 2009. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

Tutta la comunità di Pontelagoscuro ha accolto con entusiasmo la nascita del gruppo di teatro comunitario, collaborando attivamente alla realizzazione degli spettacoli: dalla parrocchia al gruppo di sartoria del Centro Sociale, dalla scuola a tutte le associazioni di volontariato che hanno creduto sin dall'inizio in questo progetto¹⁸⁷. In pochissimo tempo il teatro comunitario si è trasformato in una realtà imprescindibile per il territorio, in un punto di riferimento fondamentale per la crescita collettiva e individuale, specchio di un'intera comunità, con le sue risorse e i suoi limiti.

Oggi questa esperienza rappresenta il modello di una politica sociale partecipata, che favorisce la nascita di una cultura popolare inclusiva, contro l'isolamento, l'intolleranza e la depressione, patologie endemiche della modernità.

Il gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro è una comunità aperta a ricevere sempre nuovi compagni, di qualunque età, sesso, religione, estrazione sociale. Per spiegare il senso e l'obiettivo di questa iniziativa, Antonio Tassinari cita Bertolt Brecht, punto di riferimento costante del gruppo:

Nei tempi bui si canterà?

Si canterà.

Dei tempi bui¹⁸⁸

IV.2. Si canterà dei tempi bui. Microcosmi e utopie

Gli spettacoli del teatro comunitario di Pontelagoscuro hanno come comune denominatore il recupero di un passato condiviso.

Il Paese che non c'è, il primo lavoro della compagnia, racconta la vita di Ponte, dalle origini ai nostri giorni; *Gran Cinema Astra* ripercorre i momenti emblematici della storia d'Italia dal primo dopoguerra agli albori del

¹⁸⁷ Si fa riferimento in particolare all'attività del Csv di Ferrara (Centro Servizi per il volontariato) che sostiene il gruppo teatrale mettendo a disposizione servizi e risorse. Cfr. il sito ufficiale www.csvferrara.it

¹⁸⁸ Bertolt Brecht, *Canto tedesco*, in *Poesie di Svendborg*, trad. it. di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1976, p. 25.

Sessantotto; *La Patria Nuova* è un affresco dell'immigrazione italiana nelle Americhe.

Anche se non c'è una precisa pretesa storiografica rispetto ai fatti narrati, accanto all'immaginazione e all'invenzione drammaturgica e scenografica, che sono proprie di questa esperienza teatrale, emerge una forte conoscenza – e coscienza – storica, da parte di chi la storia l'ha vissuta, ascoltata, o ricercata.

La creazione collettiva nasce infatti a partire dai ricordi, dalle fotografie, dalle storie e dagli aneddoti di ogni partecipante, e viene poi rielaborata e supervisionata dal regista. Le fonti esplorate sono diverse: film, libri, articoli di giornale, trasmissioni radiofoniche, canzoni popolari e musica d'epoca.

Antonio Tassinari si è posto letteralmente al servizio della comunità. Una presa di posizione che risulta decisamente innovativa e inconsueta all'interno del mondo teatrale italiano. Senza critiche né sconfessioni, Antonio Tassinari ha deciso di cambiare percorso, rispetto al teatro fondato sul narcisismo dell'attore e sull'autorità del regista, di sperimentare davvero un teatro nuovo, abbandonando i riflettori e, lontano dal centro, si è messo in ascolto della comunità.

La portata sociologica di un tale esperimento è stata grandiosa: la comunità di Pontelagoscuro è cambiata grazie al teatro. La prima evidente ricaduta sociale è il consolidamento di un senso di appartenenza e di identità che, latente, ha trovato spazio e sostanza concreta.

Dopo essere stato distrutto completamente dalla Seconda Guerra Mondiale, il paese è praticamente scomparso, ha perso i suoi connotati, ha sbiadito la sua immagine topografica e culturale. Ricostruito un po' più lontano dal fiume Po, che da sempre era stato il simbolo e il centro del paese stesso, Pontelagoscuro ha smesso di essere un porto fluviale, ha rinunciato alla sua più grande risorsa e alla sua stessa identità. È diventato un borgo periferico come tanti.

Con l'ondata migratoria degli anni Cinquanta, ha subito una seconda trasformazione. Durante la guerra, infatti, la miniera di Cabernardi (nel comune di Sassoferrato, in provincia di Ancona), che rappresentava uno dei poli italiani ed europei per l'estrazione dello zolfo, venne chiusa. Lo zolfo subì un declassamento (da prodotto strategico per la guerra al rango di elemento base per la chimica e con usi limitati in agricoltura) e, nonostante gli scioperi e le manifestazioni di protesta dei lavoratori, la Montecatini (Industria degli zolfi

di Romagna e Marche) decretò il licenziamento della metà dei minatori di Cabernardi e un'ondata migratoria marchigiana in altre regioni.

A Pontelagoscuro arrivarono circa mille marchigiani, a cui la Montecatini offrì case e lavoro nel nascente petrolchimico. Si trattò di un trasferimento di lavoratori operato dalla stessa impresa mineraria, che spostò la manodopera in eccesso di Cabernardi in un paese distrutto dalla guerra. I pontesani in quel momento erano in attesa di ricostruire le loro case e mal sopportarono l'arrivo di questi "stranieri".

L'integrazione fu difficile. La concentrazione in uno stesso luogo di immigrati della medesima origine determinò la formazione di un gruppo distinto, con forti elementi di coesione, che all'inizio ostacolò il processo di integrazione con la realtà circostante, in quanto la comunità tendeva a un ripiegamento verso l'interno¹⁸⁹.

Da parte sua, invece, la società ospitante provò timore nei confronti di un gruppo numeroso, compatto e all'apparenza indistinto. L'associazionismo ha giocato un ruolo ambiguo in questo senso: il circolo ACLI¹⁹⁰, costituito nel '57 a Pontelagoscuro, rappresentava un luogo di incontro per i marchigiani immigrati; d'altro canto, la presenza del circolo esclusivo era un elemento che ritardava l'incontro tra le comunità presenti sul territorio, contribuendo anche a dare l'immagine di una comunità marchigiana più chiusa di quanto non fosse in realtà. L'arrivo dei marchigiani ha avuto un impatto sociale fortissimo¹⁹¹: da

¹⁸⁹ Per approfondire questi argomenti cfr. L. Zanfrini, *Sociologia delle migrazioni*, Bari, Laterza, 2004; D. Massey, P. Jess, *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2001, S. Tabboni, *Vicinanza e lontananza. Modelli e figure dello straniero come categoria sociologica*, Milano, Franco Angeli, 1986; L. Verdini, *Migrazioni fra luoghi e culture. Le miniere Cabernardi, il Limburgo belga e Pontelagoscuro negli anni '50*, "Storicamente", 3 (2007), consultabile all'indirizzo http://www.storicamente.org/05_studi_ricerche/verdini.html

¹⁹⁰ "Il circolo ACLI si deve all'opera di una grande figura, Monsignor Cavallini, il prete della gente, dotato di una carica umana e di un'intelligenza eccezionale. Lui capì benissimo che questa gente in quella fase aveva bisogno di qualcosa di aggregante perché il trasferimento dalla campagna più assoluta alla città ha avuto degli effetti traumatizzanti" (E.B.). Comitato Cristalli nella nebbia-Comune di Ferrara, *Cristalli nella nebbia, minatori a zolfo dalle Marche a Ferrara*, Ferrara, 1996, p.79.

¹⁹¹ "L'impatto? L'impatto è stato che io devo ancora entrare in una casa di ferraresi, a parte una mia amica. [...] Io, ad esempio mi ricordo un particolare che ci ho sofferto, m'ha dispiaciuto tanto e ci ho avuto rabbia: andavamo a Ponte a portare i bambini all'autobus, perché giù di qui era una palude, per andare alle scuole vecchie e quando

un lato per la rapidità con la quale queste persone si sono trasferite nel territorio; dall'altro per le tradizioni culturali che hanno portato con sé.

L'eterogeneità della popolazione si riflette nella composizione del gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro, che vede lavorare fianco a fianco marchigiani e pontesani. La compagnia, però, è un organismo completamente inclusivo. Riproduce un tipo di organizzazione orizzontale, dove, abbandonate le gerarchie, il potere decisionale è ugualmente distribuito. Non esiste un'idea che valga più di un'altra, un pensiero riconosciuto e un altro trascurato; tutto ha un peso, ogni persona acquista una propria dignità all'interno della comunità stessa.

La dignità, in taluni casi, può essere una conquista individuale e personale fortissima, che si riconosce e si riafferma proprio attraverso il lavoro collettivo. Dal 2010, ogni anno, il gruppo prepara un'azione di teatro di strada che, come un rituale scaramantico, vuole ricordare il 25 aprile del '45, nella Piazza Trento e Trieste di Ferrara, dove viene coinvolta tutta la comunità civile, ferraresi, turisti, immigrati.

Anche in questo caso, come emblematicamente accade nelle realtà di teatro comunitario argentino, il dissidio che mette in crisi l'individuo contemporaneo, stretto tra il bisogno di affermare la propria individualità e l'esigenza di far parte di un gruppo, sembra risolversi. È all'interno della comunità stessa, aperta, inclusiva, svincolata da obblighi ed etichette, che l'individuo trova uno spazio di realizzazione personale. Il teatro travalica i confini tracciati, fa un passo in avanti, si affaccia oltre, e si configura come un nuovo modello sociale possibile.

Già a partire dalla ricerca che ha impegnato i maestri della regia novecentesca, il problema di fondo è apparso quello di spezzare le convenzioni teatrali, abolire lo stereotipo della finzione e rendere vera, credibile, l'azione scenica. Per raggiungere questo obiettivo, il teatro è uscito dai propri confini per incontrare l'altro da sé. Ma è stato a partire dagli anni Sessanta che il viaggio del teatro dentro l'alterità ha incontrato i territori del sociale eleggendo a protagonisti i soggetti precedentemente esclusi. Esistono oggi significative esperienze nella scena italiana, eredi di una tradizione feconda, che affonda le

l'andavo a prendere se c'era la neve o pioveva, quelle signore che passavano in bici che magari c'avevano due bambini, uno davanti e uno dietro, oppure soli, mica te ce facevano passare sulla ciclabile [...]". Ivi, p. 172.

proprie radici nella vicenda dell'animazione teatrale per rifondarsi nell'ampio panorama dell'interazione sociale.

Il teatro comunitario, all'interno del ricco scenario del teatro sociale italiano e di tutte le possibili declinazioni del rapporto tra comunità e teatro, occupa un spazio a sé. Condividendo con molte altre esperienze il lavoro con attori-non attori e la scelta di spazi non convenzionali, questa nuova esperienza teatrale abbraccia e contiene un significato ulteriore, che sta tutto racchiuso nel secondo termine della sua definizione: la comunità. Il teatro comunitario nasce sin dall'inizio con l'obiettivo di creare una realtà stabile, una compagnia teatrale a tutti gli effetti, numerosa e intergenerazionale, con un proprio repertorio, una propria poetica, un proprio metodo di lavoro, un proprio pubblico, per lo più non abituato a frequentare le sale teatrali.

Il prodotto teatrale, evidentemente, assume un ruolo imprescindibile, come esito della pratica fondante del processo creativo. Nel processo sono contenute tutte le dinamiche di formazione di una comunità, che prendono corpo attraverso il recupero della memoria, la condivisione, e quindi la costruzione di un'identità. Ma è nel prodotto finale, nell'esito spettacolare che si completa il senso di questa esperienza. Abbiamo già sperimentato, attraverso l'approfondimento delle esperienze argentine, in che modo lo spettacolo diventi veicolo, ponte necessario verso un'altra comunità, quella degli spettatori.

IV.2.1. *Il Paese che non c'è: vita, storia e memoria di Pontelagoscuro*

Il gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro porta in scena, ormai da quattro anni, lo spettacolo *Il Paese che non c'è, vita storia e memoria di Pontelagoscuro*¹⁹², ideato e diretto da Antonio Tassinari.

Uno spettacolo comunitario, per la gente e della gente. Un teatro coerente con un'idea della cultura e dell'arte quali

¹⁹² L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sulla mia personale visione della rappresentazione. La prima risale all'11 ottobre 2009 in piazza Savonarola a Ferrara.

motori della trasformazione sociale al servizio della crescita etica e solidale della comunità. Uno spettacolo popolare e colto, che rivolge il suo sguardo innamorato a Brecht, Fellini, Scola. Oltre cinquanta cittadini di Pontelagoscuro raccontano, cantano le loro radici, ricostruiscono la loro comune identità. Le generazioni si incontrano, ritrovano attraverso il Teatro un cammino comune, da tempo perduto nel vortice dissociato della modernità.¹⁹³

Lo spettacolo nasce come rappresentazione itinerante che, dal teatro Julio Cortázar conduce gli spettatori al parco Tito Salomoni attraverso un cammino teatrale incalzante, senza pause, dove si racconta la storia di Pontelagoscuro, il "paese che non c'è". Come nella migliore tradizione del teatro di strada, è un cantastorie a introdurre il tema dello spettacolo: sotto le spoglie di Taiadèla (il comico veneto Dario Mantovani¹⁹⁴), un attore della compagnia dà il benvenuto agli spettatori:

Signore e Signori, inclito pubblico, vogliate scusare l'imperdonabile ritardo... Mi presento, son Tayadela il cantastorie, buffone, cantante musicista e... umile poeta. Vengo di là dal Po, ma qui nel ferrarese mi conoscon tutti, a Francolino, a Bondeno, a Tresigallo, come nella gran piazza di Copparo. Ma oggi son qui non per ciacolar di me, ma per far da guida a Voi, illustrissimi, per questa contrada. [...]

¹⁹³ Dal libretto di sala dello spettacolo.

¹⁹⁴ Dario Mantovani nasce a Ceneselli di Rovigo il 15 agosto 1904. La pesante situazione economica che caratterizza il periodo della sua giovinezza, unita a un forte desiderio d'indipendenza, lo conduce ben presto all'attività di suonatore e cantante di strada. Figlio di un arrotino a suo tempo emigrato in America, appartiene ad una famiglia già nota col soprannome di "Taiadèla" che è sempre alle prese con assillanti problemi finanziari. Per sbarcare il lunario, Dario canta accompagnandosi da autodidatta con la fisarmonica nelle feste da ballo, ma si distingue più per le sue doti umoristiche che per quelle musicali. La sua comicità è semplice, quasi istintiva, e prende di mira episodi e personaggi della realtà di ogni giorno: il mediatore di cavalli, il ragazzetto di paese, il contadino, il garzone. Negli anni '30 la sua fama è grande in tutta la Padania. Muore nel 1950 in un incidente stradale. G.P. Borgi e G. Vezzani, La compagnia canzonettistica "Taiadèla", in "La bassa modenese. Storia, tradizione, ambiente", quaderno n. 2. Villafranca di Modena, 1982. conquistato

Benvenuti a Pontelagoscuro, benvenuti nel paese che non c'è!¹⁹⁵

Il racconto della storia del paese si sviluppa a partire da una disputa fra “storici” (si tratta di tre enormi pupazzi realizzati dall'artista argentina Ana Serralta) riguardo all'origine di Pontelagoscuro¹⁹⁶:

Storico 1 È nostra convinzione che il nostro Pontelagoscuro abbia sviluppato le sue forme fisiche di paese a partire dalla metà del secolo XVII, con la pace seguita alla cosiddetta “Guerra dei Barberini”, quindi nel 1641-1644 [...]

Storico 2 No! No! No! Mi dispiace contraddirla Esimio, la data è certamente il 1055, come recita il diploma imperiale con cui Enrico III concede franchigie al popolo di Ferrara [...]

¹⁹⁵ Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo (materiale di sola circolazione interna).

¹⁹⁶ La questione della antichità di Pontelagoscuro non è di poca importanza. Infatti la domanda a cui si vorrebbe rispondere è se Pontelagoscuro esistesse già all'epoca delle rotte che modificarono il corso principale del Po nel XII secolo e quindi si sia trovata per caso sul nuovo ramo principale del fiume oppure se sia sorta sulle rive di questi successivamente alla trasformazione del corso del fiume che ne portò il ramo principale a passare a nord di Ferrara anziché a sud. Gli storici più antichi originari di Pontelagoscuro hanno considerato come primo documento ufficiale che sancisca l'esistenza di Pontelagoscuro il diploma imperiale con cui Enrico III concede franchigie al popolo di Ferrara, emesso a Ponte (*Actum ad Pontem*) il 24 agosto 1055. Per la verità non vi è nulla che provi la corrispondenza di quel ponte con Pontelagoscuro se non la vicinanza a Ferrara. Il Bedani, nella sua storia di Pontelagoscuro (Giovanni Bedani, *Memorie storiche di Pontelagoscuro*, Ferrara, 1905) cerca di dimostrarlo riportando anche le varie date del viaggio di Enrico III: *Le varie stazioni che fece l'imperatore suddetto nel suo giro per l'Italia nell'anno 1055 comprovate dal Muratori nei suoi annali servono a dimostrarlo. Infatti egli era a Verona il 7, a Mantova il 16 di Aprile, in Roncaglia (PC) il 5 Maggio, a Firenze il 6 Giugno, a Pontelagoscuro il 25 Agosto*. Adriano Franceschini in una sua pubblicazione sui comuni altopolesani (1986) identifica il ponte del diploma imperiale di Enrico III con *Ponte Duca* nel territorio dell'attuale Casumaro. Ciò ringiovanirebbe di qualche secolo Pontelagoscuro portando al 1222 la prima citazione di un ponte situato al Lagoscuro quando Riccobaldo da Ferrara nella sua *Chronica parva ferrariensis* (Riccobaldo da Ferrara *Chronica parva ferrariensis* - a cura di G. Zanella in *Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria* - Ferrara 1983) parlando dello scontro avvenuto fra il Salinguerra e le fazioni avverse, scrive *Transitis pontibus Bonetici atque Lacuscurii*. Su questi argomenti cfr. in particolare il sito web www.amdreacavallari.it

Storico 3 Io da par mio non do fede alle fantastiche induzioni di taluno riguardo all'origine di questa borgata... vuoi che Pontelagoscuro trasse il nome da un ponte di legno, o di barchette, su le quali si varcava il lago esistente nel seno delle paludi che coprivano queste plaghe. Vuoi ancora che fino a quei tempi, ed anche prima, vi fossero abitanti, Pelagi! Egoni!, e se questa è verità, è lecito dedurre che in una delle isole maggiori sorgesse il paesello [...]

Storico 2 1055! Enrico III ! Brutto babbeo ignorante!

Storico 1 1222! Ricobaldo! Asino! Incompetente!

Storico 3: Pelagi! Egoni! Vecchio Rimbambito!

Il gruppo di cittadini-attori, guidato da Taiadèla, inizia il suo percorso verso il parco, cantando *Val Padana sul Po*, fino ad arrivare all'ingresso dell'antica Via Coperta, un porticato lungo 110 m che delineava la fisionomia del centro storico prima che i bombardamenti della seconda guerra mondiale la distruggessero. Da questo momento in poi il gruppo mette in scena gli episodi fondamentali della vita del paese e i personaggi memorabili. I racconti degli anziani del gruppo, le vecchie fotografie, i documenti d'epoca hanno permesso il recupero della memoria collettiva. Le storie personali vengono drammatizzate attraverso il teatro fino a farle diventare storie collettive, della comunità teatrale, come del quartiere intero. Come afferma Antonio Tassinari durante un'intervista:

La memoria è quella materia che trasformata attraverso l'arte, è memoria riportata in vita con i corpi, con le vite delle persone, con le anime che si sono messe in gioco.¹⁹⁷

Il teatro comunitario di Pontelagoscuro ripercorre tutti gli episodi e i luoghi che hanno caratterizzato l'identità del paese e dei suoi abitanti. Fanno ingresso, uno alla volta, alcuni personaggi storici di Pontelagoscuro, che trascinano gli spettatori in tempi e spazi lontani. Ennio Perboni¹⁹⁸, il proprietario della

¹⁹⁷ Intervista ad Antonio Tassinari, Pontelagoscuro, ottobre 2009 (cfr. trascrizione integrale in appendice).

¹⁹⁸ Ennio Perboni, nato a Sermide il 18 giugno del 1912, arrivò bambino a Ponte. Il padre aprì il negozio (frutta, verdura, gelateria e latteria) e acquistò anche la famosa ricetta dei

gelateria che produceva i leggendari mandorlini¹⁹⁹, accompagnato dalla chitarra e da un coro di donne bramosi di ottenere la segretissima ricetta dei dolcetti, intona la canzone dei mandorlini. Non appena il garzone che distribuisce mandorlini al pubblico si allontana, avanzano due ragazze vestite come il manifesto liberty della Chiozza&Turchi, antica fabbrica di saponi di Pontelagoscuro che per anni era stata la fornitrice ufficiale della casa reale d'Inghilterra. Viene rievocato il periodo di prosperità che il paese attraversava tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 e il suo vorticoso sviluppo economico-industriale: Pontelagoscuro contava tre zuccherifici, tre distillerie, due mulini, una fabbrica di concimi chimici, oltre al saponificio e a diverse attività minori. Dagli anni delle fiorenti fabbriche si passa al fascismo, alla guerra, all'arrivo degli immigrati marchigiani. La tragedia dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, annunciata dai megafoni appesi agli alberi che diffondono i bollettini di guerra del regime, viene rivissuta nello spettacolo grazie alla riproduzione sonora di assordanti sirene. La distruzione è metaforicamente rappresentata dalla caduta dei tre teloni che costruiscono la scenografia del paese (via Coperta, chiesa, fabbrica).

Muniti di sacchi e valigie, arrivano i marchigiani, cantando una canzone d'esilio e di dolore.

Sole alla valle sole alla collina
In questa terra non c'è più nessuno

mandurlin. Ennio si è spento all'età di 96 anni, dopo una vita dedicata al lavoro e alla famiglia. La sua biografia appartiene alla storia di Pontelagoscuro, a quella storia fatta dei cosiddetti personaggi minori che però lasciano un segno nelle vite degli altri. Per questo compare nel murale che colora la facciata del Teatro Cortazar, mentre lavora nel suo negozio di via Coperta. Red., *Era il papà dei mandurlin*, "La Nuova Ferrara", 6 maggio 2009.

¹⁹⁹ Secondo la tradizione sarebbero per la prima volta stati proposti in occasione di un avvenimento storico: la visita, nel 1857, di Papa Pio IX. Il Pontefice avrebbe avuto modo di gustarli nella pasticceria Apollo durante il suo passaggio sotto la via Coperta, la galleria che, prima di essere distrutta dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, rappresentava il cuore commerciale del borgo sulle sponde del fiume Po. Secondo un'altra versione, i mandorlini sarebbero il frutto della fantasia di un garzone di gelateria che, ad inizio '900, pensò di utilizzare l'albume d'uovo rimanente dalla produzione del gelato per la preparazione di questi dolcetti. Fino a pochi decenni fa venivano serviti con il vino bianco, nei caffè e nelle trattorie di Pontelagoscuro, sul Po. Cfr. il sito web www.comune.fe.it

Addio addio amore
Io vado via
Amara terra mia
Amara e bella

Per inscenare il confronto tra le due comunità, marchigiana e pontesana, comunità autoctona e comunità migrante, il gruppo teatrale ha scelto di rappresentarne prima di tutto i contrasti. Partendo dalle posizioni parziali di ognuno si è ricostruita la conflittualità, si è scelto di drammatizzarla in teatro e ritualizzarla pubblicamente. Nel video-documentario prodotto dal teatro comunitario, vediamo riportati alcuni momenti di laboratorio teatrale²⁰⁰. Per risolvere il conflitto, Antonio Tassinari usa l'espedito più semplice e più efficace: il matrimonio fra due giovani innamorati, appartenenti a due famiglie in conflitto, dà inizio all'integrazione. Storia non lontana dalla realtà: grazie ai primi matrimoni misti si avviò il difficile percorso di inserimento della comunità marchigiana a Ponte.

Nel luglio del 2008 lo spettacolo è stato riproposto nel territorio marchigiano (Arcevia in provincia di Ancona) come prova tangibile dell'avvenuta integrazione²⁰¹. All'interno della rappresentazione il canto comunitario sancisce la coesione della comunità, fa in modo che la presenza di una molteplicità di soggetti si identifichi in una sola voce.

Il Paese che non c'è si chiude in maniera circolare: riappare il pupazzo di uno storico a spiegare perché Pontelagoscuro, dopo la guerra, venne ricostruita lontano dal fiume.

[...] Dopo la liberazione bisognava ricostruire. In fretta. E, si sa, le cose fatte in fretta si fanno necessariamente male. La gente aveva bisogno urgente di case, si doveva provvedere subito ad un rifugio ... qua era un immenso cumulo di rovine

²⁰⁰ Cfr. Alessia Masini, *Il Teatro Comunitario di Pontelagoscuro di Ferrara: il Paese che non c'è*, "Storia e futuro", VII, 20 (giugno 2009).

²⁰¹ Red., *Il segreto del Paese che non c'è. Una storia di integrazione emigra ad Ancona*, "La Nuova Ferrara", 18 luglio 2008 ("Torneremo a casa nostra – dichiara il marchigiano Guido Guidarelli – più come ferraresi che come marchigiani, ricchi però di una importante esperienza che lo spettacolo racconterà per dimostrare che certi conflitti si possono superare con l'impegno e la buona volontà di tutti").

e allora costruirono laggiù ... Pontelagoscuro com'era una volta fu persa per sempre.

Ma la nostalgia lascia spazio all'ottimismo. Ricalcata sul modello argentino, la Canzone finale racchiude un messaggio di speranza:

Ora non resta altro che cantare
la canzone del nostro presente
altri cinquant'anni son passati
non sono stati facili per niente
per troppo tempo si è dimenticato
il paese e quello che era stato
Ferrara dice Pontelagoscuro
posto sperduto, al di là d'un muro
oli oli oli olà vieni qui a Ponte c'è una bella novità
oli oli oli olè oggi è rinato il paese che non c'è
Ma in questa landa triste e desolata
c'è tanta gente guardate si è svegliata
comunità come poche si son viste
che si incontra, che parla, che resiste
C'è la parrocchia col nostro Don Silvano
e il Comitato che sempre da una mano
Il più bel Centro Sociale, il Quadrifoglio
e i bambini schiamazzanti del Germoglio
[...] e i marchigiani vivi e radicati
Teatro Cortázar dai muri colorati
Il nostro gruppo che è comunitario
che fa teatro fraterno e solidario
gente grande, giovani e piccini
siamo tutti di Ponte cittadini
[...] (Canzone del presente).

IV.2.2. *Gran Cinema Astra*

A tre anni dal primo spettacolo, il gruppo comunitario di Pontelagoscuro porta avanti il suo percorso sulla memoria del paese, con la sua seconda creazione, *Gran Cinema Astra*.

Siamo alla ricerca di un linguaggio nostro, popolare e al contempo colto, che raccolga l'eredità dei grandi maestri, da Brecht a Scola, da Fellini a tutti i protagonisti della rivoluzionaria stagione neorealista. Oggi in scena siamo in cinquanta, ma vorremo essere molti di più; sappiate che per noi non siete semplici e anonimi spettatori, ma i potenziali compagni futuri di questa nostra utopia comunitaria²⁰²

Come sempre, il metodo del gruppo è quello di partire da qualcosa di tangibile, in cui tutti – attori e spettatori – possano riconoscersi: il vecchio cinema Astra, punto di riferimento per i pontesani, è un luogo concreto e vivo nella memoria dei cittadini; la sala del cinema diventa lo scenario privilegiato da cui guardare i fatti del passato.

La guerra ha lasciato solo distruzione e desolazione a Pontelagoscuro, ma i cittadini sono pronti per la ricostruzione. Una luce di speranza rinasce dalle macerie: è il cinema Astra. I proprietari, il signor Moncini e l'avidia moglie Fernanda, assieme alla signora Lilia (donna delle pulizie) con i figli William (la maschera) e Icio (venditore di caramelle), la famiglia Buzzolani al bar e Piero il cineoperatore danno il benvenuto agli spettatori.

Come sempre nella canzone d'apertura viene condensato il senso e lo spirito dello spettacolo:

Dopo tante bombe e distruzione
Il cinema riapre, che emozione!
È il segno che la vita può tornare
che il futuro ora davvero può iniziare

Questo è il segno che la vita può tornar

²⁰² Cfr. il libretto di sala.

che il futuro ora davvero può iniziar

Avventure, grandi amori, comiche, battaglie
anche per Ponte è il giorno finalmente
sul grande schermo come per magia
per ridere, piangere, far sognar la gente

questo è il segno che la vita può tornar
che il futuro ora davvero può iniziar

questo è il segno che la vita può tornar
che il futuro ora davvero può iniziar
(Canzone d'apertura).²⁰³

Viene riproposta la stessa struttura dello spettacolo *El Fulgor argentino*, del gruppo Catalinas Sur: in entrambi i casi si tratta di una rivisitazione della storia recente del paese di appartenenza, con il comune obiettivo di recuperare una memoria collettiva che rischia di essere dimenticata.

Ricalcato sul modello argentino, anche questo spettacolo ha inizio con l'ingresso della Repubblica, incarnata da una giovane ragazza vestita con una tunica lunga e larga, un copricapo sulla testa a forma di cinta muraria e in mano un fascio di spighe di grano.

I frequentatori del cinema arrivano a coppie e si siedono nella platea rivolta verso gli spettatori, mentre vengono proiettati alcuni brani dei film che hanno fatto la storia del nostro cinema: *Roma città aperta*, *La dolce vita*, *C'era una volta il West*, *Il federale*, *Agli uomini piacciono le bionde*.

Grazie alla musica dal vivo della Ginko band²⁰⁴, un gruppo musicale che da anni collabora alle iniziative del teatro comunitario, il repertorio musicale italiano, dagli anni '40 agli anni '70, scandisce gli episodi storici che si succedono.

Attraverso la riapertura del cinema Astra i cinquanta cittadini-attori rivivono – e fanno rivivere agli spettatori – i fatti più importanti della nostra storia recente: dalla tragedia di Superga alla strage di Marcinelle, dalle giovani

²⁰³ Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo (materiale di sola circolazione interna).

²⁰⁴ Cfr. il sito ufficiale del gruppo musicale, <http://ginkoband.beepworld.it/>

vittime di Reggio Emilia alla morte di Enrico Mattei, dall'abolizione delle case chiuse all'alluvione del Polesine, dal baby boom all'avvento della tv.

Icio:...Loik!...Menti!...Ballarin!...Rigamonti!Gabetto! ...la
nebbia ...l'aereo si è schiantato ... sulla collina di Superga ...
Sig.ra Lilia: (*leggendo il giornale*) Lo dico sempre io che
quegli aeroplani sono invenzioni del diavolo, sono gli stessi
che hanno ridotto Ponte a una rovina...Su figliolo, vai per la
legna, bisogna accendere le stufe, siamo a maggio ma qua
dentro sembra ancora d'essere a Natale ... razza di
Primavera!...Su dàì che stanno per arrivare! E' il grande
giorno, il cinema riapre! ... "Astra" ... è un bel nome, fa
pensare ad una notte illuminata, c'è proprio bisogno d'un pò
di luce, d'allegria ... Dai su, riapre il cinema, la nostra
Pontelagoscuro torna alla vita!
(scena 1)

Il cinema, quindi, non è solo un luogo di svago, ma rappresenta, nell'immaginario dei cittadini-attori, uno spazio di incontro, di condivisione e di poesia e così la sala diventa il rifugio delle vittime dell'alluvione del Polesine. Come accade negli spettacoli dei gruppi comunitari, i momenti drammatici e poetici si alternano alle scene comiche ed esilaranti, mantenendo vivo e attento lo sguardo dello spettatore, che passa dal riso al pianto. Così, mentre gli sfollati si addormentano sulle note di *Tera e aqua*, pian piano viene allestita la platea del cinema, stavolta affollata da giovani donne incinte o con in braccio neonati e carrozzine e biberon al seguito, che cantano la canzone del baby-boom (Baby-Boom's Boogie Woogie):

Sarà la pace che profuma di primavera
questa voglia d'amare, crescere e volar
Dalle Alpi alla Sicilia per l'Italia tutta intera
Tante e tante spose ingravidate si vedono passar
È il baby, baby boom
È il baby boom my baby
È il baby, baby boom
È il baby boom my baby

Guarda quanti fiocchi azzurri e rosa
Cinquant'anni avranno nel duemila
Guarda là quella bella sposa
Con quei marmocchi belli tutti in fila [...] (scena 5)

Accalcata intorno allo schermo di un televisore posto in sala, gli spettatori sono intenti a guardare *Lascia o raddoppia*, uno dei programmi più in voga negli anni '50. Man mano che il sonoro si abbassa fino a sparire, fa ingresso sul palchetto della band una donna vestita di nero con la testa china e una voce fuori campo annuncia la tragedia di Marcinelle:

Sono le 8 e dieci del mattino dell'8 agosto 1956. Una colonna di fumo nero si leva dalla miniera di carbone di Marcinelle, a Charleroi, in Belgio. A 975 metri di profondità si scatena l'inferno. Dei minatori scesi nel pozzo per il primo turno 262 muoiono, 136 sono italiani.

I soccorritori tentano l'impossibile e sfidano la temperatura infernale causata dall'incendio. Il giorno dopo gli uomini sono ancora prigionieri: l'incendio non ha toccato chi lavora ai livelli più bassi della miniera e per giorni si spera di poterli trovare ancora in vita. Ma all'alba del 23 agosto i soccorritori tornano in superficie e le parole pronunciate da uno di loro suonano come un macigno: "Tutti morti". Li hanno trovati a 1.035 metri di profondità, avvinghiati gli uni agli altri in un'ultima disperata ricerca di aiuto e di solidarietà. Quel giorno tante povere donne chiamano invano nomi italiani. Le grida, i pianti, le maledizioni formano un coro tragico finché le donne non hanno più voce e lacrime per piangere. (Scena 8)

Dalla strage della miniera belga si passa alla rievocazione, in chiave simbolica, dell'incidente navale del 1956 che portò all'affondamento del transatlantico italiano Andrea Doria: in proskenio due bambini giocano con una bacinella piena d'acqua e con un modellino di transatlantico con su scritto "Andrea Doria"; il gioco finisce con "l'affondamento" del modellino.

Anche la politica italiana di quegli anni entra in scena, con la figura di Tina Merlin; la deputata socialista nel 1958 fece approvare la legge che da lei prese il nome, con la quale venne abolita la regolamentazione statale della prostituzione e, contestualmente, venne avviata la lotta contro lo sfruttamento della prostituzione e la soppressione delle case di tolleranza. Mentre la band suona l'aria de *El negro Zumbòn*, entrano due pupazzi – due prostitute – che ballano come la Mangano nel celebre film *Anna* e, insieme alla Merlin, cantano:

Merlin:

Son la deputata Merlin

Ho chiuso tutti i casin

Non più ruffiani e donne schiave

al lupanar... (2 volte)

Prostitute:

Ma dove andremo noi ora a lavorar

Sulla via al freddo a passeggiar

Dov'è che si va?

In macchina stiam , che passion! (2 volte)

Il cinema si trasforma in una sala da ballo, dove uomini e donne in jeans e minigonne inaugurano i mitici anni Sessanta.

Il momento di festa lascia spazio al ricordo di un'altra tragedia: con la celebre canzone di Fausto Modei *Per i morti di Reggio Emilia*, vengono commemorati i cinque operai reggiani iscritti al Pci, uccisi nel 1960 dalle forze dell'ordine.

È evidente che i fatti storici non sono analizzati con uno sguardo neutrale: il gruppo di cittadini-attori ha sposato una politica di sinistra, che guarda alla storia dei vinti e non dei vincitori²⁰⁵.

Non bisogna dimenticare, infatti, che l'attività di teatro comunitario si inserisce all'interno di un lungo percorso artistico che il Teatro Nucleo da anni porta avanti con un'impronta marcatamente politica.

L'ultimo tragico episodio che viene rievocato nello spettacolo è l'alluvione di Firenze del 1966. Protagonisti della scena sono gli “angeli del fango”, un

²⁰⁵ L'analisi dello spettacolo contenuta si basa sulla mia personale visione della rappresentazione.

esercito di giovani e meno giovani di tutte le nazionalità che volontariamente, subito dopo l'alluvione, arrivarono a migliaia a Firenze, per salvare le opere d'arte e i libri, strappando al fango e all'oblio la testimonianza di secoli di arte e di storia. Questa incredibile catena di solidarietà internazionale è una delle immagini più belle della tragedia che il teatro ha scelto di ricordare. Un gruppetto di ragazzi si congeda dal proprietario del gran cinema Astra, per andare in soccorso degli sfollati, riempiendo d'orgoglio la vacillante Repubblica italiana:

Repubblica Italiana: è sì, Moncini, proprio dei ragazzi in gamba ... Il mio orgoglio... laggiù nel fango di Firenze fanno il loro esordio ... negli anni che verranno difenderanno con le unghie e con i denti quell'anima bella di mia figlia, Costituzione, che poi è loro coetanea ... la conosci, Moncini, lei parla, parla ... parla sempre di sua Nonna ... di pace, libertà, giustizia e uguaglianza, di diritti e di doveri ... ma non tutti gli vogliono bene come lei crede ... c'è ancora chi vorrebbe che non fosse mai nata ... chi la vorrebbe zitta e buona ... chi di quando in quando tenta di frastornarla e di farle cambiare idea ... chi pugnala alle spalle il suo spirito o la tradisce apertamente ... la mia bambina saggia ... e fragile ... io la conosco Moncini, l'ho partorita con dolore ... ha sempre bisogno di qualcuno accanto che le creda davvero ... che la difenda ... e quei ragazzi, là nella scuola del fango, inizieranno a comprenderlo ... a dare sangue e vita a tutte quelle sue parole ... è il 1966 ... ci aspettano anni entusiasmanti ma anche tragici, Moncini, difficili, molto difficili ... e loro sono la mia speranza ... la luce dei miei occhi ... Il mio "sol dell'avvenir" ...

La canzone finale conclude lo spettacolo con un'immane nota di ottimismo:

Infine il buon Moncini se ne è andato
l'Astra CinePo l'hanno chiamato
Po come il fiume nostro finché un giorno
è diventato un triste cine Porno

Ma oggi questo è il nostro Teatro
a Ponte come un tempo finalmente
nella vecchia sala la magia
che fa ridere, piangere e sognar la gente

Questo è il segno che la vita può cambiar
un altro futuro ora davvero può iniziar

Questo è il segno che la vita può cambiar
un altro futuro ora davvero può iniziar.

IV.2.3. La Patria Nuova

L'ultimo spettacolo debutta nel luglio del 2012. La Patria Nuova racconta la storia dei nonni e dei bisnonni italiani che, tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, hanno abbandonato casa, famiglia e legami affettivi per viaggiare verso le Americhe. L'obiettivo di questa rappresentazione, in evidente parallelismo con *Venimos de muy lejos* di Catalinas sur, è dichiarato sin dall'introduzione che Antonio Tassinari propone agli spettatori prima dell'inizio dello spettacolo. Ricordare l'emigrazione italiana del secolo scorso è un modo per comprendere meglio il presente e per giustificare, alla luce di eventi storici, le contraddizioni che oggi tormentano il nostro paese, e per tentare di denunciare irregolarità e ipocrisie. Esattamente come è avvenuto per gli spettacoli precedenti, il lavoro di ricerca storica e filologica acquista un significato di primo piano: niente viene lasciato al caso, la ricostruzione storica dei fatti è lucida e attenta.

L'attualità della questione, che parte proprio dall'esigenza contingente di provare a risolvere la presenza, sempre più importante, di immigrati a Pontelagoscuro e in tutta la provincia di Ferrara, ha reso lo spettacolo particolarmente coinvolgente e partecipato, anche dal punto di vista emotivo. La ricostruzione drammaturgica attinge anche, come sempre accade a teatro, dall'immaginario collettivo. Così, il filo conduttore del viaggio diventa una storia d'amore, *leit motiv* che ritorna in tutte le produzioni della compagnia, come una sorta di meccanismo risolutore, adottato ogni qual volta risulta necessario sciogliere o, al contrario, drammatizzare una situazione critica.

I cittadini-attori invitano gli spettatori a intraprendere un viaggio ideale, per accompagnare una umile famiglia di Ponte che, nel 1871, ha deciso di attraversare l'oceano, lasciandosi alle spalle povertà e ingiustizia sociale, insieme a più di ventisette milioni di italiani, alla ricerca di una nuova patria.

La Patria Nuova diventa specchio del gruppo comunitario stesso, dove ci sono persone vittime di pregiudizi e altre più tolleranti, persone che in tutti i casi credono nella forza trasformativa del teatro, uno spazio diverso dalla realtà, in quanto luogo delle possibilità. L'importanza di questo spettacolo risiede prima di tutto nella sperimentazione dei contrasti, e nel loro superamento, proprio attraverso la pratica teatrale stessa.

La parte iniziale presenta gli attori in quanto tali, senza la maschera dei personaggi. Uno accanto all'altro, nell'oscurità della sala teatrale, gli abitanti di Pontelagoscuro sentenziano l'invasione degli immigrati nel loro territorio: c'è chi non vuole vivere vicino a un uomo di colore, chi attribuisce ai rumeni la violenza sulle donne e i furti nelle case. Qualcuno, tra le sagome buie del palcoscenico, ne denuncia cattivo odore e disonestà. Queste voci sussurrate e a tratti sovrapposte riproducono il rumore del chiacchiericcio, mentre sciorinano gli stereotipi più inflazionati riguardo agli stranieri.

Gli espedienti utilizzati per la messa in scena sono piuttosto semplici. Il recupero della memoria e il ritorno al passato vengono veicolati attraverso il dialogo tra una nonna e la sua nipotina. Dettagli della quotidianità sulla scena diventano elementi di straordinarietà: la nonna è un enorme pupazzo con lo chignon bianco che accoglie sulle sue ginocchia la testa di una bambina, in carne e ossa, che si mette in ascolto.

Quest'immagine tanto reale, quanto idealizzata nell'immaginario collettivo, introduce la questione dell'ascolto, in perfetta sintonia col luogo della rappresentazione, col senso della fruizione e con le mancanze e i limiti della cittadinanza, fuori dalla sala teatrale.

Da questo momento in poi tutto lo spettacolo è un lungo flashback, molto cinematografico. Entra in scena una numerosa famiglia emiliana di agricoltori, uomini con gli strumenti da lavoro e bambini a piedi nudi. Dietro di loro, tutti gli attori, "vestiti da immigrati" del secolo scorso, cantano la prima canzone comunitaria:

Ci ammazzano malaria, alluvioni e carestia

Ci ammazzano il padrone e la fatica
La pellagra un flagello che ci viene la pazzia
La tassa del governo è sulla fame
Dalle Alpi a laggiù oltre gli Appennini
qui a Ponte come in tutto lo stivale
Stessa sorte unisce d'Italia i contadini
la vita non è vita è un funerale.

Nel tentativo di proporre uno sguardo molteplice, e raccontare i pensieri di chi va e di chi resta, il gruppo ha introdotto una situazione, altrettanto cinematografica, che dà il via allo sviluppo dell'intero spettacolo: una donna del popolo riceve la lettera del suo innamorato, partito per l'America, e tra canzoni d'amore e scene d'addio, viene raccontato il dramma della separazione.

Il pupazzo della nonna ritorna a chiudere il cerchio recitando il dramma della fuga e l'importanza della ricostruzione.

Italiani migranti a milioni per lo più anonime vite, storie di
dolori,
fallimenti ma anche di gioie e fortune, a volte colossali ...
italiani che
nel bene e nel male hanno fatto l'America.

Uno a uno sfilano alcuni personaggi che, valigie alla mano, in attesa di imbarcarsi, si fermano per qualche istante di fronte al pubblico, per presentarsi; sono personaggi tratti dalla vita reale che si raccontano, vita e morte: Francesca Cabrini, fondatrice delle missionarie del Sacro Cuore, nata a Sant'Angelo Lodigiano nel 1850 ed emigrata a New York con la sua famiglia nel 1889 e ricordata come la "celestre protettrice dei migranti"; Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi di Valentina D'Antonguella, nome artistico Rodolfo Valentino, ballerino e attore. Nato a Castellana Grotte nel 1895, parte per l'America all'età di vent'anni; Nicolò e Luigia Lunardelli col figlio Geremia sbarcano in Brasile nel 1886 dalla Marca Trevigiana e Geremia Lunardelli è stato il più importante produttore di caffè al mondo, chiamato il "Rei do Café"; Pantaleone Piazzolla, pescatore pugliese, emigra in Argentina dove mette su famiglia e suo nipote, Astor Piazzolla, soprannominato "El Gato", è stato uno

dei più importanti musicisti di tango del ventesimo secolo; Francesco Paolo Coppola è nato in Sicilia nel 1899, emigrato negli Stati Uniti, diventa un celebre esponente della mafia italo-americana, soprannominato “tre dita”, perché durante una rapina in banca ha dovuto tagliare tre dita della sua mano per poter fuggire; Tina Modotti, classe 1876, emigra a diciassette anni, diventa attrice di cinema muto e musa di poeti come Neruda e, dagli Stati Uniti, si unisce alla rivoluzione messicana; Severino di Giovanni è stato un tipografo e anarchico, ucciso all’età di trent’anni a Buenos Aires, durante la dittatura di Aramburu; Natalina Garaventa viaggia da Genova a New York, dove diventa madre di Frank Sinatra, “The Voice”; Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, emigrati dall’Italia negli Stati Uniti, si conoscono nel 1916 in Massachusetts, tra le fila di un gruppo anarchico italo-americano.

Lo spettacolo si conclude con la canzone finale, inno di speranza e ottimismo. Il suono della sirena richiama i viaggiatori alla partenza, tutti gli attori si stringono l’uno all’altro e cominciano a cantare:

Italiani migranti a milioni
Sui moli d’Europa ammassati
perduti in neri naufragi
come bestie al mercato venduti
Italiani ramminghi a milioni
sulle pubbliche vie lapidati
in buie miniere sepolti
umiliati, derisi, sfruttati
Italiani randagi a milioni
Torturati e scomparsi nel nulla
una razza di sporchi assassini
cui si vieta varcare la soglia

La Patria nuova ha vinto la menzione speciale della giuria del Premio Internazionale del teatro dell’Inclusione 2012, dedicato a Teresa Pomodori, attrice di teatro, molto sensibile alle tematiche sociali, che ha fondato lo spazio teatrale NO’HMA a Milano²⁰⁶.

²⁰⁶ Cfr. il sito ufficiale www.nohma.it.

IV.3. Le donne comunitarie: un teatro di genere

La dignità, in taluni casi, può essere una conquista individuale e personale fortissima, che si riconosce e si riafferma proprio attraverso il lavoro collettivo. Questo vale in particolare per le donne.

Nel 2007, infatti, all'interno della compagnia di teatro comunitario, nasce un nuovo microcosmo tutto al femminile, "le donne comunitarie", cittadine-attrici di ogni età, che da anni sviluppano un percorso indipendente rispetto al resto del gruppo, sotto la guida della regista argentina e fondatrice del Teatro Nucleo Cora Herrendorf²⁰⁷.

Il lavoro portato avanti da Cora parte da uno studio e da un'analisi profonde della psicologia femminile; si tratta di un processo introspettivo molto delicato. Pur mantenendo intatti alcuni tratti peculiari del teatro comunitario, come l'intergenerazionalità e la dimensione orizzontale del lavoro, il gruppo evidenzia una sua specificità: è una comunità di donne che parla soprattutto alle donne. Si affrontano tematiche di genere, dal rapporto con la storia, attraverso la relazione ritrovata con le proprie nonne, alla violenza subita o testimoniata, a una condizione di follia tutta al femminile.

²⁰⁷ Nel 1974 Cora Herrendorf fonda a Buenos Aires con Horacio Czertok la Comuna Nucleo, con cui quattro anni più tardi abbandonerà definitivamente l'Argentina stabilendosi in Italia, a Ferrara, dove il gruppo prenderà il nome odierno di Teatro Nucleo. Dal '74 ad oggi lavora come attrice e/o regista in tutte le produzioni del Teatro Nucleo, di cui ricordiamo in particolare: Chiaro di Luna (1978), Luci (1980), Sogno di una cosa (1984), A Media Luz (1986), Vocifer/Azione (1987), Quijote! (1990), All'Alba (1993), Francesco (1993), Mascarò (1995), Tempesta (1997), Guernica! - asesinos de mariposas (1999), Vocifer/Azione 2 (2000), Frankenstein (2001), Exilio (2007), BrechtTango - Cabaret al crepuscolo dell'età dell'oro (2010). Parallelamente al lavoro d'attrice e regista, si occupa dell'applicazione delle tecniche di ricerca teatrale alle terapie di recupero dei disabili psicofisici e lavora presso svariate istituzioni psichiatriche pubbliche e private e comunità per ex-tossicodipendenti in Argentina, Germania, Norvegia, Svezia, Italia. Questa lunga ricerca applicata la porta a fondare, nel 1995 a Ferrara, il CETT, Centro per il Teatro nelle Terapie, dove si occupa prevalentemente della formazione di operatori socio-sanitari, attraverso la Scuola per Operatori Teatrali nel Sociale "L'Attore Sciamano" che dirige presso il Teatro Julio Cortázar. Nel 2007 dà vita a Donne Comunitarie, gruppo teatrale comunitario di genere, per cui dirige gli spettacoli Signora Memoria (2007), La Balera di Filomela (2009) e Asylum - il manicomio delle attrici (2012). Da ormai quarant'anni, Cora Herrendorf tiene seminari di formazione per giovani attori e ha sviluppato una propria peculiare metodologia pedagogica che la fa apprezzare come maestra di teatro in svariate parti del mondo.

I paradigmi del teatro comunitario vengono ridimensionati e possono essere ripensati alla luce di una scelta esclusiva. Il teatro comunitario viene depauperato della sua caratteristica fondante che è l'inclusione, ma sembra riproporla metonimicamente: l'universo femminile diventa la lente d'ingrandimento da cui osservare le relazioni sociali, il dettaglio da cui partire per raccontare la genericità. La presenza delle donne sulla scena dialoga con le assenze maschili per legittimarsi e, facendosi portavoce della collettività, è ad essa che si rivolge.

Bambine, adolescenti, donne e anziane ogni giovedì si incontrano per cercare, attraverso la pratica teatrale, la propria identità, individuale e collettiva, di donne in quanto persone²⁰⁸.

La regista mette a frutto la sua decennale esperienza con comunità di donne in Argentina e in Italia, intrecciandola con il suo lavoro di pedagoga teatrale. In questo caso, però, anche per lei la sfida è nuova e difficile. Durante un'intervista, Cora dichiara con entusiasmo e un pizzico di presunzione gli obiettivi del suo lavoro con le donne comunitarie: «Non formiamo attrici, ma persone».

Nella fase laboratoriale non vengono proposte le pratiche del training fisico, ma si lavora sulle intenzioni, sulle emozioni, sul pensiero. Continua Cora Herrendorf nell'intervista: «Loro vengono da altro, non vogliono fare le attrici, non è la loro spinta iniziale. Se le "invadi" con il training, stai proponendo una cosa che non appartiene alla loro vita. Capita di lavorare sul movimento, certamente, però attraverso un altro vincolo, senza esigere niente. Con gli attori e le attrici sono molto più esigente perché devo parlare con il loro narcisismo. Lo sforzo di una signora di ottanta anni che ha la quinta elementare è una battaglia che lei intraprende contro il tempo»²⁰⁹.

Una battaglia contro il tempo, contro i tempi bui, sembra proprio essere quella intrapresa dai gruppi di teatro comunitario.

Il primo spettacolo, *Signora Memoria*, è interpretato da quindici pontesane di tutte le generazioni che, attraverso il teatro, si raccontano.

²⁰⁸ Per approfondire la questione dell'identità di genere si rimanda in particolare alla riflessione di Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Trad. it. di Sergia Adamo, Roma-Bari, Laterza, 2013 (ed. or. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1999).

²⁰⁹ Cfr. intervista a Cora Herrendorf. Versione integrale in appendice.

Le attrici, come accade da bambine per gioco, hanno indossato i vestiti delle loro nonne e, guardando vecchie fotografie, hanno provato a imitarle e a interpretare la storia di ognuna attraverso dei monologhi, passando dalla terza alla prima persona.

Lo spettacolo narra un incrocio di vite che ricompongono la memoria delle nonne e insieme la storia femminile collettiva. Così Cora Herrendorf commenta il suo lavoro:

Abbiamo cercato il silenzio per scoprire la mente che non mente. [...] Uno sguardo nel passato per donare futuro alle nuove generazioni, tramandando esperienze, cercando lì dove la memoria è spesso negata o sembra mancare.²¹⁰

Percorrendo circa un secolo di storia, il gruppo ha realizzato un testo dove, insieme agli avvenimenti dell'intero paese, appaiono le necessità, i bisogni, le ansie e le speranze del popolo.

L'angoscia della guerra e la fatica del lavoro sono drammatizzate secondo la prospettiva femminile, mostrando così l'altra faccia della medaglia: accanto all'amarezza e al coraggio di chi parte ci sono la sofferenza e la forza di chi rimane, in attesa di un ritorno.

Sul palcoscenico due file di donne, sette da un lato, sette dall'altro, si presentano una a una e condividono con il pubblico la loro storia, fatta di momenti duri, di partenze e dolori.

La scenografia è semplice ed efficace, perché, come nella maggior parte degli spettacoli della regista, la gestualità e la presenza corporea costituiscono la struttura portante della messa in scena: quattordici lenzuola bianche, appese come quinte ai lati dello spazio teatrale, su cui sono trascritte le storie delle protagoniste, e un letto vuoto al centro della scena, che diventa il luogo privilegiato da cui raccontarsi. I costumi dai colori sbiaditi ricordano i vecchi abiti conservati nei bauli delle nonne, che odorano ancora di naftalina.

Il color crema, il rosa antico, il nero delle loro vesti contrastano con l'abitino rosso sgargiante indossato dall'unica bambina sulla scena, che idealmente rappresenta la nipote di tutte le nonne. La bambina, testimone delle loro vicende, è l'anello di congiunzione tra passato e futuro; la sua presenza sembra

²¹⁰ Cfr. il libretto di sala dello spettacolo.

segnalare l'importanza del ricordo: la memoria non è solo nostalgia, ma è recupero del passato in funzione del futuro.

La guerra, il lavoro, la migrazione, il rapporto con i figli accomunano i destini di queste donne:

Donne a volte amanti, a volte vittime, a volte schiave delle "circostanze", abbandonate, sottomesse, agguerrite, capaci di tutto per difendere la vita dei propri figli. Le nostre nonne ci sono apparse con il loro bagaglio di vita, lasciando tracce. Segnali essenziali che ci hanno permesso di ascoltare noi stesse e le altre, di aprire il nostro libro di memorie, immagini, odori, dolori, guerre, morti, nascite, giochi, assenze, paradossi e domande mai formulate.²¹¹

Attraverso le voci femminili risuonano antiche canzoni popolari: i canti delle mondine e i brani più celebri della Resistenza (come *Pietà l'è morta* e *Bandiera rossa*) sono inni di speranza. Viene recuperata in scena l'antica funzione catartica dei canti di risaia, che alleviano la fatica del lavoro.

Sciur Parun e *Saluteremo signor padrone* sono due canti popolari proposti nella rappresentazione, perché sono quelli di cui le attrici hanno ancora memoria. Le parole, le musiche, la scenografia dello spettacolo non sono stabiliti a priori dalla regista, ma prendono corpo man mano che riaffiorano i ricordi di ognuna; si tratta, come sempre accade nel teatro comunitario, di drammaturgie scritte a più mani, frutto di un lungo processo creativo.

Il canto comunitario mantiene la sua centralità anche in questo spettacolo. Attraverso la canzone *La Signora Memoria*, le diverse storie di vita riscoprono un cammino comune:

Quando viene la signora memoria
nel cuore di ogni donna lei pianta un seme
per sciogliere infine quella fune
e donarle una nuova dignità
Quando viene la signora memoria
nel cuore di ogni donna lei apre una ferita

²¹¹ Ibidem.

per cercare nelle stagioni della vita
l'antico sogno chiamato libertà

Quando viene la signora memoria
nel cuore di ogni donna fa nascere un fiore
per sconfiggere tutto quel dolore
con la dolce forza della femminilità

Quando viene la signora memoria
al cuore di ogni donna lei sussurra una canzone
per darle ancora l'occasione
di non sbagliare come tanto tempo fa

Quando viene la signora memoria
nel cuore di ogni donna lei lascia una carezza
per trovare infine la fermezza
di vivere con gioia la propria identità

Quando viene la signora memoria
nel cuore delle donne lei scatena una tempesta
una voglia di piangere e far festa
con le altre in solidarietà²¹²

Cora Herrendorf mette a disposizione di queste donne tutta la sua esperienza e la sua sensibilità di donna, attrice e artista. Attraverso la pratica dello psicodramma²¹³, Cora ha lavorato a lungo nel campo della disabilità fisica e mentale e ha sperimentato il teatro come gioco di ruoli,

²¹² Qui e di seguito ove non diversamente indicato le citazioni si riferiscono al testo dello spettacolo (materiale di sola circolazione interna).

²¹³ Lo psicodramma è un metodo psicoterapeutico che appartiene all'ambito delle terapie di gruppo, ideato da Jacob Levi Moreno nel 1921. Esso ricorre al gioco drammatico libero, e mira a sviluppare attivamente la spontaneità dei soggetti. operata da uno psicoterapeuta, "direttore del gioco". È applicabile ai bambini ed agli adulti. Costituisce un mezzo privilegiato di espressione e simbolizzazione dei conflitti personali, oltre che per la rappresentazione e rielaborazione di situazioni conflittuali interpersonali. Cfr. in particolare Jacob Levi Moreno, *Psicodramma e vita*, Milano, Rizzoli, 1973; Jacob Levi Moreno, *Manuale di psicodramma: il teatro come terapia*, Roma, Astrolabio, 1985.

il campo fertile in cui dare vita a un tipo di comunicazione che prova a essere autentica, attraverso la messa in discussione dei ruoli quotidiani.

Il lavoro portato avanti con le donne comunitarie non è altro che un ulteriore sviluppo della sua ricerca individuale. Lo spettacolo è nato dall'esteriorizzazione dei vissuti personali e dalle improvvisazioni sceniche che ne sono scaturite.

Pur non trattandosi, nel caso specifico, di psicodramma, le modalità di azione appaiono ricalcate su questo tipo di metodo.

Il secondo spettacolo delle Donne Comunitarie nasce in seno a un progetto contro la violenza sulle donne. Grazie alla collaborazione di alcune associazioni che si occupano della difesa dei diritti delle donne (UDI Ferrara, il Centro donne e giustizia del Comune di Ferrara, il Centro documentazione donna, l'Associazione Arcilesbica), Cora Herrendorf ha condotto un laboratorio di formazione e creazione teatrale, rivolto ad adolescenti, giovani, adulte e anziane, che ha prodotto, come esito conclusivo, lo spettacolo *La Balera di Filoméla*.

“Filoméla” è il mito che conclude il sesto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove si racconta dello stupro che la giovane figlia del re di Atene subisce dal cognato Terèo che, per impedirle di raccontare l'accaduto alla sorella Procne, le mozza la lingua. Ma Filomela non si rassegna al silenzio e comincia a tessere su una tela la scena della violenza subita per comunicare alla sorella le malefatte del marito.

Attraverso il canto, la danza e la poesia, le cittadine-attrici – dai diciotto ai settantacinque anni – indossano il mito e lo adattano ognuna alla propria esperienza.

La pratica teatrale diventa un prezioso strumento per una presa di coscienza della propria persona attraverso il confronto con altre donne che hanno vissuto situazioni simili.

Il teatro può avere la stessa funzione del telaio di Filomela: ricuce le piccole e grandi ferite, guarisce le violenze, avvia la comunicazione, rinunciando al silenzio e concede alle donne la possibilità di riappropriarsi della dignità che è stata tolta loro.

Il registro dello spettacolo non è sempre drammatico: dai toni epici si passa alla comicità esasperata; il linguaggio del cabaret evidenzia la forza liberatrice

della risata, tema che abbiamo già avuto modo di approfondire nel capitolo dedicato a Matemurga, e che qui ritorna, con le medesime funzionalità.

L'ultimo spettacolo, che ha segnato, inconsapevolmente, la fine dell'esperienza delle Donne comunitarie, ha debuttato nel 2012: *Asylum, un manicomio di attrici*, ispirato all'opera poetica di Alda Merini, con inserzioni shakesperiane e brechtiane.

In scena sette attrici rappresentano sette donne dentro a un manicomio, in preda ognuna ai propri deliri, rinchiusa dentro ai confini della follia, come scarti della società.

Cora Herrendorf ritorna spesso alle radici argentine per ritrovare il senso del suo lavoro. Con Antonio Tassinari ha portato avanti una serie di attività di formazione teatrale, dedicate in particolar modo al teatro negli spazi aperti e, nel 2012, ha fondato un gruppo di teatro comunitario a Mar del Plata, Tanos de Argentina. Questa esperienza nasce da un laboratorio rivolto ad argentini di origini italiane, accomunati dall'aver vissuto la condizione di migranti. Anche in questo caso, come per le donne comunitarie, si tratta di una scelta esclusiva che mira al riconoscimento di un'identità preesistente.

In Italia il teatro comunitario, nonostante rappresenti una realtà assolutamente inedita nel panorama teatrale – fatta eccezione per il Teatro Povero di Monticchiello²¹⁴, che a tutti gli effetti può definirsi comunitario – ha un'origine diversa: è il teatro che scavalca i suoi confini alla ricerca della comunità. Ciò che appare straordinario e realmente innovatore della rete di

²¹⁴ Il Teatro Povero di Monticchiello nasce alla fine degli anni Sessanta grazie al sodalizio fra un gruppo di abitanti del paese e Mario Guidotti, giornalista e scrittore, che per molti anni firma gli spettacoli. Anche in questo caso, come avviene nei gruppi di teatro comunitario argentini, gli spettacoli vengono realizzati a partire dai racconti e dalle esperienze di vita dei cittadini. Il Teatro Povero ha attraversato diverse fasi estetiche e ideologiche, che in qualche modo hanno rispettato e assecondato i differenti momenti storici, sociali e culturali della vita del paese. Privilegiando fino a oggi la forma dell'autodramma, gli abitanti di Monticchiello recitano se stessi e raccontano la propria storia. Il teatro, consegnato nelle mani dei cittadini, è diventato uno strumento di riscatto sociale. Cfr. il sito della compagnia www.teatropovero.it; cfr. il saggio di Mario Guidotti, *Monticchiello e il teatro all'aperto*, in Andrea Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 163; cfr. Andrews Richard, Asor Rosa Alberto, *Teatro povero di Monticchiello 1967-2004. Atto I*, Firenze, Aska Edizioni, 2005.

teatri comunitari argentini è il movimento che porta la comunità a cercare il teatro per rappresentare se stessa.

Conclusioni

Alla luce del lavoro sviluppato sinora che, coerentemente con un oggetto di ricerca in costante evoluzione, apre ulteriori future prospettive di analisi, possiamo affermare che il teatro comunitario argentino è la risposta che i cittadini danno a un sistema sociale che non sempre ne riconosce necessità e diritti – politici ed economici – attraverso un intervento culturale sul proprio territorio di appartenenza: barrios, città, regioni.

Come abbiamo dimostrato, attraverso l'analisi di alcune esperienze emblematiche, l'azione culturale si trasforma col tempo anche in un intervento politico ed economico, nel momento in cui i teatri comunitari (almeno alcuni di essi) diventano entità riconosciute ufficialmente e, quindi, istituzionalmente supportate. La formalizzazione dei ruoli e la razionalizzazione delle attività che ne conseguono hanno problematizzato i paradigmi del teatro comunitario, man mano che essi sono andati definendosi dai suoi esordi fino a oggi. Le questioni economiche, strettamente connesse alla crescita dell'esperienza, hanno compromesso la spontaneità e l'ingenuità che caratterizzavano le origini di Catalinas e del Circuito Cultural Barracas, introducendo, insieme al merito artistico del lavoro, elementi di forte criticità all'interno della rete dei teatri comunitari.

Il movimento – come abbiamo scelto di definirlo – diventa parte integrante del capitale culturale e teatrale dell'Argentina.

I nuovi soggetti culturali si riconoscono come soggetti politici e fondano nuovi modelli sociali basati sulla partecipazione collettiva, sulla solidarietà e sulla condivisione di obiettivi e stimoli.

L'analisi dei profili più comuni dei *vecinos*, appartenenti principalmente alla classe media argentina, consente allo studioso che si avvicina all'esperienza di porsi in una posizione di vicinanza, grazie alla condivisione di codici linguistici, pratiche e valori che ne facilitano la comunicazione e, se vogliamo, anche il coinvolgimento emotivo. Trattandosi di una realtà che crea una forte empatia con tutti i suoi interlocutori, il ricercatore è chiamato a un preventivo distacco rispetto alla materia analizzata.

La distanza geografica dal luogo del teatro comunitario – l'Argentina con Buenos Aires al centro – mi ha consentito di superare sin da subito il rischio della mitizzazione dell'esperienza, nonostante la ricerca sul campo abbia

contribuito alla tessitura di relazioni importanti, che mi hanno effettivamente coinvolta nella vita quotidiana di alcuni gruppi.

Proprio quei fattori che sembrano facilitare il lavoro di ricerca, tra cui anche l'autoreferenzialità di gran parte del materiale teorico, prodotto dai gruppi stessi, possono in qualche modo comprometterlo.

Come è stato più volte sottolineato nel corso della tesi, i confini tra teoria e pratica si assottigliano, fino quasi a scomparire in taluni casi.

Basti pensare che, fino a qualche anno fa, prima della seconda ondata di teatro comunitario, post 2001, il materiale bibliografico era pressoché nullo. Le poche riflessioni scritte sono rintracciabili nelle testimonianze dei protagonisti del fenomeno e, in particolare, dei suoi fondatori, Adhemar Bianchi e Ricardo Talento. Buona parte della produzione saggistica sul teatro comunitario appare successivamente e comincia a intensificarsi proprio negli anni 2000, fino alla creazione nel 2010 della rete di studiosi di teatro comunitario che, con la presenza di studi accademici, internazionali e interdisciplinari sul tema, in qualche modo legittima (dal punto di vista degli studi teatrali) l'esistenza del movimento, ad oggi assente dal dizionario del teatro.

Nonostante teatro e comunità civili dialoghino da sempre e, in particolare dagli anni Sessanta, il mondo teatrale abbia assistito a una proliferazione di questo tipo di forme artistiche collettive, provenienti "dal basso", il teatro comunitario argentino ha acquisito delle peculiarità tali da poter essere considerato un fenomeno a parte, con una sua precisa identità.

Il focus sull'esperienza italiana, che ho scelto di approfondire alla fine del mio lavoro, è effettivamente un'appendice del movimento argentino: nato all'interno di una realtà teatrale fondata da esuli argentini, attivato dalla presenza di due artisti di Catalinas in visita a Pontelagoscuro e, in costante comunicazione con l'altra sponda dell'oceano, il teatro comunitario di Ponte, pur avendo conquistato una sua autonomia, è imparentato con Buenos Aires. D'altronde Italia e Argentina, due paesi notoriamente affini per cultura, radici, e storia, hanno intessuto analogie tali da far parlare dell'Argentina come del "Québec italiano"²¹⁵.

²¹⁵ In particolare faccio riferimento alla riflessione dell'ambasciatore argentino Torcuato Di Tella, che ha definito il proprio Paese come "il Québec italiano". In concomitanza con i 150 anni dell'Unità d'Italia, è stato organizzato il convegno *L'Argentina ha 200 anni, l'Italia 150. Da dove vengono, dove sono andate?*, organizzato da: Centro di Studi

Nella mia ricerca, evidentemente, è stato privilegiato l'aspetto artistico di questa affinità e, in tale prospettiva, efficaci parallelismi sono rintracciabili nelle storie dei due Paesi: all'indomani del secondo conflitto mondiale in Italia si sviluppa un'esperienza teatrale, il Teatro di Massa²¹⁶, che ha molti punti di contatto con il teatro comunitario figlio della dittatura militare argentina.

Per emergere da questi difficili contesti, molte comunità si sono coagulate intorno allo spirito di solidarietà che si era creato al loro interno, e si è resa possibile la trasformazione di masse di cittadini (senza alcun precedente teatrale alle spalle) in veri e propri attori, impegnati a mettere in scena il proprio disagio e la volontà di uscire insieme da questa condizione.

In Italia, però, questo tipo di esperienza, per il suo carattere eminentemente politico, ha avuto vita breve e, pertanto, è stata in fretta cancellata e rimossa

Avanzati dell'Università di Bologna a Buenos Aires; Dipartimento di discipline storiche, antropologiche e geografiche; Dipartimento di Politica, Istituzioni, Storia; Dipartimento di Musica e Spettacolo, in collaborazione con l'Ambasciata della Repubblica Argentina in Italia, tenutosi a Bologna, il 26 ottobre 2010 presso il Palazzo Marescotti.

²¹⁶ In Italia, all'indomani del fascismo, si sviluppò una realtà teatrale straordinaria, passata alla storia come Teatro di massa. L'ispiratore di questa esperienza è stato il regista cinematografico Marcello Sartarelli che, dopo avere abbandonato il grande schermo, si avvicinò al teatro e ne fece uno strumento di lotta politica. In realtà il Teatro di Massa, nonostante le forti implicazioni politiche e lo stretto legame con il PCI, rappresentò qualcosa di più di un fenomeno meramente politico. Attraverso i racconti dei protagonisti, emerge il senso profondo, umano ed etico, di questa breve esperienza. Tre furono le caratteristiche del Teatro di Massa: i suoi soggetti erano tratti dalla storia e dalla vita delle classi popolari; gli interpreti erano coloro stessi che nella vita erano o erano stati protagonisti delle vicende rappresentate in scena (operai, braccianti, mondine, partigiani, che salivano sul palcoscenico per dar vita a vere e proprie scene di massa); il Teatro di Massa si avvaleva di tecniche estranee al teatro tradizionale: le proiezioni su trasparenti, la tecnica cinematografica del montaggio, la presenza di uno speaker e di cori cantati e parlati. Il Teatro di Massa fu un fenomeno per lo più limitato all'area bolognese e modenese. Il primo spettacolo di Sartarelli, '48, fu realizzato in occasione del centenario del Risorgimento italiano; attraverso una quarantina di scene di massa furono passate in rassegna le lotte e le vittorie del popolo italiano. Del '49 fu il secondo spettacolo, *Un popolo in lotta*, rappresentato nel Teatro Comunale di Modena; si trattava di un documento sincero della lotta di Liberazione: per la prima volta sulle scene italiane si videro in conflitto fascisti, tedeschi e partigiani. La formula teatrale proposta dal regista fu poi generalizzata e si costituirono in Italia molti complessi di massa che ricalcarono l'esperienza emiliana. Cfr. Luciano Leonesi, *Il romanzo del teatro di massa*, Bologna, Cappelli, 1989; Nicolò Pasero, Alessandro Tinterri (a cura di), *La piazza del popolo*, Roma, Meltemi, 1998.

dalla memoria culturale del nostro Paese. Abbiamo invece visto come il teatro comunitario sia ormai radicato nella realtà latino-americana, dove ha tessuto una rete teatrale alla quale, ogni anno, si aggiungono nuovi gruppi.

Come ha sottolineato Ricardo Talento durante un'intervista, il teatro è trasformativo a più livelli: il cambiamento riguarda prima di tutto il singolo individuo, poi la comunità di appartenenza e tende, infine, ad allargarsi all'intera società.

La mia esperienza personale mi ha dato l'opportunità di cogliere quest'aspetto rivoluzionario. Lo studio, la comprensione del fenomeno, con tutti i suoi risvolti sociali e culturali e i suoi punti di criticità, il fatto di avere sperimentato personalmente la vita di queste comunità teatrali mi hanno in qualche modo trasformata. Cambiano le consapevolezze, i traguardi, le priorità e lo sguardo rispetto alle cose.

Per concludere la mia tesi, ho riesumato dagli scaffali del teatro un libro scritto da Vito Pandolfi, una figura molto importante per il teatro italiano, seppur non abbastanza ricordata, che ho incrociato nel mio lavoro tutte le volte che ho ragionato sulle definizioni e le categorizzazioni, come quella di teatro popolare, di cui Pandolfi è rifondatore nel secondo Dopoguerra.

Che cosa può vincere l'infelicità umana? Come si può trasformare secondo giustizia il destino che la natura assegna ad ognuno, l'evento prodotto dalla presenza degli uomini, l'impossibilità di distribuire equamente i compiti umani? Eppure lo si può, nel lungo esercizio della vita. Si deve liberare l'amore da ogni vincolo, si deve eliminare ogni ostacolo per trovarlo ad ogni svolta dove appare ogni nuova immagine, e a lui darsi totalmente²¹⁷.

²¹⁷ Vito Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 389.

Bibliografia

Teatro sociale, politico e comunitario

AA.VV. Marcela BIDEGAIN, Lola Proaño GÓMEZ (a cura di) *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2014.

Diane AMANS, *An Introduction to Community Dance Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Antonio ATTISANI, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Anna BELLATO, Roberta BARGIGGIA, Noemi BRUNELLI, Ileana FRANCHETTO, Monica GRANDO, Ilaria PAJETTA, Matteo SALSEDO, Laura SOGOS, Valentina TURRINI, Francesca ZOPPEI, *Teatro Nucleo*, in *Nuovo teatro in Italia. Esempi di organizzazione*. Dispense a cura di Stefano Casi, Organizzazione ed economia dello spettacolo, relatore prof.ssa Cristina Valenti, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, a.a. 2002-2003.

Claudio BERNARDI, Benvenuto CAMINETTI, Sisto DALLA PALMA (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis, 2000.

Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale: l'arte tra disagio e cura*, Roma, Carrocci, 2004.

Marcela BIDEGAIN, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

Marcela BIDEGAIN, Marina MARIANETTI, Paola QUAIN, *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Buenos Aires, Artes Escénicas, 2008.

Augusto BOAL, *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecniche del teatro latinoamericano*, a cura di Giorgio Ursic, Milano, Feltrinelli, 1977.

Augusto BOAL, *L'arcobaleno del desiderio*, Molfetta, La Meridiana, 1996.

Augusto BOAL, *Il poliziotto e la maschera. Giochi esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso*, Molfetta, La Meridiana, 1993.

Eugenia CASINI ROPA, *La danza e l'agitprop*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Horacio CZERTOK, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, Roma, Bulzoni, 1999.

Horacio CZERTOK, *Circolari e libertà*, in "Prove di drammaturgia", VI, 1 (settembre 2000).

Cristina DA MILANO e Martina DE LUCA (a cura di), *Attraverso i confini. Patrimonio culturale e integrazione sociale*, Roma, ECCOM, 2006.

Laura DELFINI (a cura di), *Oltre la scuola. La community dance. Atti del convegno internazionale Oltre la scuola. Le nuove vie tra condivisione, integrazione e differenze*, Bologna, 27-28 novembre 2004.

Mara Laura HEIDEMPERGHER, *Arena da cultura. Una pratica di cittadinanza attiva a Belo Horizonte. Con un'indagine sul campo dedicata ai laboratori di formazione teatrale*. Tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, relatore prof.ssa Cristina Valenti, a.a. 2008-2009.

Luciano LEONESI, *Il romanzo del teatro di massa*, Bologna, Cappelli, 1989.

Greta MARZANO, Erica GUZZO (a cura di), *Un'avventura utopia. Teatro e trasformazione nell'esperienza del Gruppo Teatro Comunitario di Pontelagoscuro*, Pisa, Titivillus, 2014.

Alessia MASINI, *Il Teatro Comunitario di Pontelagoscuro di Ferrara: il Paese che non c'è*, "Storia e futuro", VII, 20 (giugno 2009).

Aejandra MAZA, *El cuerpo en la ciudad*, in "Kiné", XIX, 91 (aprile-giugno 2010).

Claudio MELDOLESI, *Immaginazione contro Emarginazione*, in «Teatro e Storia», Roma, Bulzoni Editore, Anno XIX, 2005.

Nicolò PASERO, Alessandro TINTERRI (a cura di), *La piazza del popolo*, Roma, Meltemi, 1998.

Alessandro PONTREMOLI, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, Utet, 2005.

Diego ROSEMBERG, *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires, Emergentes, 2009.

Alessandra ROSSI GHIGLIONE, Alberto PAGLIERINO (a cura di), *Fare teatro Sociale, esercizi e progetti*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.

Cristina VALENTI, *Borghi autore di drammi antifascisti*, in "Bollettino del Museo del Risorgimento", Bologna, annoXXXV, 1990 Editcomp / F.D.

Cristina VALENTI, *La sfida del teatro in carcere*, «A. RIVISTA ANARCHICA», 2009, 342 (marzo 2009).

Animazione, teatro educativo e teatro nelle terapie

Fiorenzo ALFIERI, Andrea CANEVARO, Francesco DE BIASE, Giuliano SCABIA, *L'attore culturale, l'animazione della città alla prova dell'esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Richard ANDREWS, Alberto ASOR ROSA, *Teatro povero di Monticchiello 1967-2004. Atto I*, Firenze, Aska Edizioni, 2005.

Paolo BENVENUTI, *Fare animazione teatrale, il corpo, la macchina, i ragazzi*, Torino, Sonda, 1993.

Claudio BERNARDI e Benvenuto CUMINETTI (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienza italiane nelle istituzioni educative*, Milano, EuresisEdizioni, 1998.

Paulo FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori, 1971 (ed.or. *Pedagogia do Oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 1970).

Greta MARZANO, Erica GUZZO (a cura di), *Un'avventura utopica. Teatro e trasformazione nell'esperienza del gruppo Teatro Comunitario di Pontelagoscuro*, Pisa, Teatrino dei Fondi/Titivillus, 2014.

Claudio MELDOLESI, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, consultabile sul sito www.teatroestoria.it.

Jacob LEVI MORENO, *Psicodramma e vita*, Milano, Rizzoli, 1973.

Jacob LEVI MORENO, *Il teatro della Spontaneità*, Firenze, Nuova Guaraldi, 1980 (I^a ed.it. Rimini-Firenze, Guaraldi, 1973).

Jacob LEVI MORENO, *Manuale di psicodramma: il teatro come terapia*, Roma, Astrolabio, 1985.

Walter ORIOLI, *Teatro come terapia*, Diegaro di Cesena, Macro Edizioni, 2001.

Loredana PERISSINOTTO, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carrocci, 2004.

Salvo PITRUZZELLA, *Manuale di teatro creativo: 200 tecniche drammatiche da utilizzare in terapia, educazione e teatro sociale*, Milano, Franco Angeli Editore, 2004.

Giuliano SCABIA (a cura di), Marco Cavallo, un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico, Torino, Einaudi, 1967.

Giuliano SCABIA, *Dopo Marco Cavallo, Il sentiero di Trieste*, in "Hystrio", XV, 2 (aprile-giugno 2002).

Cristina VALENTI, *Altri teatri, animazione teatrale e linguaggi della diversità*, dispense del corso di Storia del nuovo teatro, a.a. 2006/2007, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Corso di laurea specialistica in Discipline Teatrali.

Franca ZAGATTI, *La danza educativa. Principi metodologici e itinerari operativi per l'espressione artistica del corpo*, Bologna, Mousikè Progetti Educativi, 2004.

Opere e altri studi teatrali

Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

Jean Louis BARRAULT, *Mi vida en el teatro*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975.

Loretta BENTIVOGLIO, Francesca Carbone, Pina Bausch. Vieni, balla con me, Firenze, Barbes s.r.l., 2008.

Bertolt Brecht, *Canto tedesco*, in Poesie di Svendborg, trad. it. di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1976

Peter BROOK, *Lo spazio in movimento. 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1988.

Peter BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

Lleana Diéguez CABALLERO, *Escenario Liminales Teatralidades, performances y politica*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

Marta CARRASCO, Eva DÍAZ, *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*, Siviglia, Fundación Lara, 2005.

Raúl Héctor CASTAGNINO, *Centurias del circo criollo*, Buenos Aires, Perrot, 1959.

Anton ČECHOV, *Capolavori*, a cura di Mauro Martini, Torino, Einaudi, 2003

Marco DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

Marco DE MARINIS, *In cerca dell'attore*, Roma. Bulzoni, 2000.

Marco DE MARINIS, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Marco DE MARINIS, *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 2008.

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

Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1994

Piergiorgio GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004.

Gerardo GUCCINI, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino, 2005.

Andrea MANCINI (a cura di), *Vito Pandolfi. I percorsi del teatro popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990

Patrice PAVIS, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998

Patrice PAVIS, *L'analisi degli spettacoli*, Torino, Lindau, 2004.

Pilar PINEYRÚA, *La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya*, in "Entretextos", Revista electrónica semestral de Estudios Semióticós de la Cultura, III, 5 (maggio 2005), consultabile sul sito web www.murgalm.com.

Lola PROAÑO-GÓMEZ, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine (California), Gestos, 2007.

Coco ROMERO, *La murga porteña . Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel, 2006.

Cira SANTORO, *Un incontro con Salvador Tàvora e la cuadra de Sevilla*, in "Prove di drammaturgia", VIII, 2 (dicembre 2002).

Paolo TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Editore Boringhieri, 1976.

Sociologia, antropologia, filosofia e linguistica

Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati, 1998.

Giorgio AGAMBEN, *L'uso dei corpi, Homo sacer, IV, 2*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2014.

Theodor W. ADORNO, *La crisi dell'individuo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 2010.

Jens ANDERMANN, William ROWE, *Images of power. Iconography, culture and the state in Latin America*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005.

Hannah ARENDT, *Sulla violenza*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1996

Ivano ARTIOLI, *Il cinchiale della marchigiana: storia di ordinaria integrazione*, Ferrara, Este, 2005.

Michail BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2001 (ed. or. 1965).

Roland BARTHES, Diderot, Brecht, Eisenstein, in "Revue d'esthétique", 1973, 2-4 e in "L'obvie et l'obtus", 1982.

Zygmunt BAUMAN, *Intimations of post-modernity*, London, Routledge, 1992.

Zygmunt BAUMAN, *Voglia di comunità*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Zygmunt BAUMAN, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Zygmunt BAUMAN, *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2005.

Marco BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2004.

Henri BERGSON, *Le rire*, Parigi, Alcan, 1924 (tr. it. Il riso, Roma-Bari, Laterza, 1994).

Judith BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Trad. it. di Sergia Adamo, Roma-Bari, Laterza, 2013 (ed. or. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1999).

Antonella CANCELLIERI, *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de La Plata. I fenomeni del cocoliche e del lunfardo*, in Atti del XIX convegno dell'A.ISP.I. (Associazione Ispanisti Italiani), Roma, 16-18 settembre 1999.

A.CANEVARO, A. MALAGUTI, A. MIOZZO, C. VENIER (a cura di), *Bambini che sopravvivono alla guerra*, Trento, Erickson, 2001.

Luigi Luca CAVALLI-SFORZA, Daniela PADOAN, *Razzismo e noismo. Le declinazioni del noi e l'esclusione dell'altro*, Torino, Einaudi, 2013.

Silvia CITRO, *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009.

Fabio DEI (a cura di), *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi Editore, 2005.

Paul DE MAN, *Literary History and Literary Modernity*, Daedalus, 99, 1970

Adriana DESTRO, *Complessità dei mondi culturali*, Bologna, Patron, 2001.

Jean DUVIGNAUD, *Le ombre collettive*, Roma, Officina Edizioni, 1974 (Ed. or. J. Duvignaud, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965).

Umberto ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2006.

Norbert ELÍAS, *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*, Barcelona, Edic. Península, 1994 [Tit. or. *The Symbol Theory*. London: Sage. 1991]

Roberto ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998.

Roberto ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002.

Roberto ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

Adriano FAVOLE, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Maria Beatriz FONTANELLA DE WEINBERG, *La lengua española fuera de España*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1976.

Michel FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 [tit. or. *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969]

Michel FOUCAULT, *Sorvegliare e punire, nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 [Tit. or. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975].

Umberto GALIMBERTI, 2005, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Paul GOODMAN, *Individuo e comunità*, a cura di Pietro Adamo, Milano, Editrice A coop. sezione Elèuthera.

Eric J. HOBBSAWM, Terence RANGER (a cura di) *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1994, pp.3-7 (Ed.or. *The invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Eric J. HOBBSAWM, *Il secolo breve, 1914-1991*, Milano, Rizzoli, 2000.

David LE BRETON, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi Editore, 2007 (ed. or. *Anthropologie de la douleur*, Paris, Editions Métailie, 1995

Doreen MASSEY, Pat JESS, *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2001.

Maria MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.

Gianni MORIANI, *Il secolo dell'odio*, Venezia, Marsilio, 1999.

Pierre NORA (a cura di), *Entre Mémoire et Histoire*, in *Les Lieux de mémoire*, I, "La République", Gallimard, Paris, 1984, p. XVII-XVIII.

Francesco REMOTTI, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio del tempo e del potere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Francesco REMOTTI (a cura di), *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamorfosi*, Milano, Mondadori, 2006.

Marina SOZZI, *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Bari, Laterza, 2009.

Simonetta TABBONI (a cura di), *Vicinanza e lontananza. Modelli e figure dello straniero come categoria sociologica*, Milano, Franco Angeli, 1986.

Diana TAYLOR, *Disappearing acts, Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham and London, Duke University Press, 1997.

Louis-Vincent THOMAS, *Antropologia della morte*, Milano, Garzanti, 1976 [Tit. or. *Anthropologie de la mort*, Payot, 1975].

Pietro TRABUCCHI, *Resisto dunque sono*, Milano, Corbaccio, 2007.

Alessandro TRIULZI (a cura di), *Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2005.

Victor TURNER, *Il processo rituale: struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972 (Ed. or. Turner Victor, *The ritual process: structure and anti-structure* / Victor W. Turner, Chicago, Aldine, 1969).

Lilith VERDINI, *Migrazioni fra luoghi e culture. Le miniere Cabernardi, il Limburgo belga e Pontelagoscuro negli anni '50*, "Storicamente", 3 (2007), consultabile sul sito web www.storicamente.org.

Colin WARD, *La pratica della libertà*, Milano, Editrice A coop. sezione Elèuthera, 1996.

Laura ZANFRINI, *Sociologia delle migrazioni*, Bari, Laterza, 2004.

Argentina e America Latina (storia, politica, cultura)

AA.VV., *Archeologia dell'assenza. Hijos, figli dei desaparecidos argentini*, fotografie di Lucia Quieto, Torino, Angelo Manzoni, 2002.

AA.VV., *Matemurga, 10 años 2002-2012*, Buenos Aires, 2013, testo prodotto dalla compagnia con l'appoggio di Proteatro e del GCBA, Ministero della Cultura argentino.

AA.VV., *Trujillo: una tragedia que no cesa*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2008.

Carlos ALMORÍN, *La guerra sporca contro i bambini. Storia di Sara e Simón*, Milano, Elèuthera editrice, 2004.

Máximo BADARÓ, Félix BUZZONE, "Revista Anfibia", trad. it. *Le colpe dei padri*, "Internazionale", 18/24, luglio 2014, n. 1060, anno 21.

Pilar CALVEIRO, *Poder y Desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

Cristina CANZIO, *El Siluetazo argentino: rappresentazione collettiva di un trauma sociale irrepresentabile*, "I Quaderni di PsicoArt", n.2, 2012.

Liliana CARABALLO, Noemi CHARLIER, Liliana GARULLI, *La dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

Benedetta CALANDRA, *La memoria ostinata. H.I.J.O.S., i figli dei desaparecidos argentini*, Roma, Carocci, 2004.

Massimo CARLOTTO, *Le irregolari. Buenos Aires horror tour*, Roma, E/O, 1998.

Raúl Héctor CASTAGNINO, *Centurias del circo criollo*, Buenos Aires, Perrot, 1959.

L. DA SILVA CATELA, 2001, *No habrá más flores en la tumba del pasado*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

Alberto DEARRIBA, *24 de marzo 1976. El Golpe*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

Rolo DÍEZ, *Vencer o morir. Lotta armata e terrorismo di stato in Argentina*, Milano, IL SAGGIATORE, 2004.

Armando DISCEPOLO, *Babilonia*, Buenos Aires, Galerna, 2006.

Jorge DUBATTI, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.

Jorge DUBATTI, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001), Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperacion, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.

Jorge DUBATTI, *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoética II*, Buenos Aires, CCC Centro Cultural de la Cooperacion, 2003.

Jorge DUBATTI, *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008.

Jorge DUBATTI, *Teatro de vecinos para los vecinos, por amor al barrio*, Diario Tiempo Argentino, 3 de abril de 2011.

Ana DURÁN, *Fenómeno Patricios. Una nueva experiencia teatral colectiva*, Revista Picadero, Año II N 13, 2005.

Eduardo GALEANO, *Días y noches de amor y de guerra*, Madrid, Alianza Editorial, 1978 (traduz. it. Milano, Sperling & Kupfer, 1998).

Eduardo GALEANO, *Le vene aperte dell'America Latina*, Milano, Sperling & Kupfer, 1997.

Eduardo GALEANO, *Días y noches de amor y de guerra (1978)*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Elizabeth JELIN, Victoria LANGLAND, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2003.

Elizabeth JELIN, Susana G. KAUFMAN, *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana: Nueva York: Social Science Research Council, 2006.

Jose MARIAL, *El teatro independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955.

Roger MIRZA, *Teatro memoria y identidad*, Montevideo, Universidad de la República Facultad de Humanidades, 2009.

Italo MORETTI, *I figli di Plaza de Mayo. La tragedia di un'identità ritrovata: storia dei figli dei desaparecidos adottati dai carnefici dei loro genitori*, Milano, Sperling & Kupfer, 2000.

Louis ORDAZ, *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional del teatro, 2005.

Eduardo PIAVLOVSKY, *La voz del cuerpo*, Buenos Aires, Astralib cooperativa Editora, 2004.

Oswaldo PELLETTIERI, *Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999.

Oswaldo PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2001.

Oswaldo PELLETTIERI, *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004.

Oswaldo PELLETTIERI, *Teatro memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

Oswaldo PELLETTIERI, *Busquedas y discursos*, Buenos Aires, Galerna, 2010.

Sergio PEREIRA (a cura di), *Quinientos años del teatro Latinoamericano. Del rito a la postmodernidad*, Santiago, Instituto internacional de teoría y crítica de teatro latinoamericano, 1994.

Julia POMIÉS, *Cuando la resistencia se hace arte*, Revista Kiné, Año 17, N 81.

Daniela PADOAN, *Le pазze. Un incontro con le madri di Plaza de Mayo*, Milano, Bompiani, 2005.

Red latinoamericana de arte para la transformación social, *El arte, el pueblo, la transformación social*, "La Mestiza", Buenos Aires, 1, 2 (octubre 2007).

Ricardo RISETTI, *Memorias del teatro independiente argentino. 1930-1970*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.

Arturo Andrés ROIG, *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nueva América*, San Juan, Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.

Coco ROMERO, *La murga porteña . Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel, 2006

Marzia ROSTI, *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, in "Culture", XIX, 2005-2006.

Romina SÁNCHEZ (Coord.), Lucie ELGOYHEN, Gastón FALZARI, Clarisa Inés FERNÁNDEZ, Alexis Pedro RASFTOPOLO, Giada RUSSO, *El movimiento teatral comunitario argentino Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*, Buenos Aires, Ediciones CCC, 2014.

María SEOANE, *Argentina. Paese dei paradossi*, Bari, Laterza, 2004.

Palermo VICENTE, *Tra memoria e oblio: repressione, guerra e democrazia in Argentina*, in *Contemporanea*, VI, 2 (aprile 2003).

Horacio VERBITSKY, *El vuelo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.

Horacio VERBITSKY, *L'isola del silenzio. Il ruolo della Chiesa nella dittatura argentina*, Roma, Fandango Libri s.r.l., 2006.

Miguel Rubio ZAPATA, *El cuerpo ausente. Performance politica*, Lima, Grupo cultural Yuyachkani, 2008.

Memoria

Marco AIME, *Eccessi di cultura*, Torino, Einaudi, 2004.

D. ASCARI, V. FORTEZZA, M. FORTUNATI (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Maltemi, 2008.

Aleida ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Jan ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, 1997 (*Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Monaco, 1992).

Marc AUGÉ, *Le forme dell'oblio*, Milano, Il Saggiatore, 2000.

Giovanni BEDANI, *Memorie storiche di Pontelagoscuro*, Ferrara, 1905.

Jorge Luis BORGES, *Funes, o della memoria*, p. 102 in *Idem, Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, 2003.

Comitato Cristalli nella nebbia-Comune di Ferrara, *Cristalli nella nebbia, minatori a zolfo dalle Marche a Ferrara*, Ferrara, 1996.

Paul CONNERTON, *Come le società ricordano*, Roma, Armando, 1999.

- Paul CONNERTON, *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi, 2010.
- Giovanni CONTINI, *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Cristina DEMARIA, *Semiotica e memoria, analisi del post-conflitto*, Roma, Carrocci, 2006.
- Cristina DEMARIA, *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- Antonio DOLCETTI, *Le cronache di Pontelagoscuro*, a cura di Roberto Balzani, Bologna, Analisi, 1993.
- Ana María DUPEY e María Inés PODUJE, *Narrar identidades y memorias sociales: Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*, ed. Santa Rosa: Departamento de Investigaciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de la Pampa, 2001.
- Elena ESPOSITO, *La memoria sociale. Modi di comunicare e mezzi per dimenticare*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Ugo FABIETTI, Vincenzo MATERA, *Memorie e identità*, Roma, Meltemi, 1999.
- Maurice HALBWACHS, *La memoria collettiva*, a cura di Paolo Jedlowski e Teresa Grande, Milano, Unicopli, 1987.
- Maurice HALBWACHS, *I quadri della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1997.
- Milan KUNDERA, *Les testaments trahis*, trad. it., Milano, Adlephi, 1993.
- Aleksandr Romanovič LURIJA, *Viaggio nella mente di un uomo che non dimentica nulla*, Armando, Roma, 1979.
- Pilar PINEYRÚA, *La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya*, in "Entretexos", Revista electrónica semestral de Estudios Semióticós de la Cultura, III, 5 (maggio 2005).
- Paul RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.
- Paul RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Tzvetan TODOROV, *Gli abusi della memoria*, Caserta, IPERMEDIUM, 1996.

Tzvetan TODOROV, *Memoria del male. Tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001 (ed.or. *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Paris, Laffont, 2000).

Enzo TRAVERSO, *La violenza nazista. Una genealogia*, Bologna, Il Mulino, 2002.
Yosef Hayim YERUSHALMI (a cura di), *Usi dell'oblio*, Parma, Pratiche, 1990 (ed.or. *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988).

Eviatar ZERUBAVEL, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, Bologna, Il Mulino, 2005.

Rassegna stampa italiana

Red., *Intervista a Omar Gasparini*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 7 maggio 2005.

Red., *Il teatro Nucleo con i murali. Opere grafiche che legano la città a Buenos Aires*, "La Nuova Ferrara", 13 giugno 2005.

Stefania ANDREOTTI, *E l'Argentina dedica un teatro a Bassani*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 19 giugno 2005.

Red., *Con Verso Sud e Adhemar Bianchi teatro per la trasformazione sociale*, "La Nuova Ferrara", 23 marzo 2006.

Red., *Attori, storie e pupazzi*, "La Nuova Ferrara", 14 giugno 2006.

Red., *Pontelagoscuro vive in teatro. La storia del paese raccontata da Nucleo e abitanti*, "La Nuova Ferrara", 3 ottobre 2006.

Margherita GOBERTI, *È risorto il paese che non c'è*, "La Nuova Ferrara", 10 ottobre 2006.

Red., *Al via i martedì comunitari*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 14 giugno 2007.

Fabio ZIOSI, *Ha portato sulla scena tutto il paese*, "La Nuova Ferrara", 17 giugno 2007.

Red., *Emozioni a Pontelagoscuro*, "La Nuova Ferrara", 20 giugno 2007.

Red., *Teatro e Comunità. Da oggi al Cortázar quattro giorni di festival*, "La Nuova Ferrara", 11 ottobre 2007.

Red., *Memoria di Comunità*, "La Nuova Ferrara", 17 ottobre 2007.

Stefania ANDREOTTI, *Signora Memoria, i ricordi al femminile*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 26 aprile 2008.

Margherita GOBERTI, *Donne raccontano fatiche e gioie di vita*, "La Nuova Ferrara", 30 aprile 2008.

Red., *Il saluto di Pontelagoscuro agli artisti argentini*, "La Nuova Ferrara", 28 maggio 2008.

Red., *Al Teatro Cortázar si incrociano storie di donne di ogni età*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 1 giugno 2008.

Red., *Il segreto del Paese che non c'è. Una storia di integrazione emigra ad Ancona*, "La Nuova Ferrara", 18 luglio 2008.

Red., *Pontelagoscuro in trasferta nelle Marche*, "Il Resto del Carlino", Ferrara, 19 luglio 2008.

Red., *Viaggio di 13 donne nella memoria femminile*, "La Nuova Ferrara", 21 settembre 2008.

Red., *Era il papà dei mandurlin*, "La Nuova Ferrara", 6 maggio 2009.

Rassegna stampa argentina

Red., *La gran murga argentina*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 21 marzo 1993.

Red., *La fiesta de todos*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 7 dicembre 1993.

Red., *De mi barrio con amor*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 27 novembre 1997.

Red., *Una fiesta teatrale que desciende de los barcos*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 27 novembre 1997.

Red., *Historia argentina, pasada y futura*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 6 dicembre 1998.

Red., *Arte barrial a pulmón*, "Revista Luna", Buenos Aires, aprile 1999.

Mabel ITZCOVICH, *Adhemar Bianchi y su grupo Catalinas Sur, de barrio de la Boca al mundo*, in "Diario Clarín", Buenos Aires, 16 gennaio 2001.

Red., *La gran aventura. De la Boca a Barcelona*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 16 giugno 2001.

Red., *Ricardo Talento, un generador de entusiasmo*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 4 agosto 2003.

Red. *El Teatro Comunitario de Patricios ya fija nuevas acciones*, "Tiempo", 2 gennaio 2004.

Red., *Original actividad en Patricios*, "Tiempo", 5 ottobre 2004. Inés HAYES, *El teatro como forma de supervivencia*, "Diario Clarín", 9 de julio, 6 novembre 2004.

Red., *Una apuesta para revedecer el ánimo de los habitantes*, "Diario Clarín", 9 de julio, 8 novembre 2004.

Red., *Canal 13 y TN reflejaron la actividad del Grupo*, "Tiempo", 9 novembre 2004.

Red., *Termina el II Encuentro Nacional de teatro Comunitario*, "Diario Clarín", Buenos Aires, 18 dicembre 2004.

Red., *Agradecimiento a Patricios Unido de Pie*, "Tiempo", 27 dicembre 2004.

Red., «*Avecinarte*», *originale doble propuesta de teatro comunitario y cine*, "Tiempo", 8 settembre 2005.

Virginia LAURICELLA, *Un obra de teatro donde se puede comer, bailar y brindar*, "La Nación", Buenos Aires, 17 settembre 2009.

Mónica BERMAN, *El Casamiento de Antia y Mirko* "Crítica teatral", 12 dicembre 2009.

Materiale d'archivio

Archivio Catalinas Sur, Buenos Aires

Adhemar BIANCHI, Cristina PARAVANO, *Grupo de Teatro Catalinas Sur*, dossier realizzato in occasione del venticinquesimo anniversario del gruppo.

Gruppo Catalinas Sur, *Historia de un Utopia*, documentazione video.

Gruppo Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino*, copione dello spettacolo, prima versione 1998.

Gruppo Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino*, copione dello spettacolo, versione 2004.

Gruppo Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino*, copione dello spettacolo, versione 2010.

Gruppo Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino*, programma di sala, stagione 2010.

Gruppo Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino*, repertorio musicale (CD audio).

Gruppo Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, copione dello spettacolo, prima versione 1990.

Gruppo Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, copione dello spettacolo, versione 2010/2013.

Gruppo Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, programma di sala, stagione 2010.

Gruppo Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, repertorio musicale (CD audio).

Gruppo Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, película (2014).

Gruppo Catalinas Sur, *Orquesta Atípica*, libretto dello spettacolo.

Gruppo Catalinas Sur, *Orquesta Atípica*, programma di sala, stagione 2010.

Red Nacional de Teatro Comunitario, *7º Encuentro de Teatro Comunitario*, dossier realizzato in occasione del Settimo incontro di teatro comunitario, Ciudad Autonoma de Buenos Aires, ottobre 2008.

Archivo Circuito Cultural Barracas, Buenos Aires

Circuito Cultural Barracas, *El Casamiento de Anita y Mirko*, programma di sala, stagione 2010.

Circuito Cultural Barracas, *Los chicos del cordel*, copione dello spettacolo.

Circuito Cultural Barracas - *Los Descontrolados de Barracas, Cambio climático o Recalentamiento barrial*, programma di sala.

Circuito Cultural Barracas, *El Circuito en Banda*, programma di sala.

Archivo Patricios Unido de Pie, Patricios

Patricios Unido de Pie, *Nuestros Recuerdos*, programma di sala.

Patricios Unido de Pie, *Nuestros Recuerdos*, repertorio musicale.

Patricios Unido de Pie, *Estación Patricios*, documentazione video (regia di Miguel Domínguez, produzione Inés Hayes, María José Sánchez).

Patricios Unido de Pie, *Innovación Audiovisual de Buenas Prácticas Sociales – Seminario Taller*, documentazione video, produzione Buenasprácticasrodando.

Archivo Matemurga Villa Crespo

Matemurga de Villa Crespo, *La Caravana*, programma di sala,

Matemurga de Villa Crespo, *La Caravana*, materiale video e appunti di drammaturgia.

Matemurga de Villa Crespo, *Zumba la risa*, programma di sala.

Matemurga de Villa Crespo, *Zumba la risa*, testo dello spettacolo.

Matemurga de Villa Crespo, *Heirido Barrio*: appunti di drammaturgia.

Archivo Gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, *Il Paese che non c'è. Vita, storia e memoria di Pontelagoscuro*, libretto dello spettacolo.

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, *Il Paese che non c'è. Vita, storia e memoria di Pontelagoscuro*, programma di sala, stagione 2009/2010.

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, *Gran cinema Astra*, scrittura scenica dello spettacolo.

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, *Gran Cinema Astra*, programma di sala, stagione 2009/2010.

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, testi delle Canzoni Comunitarie.

Gian Paolo Borghi, *Un teatro di comunità per il Paese che non c'è*, Centro Etnografico del Comune di Ferrara.

Gruppo comunitario di Pontelagoscuro, lettera agli spettatori.

Gruppo "donne comunitarie", *Signora Memoria*, programma di sala, 2009/2010.

Gruppo "donne comunitarie", *Asylum*, programma di sala e appunti di drammaturgia.

Gruppo "donne comunitarie", *La Balera di Filoméla*, programma di sala e testimonianze.

Sitografia

www.abuelas.org

www.andreacavallari.it

www.catalinasur.com.ar

www.ccbarracas.com.ar

www.cineconvecinos.com.ar

www.comune.fe.it

<http://hemisphericinstitute.org/>

<http://www.hijos-capital.org.ar/>

www.madres.org

www.massimocarlotto.it

www.matemurga.com.ar

www.murgadelmonte.com.ar

www.storiain.net

www.teatrocomunitario.com.ar

www.teatrolacuadra.com

www.teatronucleo.org

www.teatropovero.it

panizzi.comune.re.it

teatrocomunita.ning.com

Appendice I

Interviste e testimonianze

Interviste

Intervista ad Adhemar Bianchi, direttore artistico Catalinas Sur

Buenos Aires, Galpón de Catalinas, 13 luglio 2010

Com'è nato Catalinas Sur? E qual è il tuo ruolo all'interno del gruppo?

Catalinas nasce in uno dei periodi più brutti della storia argentina, durante la fine della dittatura militare. Le piazze erano vuote perché regnava la paura dopo anni in cui veniva proclamato lo stato di assedio, in cui riunirsi in uno spazio pubblico era impensabile. Recuperare lo spazio pubblico era diventato quindi una necessità per la gente. Affollare le piazze era un modo per risanare la rottura del tessuto sociale e umano che come in ogni dittatura era stato completamente sfaldato. Un gruppo di cittadini che venivano dalla cooperativa della scuola Carlos de La Pena nel quartiere de La Boca decise di prendere in mano le redini della situazione. Questa associazione venne espulsa dalla scuola perché era un'organizzazione che sceglieva le sue autorità e si autogestiva. Il governo militare che si occupava anche dell'educazione non poteva accettare questa posizione tanto radicale. Dopo la guerra delle Malvine, era un buon momento per scendere in piazza e protestare.

All'interno di questa cooperativa è nata l'idea di creare un gruppo di teatro, di fare del teatro uno strumento di resistenza. Fui convocato per occuparmi della direzione di questo gruppo, dato che avevo una formazione e un'esperienza nel campo teatrale. Il mio ruolo all'interno del gruppo è quello di *entusiasmador* delle coscienze, la mia funzione direttiva non consiste nel decidere quello che deve fare il gruppo, ma piuttosto nel coordinare e nel coinvolgere sempre nuovi cittadini in questo progetto.

Il primo significato del gruppo *Catalinas* sta proprio nella necessità della gente di stare insieme, di unirsi per celebrare qualcosa. La proposta iniziale fu quella di farlo attraverso il teatro e nella piazza. In quel momento le domande che ci si poneva erano tante, cosa fare, come farlo e soprattutto con quale obiettivo.

Per la realizzazione del primo spettacolo recuperammo la tradizione del teatro popolare, il Siglo de oro spagnolo, la commedia dell'arte, il teatro come festa, le canzoni, la coralità del teatro, per cui avevamo gruppi di musicisti, chitarristi, flautisti e cantanti. Il Siglo d'oro spagnolo fu per noi una fonte di ispirazione perché trovammo delle assonanze con quel periodo della storia spagnola.

L'epoca della censura del re Fernando era molto vicina alla nostra epoca, a quello che noi avevamo appena vissuto con il governo militare. Trovammo una grande complicità rispetto ad alcuni testi. Il secondo spettacolo aveva a che fare col tema della morte, che per noi significava la speranza che veniva dopo l'epoca di tanta morte.

Tutto ciò si realizzava nella piazza, con cibo, bevande, balli.

La domanda a quel punto fu quella di capire: da dove veniamo? E così si passò al tema della memoria e dell'identità. Recuperare l'identità e la memoria del nostro barrio, risalire alle vicende dei nostri antenati divenne la nostra priorità. Cominciarono studi, ricerche da parte di ogni cittadino, si raccolsero foto, racconti, storie di immigrazione.

C'era chi veniva dalla Spagna, chi dall'Italia, chi dalla Francia. Nacque così il primo spettacolo sulla memoria collettiva, *Venimos de muy lejos*.

L'identità e la memoria come forme di ricerca. Da qui scaturì il tema della visione del momento che stavamo vivendo: che cosa sta accadendo adesso? Cominciammo con la murga per fare satira della situazione politica ed economica di quel preciso momento e in questo modo i cittadini potevano finalmente dire la loro.

Quali sono i caratteri principali del teatro comunitario?

Un gruppo di teatro comunitario è un gruppo di cittadini che decide di parlare di se stesso, del territorio in cui vive e della sua storia, in un determinato momento storico.

Il teatro comunitario è nato in Argentina, ma può essere ovunque. È una celebrazione della collettività, dello stare insieme, del creare insieme, in

un'epoca ormai priva di valori, in una società consumatrice che vuole che tu sia un consumatore e non un produttore di cose. La società di oggi divide i cittadini, li riduce a meri individui, perché il singolo individuo non può trasformare le cose, ma quando si unisce ad altri individui può farlo, la collettività può trasformare.

Il Teatro comunitario nasce e si regge sull'idea che l'arte è trasformatrice, che l'arte abitua le persone a creare qualcosa, a partire da quelli che sono i suoi interessi, le necessità e il bisogno di dire, di comunicare. La società in questo momento ti obbliga all'individualismo e il teatro comunitario lotta contro questo stato di cose.

Intervista a Stella Giaquinto, direttrice organizzativa Catalinas Sur

Buenos Aires, Galpón de Catalinas, 30 giugno 2010

Come si gestisce e si finanzia un gruppo di teatro comunitario?

Quando si avviò il gruppo, l'idea che avevano i compagni che lo fondarono fu quella di contribuire attraverso una quota mensile.

In origine i membri erano circa 30-40, non erano attori professionisti, anche se tra questi c'era chi aveva studiato recitazione. Ognuno portava vestiti, oggetti e tutto ciò che poteva servire alla costruzione della scenografia e dello spettacolo. In questo modo si evitavano molte spese. Durante la stagione invernale capitava di incontrarsi in casa di qualcuno, ma dopo un po' si fece sentire con forza l'esigenza di avere un luogo adibito esclusivamente a questo. La società mutualistica Catalina sur esisteva già da molti anni, era nata con il barrio Catalinas. Alcuni membri che appartenevano all'associazione del barrio entrarono a far parte del gruppo di teatro comunitario.

La società mutualistica rappresenta la figura legale, giuridica di Catalinas e grazie a questo organo possiamo ricevere donazioni e abbiamo potuto comprare il nostro galpón.

Siamo un gruppo completamente autogestito, alcune fondazioni ci finanziano costantemente, attraverso denaro o attraverso materiali che possono servirci per la realizzazione degli spettacoli. Godiamo dell'appoggio dell'Istituto

nazionale di teatro, nato dopo il gruppo Catalinas, che da sempre collabora con il Teatro Indipendente, che è il teatro non ufficiale, il teatro che non dipende dal governo, ma è autogestito.

Vale la pena ricordare l'esperienza del Teatro Abierto, che sotto la dittatura fu un'espressione del Teatro Indipendente, una sorta di festival. Furono occupate molte sale e contemporaneamente rappresentate diverse funzioni. Era un teatro di protesta, contro la dittatura feroce che abbiamo vissuto. Noi ci siamo ispirati a queste esperienze, anche il nostro è un teatro di protesta, anche se in maniera totalmente differente.

L'Istituto Nazionale di Teatro ha collaborato a queste iniziative e tutt'oggi rappresenta per noi un sostegno importante. Ci fornisce un sussidio per il mantenimento di sala, non sono molti soldi, ma è comunque fondamentale per noi e lo è stato soprattutto per comprare questo spazio. Lo abbiamo comprato a 25.000 pesos, in un momento in cui il rapporto dollaro pesos era di uno a uno. Abbiamo pagato l'ipoteca sul teatro con le entrate degli spettacoli che rappresentavamo ogni fine settimana. L'abbiamo finito di pagare nell'agosto del 2001 e nel dicembre scoppiò la crisi. Il dollaro valeva 3-4 pesos. Fu bellissimo! Riuscimmo a evitare la crisi e il teatro divenne nostro. All'interno del gruppo nessuno guadagna. I docenti e noi coordinatori riceviamo un reddito mensile, ma si tratta di una cifra irrisoria e simbolica, nulla a che vedere con quello che potremmo guadagnare altrove, ma a noi non importa.

Prima, come centro culturale del governo della città di Buenos Aires, riuscivamo a ottenere un ulteriore finanziamento. Per molti anni il governo della città ci permetteva di pagare i docenti. Quest'anno il governo Macri non ci ha dato nulla. L'anno scorso abbiamo dovuto sudare quel sussidio che è arrivato a fine anno. Tutti paghiamo una quota di appartenenza, per questo è teatro comunitario. A volte passano mesi prima di raccogliere le quote di tutti, ma non è un problema anche perché questo contributo è importante dal punto di vista teorico più che concreto. Siamo attori che pagano per recitare, è bizzarro, ma è questo lo spirito con cui lavoriamo. La quota è simbolica, si tratta di circa 3 pesos ciascuno. Siamo totalmente *amateurs*, amanti di quello che facciamo, lo facciamo per amore dell'arte, non per denaro. Abbiamo creato un sistema di finanziamento particolare, il sistema degli amici utopici.

Invitiamo gli spettatori a collaborare con noi, con 10 pesos mensili e in cambio i nostri amici possono vedere gli spettacoli senza pagare l'ingresso. In realtà

quello che fanno è accompagnarci nella nostra utopia perché credono in quello che facciamo. Crediamo che il governo abbia il dovere di collaborare, di aiutare organizzazioni come la nostra, ma ci fidiamo e ci affidiamo più alla gente, che non alle autorità. Moltiplicare questa esperienza è sempre stato il nostro obiettivo. La maggior parte dei gruppi sono nati a partire dalla crisi del 2001.

Era forte la necessità di partecipazione, le persone si univano cercando di trovare soluzioni a quello che stava succedendo; noi eravamo un buon esempio di tutto questo, con la differenza che lo facevamo attraverso l'arte.

El Fulgor ebbe in quegli anni moltissimo pubblico, venivano da ogni luogo, noi fummo l'ispirazione di molti. Spesso rimaneva parte del pubblico dopo la rappresentazione e si parlava, noi li entusiasmavamo, stimolando la loro creatività. Se avevano voglia potevano fare lo stesso, anche loro potevano creare gruppi di teatro comunitario, perché il teatro comunitario è universale.

Quali sono i nuovi progetti?

Quello che stiamo creando in questo momento è *El siglo decinueve*, uno spettacolo che nasce in onore del bicentenario che stiamo festeggiando quest'anno. Abbiamo deciso di celebrarlo attraverso il centenario, ripercorrendo il periodo compreso tra il 1800 e il 1900.

Siamo partiti chiedendoci: cosa succedeva nel mondo in quell'epoca? Perché l'Argentina ha voluto l'indipendenza? Il 1910 fu un anno molto difficile per l'Argentina. Fu solo un'élite aristocratica a celebrare il centenario, perché il popolo stava male.

Intervista a Stella Giaquinto, due anni dopo.

Buenos Aires, 24 ottobre 2012, casa di Stella.

Oggi, a distanza di due anni dal nostro primo incontro, molte cose sono cambiate. Seguendo il vostro lavoro da lontano, mi sono resa conto di quanto negli ultimi anni il teatro comunitario e, in particolare Catalinas, stia compiendo passi da gigante, al punto da essere considerato parte integrante dei circuiti

teatrali di Buenos Aires. Vorrei che mi spiegassi bene in che modo state affrontando le conseguenti questioni economiche.

All'interno della rete latinoamericana di teatro comunitario coesistono gruppi molto diversi tra di loro, anche per il modo in cui viene inteso il concetto di comunità. Molti lavorano con la comunità, ma si tratta di gruppo professionali che decidono di fare un lavoro con comunità specifiche. Quindi esistono diverse accezioni di teatro comunitario e noi occupiamo all'interno di questa rete un posto speciale e nuovo. In Uruguay i gruppi nascenti sono finanziati dalle municipalità. Qui al momento la municipalità di Buenos Aires non dà soldi. In compenso Proteatro ci ha aiutato con l'abilitazione dello spazio, l'anno scorso abbiamo ricevuto un sussidio di 220 mila pesos, per prevenire incendi, per tenere in regola la struttura, la sala. Nel nostro caso si tratta di un grande teatro, quindi necessitiamo di queste misure. La questione che ci preoccupa maggiormente è quella del pagamento dei docenti. Perché questo progetto vada avanti con serietà e impegno, i docenti devono avere una retribuzione, altrimenti necessariamente devono cercare altri lavori e distogliere quindi la loro dedizione da questa attività. Noi facciamo parte del circuito di teatro indipendente. rispetto a molti teatri indipendenti noi abbiamo un teatro più grande, la maggior parte hanno scelto come spazio teatrale il salone di una casa, quindi la manutenzione richiede meno soldi. Ma anche loro, come noi, soffrono della scarsità di sussidi economici.

Dopo l'incendio di Once, nel 2004, la legge è diventata più rigida e quindi molte sale dovettero chiudere. Nell'incendio scoppiato il 30 dicembre del 2004 nella discoteca "República Cromañón" morirono 194 persone, altre 700 rimasero ferite. Le conseguenze di questa tragedia da un lato sono state positive perché hanno evitato il ripetersi di danni del genere, ma allo stesso tempo si necessita di troppo denaro perché tutto sia sempre a norma.

Si è parlato di teatro comunitario come business. Che ne pensi?

Voglio dargli un'interpretazione positiva, se penso a casi come quello di Patricios, in cui la comunità civile è ripartita grazie al teatro. Se questo può essere business ben venga. Non facciamo pagare i biglietti d'ingresso a Catalinas per guadagnare e speculare, ma per sopravvivere e fare sempre di

miglio. Siamo un teatro. Penso anche l'Europa potrebbe prenderci a modello in questo momento particolare. Le persone hanno bisogno di incontrarsi e di riunirsi. Da questi incontri, dalla collaborazione si genera lavoro, sempre. Sempre dopo una crisi nasce qualcosa di nuovo, nella vita del singolo come della collettività.

In Uruguay che gruppi sono nati? Tu sei uruguayana di origine, hai contribuito alla diffusione del teatro comunitario nel tuo paese?

Adhemar si occupa di entusiasmare nuovi gruppi e avviare nuovi progetti in altri paesi. Se ne è occupato lui in Uruguay. Anche in Colombia, ad esempio. L'estate passata Adhemar è stato invitato in Colombia dal gruppo Nuestra Gente. Si è lavorato con tutta la comunità, si è montato uno spettacolo di strada. C'è stato un intercambio vero e proprio, e lo spettacolo era frutto di un po' del nostro modo di lavorare e un po' del loro stile. È un gruppo professionale, come Los Calandracas, che ha deciso di lavorare con la comunità. Hanno uno spazio, in un barrio molto umile che era una casa di prostituzione, l'idea adesso è quella di raccontare la storia di questo barrio.

Tornando al mio paese, esiste anche un progetto di donne uruguayane in Brasile. Le donne uruguaye che vivono a San Paolo, hanno lavorato con una sociologa cilena che vive a San Paolo, che ha scritto un libro sulle donne cilene emigrate in Brasile. Da questo progetto, è nato un gruppo di teatro comunitario con le donne uruguaye. Io le ho stimolate affinché cominciasse a raccontare la storia della loro emigrazione. Già si stanno riunendo e cominciano a creare lo spettacolo. È nato un libro. Bisogna cercare qualcosa in comune per ricominciare a raccontare. È importante concludere gli spettacoli con il canto corale della speranza. È un messaggio politico fondamentale che vogliamo dare attraverso l'arte. Raccontiamo cose buone e cose cattive, ma alla fine lo sguardo sul mondo e sulla vita è sempre ottimista, deve esserlo per resistere e superare ogni crisi.

Esistono più di 120 mila organizzazioni comunitarie in tutta l'America Latina. Questo dato mi ha sorpresa.

Sì, l'America Latina è comunitaria. Adesso stiamo lavorando col progetto brasiliano Puntos de cultura. In concreto l'idea è questa: il paese destina alla cultura l'uno per cento del budget totale, di questa percentuale lo 0,10 è destinato alla cultura comunitaria. Rientrano in questo settore anche i popoli indigeni, con le loro attività. Si sta lavorando moltissimo su questo in Colombia, più che in altri paesi. Il Brasile con Lula è stato il pioniere di questo progetto.

Intervista a Nora Mouriño, organizzatrice Catalinas Sur

Buenos Aires, Galpón de Catalinas Sur, 30 giugno 2010

Perché hai deciso di entrare a far parte di un gruppo di teatro comunitario?

Io sono attrice, da quattordici anni studio recitazione, ma non ho mai amato la televisione né il cinema, perché la mia passione è sempre stata il teatro e il teatro che voglio fare è il teatro comunitario. Quando ho conosciuto Adhemar Bianchi e il gruppo Catalinas ho capito che questo era il mio spazio, il mio mondo e per questo ho deciso di entrare a far parte di questa comunità con la mia famiglia. Mio marito e i miei figli sono attori del gruppo. Sono felice che i miei bambini stiano crescendo in questo ambiente. Valentino esulta quando andiamo a teatro, si emoziona ogni volta che c'è una rappresentazione da fare. Per lui il teatro è gioco e lo è anche per me e per tutti i cittadini che fanno parte di questa esperienza straordinaria. Ormai qui in Argentina ognuno pensa a se stesso, c'è un individualismo sfrenato, i bambini giocano da soli alla play station di fronte ad un computer e non giocano più a palla per le strade come accadeva una volta. La loro creatività è annientata, non c'è più nulla che la stimoli. Il teatro comunitario è riuscito a fare questo, a stimolare la creatività di ognuno, perché l'essere umano è creativo per natura. Il teatro comunitario prova ogni giorno a recuperare quel mondo perduto, dove è bello fidarsi degli altri, dove non si vive con la paura che se esci per strada qualcuno può

derubarti. Per me tutto questo è incredibile, io qui dentro ho trovato la mia dimensione.

Qual è la tipologia di pubblico che frequenta il Galpón di Catalinas?

È il pubblico che non va a teatro. Ovviamente molti dei nostri spettatori conoscono il teatro, lo apprezzano. Spesso c'è gente colta che assiste ai nostri spettacoli. Ma, a differenza del teatro tradizionale, qui viene tutto il mondo. Il teatro tradizionale non è amato da tutti, si preferisce il cinema, il musical. Qui invece tutti partecipano e vengono coinvolti: gente povera, gente ricca, bambini, adulti, anziani. La maggiore diffusione si ha grazie al passaparola. C'è sempre un grande flusso di gente che va e che viene, anche gli attori cambiano. In questo modo gli spettacoli si rinnovano sempre.

Il teatro comunitario deve essere composto almeno da 30-40 persone, altrimenti cessa di essere teatro comunitario. La cosa più importante è la intergenerazionalità. Dato che siamo in un mondo molto settorializzato, è straordinario che una persona di 70 anni riesca a dialogare con un ragazzino di 9 o di 18 anni. Noi siamo *amateurs*, perché amiamo il teatro e facciamo in modo che anche gli spettatori comincino ad amarlo.

I nostri sono spettacoli di qualità, non facciamo le cose in modo approssimativo, non facciamo arte povera per poveri, siamo cittadini comuni ma facciamo le cose al meglio di come possiamo farle. Questo è molto importante.

Il teatro comunitario è un teatro politico?

In un certo senso sì, se si rivede il significato della parola "politica". Diciamo che è politico nel momento in cui la sua azione ha trasformato la società in qualche modo. Patricios è rinata grazie al teatro comunitario. Era diventata un paese fantasma e adesso ha una vita ricchissima. Grazie al teatro comunitario la gente ha potuto ricominciare ad amare la piazza.

Dopo la dittatura la paura di riunirsi in uno spazio pubblico era ancora forte. Il teatro comunitario fa in modo che le persone ripopolino la strada, perché la strada unisce la gente. Con l'esplosione della crisi del 2001 si crearono molte associazioni e anche in quel caso il teatro comunitario fu un modo per resistere

alla crisi. Durante l'ottavo incontro di Teatro Comunitario eravamo circa in 3000 ad affollare la piazza. Noi, come gruppo, siamo nati nella piazza e, anche adesso che abbiamo il nostro teatro, ci piace ritornarvi, perché nella piazza c'è l'essenza del teatro comunitario. *Catalinas* è nato con una festa nella piazza delle Malvine e con una *chorizeada*, rituale che rappresenta per noi una costante. La *chorizeada* è un primo momento di incontro per noi e i nostri spettatori, mangiamo il *choripan* davanti al teatro, sulla strada e cominciamo a condividere qualcosa. Ricordo quando affittammo il teatro, era il 1997. Ci sembrava un sogno che si realizzava... questo teatro coi tetti altissimi, vuoto, si moriva di freddo, ma noi eravamo felici. Tutti insieme cominciammo a dipingerlo, a ristrutturarlo completamente. Era la nostra casa. Bevevamo mate e mangiavamo lenticchie.

Come si inserisce l'esperienza del teatro comunitario nel contesto teatrale argentino?

I fondatori del teatro comunitario, Ricardo e Adhemar vengono dal Teatro Indipendente, hanno una formazione attoriale e hanno vissuto appieno il contesto teatrale argentino.

In Argentina per Teatro Indipendente si intende il teatro di ricerca, il teatro d'avanguardia, che in qualche modo si oppone al teatro tradizionale e che nel corso degli anni ha avuto una forte connotazione politica. Noi non abbiamo nulla a che vedere con questo tipo di teatro. È ovvio che ci sono alcuni punti in comune, in ogni caso si tratta di un teatro popolare, che non si rivolge ad una élite, ma a tutti. La differenza principale è che i gruppi di Teatro Indipendente sono composti da 5-8 attori professionisti, si tratta di piccole compagnie, noi invece accogliamo tutti indiscriminatamente. Noi siamo semplici cittadini, molti di noi non hanno mai studiato teatro, altri non lo conoscevano nemmeno. Ci uniamo per fare festa, per recuperare quello che la storia ci ha tolto. Ci sono esperienze di teatro argentino rispetto alle quali ci sentiamo molto vicini, come ad esempio il *Teatro por la Identidad*. Non è, come nel caso del teatro comunitario, un modo di fare teatro; si tratta di un ciclo teatrale promosso dalle Abuelas per ricordare tutti i momenti della dittatura e far sì che la gente non li dimentichi. Anche noi parliamo di identità, di memoria e anche noi

abbiamo partecipato a questo progetto, ma i nostri obiettivi sono differenti. Il nostro teatro è prima di tutto festa, gioco.

Qual è uno dei momenti che ricordi con maggiore commozione?

Sicuramente il primo incontro di teatro comunitario nel 2003 a Patricios. Eravamo otto gruppi a partecipare. Il mio bambino aveva sei mesi e ricordo che passava di mano in mano, andava in braccio anche a gente sconosciuta senza che io me ne preoccupassi. Dormimmo tutti insieme nella stazione di Patricios, fu bellissimo, mai ho sentito un'emozione così grande. L'incontro si concluse con balli e festa e tutti piangevamo, perché tutti sentivamo che c'era qualcosa di grande che ci univa. Ogni incontro di teatro comunitario è emozionante, ma il primo fu eccezionale, fu diverso.

A La Plata per il terzo incontro eravamo già venticinque gruppi e ogni anno siamo sempre di più. Questo per noi è meraviglioso, significa che la gente ha bisogno del teatro comunitario, che il progetto di moltiplicare la nostra esperienza è riuscito.

*Come nasce *El Fulgor*, di cui tu e tuo marito siete i protagonisti?*

El Fulgor nasce da un'idea di Ricardo Talento. Dopo aver visto *El Baile, Ballando Ballando* [N.d.R], il film di Ettore Scola, Ricardo propose ad Adhemar di fare uno spettacolo simile, parlando però della storia argentina. Poteva essere un modo perfetto, divertente, di rivivere e far rivivere agli spettatori tutti i momenti più importanti della nostra storia.

Inizialmente lo spettacolo era lunghissimo, durava tre giorni. Nel 1998 ci fu la prima rappresentazione e fu un successo. Io e mio marito siamo i protagonisti. Nel 2001 avevamo deciso di fare un viaggio in Europa e, dato che Adhemar non riuscì a trovare nessuno che ci sostituisse per la rappresentazione del *Fulgor* a Barcellona, decidemmo di iniziare anche noi il viaggio in Spagna con tutto il gruppo e poi fermarci in Italia per un po'. Fu straordinario. Un intero aereo era prenotato per noi. Bambini di tre mesi e anziani di ottanta anni si misero tutti in viaggio. Ci chiamarono dalla Spagna pochi mesi prima dicendoci che il nostro spettacolo era in programmazione. Ricardo e Adhemar andarono per primi, per capire come organizzare la rappresentazione, perché lo spettacolo prevede uno

spazio circolare, non si può fare ovunque. Ci colpirono più di ogni cosa i camerini, erano grandi, pieni di luci, di specchi, con ogni comodità. Eppure noi continuammo a cambiarci al lato dello scenario e questo stupì i nostri ospiti. Ma noi eravamo abituati a cambiarci in piazza, per strada, davanti alla gente, al freddo, sotto la pioggia, al sole cocente. Ci trovammo di fronte a un modo diverso di fare teatro e fu bellissimo. Ogni viaggio è un'esperienza magnifica perché ci uniamo sempre di più. Dormiamo e mangiamo tutti insieme, ci sentiamo una famiglia.

Quali sono i nuovi progetti?

Abbiamo moltissimi progetti. Dai laboratori di burattini, di circo, di strumenti, prendono avvio sempre nuovi progetti. Da quest'anno ad esempio è entrata in funzione l'*Orchestra Atipica*, per il prossimo novembre abbiamo in progetto un incontro di teatro comunitario originale, nella Plaza de Mayo. Si tratta di un'idea nuova, quella di creare uno spettacolo insieme agli altri gruppi. Siamo eccitati. Vediamo cosa ne verrà fuori.

Intervista a Gonzalo Domínguez, direttore della Orquesta Atipica, Catalinas Sur

Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 6 luglio 2010

Quando nasce il progetto dell'Orquesta Atipica?

Il progetto è nato tre anni fa. Tutte le opere di *Catalinas* prevedono musica e canto. Quasi sempre c'è un piccolo gruppo di musicisti dal vivo che accompagna la canzone o le scene recitate. L'idea l'avevo da molto tempo. Stavamo facendo un'opera di circo, che generalmente ha l'orchestra dal vivo, il *Carnevale Veneziano*, dove l'orchestra suonava musica medievale. In quel momento cominciai a pensare a un progetto più grande, dal quale poteva nascere la musica di tutti gli spettacoli. All'inizio lavorai solo più che altro, andai a visitare il progetto di orchestra giovanile del barrio, che suonava musica classica.

La mia idea era prendere questo modello e adattarlo al tipo di persone con cui lavoriamo qui. Adattarlo al teatro, al nostro stile di musica, che non è ovviamente la musica classica. Volevo sperimentare nuovi strumenti, anche non convenzionali.

Inizialmente non specificai che strumenti usare, convocai tutti quelli che avevano voglia di fare musica, di cantare e, a partire dagli strumenti che vennero fuori, cominciammo a costruire l'orchestra.

L'idea si concretizzò due anni dopo.

Adhemar mi disse che avevamo la possibilità di ottenere sussidi, per cui presentammo un progetto musicale. Convocai quattro persone, per creare un gruppo di lavoro. Senza esperienza, senza modello, con quello che noi immaginavamo che poteva essere, partimmo. È la prima orchestra che io ho diretto. Bisognava capire che musica fare, in che modo evitare che la gente potesse annoiarsi, in che modo tutti potessero partecipare. Ci ispirammo al modello teatrale, proponendo temi comuni al gruppo e partimmo dalle improvvisazioni. Eravamo circa 55 membri e il numero si è mantenuto costante. Il nostro progetto si articola in tre momenti. Il primo è stato quello di creare un'équipe di lavoro, il secondo di costruire uno spettacolo, il terzo che si concretizzerà l'anno prossimo è quello di fare scuola, di creare un gruppo di docenti all'interno dell'orchestra che tengano lezioni di canto e strumenti.

Qual è la funzione della musica all'interno di un gruppo di teatro comunitario?

Attraverso il canto più persone possono dire contemporaneamente la stessa cosa e in maniera più efficace. Il teatro comunitario lavora nella piazza e nella piazza le voci si disperdono, solo il canto collettivo può superare il rumore della città. La musica del teatro comunitario è una musica che risuona nella memoria collettiva, perché solitamente si tratta di melodie tradizionali, alle quali poi noi diamo parole nuove, che hanno a che fare col nostro spettacolo, con quello che noi vogliamo comunicare.

C'è l'influenza e il contributo di ognuno in questo. C'è un tema che è del chitarrista, la maggior parte sono miei. Adesso nello spettacolo c'è un insieme di musiche e melodie differenti, ci sono brani di tango, candombe, musica balcanica, basca, italiana. Non abbiamo ancora trovato uno stile preciso, stiamo sperimentando diversi linguaggi, stiamo cercando.

Intervista a Ricardo Talento, direttore artistico Circuito Cultural Barracas

Buenos Aires, Circuito Cultural Barracas, 11 luglio 2010

Come nasce il Circuito Cultural Barracas?

Il Circuito nasce a partire da un gruppo professionista di teatro di strada, *Los Calandracas*. Eravamo in sette, facevamo musica, acrobazie, teatro di pagliacci, teatro di strada. Decidemmo a un certo punto di agire nel nostro barrio sull'esempio di Catalinas e trasmettere ai cittadini le nostre esperienze e la nostra arte. Noi crediamo che l'arte sia un diritto di tutti, ogni essere umano ha il diritto di comunicare attraverso l'arte, sentiamo che il teatro è uno spazio di salute, uno spazio che fa bene alla singola persona che ne fa parte, alla collettività alla comunità intera. Qui lavorano generazioni distinte, che non solo si incontrano ma costruiscono insieme un'opera d'arte, si decide insieme cosa raccontare, come raccontarlo, con quale estetica, con quali obiettivi. Si tratta di spettacoli di massa che necessitano quindi di una forma di costruzione diversa dal solito. C'è come un fantasma nella nostra società, che se uno costruisce qualcosa con gli altri perde la sua creatività, perde il suo potere di individuo. In realtà facendo teatro comunitario ci siamo resi conti di come la sommatoria delle creatività sia una creatività maggiore di quella del singolo. Da sei persone oggi siamo diventati 300 cittadini, senza i quali non avremmo mai potuto realizzare i nostri progetti. Abbiamo messo la nostra esperienza in funzione dei nostri vicini, dei nostri compagni ed è stato straordinario.

Cos'è il MO.TE.PO?

Dopo la dittatura ci fu un grande sviluppo di teatro di strada. Negli anni Ottanta erano moltissimi i gruppi che lo praticavano. Ci riunimmo in 25 gruppi e creammo il movimento di teatro popolare. Questo movimento nacque, si sviluppò e terminò con la fine del teatro di strada, che col tempo in Argentina andò disperdendosi. La maggior parte dei gruppi che praticavano teatro di strada prese altre vie. Noi ad esempio cominciammo a fare altro, a lavorare coi nostri vicini di quartiere e a fare teatro comunitario.

Il gruppo originario Los Calandracas, che è un gruppo di professionisti, continua a esistere parallelamente al gruppo comunitario?

Sì, certo. Noi come gruppo ci rifacciamo soprattutto al teatro forum di Augusto Boal. Lavoriamo sui temi della salute, dell'educazione. Io conobbi Augusto quando era esiliato qui in Argentina, negli anni Settanta. Dopo la dittatura cominciammo anche noi a fare teatro foro.

Non si era sviluppato molto in America, più in Europa. Si lavora con una comunità specifica, in genere ospedaliera, su diverse problematiche, si teatralizza il lavoro e il pubblico modifica lo spettacolo. Tuttora come gruppo *Los Calandracas* lavoriamo in questo modo. Con l'approvazione della legge sull'obbligo dell'educazione sessuale, il nostro lavoro nelle scuole è diventato molto importante. Ci occupiamo della formazione dei docenti in questo ambito.

Il teatro comunitario è un teatro politico?

Il teatro comunitario è un teatro politico. Molte volte il termine "politica" può essere equivocado, in realtà non si intende, nel nostro caso almeno, una politica partitica. Politica significa come si vive nel mondo, come si immagina il mondo, cosa si vuole cambiare della realtà che viviamo. Dietro ogni nostro spettacolo c'è un'intenzionalità politica. Noi vogliamo sempre comunicare qualcosa, anche quando apparentemente sembra solo la celebrazione di una festa. *El Casamiento de Anita e Mirko* non è altro che una festa. Nasce nell'anno più difficile per la storia recente dell'Argentina, il 2001.

Avevamo bisogno di questo, di una festa. Sono dieci anni che lo facciamo, la necessità del barrio in realtà era la necessità di tanta gente. Questo spettacolo ha mostrato nuove possibilità, nuovi modi di relazionarsi agli altri. Fidarsi degli altri, ballare e mangiare con gli altri.

Nel corso di questi dieci anni lo spettacolo è andato modificandosi in base alle nuove esigenze delle gente? Nel 2001 nasce perché i cittadini in quel preciso momento storico avevano bisogno di festa. Oggi cosa è cambiato?

Lo spettacolo va modificandosi continuamente, perché gli attori cambiano sempre, lo stesso personaggio è interpretato da diversi cittadini. Quello che c'è sempre è il progetto, ma il resto cambia, si modifica. Siamo *amateurs*, non c'è un obbligo, per cui ogni attore se ha interpretato un ruolo deve mantenerlo in eterno, ognuno può entrare e uscire dal gruppo quando vuole. Lo spettacolo c'è sempre, ma il teatro è uno spazio aperto. Ogni anno le esigenze della gente cambiano, perché cambia la società, ma il bisogno di festa è costante.

Che cosa rappresenta per te il teatro di strada?

Per me la strada è fondamentale. Il teatro è una cerimonia umana collettiva. E quale posto migliore per celebrarla se non la strada? A me appassiona da sempre il teatro di strada, perché è la teatralizzazione dello spazio pubblico. Ottieni un altro sguardo sopra lo stesso spazio che vedi e vivi quotidianamente. Improvvisamente ti appare diverso, improvvisamente scopri delle potenzialità finora inesplorate. Lo spettacolo più popolare fu *El chico del cordel* che è uno spettacolo di strada, il pubblico cammina per quattordici isolati. Oggi il teatro si è convertito in arte dell'esibizione, non della comunicazione, non c'è la vocazione di trasmettere, comunicare qualcosa a chi guarda. Per noi comunicare invece è il nostro principale obiettivo.

Qual è la tipologia di pubblico che frequenta il Circuito?

Generalmente il pubblico non abituato al teatro. Il nostro è un quartiere povero e la gente che frequenta più spesso il nostro teatro è cittadina del barrio. Ma da ogni parte vengono a vederci. In fondo, venga da dove venga, chiunque è cittadino dappertutto. Il teatro comunitario ha permesso di aprire questa cerimonia a gente che mai sarebbe andata teatro. È stata una grande vittoria per noi.

Come nasce l'idea di creare una forma artistica tanto originale come il teatro comunitario? Tu e Adhemar siete stati i promotori di questa esperienza.

L'idea non nasce, si va costruendo. Nasce da tutte le esperienze che abbiamo vissuto precedentemente. È la continuità rispetto al Teatro Indipendente, al teatro politico, al teatro di strada. È una somma di tante esperienze. È nato

fondamentalmente dalla necessità di fare qualcosa per i nostri cittadini, per il nostro barrio, di non abbandonarlo alla povertà e alla disperazione, all'incomunicabilità.

Come portate avanti il vostro progetto in termini economici?

Importantissimo è il sussidio che viene dall'Istituto Nazionale del Teatro, un organo che esiste da 15 anni e che ci fornisce un appoggio per mantenere la sala e per la produzione. Abbiamo i nostri amici utopici, gli spettatori che possono collaborare al nostro progetto attraverso una cifra irrisoria, ma importante. E poi ci sono altre associazioni che condividono il nostro lavoro e ci sostengono per quanto possono. E ovviamente il biglietto d'ingresso che è la nostra principale fonte di finanziamento.

Intervista a Bicho Hayes, direttrice Patricios Unido de Pie

Buenos Aires, abitazione privata, 6 luglio 2010

Com'è nato il gruppo di teatro comunitario Patricios Unido de Pie?

Noi cominciammo nell'ottobre del 2002. Io lavoravo a Patricios come medico pediatra. La municipalità di Nueve de Julio mi mandava a Patricios una volta a settimana per l'assistenza ai bambini e soprattutto per la medicina preventiva, per fare vaccini. Gli alimenti che dava il municipio secondo il sistema assistenzialista non sempre bastavano.

Se il municipio non dava latte in polvere, i bambini non avrebbero bevuto più latte. I bambini nascevano bene, con un buon peso, ma presto si ammalavano, erano denutriti. La crisi era difficile. Volevamo trovare un modo per risolvere questo problema e organizzarci in una comunità piccola per proteggere i bambini, per non farli ammalare. Io andavo con alcune mamme a casa delle famiglie per assistere le madri e i bambini, per controllare la loro alimentazione. Capimmo che tutti nel nostro piccolo potevamo fare qualcosa. Un vecchio del paese riprese il suo aratro e creò un piccolo orto su un pezzo di terreno, le donne lo coltivavano, fino a quando l'inondazione distrusse tutto.

Con tutto questo nella testa, con questi pensieri e preoccupazioni, fui con Alejandra, mia amica, a La Plata per la settimana di Teatro e Memoria organizzata dalla Commissione provinciale della memoria. Il fine settimana in cui andammo noi, era venerdì notte, c'era *El Fulgor argentino*. Fu straordinario. Il sabato e la domenica facemmo un laboratorio con Adhemar e Ricardo, eravamo circa ottanta. C'era una prima parte teorica, in cui ci venivano spiegati tutti i principi base del teatro comunitario e ogni volta ci entusiasmava di più. A un certo punto io dissi ad Alejandra "questo è per Patricios! È perfetto". L'idea che tutto è possibile in qualche modo, che tutti possono esercitare l'immaginazione, la creatività, mi entusiasmava. Sono gli stessi principi della medicina comunitaria, l'idea che la salute è un bene sociale, non individuale, che tutti possono contribuire in qualche modo. Il teatro comunitario poteva essere una forma per riattivare la rete sociale di Patricios. Patricios era un villaggio che viveva della ferrovia, fino a quando nel 1977 passò l'ultimo treno. Dopo il momento teorico, passammo al laboratorio pratico di teatro comunitario. Adhemar e Ricardo volevano aiutarmi, perché loro hanno il compito di dare entusiasmo ai nuovi gruppi, sono gli *entusiasmadores*. Così timidamente io e Alejandra ci avvicinammo, raccontammo la nostra storia, e Adhemar ci disse "fantastico, già avete una storia, la storia del treno". Ma noi non avevamo nient'altro. E loro ci spronavano perché qualcuno avremmo trovato da qualche parte. Tornammo a Nueve de Julio, dove vivevamo. Patricios si trova a 20 km da Nueve de Julio. Capimmo che poteva funzionare. Prima della crisi del 2001 a Patricios cominciò la disoccupazione e iniziò a riunirsi il club del treque, del baratto. Per esempio io portavo la bilancia per pesare i bambini e mi davano una pianta di lattuga in cambio. A Patricios il club era composto da un gruppetto di donne, le donne sono quelle che sempre sanno reagire nei momenti di crisi. Gli uomini senza lavoro si erano depressi, amareggiati, rimanevano seduti nelle loro case senza far nulla o cercando invano un lavoro. Pensammo che per l'anniversario del pueblo si poteva organizzare un incontro di teatro comunitario.

Era un momento molto difficile per Patricios, un momento di grande tristezza. Le persone cercavano qualcosa per risvegliarsi. Tutti dicevano che non c'era nulla, musicisti, attori, costumi. Nulla con cui cominciare. Però io credo che tutto si può e un giorno, tra le donne del club, una signora mi disse che sempre avrebbe voluto recitare, però doveva crescere i suoi figli, un'altra organizzava

già comparse per carnevale. Così l'idea piacque come forma per resistere andare avanti. La settimana seguente ognuno portò qualcuno, amici, parenti, il suo gatto, il suo cane. Eravamo trenta, spiegammo i principi del teatro comunitario. L'idea principale è che tutto si può, che niente è impossibile anche quando gli altri vogliono farti credere che sia così. La settimana successiva venne gente di Buenos Aires e quindi la riunione fu più attrattiva, ci riunimmo tutti insieme davanti alla stazione. Adhemar con tutto il suo sapere e la sua esperienza tornò a spiegare come funziona il teatro comunitario, cominciammo a raccogliere foto, diari, per capire cosa volevamo raccontare. Sempre il tema in tutte le riunioni era il treno, come era Patricios prima che gli togliessero il treno e la distruzione che ne seguì dopo, cosa c'era a Patricios prima del treno. Come in tutta l'Argentina, c'erano gruppi di italiani, spagnoli, creoli. Per questo iniziammo a sperimentare tanti generi, la zarzuela spagnola, il circo criollo, lo

sainete, il circo comune, la murga, tutte le manifestazioni popolari. Si cantava la perdita del treno e la speranza di poterlo recuperare.

Il teatro comunitario ha uno sguardo ottimista sopra le cose, non nostalgico. Non bisogna pensare che tutto è andato perso, ma che tutto si può recuperare. Sempre si può andare avanti.

Vennero fuori molte idee, elaboravamo nuove parole da adattare a musiche tradizionali, che sempre hanno un significato per la memoria collettiva. Le parole andavano in accordo con la drammaturgia, era come una drammaturgia cantata. Quando finalmente completammo la canzone iniziale, la domanda fu: e chi dirige questo coro? Non avevamo nessuno a Patricios. Patricios è un piccolo villaggio della pampa umida, di 600 abitanti. Alejandra aveva esperienza come attrice, non aveva mai diretto un'orchestra. Ma in qualche modo riuscimmo ad ingegnarci. Come scenario avevamo la vecchia stazione, perché il teatro comunitario utilizza lo spazio pubblico. È questo il bello. Mentre uno cammina, va a trovare la vicina, va a fare la spesa, a un certo punto si vede immerso in questo spettacolo, diventa spettatore. Non si deve decidere di andare a teatro, il teatro sta lì, è sulla strada, per tutti. Fu importantissimo il recupero dello spazio pubblico dopo la dittatura. Ancora nel 2002 c'era il timore delle riunioni pubbliche. Finalmente col teatro riuscimmo a rompere questa difesa che avevamo sviluppato durante la dittatura. Un macchinista pensionato e due maestre della scuola con alcuni alunni recuperarono la

stazione, la pitturarono, ordinarono l'archivio. I giovani furono parte di questo recupero della stazione. Questo fu molto importante. Cominciammo a provare. Avevamo molto entusiasmo, ma c'era qualche inconveniente. Ci accomodammo per i vestiti con le cose che ognuno aveva in casa. Teoricamente era il 1908 quando fu fondata la stazione, però noi avevamo vestiti del 1940, ma andava bene lo stesso. Per lo più le donne indossavano abiti neri e fazzoletti sul capo, gli uomini in pantaloni neri, camicia bianca. Eravamo circa 40 persone. Non abbastanza per formare i quattro gruppi di spagnoli, francesi, creoli, italiani. Quindi quelli che interpretavano i creoli si trasformavano in spagnoli, cambiando i vestiti e con un fazzoletto di un altro colore, altri oggetti in mano. Accadeva però che in quel momento di cambio di costume, la scena rimaneva vuota per un po'.

Così pensammo alla figura del vagabondo che in quel tempo vuoto poteva occupare la scena. Quasi sempre nelle stazioni c'erano vagabondi che dormivano, mangiavano, quindi era un personaggio perfetto. Camminava per la strada senza testo, per il pubblico. Toccò a me fare questo personaggio. Indossavo vestiti vecchi, strappati, mi grattavo la testa, ero sporca e disfatta. Invitammo di nuovo Adhemar e Ricardo a vedere lo spettacolo, ci dissero le loro opinioni, proponendoci eventuali correzioni. Per loro il vagabondo doveva essere l'anima della stazione, il portatore della storia. Questo personaggio doveva essere sfruttato di più. Così ascoltammo il loro consiglio.

C'erano cittadini che non venivano di persona alle riunioni, ma mandavano lettere attraverso gli altri e allora prendemmo la lettera di una signora, una lettera che era parte della sua vita, dove si leggeva "io sono nata qui, ho cresciuto i miei figli qui, mio padre era macchinista della ferrovia, eravamo felici, vivevamo bene, fino a quando gente senza cuore e senza pietà ha fatto accadere qualcosa che mai avremmo creduto potesse accadere, si presero il treno. Di notte andavamo alla torre dell'acqua dove esponevano la lista dei compagni che dovevano lasciare il paese. Non si sapeva quando dovevano andare via, né dove". Il vagabondo aveva il ruolo dell'annunciatore della storia e dopo di lui tutto il gruppo entrava insieme cantando la perdita del treno. Come sempre si raccontava anche una storia d'amore, quella tra una ragazza che puliva la stazione e un macchinista, e anche questa vicenda nasce dal racconto di una vicina che si era innamorata di un macchinista e ogni giorno andava alla stazione solo per guardarlo. Quando il macchinista va via dalla città,

il postino cerca di conquistare la fanciulla, ma lei non lo vede, lo considera solo il portatore delle lettere. Figli, nipoti di ferrovieri rivivevano così vecchie storie. Il 3 marzo la funzione venne rappresentata per l'anniversario di Patricios. Durante la festa del pueblo tutti gli ex abitanti che sono dovuti andare via ritornano sempre, è tutta una commozione. In quell'occasione vennero circa 500 persone, quasi quanto gli abitanti di Patricios. Fu un successo, la gente piangeva. Eravamo nei binari della stazione e il pubblico stava seduto in una sorta di corridoio di fronte, però in realtà tra il pubblico e noi non c'era divisione, perché la loro vita era messa in scena, la drammaturgia stessa era la loro vita, eravamo uniti nel rivivere una storia comune.

Come è cambiata Patricios grazie al teatro comunitario?

La bellezza del teatro comunitario sta nella convinzione di chi lo pratica. Noi non ci arrendiamo di fronte al dolore, non ci siamo mai arresi. Il teatro è riuscito a tirar su gli animi più sconsolati. Il teatro comunitario stimola la creatività di ognuno. Tutte le idee si prendono in considerazione, alcune sono assurde, ma va bene così.

Quello che bisogna eliminare è il no dalla bocca. Quando si va ad una scuola di teatro i docenti ti dicono "questo non si può", qui invece tutto si può, chi è grasso lavora da grasso, chi è magro da magro. Si tratta di trovare la capacità e l'arte di ognuno. Qualcuno ha solamente la capacità di stare in scena che non è poco, qualcuno di cantare, qualcuno di recitare. A volte c'è chi si sorprende di se stesso, anche quelli molto timidi superano i loro limiti. Una signora durante una delle nostre riunioni mi raccontò come si decise ad entrare a far parte del gruppo. Era una maestra della scuola e fu proprio la cooperativa della scuola che la spinse ad andare. Ma lei mai avrebbe recitato, addirittura quando doveva tenere le lezioni in classe arrossiva tutta. Con orgoglio ci disse "adesso sono qui e dico perfino una frase nello spettacolo, è grandioso. D'altronde vidi questa povera donna tanto entusiasta per questo progetto, dovevo aiutarla!". Se si può fare questo, si può fare anche altro. Oggi la società ti toglie la creatività, ti annulla l'immaginazione, perché sono le due facoltà più rivoluzionarie, dal nulla puoi creare qualcosa e questo spaventa, fa paura. Grazie al teatro oggi Patricios è cambiata. Abbiamo un centro internet con cinque computer, la radio locale, il teatro comunitario, la microimpresa turistica

del D&D (Dormir y Desayunar). È stato avviato un corso per la preparazione e la conservazione di alimenti, che prevede alla fine la consegna di un certificato. Ci sono corsi di informatica, anche se pochi ancora sono interessati a sfruttare il mezzo telematico. Sono per lo più i ragazzini che vanno al centro internet per giocare. Un altro progetto importante del gruppo di teatro comunitario è stato l'organizzazione di una festa in occasione del compleanno dell'*espediente*, lo abbiamo chiamato così. Si tratta di un fascicolo approvato 35 anni fa che prevedeva l'asfaltatura e la pavimentazione della strada di ben 6 km che si deve percorrere per arrivare a Patricios. Ma le autorità non hanno mai concretizzato il progetto. Patricios è rimasta praticamente inaccessibile in alcuni periodi dell'anno. Quando piove la città si ferma. Maestre, commercianti, produttori non possono raggiungere i posti di lavoro. Patricios cade nell'isolamento. Noi, attraverso il teatro, in modo ironico abbiamo voluto ribellarci a tanta indifferenza e così abbiamo organizzato una festa per celebrare questo compleanno e un breve spettacolo. Un gruppo di attori interpretava i funzionari, l'altro gruppo che veniva dalla parte opposta rappresentava il popolo. Fu divertente. Ma noi stiamo ancora aspettando e lottando.

Negli ultimi anni sono nati moltissimi gruppi di teatro comunitario, sparsi per tutto il paese. Patricios in particolare ha rappresentato un modello di riferimento per il gruppo di Nueve de Julio. Potresti raccontarmi di questa esperienza?

Sì sono moltissimi i gruppi oggi. Ed è straordinario. Esistono molti altri paesi che hanno vissuto la stessa crisi, la stessa depressione di Patricios. Anche Nueve de Julio. Quando la città divenne più grande, i cittadini più poveri cominciarono a costruire nella zona in cui i terreni costavano meno. Così Nueve de Julio adesso è divisa in due. La parte più ricca e tradizionale da un lato e quella più nuova e più povera dall'altro. Dalla nostra esperienza è nato il gruppo di teatro comunitario di Nueve de Julio, che a differenza di Patricios è per lo più composto da adolescenti. Si chiama Los Cruzavias. Los Cruzavias sono coloro che attraversano la strada che divide. Abbiamo pensato allora di creare uno spettacolo che rispecchiasse questa situazione. Così è nata la storia d'amore tra Romero e Juliera, un ragazzo del quartiere ricco e una

ragazza della zona povera. Il gruppo di teatro comunitario ha anche un suo periodico, che raccoglie molte interviste fatte dai ragazzi stessi. Esiste anche un gruppo di sostegno per i bambini che non vanno bene a scuola, o che l'hanno abbandonata. Il progetto si chiama *Aprendiendo aprender*. Molti bambini grazie a questa iniziativa sono tornati a scuola. È meraviglioso. Da poco è stata aperta anche una piccola banca di microcredito. Le idee non mancano e in qualche modo si portano avanti.

Intervista a Belén Trionfetti, direttrice del gruppo Los Okupas del Andén

La Plata, stazione ferroviaria, autunno 2012

Parliamo delle origini: come si è formato il gruppo?

Le origini risiedono in un laboratorio di teatro coordinato da Ricardo e Adhemar. Si trattava nello specifico di un laboratorio nato per la formare nuovi coordinatori. Alla fine degli incontri, sono riuscita a creare, insieme ad altri compagni, il gruppo Dardos de la rocha. Abbiamo trovato uno spazio disponibile all'interno della stazione, attivo già come centro culturale. Abbiamo coinvolto i vicini del barrio nel recupero della stazione come luogo fisico e insieme come luogo della memoria. La ferrovia, infatti, è ferma dal 1975, passava di qui lo stesso treno di patricios. All'interno del centro culturale autogestito si forma anche un'attività di teatro comunitario e, dalle origini fino a oggi, lavoriamo sulla storia del barrio e del treno provinciale.

La red regional del sur. Come e perché nasce?

Siamo sei gruppi, molto vicini per distanze geografiche e idee. Sentivamo l'esigenza di riunirci, di incontrarci spesso e condividere e fomentare le attività, abbiamo spesso prodotto spettacoli condivisi. La rete sorge per iniziativa di un gruppo della facoltà di giornalismo e comunicazione della città di La Plata, con l'obiettivo di lavorare sulla comunicazione tra i gruppi. Dei giovani studiosi ci hanno proposto di creare una rete per facilitare questo scambio continuo e noi

abbiamo accettato. Una volta la mese ci incontriamo per se qualcuno ha difficoltà, per scambiare opinioni e consigli e per ricavarci un momento di condivisione del tempo.

Intervista a Elena Ganazzoli, *vecina* del gruppo Los Okupas

Casa di Elena e Louis, 16 settembre 2012. Ore 10:00, colazione all'italiana.

Mi incuriosisce il vostro percorso di coppia. Raccontami come avete deciso di condividere insieme un'esperienza tanto originale, e ritrovarvi, anche fuori dalle mura di casa, insieme.

Io ho lavorato come professoressa d'inglese e per molto tempo sono stata assorbita dal lavoro, ero come alienata dal mondo. Quando ho cominciato ad avere un po' di tempo libero ho voluto dedicarmi al teatro che ho sempre amato. Non ho mai pensato di essere attrice alla mia età, però volevo esprimermi in un altro modo e sperimentarmi. Qui a La Plata ho partecipato a un laboratorio di teatro organizzato da Adhemar e Ricardo, circa 15 anni fa. Passò un po' tempo da quell'esperienza e si creò un gruppo di teatro comunitario proprio in questa città. Innamorata di Catalinas, decisi di partecipare. Qui condividiamo tutto, ognuno può dire le sue opinioni senza paura del giudizio altrui, è il luogo della libertà di pensiero. La cosa interessante è il modo in cui si vanno costruendo le opere. Abbiamo due direttori, uno teatrale e uno musicale, che, in occasione del primo spettacolo, ci hanno dato il compito di raccogliere in giro per il barrio alcuni dati come ad esempio canzoni conosciute, facendo domande, osservando le strade, i colori le case, i negozi, i cartelli, una sorta di ricerca sul campo. Per il giorno successivo dovevo fare un'improvvisazione a gruppi di sei sette persone da cui nasce lo spettacolo *Postales barriales*. Allo stesso modo, anche per il titolo si decise a votazione. L'opinione di ciascuno è importante. I coordinatori ovviamente sono fondamentali perché organizzano le nostre idee, danno un ordine e una coerenza. Di solito durante i nostri incontri mangiamo biscotti preparati da qualcuno di noi, beviamo mate, è sempre una condivisione. È ogni volta un incontro nuovo. Sicuramente ho vissuto una crescita personale. Non avevo

esperienza di questo tipo e ho avuto la possibilità di liberare parte di tutto quello che ho sempre tenuto dentro, anche in casa, con mio marito. C'era nascosta una parte di me, della mia creatività che non avevo mai sviluppato. Dopo circa due anni il direttore guardandomi mi ha detto: adesso hai fatto un passo avanti, c'è una differenza nel tuo modo di esprimerti, c'è una crescita visibile nel tuo modo di stare in scena. Ho imparato a truccare e mi sono ricavata il mio spazio, come ha fatto mio marito. Per me Louis è un compagno del gruppo.

La maggior parte dei vostri spettacoli hanno un forte senso di comicità. Perché non amate misurarvi con altre forme di spettacolarità?

No, in realtà non è che non vogliamo fare altro, ci viene tutto naturale e spontaneo. Il modo più facile per raccontare è l'ironia, la satira. Ed è anche il modo migliore per arrivare alla gente, al pubblico. Personalmente ci sono casi in cui a me questo non piace. La commedia, la satira sono i generi da sempre più vicini al popolo. Io credo che a volte potremmo avvicinarci più al mondo dell'assurdo teatrale, che rispecchierebbe benissimo i paradossi della vita, e secondo me si potrebbe percorrere questa strada.

Organizzate lezioni teoriche di teatro?

No, ci sono persone che non hanno la minima idea di teatro, io sì, per la mia formazione. Però non tutti, ecco, e questa è la cosa bella. Chi non ha coscienza né alcun tipo di consapevolezza teorica, può creare qualcosa veramente dal nulla.

Cosa mi dici delle tensioni interne, come le affrontate?

Ce ne sono molte, perché siamo prima di tutto un gruppo umano. Ad esempio è difficile lavorare con i bambini. I nostri bambini nel primo spettacolo dovevano fare la parte dei bambini di strada che chiedono soldi in giro. Come si poteva riuscire a fare questo? È difficile che bambini di classe media riescano a interpretare ragazzi di strada. Ai bambini mancava la capacità di porsi nel personaggio. Bene, per me era così. Per questo ho litigato con una compagna che ha detto che i bambini sono tutti uguali. Io ho risposto no, non è così, ci

sono bambini che sono felici, che hanno una casa, altri che non possono mangiare, altri che vivono per strada. Altre discussione sono nate perché alcuni di noi abbiamo avuto l'idea di creare un altro laboratorio, e molti hanno visto questa cosa come voglia di distaccarsi dal gruppo. C'è invidia qui dentro come in tutto il mondo. Sono rimasti dei risentimenti. Ma poi davvero tutto si supera in nome del gruppo.

Intervista a Edith Scher, coordinatrice di Matemurga

Buenos Aires, Café de la tienda, ore 11:00.

Come ti poni nei confronti del tema del denaro? Mi sembra una delle questioni più delicate, che ha messo in crisi molti rapporti all'interno della rete comunitaria.

Il tema del denaro è molto urgente. Di solito passiamo il cappello. Se siamo in una sala interno spesso si paga l'ingresso. Io credo che questi progetti per essere seri, se vogliono a avere un futuro devono pensare al sostentamento economico. Lo stato ci appoggia occasionalmente con un sussidio. È possibile partecipare a concorsi e quindi avere la possibilità di vincere una borsa. Prepariamo sempre dei ricchi buffet per prendere qualcosa., più una quota mensile dei partecipanti e amici di Matemurga, che contribuiscono con 15 pesos.

Esiste, all'interno dell'Istituto nazionale del teatro, un concorso specifico di teatro comunitario, proprio grazie ad Adhemar e Ricardo. Noi come Matemurga abbiamo vinto due volte, una volta come categoria maggiore, la seconda volta come categoria B, quindi in sostanza abbiamo ricevuto meno denaro. Siamo riusciti a comprare luci e tutto l'apparato necessario per il suono. Col secondo contributo, abbiamo raccolto risparmi per fare un film della nostra storia.

Non mi sembra sbagliato pensare al denaro, perché altrimenti non si può crescere. Dal punto di vista dell'organizzazione e della gestione è importante pensare a come si possono sviluppare questi gruppi. Oggi io dedico otto ore al giorno a questo progetto, tra esercizi per le prove e gli spettacoli, scrittura,

idee, lavoro di segreteria e organizzazione. I gruppi non possono crescere se non hanno persone che si dedicano pienamente al progetto. L'importante è non perdere lo spirito comunitario, ma guadagnare qualcosa significa anche impegnarsi, e quindi avere un maggiore sviluppo. Il settore della scenografia, ad esempio, richiede molto tempo e impegno. Chi dedica più ore è giusto che guadagni qualcosa. Altrimenti deve necessariamente togliere tempo al progetto per guadagnare attraverso un altro lavoro. Noi dovremmo lavorare nello stesso modo in cui lavorano altre organizzazioni non comunitarie. Ad esempio per poter realizzare la rivista dobbiamo pagare. Per adesso cerchiamo pubblicità, è l'unico modo. Però la rivista è importante per diffondere le nostre attività, perché tutti i cittadini sappiano quello che facciamo, e possano partecipare alle nostre iniziative.

Rispetto ai circuiti ufficialmente riconosciuti a Buenos Aires, e mi riferisco in particolare al circuito indipendente, di cui già Catalinas fa parte: che posizione assumi, come persona e come coordinatrice di Matemurga?

Si tratta di una questione altrettanto importante, che si intreccia ovviamente col tema del denaro e del pubblico. Gli spettatori del teatro comunitario, di Catalinas in particolare, vengono da qualsiasi ceto sociale e da tutti i barrios della città. I principali destinatari sono senza dubbio i nostri vicini, quindi è prima di tutto un teatro territoriale. Spesso andiamo in altre zone, c'è uno scambio continuo e questo è importante, per credo che sia più importante avere una relazione profonda col proprio barrio.

Il teatro indipendente è un teatro d'attore, un teatro d'arte. Noi siamo sì indipendenti, nel senso economico, ma non siamo parte di quello che s'intende qui per teatro indipendente.

Il teatro comunitario ha la sua unicità nel fatto che si fa con cittadini. Quindi costituisce un gruppo a se stante. E credo che nemmeno il teatro indipendente voglia essere accomunato al teatro comunitario.

Molte volte il teatro comunitario ha più spettacoli e più pubblico del teatro indipendente.

C'è una differenza tra il teatro del living e quello della strada, della calle, il nostro è un teatro popolare. La differenza sta quindi nelle intenzioni e nel modo di recitare.

Quello che noi, come teatro comunitario, diciamo, deve avere uno sguardo

poetico. Questo è il senso del teatro. Tutti i nostri attori lavorano con impegno e dedizione per costruire ad esempio un personaggio.

Da qualche anno anche tu hai assunto il ruolo di entusiasmador. Raccontami die tuoi viaggi.

Sì, in qualche modo è così. Ho viaggiato in Uruguay e adesso a Montevideo si stanno formando due gruppi; sono stata per un periodo in Spagna, a Bilbao, e a Madrid ho gettato un seme, non so se andrà a fiorire!

A Bilbao il gruppo è nato grazie a un laboratorio tenuto da me a Madrid e tutt'oggi esiste e continua a essere in contatto costante con noi di Matemurga.

Ci sono cambiamenti dall'inizio ad oggi: è diverso il periodo storico e diverso il gruppo. Il gruppo è cresciuto, più ore di lavoro, maggiore professionalizzazione. La pratica dell'arte ti portò a pensare alla società e a immaginare altri luoghi altri mondi, con gli anni aumentano le utopie. Il gruppo aumenta in quantità e in qualità artistica.

Quali cambiamenti percepisci nel gruppo dall'anno della sua fondazione a oggi?

Una bella domanda, perché ci sono moltissimi cambiamenti dall'inizio a oggi: è diverso il periodo storico ed è quindi diverso il gruppo. Il gruppo è cresciuto, ci sono molte più ore di lavoro, maggiore professionalizzazione.

Il gruppo era più una murga in origine. È iniziato con me. Io lavoravo in un programma di radio. Era un momento particolare per il paese. La radio era un mezzo d'informazione interessante, si parlava di cose in cui non si parlava spesso. Io parlavo di teatro, e di teatro non si parlava quasi mai.

La pratica dell'arte ti porta a pensare alla società e a immaginare altri luoghi, altri mondi, e con gli anni aumentano le utopie. Il gruppo aumenta in quantità e in qualità artistica. Quando siamo nati, nel 2002, c'era una profonda necessità di unirsi. Il cambiamento socio-politico rispetto al 2002 è molto forte: non c'è più, oggi, quella profonda necessità di unirsi. Il senso del teatro comunitario oggi non è più quello di essere in tanti, per resistere, ma piuttosto fare teatro. Oggi tra l'altro è più difficile scendere in piazza: bisogna pagare un'assicurazione. Molte persone che uscivano per le strade a protestare nel 2001 oggi stanno molto meglio, molti giovani si sono dati alla militanza politica.

Da un lato è un bene non avere l'urgenza, la necessità profonda, ma dall'altro oggi si combatte maggiormente con l'individualismo, con la paura di uscire, con la sfiducia negli altri. In realtà unirsi per la strada è un modo di uccidere l'insicurezza, di creare comunità.

Le persone che protestano oggi non escono in piazza per il bene comune, penso agli ospedali psichiatrici o ai diritti civili, ma solo perché credono che gli vengono toccati i loro piccoli privilegi.

Molte volte non vengono nemmeno le persone troppo povere. Nè i ricchi. È giusto entusiasmare, ma nemmeno fare opera di predicazione.

Io non vado a portare Shakespeare in un barrio ignorante, questo è colonizzatore, non mi piace.

Il teatro comunitario è un fenomeno di classe media e in qualche caso di classe bassa, ad esempio Barracas, hai di tutto, dalla villa ai professionisti.

La rete di teatro comunitario comprende diversi tipi di gruppi e, a sua volta, è entrata a far parte di una Rete latino-americana di Arte e Trasformazione sociale con la partecipazione di Brasile, Perù, Bolivia e Cile. Gli attori culturali comunitari del Latinoamerica da qualche anno si sono riuniti per sostenere una legge continentale chiamata "Puntos de Cultura".

Intervista a Marcela Bidegain, ricercatrice teatrale e studiosa

Buenos Aires, abitazione privata, 15 luglio 2010

Il fenomeno del teatro comunitario negli ultimi anni si è diffuso enormemente. Quali sono le differenze che si possono riscontrare fra i diversi gruppi?

Oggi nel teatro comunitario troviamo differenti conformazioni sociali e culturali nei vari gruppi. La maggior parte dei gruppi sono post 2001, cioè sono realtà che hanno sei, sette, otto anni di storia. I gruppi più recenti sono nati dalla reale necessità dei cittadini di unirsi, di reagire alla crisi. Sono gruppi formati per lo più da gente che non ha avuto accesso all'educazione, che vive in condizioni disagiate. Questo è il caso ad esempio del gruppo di Nueve de Julio, Los Cruzavias, formato per la maggior parte da adolescenti e da adulti analfabeti. Sono nuove realtà, altre rispetto a quella di Catalinas Sur, che è il

gruppo pioniere. I gruppi di Buenos Aires generalmente sono formati da appartenenti alla classe media, che hanno tempo da dedicare all'ozio creativo. Il gruppo di Flores lavora nella piazza principale del quartiere omonimo di Buenos Aires, un quartiere che, come molti altri, è minacciato da profonde problematiche sociali, c'è gente che vive nella strada, che dorme sulle panchine. Nella piazza di Flores c'è un'intera famiglia che vive sulla strada e il teatro comunitario non può non parlarne, non può non raccontare la loro storia. Anche se i membri di questo gruppo appartengono alla classe media, si fanno carico di una realtà che colpisce i più bisognosi. Diventano i loro portavoce.

Quali sono gli antecedenti del teatro comunitario?

Il teatro comunitario appartiene al filone del teatro popolare, dell'agit prop, del teatro politico. Ma se pensiamo ad un reale antecedente possibile è sicuramente il teatro delle filodrammatiche anarchiche che al principio del Novecento riuniva professionisti e amanti del teatro.

In entrambi i casi si tratta di un teatro popolare, che nasce dall'amore incondizionato per l'arte, attraverso l'utilizzo dello spazio pubblico. La differenza fondamentale sta nel fatto che nel teatro comunitario gli attori sono comuni cittadini, che non hanno alcuna esperienza artistica alle spalle e nessuna intenzionalità politica di tipo partitico.

Le filodrammatiche creavano spettacoli basandosi su opere di autori conosciuti, mentre i gruppi di teatro comunitario realizzano opere originali, raccontano storie che hanno a che vedere col barrio di appartenenza. Possiamo dire che il teatro comunitario è un fenomeno artistico assolutamente inedito nel panorama teatrale internazionale.

Intervista a Carlo Fos, storico e antropologo argentino

Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 16 luglio 2010

Qual è il rapporto fra il teatro comunitario e il teatro delle filodrammatiche anarchiche? Esiste una continuità fra queste due esperienze?

Ci sono alcuni punti di contatto. Quando parliamo di teatro *anarquista*, libertario, parliamo di un'esperienza che ha a che vedere col movimento operaio del paese. L'Argentina è un paese che è cambiato radicalmente con l'immigrazione e l'anarchismo ha rappresentato un fenomeno molto diffuso e importante nella prima metà del '900. Altri paesi dell'America Latina vivevano una situazione simile. Il movimento anarchico è stato una realtà molto ampia, non aveva una linea teorica ben definita, come il marxismo o il socialismo. All'interno del movimento infatti vi erano delle posizioni molto differenti. Il teatro anarchico era praticato da gruppi filodrammatici, cioè gruppi di amatori, che non avevano una formazione teatrale alle spalle. Avevano appreso i concetti basilari dello stare in scena, del rivolgersi al pubblico, ma senza alcun tipo di nozione specifica. C'è da dire però che col tempo i filodrammatici anarchici confluirono nel teatro Indipendente, verso un tipo di teatro quasi professionale, anche se non era nelle loro intenzioni. Il teatro anarchico era un teatro urgente, un teatro didattico, che non aveva creato una sua propria poetica, ma si rifaceva a modelli tradizionali, in particolare al melodramma e al monologo. Le filodrammatiche anarchiche si esibivano nei circoli, nei centri sindacali, negli atenei. Alcuni gruppi attingevano a testi di autori noti, Ibsen era uno dei più gettonati, altri invece avevano una produzione diretta e in questi casi capitava di trovarsi di fronte a testi ripetitivi, di scarsa qualità. Le tematiche riguardavano in particolar modo le proteste del movimento operaio e lo sfruttamento sessuale delle donne. In ogni spettacolo c'era sempre un personaggio saggio che aveva il compito di trasmettere l'ideale anarchico. Parliamo dei primi anni del '900, anni dieci, venti, trenta, epoca diversa rispetto al contesto in cui nasce il teatro comunitario. Di conseguenza le priorità erano altre. I tempi sono completamente cambiati e il tempo modifica enormemente le cose. L'Italia di Berlusconi non è l'Italia di Mussolini, anche se ci sono alcuni punti di contatto, non è l'Italia del centro sinistra. Lo stesso vale per l'Argentina. Un ponte tra le due esperienze teatrali tuttavia esiste. Si parla in entrambi i casi di un'arte popolare, un'arte che è per tutti, non per pochi eletti. L'approccio del teatro anarchico era ottimistico, infatti alla fine di ogni opera c'era sempre una soluzione, il bene vinceva sempre sul male. Anche quando si prendeva come riferimento un testo noto, esso veniva adattato al messaggio positivo che si voleva trasmettere. Nel teatro comunitario c'è lo stesso sguardo ottimistico

sulle cose, la stessa speranza, non è un teatro naturalista, perché il realismo è di per sé pessimista. Come nel teatro anarchico uno dei principi basilari del teatro comunitario è la solidarietà, la condivisione tra i membri del gruppo, si tratta di comunità. In entrambe le esperienze la struttura organizzativa è orizzontale, non c'è alcun tipo di gerarchia. Il direttore del teatro comunitario d'altronde ha solo la funzione di coordinatore ed *entusiasgador*, non è un capo. Ci sono come è ovvio delle differenze. Il teatro anarchico aveva l'obiettivo principale di divulgare un ideale, di trasmettere un messaggio che era fondamentalmente politico. Il teatro comunitario ha una storia da raccontare e il suo scopo primario è il recupero della memoria e dell'identità. Non c'è la volontà di cambiare l'umanità. Il teatro comunitario ha la funzione di "farmaco" per la comunità. Di fronte ad una realtà come quella di Patricios, ad esempio, che è poi la realtà di moltissimi altri paesini dell'Argentina, il teatro ha la funzione di riportare la gente alla vita. Una persona che viveva del treno cosa fa non appena il treno non esiste più? C'è tutto uno schema mitico attorno al treno. Crolla il treno, crolla lo schema mitico, crolla l'immaginario collettivo. Subentra la depressione, l'angoscia. Che fare allora? Una possibilità è l'esilio, andar via in cerca di un altro lavoro, ma una parte della propria identità è comunque andata perduta. L'unico modo per recuperarla è raccontare la propria storia. Oggi il teatro *anarquista* praticamente non esiste più, non esistono più gli anarchici di un tempo. Una volta c'era la voglia di cambiare il mondo. La società borghese ti diceva che se eri povero dovevi morire povero e gli anarchici si opponevano a questo stato di cose, in tutti i modi. Oggi non c'è nulla di tutto ciò, nessuno dedica la propria esistenza alla difesa di certi principi e valori. La cultura stessa ha perso valore. Se passi molte ore in una biblioteca sei un alienato, un pazzo. Oggi ci si incontra poco, si discute ancora meno. Di che si parla oggi? Di Berlusconi, di Sarkozy, sono questi gli argomenti che uniscono. La massa oggi è alienata. Non esiste più il concetto di convivio, per questo i matrimoni non durano, le amicizie non durano. I gruppi teatrali, le cooperative nemmeno durano, sono sempre sottoposte ad una grande tensione. Concludendo posso dirti che esistono sicuramente dei punti di contatto tra il fenomeno delle filodrammatiche anarchiche e il teatro comunitario. Nonostante siano diversi il contesto storico e lo schema mitico, si tratta di un teatro di resistenza.

Intervista ad Aurelia Chillemi, coordinatrice del gruppo di danza comunitaria

Buenos Aires, fabbrica di Grissinopoli, autunno 2012.

Com'è nata l'esperienza di danza comunitaria e quali sono i vostri rapporti col teatro comunitario?

L'attività è nata grazie a una proposta del rettorato dello IUNA di sviluppare un lavoro esteso alla comunità; io ho proposto un laboratorio integrato, mi interessava questa sfida da sempre: ballerini professionisti insieme a cittadini comuni che non hanno mai danzato. Ma non trovavo un luogo, doveva essere uno spazio non convenzionale. Durante un convegno in cui raccontavo del mio progetto, si avvicina un medico, che è anche artista, e mi propone la fabbrica recuperata di Grissinopoli. Ero felicissima, mi sembrava il posto perfetto. Qui nella fabbrica è nato un centro culturale "Griscultura", che riuniva un gruppo di artisti vicini alla causa dei lavoratori; poi per problemi interni, la commissione culturale si è disgregata e alla fine di tutto siamo sopravvissuti solo noi. Ho avuto nel gruppo bambini di 5 anni e adesso la nostra compagna più adulta ne ha 85. Vengono da tutta la città. Io non insegno danza, do consegne, stimoli, perché le persone possano improvvisare e scoprire il proprio corpo, il proprio modo di esprimersi. Insieme poi creiamo un'opera collettiva. Organizzo le loro creazioni. È molto laborioso. Bisogna lavorare tanto perché si possa creare una coreografia che valga la pena di essere considerata un prodotto artistico e che quindi meriti di essere vista. Per me questo è essenziale: la qualità del prodotto. Lavoriamo intorno a problematiche sociali e ai diritti umani. Oltre a spettacoli dal vivo, produciamo alcuni lavori di video danza. L'ultimo, ...*Y el mar* è dedicato ai familiari dei *desaparecidos*. Rispetto al teatro comunitario, con cui sono spesso in contatto, qui il gruppo è molto più eterogeneo, perché non c'è la dimensione del barrio. Parliamo di memoria, di identità, ma in un senso diverso. Non ho conosciuto altri gruppi di danza comunitaria: quella che viene chiamata "comunitaria" in realtà è danza sociale, finalizzata a un gruppo sociale specifico, con un obiettivo che ha che fare con l'arte quanto con la terapia. Qui è diverso. Certo la danza fa bene alla salute, migliora la qualità della vita, ma non lavoriamo con questo scopo. Vogliamo creare opere d'arte,

belle da fare e da vedere. Oggi ti invito a lavorare con noi: è il modo migliore per capire.

Intervista ad Antonio Tassinari, direttore del gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro

Pontelagoscuro, Teatro Julio Cortázar, 8 ottobre 2009

Come nasce l'idea di creare un gruppo di teatro comunitario a Pontelagoscuro?

Innanzitutto l'idea nasce dalla grande ammirazione che sempre abbiamo avuto per i gruppi argentini, con cui abbiamo mantenuto i contatti nel corso di questi anni. Quando abbiamo inaugurato il teatro Julio Cortázar, due artisti argentini del gruppo *Catalinas Sur*, Ana Serralta e Omar Gasparini, sono venuti qui a Pontelagoscuro a dipingere le facciate del teatro con un murale, chiedendo la collaborazione di tutti i cittadini del paese. Quella fu la prima occasione di incontro per i pontesani. In quel momento io stavo vivendo una crisi artistica personale. Il teatro comunitario poteva essere la risposta ai miei interrogativi: a cosa serve il teatro oggi? Qual è l'utilità del lavoro personale? Come artista avevo la presunzione che il mio lavoro dovesse essere utile e incidere in qualche modo sulla società. Pensai di lavorare al recupero della memoria di Pontelagoscuro. Questo paese fantasma, che sembrava dimenticato dalla storia, aveva una sua memoria che, attraverso il murale, cominciò ad affiorare. La memoria è quella materia che, trasformata attraverso l'arte, è memoria riportata in vita con i corpi, con le vite delle persone, con le anime che si sono messe in gioco. Fu difficile perché a Pontelagoscuro le persone non venivano mai nel nostro teatro.

Il teatro era un corpo estraneo alla realtà del paese, noi artisti non eravamo riusciti a creare un rapporto con la comunità. Forse non ci avevamo mai provato. Dopo l'esperienza del murale partecipato mi resi conto che le persone avevano sofferto molto e avevano voglia di ricordare e condividere le loro esperienze. Così cominciai a distribuire volantini per tutto il paese e, grazie anche al passaparola, riuscii a raccogliere un gruppetto di persone. A poco a

poco il gruppo si infoltì e adesso siamo il gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro, proprio come i gruppi argentini.

Uno spettacolo teatrale può essere perfetto, politicamente corretto, moralmente irreprensibile, ma se non trasforma, se non apporta un cambiamento tangibile nelle relazioni sociali, è omologato al sistema di ingiustizia e degrado culturale al quale il teatro invece vuole opporsi.

Qual è il vostro rapporto con i gruppi argentini?

Un rapporto di solidarietà e di ammirazione da parte nostra. Loro sono i nostri maestri e i loro spettacoli sono meravigliosi. Noi abbiamo iniziato da poco e non siamo al loro livello. A Catalinas ci sono laboratori di ogni tipo: pupazzi, circo, burattini, strumenti, musica. Noi non abbiamo ancora nulla di tutto questo, ma io sono già soddisfatto di quello che siamo riusciti a creare e oggi il teatro è un punto di riferimento fondamentale per i pontesani.

Da qualche anno è nato anche un gruppo di donne comunitarie, diretto da Cora Herrendorf. Puoi parlarmene?

Il percorso che Cora sta portando avanti è molto più profondo e delicato. Cora affronta problemi personali, legati alla sensibilità e alla psicologia femminile. Grazie alla sua esperienza è riuscita a creare un progetto che dà voce alle donne e denuncia apertamente i soprusi e le violenze che esse da sempre sono state costrette a subire.

Intervista a Cora Herrendorf, coordinatrice del gruppo delle donne comunitarie

Pontelagoscuro, 5 maggio 2013

Il teatro comunitario sembra l'esito di un percorso di teatro nel sociale che hai avviato sin dal tuo arrivo in Italia. Cosa significa per te fare teatro sociale?

Partirei da un chiarimento iniziale: per me non ha senso il lavoro teatrale con le istituzioni, il teatro nelle carceri, nelle scuole, nei manicomi. Il mio lavoro nel manicomio con Antonio Slavich era dettato esclusivamente dal progetto di aprire il manicomio stesso. Tutte le proposte teatrali, i progetti creativi erano legati a questa idea di apertura, non si voleva realizzare uno spettacolo fine a se stesso. Mettere in discussione l'istituzione, questo era l'unico obiettivo del nostro teatro nel manicomio. Il processo di chiusura dei manicomi in Italia è avvenuto troppo velocemente, non c'era un progetto, una strategia alternativa. In Argentina invece si sta avviando un progetto più lungo e consapevole. Oggi, infatti, in Italia c'è una vera e propria regressione, si sta tornando indietro, ci sono piccoli manicomi travestiti da altro perché non si è stati in grado di costruire un'alternativa valida.

Anche nella scuola il teatro ha senso solo se significa creare un progetto, accompagnare il percorso di trasformazione dei ragazzi. La scuola non fa vivere ai ragazzi un percorso educativo verso la libertà, è tornata indietro anche la scuola italiana, che per un certo periodo era stata un mondo meraviglioso con tutte le sue sperimentazioni. Era un luogo che integrava l'educazione classica con una serie di esperienze creative, vitali, trasformative. C'è stato un momento magico in Italia, invece adesso, già da qualche anno, si è fermato tutto. Per questo non credo nel teatro nelle scuole, perché non credo nel teatro come palliativo.

Non lavoro con le istituzioni perché devo misurare la mia impotenza. Io non otterrò mai nulla dalle istituzioni, per questo mi rifiuto di collaborare. Ho lavorato a lungo con tossicodipendenti, con Don Mazzi e il percorso è stato fantastico. L'obiettivo era fare uno spettacolo per gli spazi aperti e fare una tournée nelle piazze dove i ragazzi si facevano le pere, e ce l'abbiamo fatta. Don Mazzi mi propose di gestire una comunità di tossicodipendenti, ma quello avrebbe significato trasformare la mia identità e diventare un'istituzione e io non ce l'ho fatta, ho gli anticorpi. Me ne sono pentita più volte, soprattutto dal punto di vista economico, ma continuo a non crederci. Il mio lavoro con i tossici è stato impostato in maniera differente, li facevo venire qui in teatro, fuori dal loro contesto, fuori dall'istituzione. Io ho delle resistenze ideologiche molto forti. In alcuni c'è l'utopia, allora capisco, può avere un senso.

Non ti sei avvicinata subito al teatro comunitario, il tuo gruppo di donne comunitarie è nato dopo. Eri scettica rispetto a questo progetto?

Era sicuramente un salto nel vuoto, un cambiamento di identità. Ci trovavamo in un momento di forte crisi come Teatro Nucleo, lavoravamo da trent'anni insieme e avevamo in un certo senso già compiuto un percorso. All'inizio non avevamo questa sede, siamo stati nell'ex manicomio per dieci anni, è stata la prima sede che abbiamo avuto a Ferrara, era un posto bellissimo, un centro sociale e artistico d'eccezione. Sono venuti l'Odin, il Living, artisti locali, musicisti. Poi siamo passati da un capannone all'altro. Hanno infatti deciso di trasformare il manicomio in facoltà di architettura. Nel frattempo il cinema Astra era diventato di proprietà del Comune e col tempo ci è stato concesso. La Regione ci ha dato i soldi per la ristrutturazione dello spazio, ma ci misero sei anni a ricostruirlo. Dopo aver lavorato a lungo per il gemellaggio tra Ferrara e Buenos Aires, il Comune ci ha dato i soldi per la realizzazione del murale. Da lì è cominciato il teatro comunitario, ma io non volevo invadere lo spazio di Antonio, era il suo progetto. Anche io me ne ero innamorata in Argentina. Ho recuperato la mia vecchia idea di lavorare con il mondo femminile, già nei manicomi lavoravo con le donne, ho curato molti progetti di genere, tra cui un progetto con le donne del teatro di gruppo. Con le donne comunitarie sono ritornata alla mia antica vocazione.

Raccontami il tuo metodo di lavoro con le donne comunitarie, mi sembra molto diverso da quello utilizzato da Antonio col suo gruppo.

Il primo progetto, che poi ha dato vita allo spettacolo *Signora memoria*, è iniziato dall'idea di attraversare il pericoloso mondo dei genitori in modo indiretto e lavorare sulla memoria. Nel racconto iniziale tu, attrice, parli della tua nonna, torni alla tua infanzia, racconti anche la storia della tua mamma o del tuo papà, parli della tua famiglia e anche delle tue deleghe psicologiche in un modo indiretto e rilassato. Dopo comincia un percorso più complesso, nel passaggio dalla terza persona alla prima, diventi piccolina, ti vedi piccolina, è la tua nonna che parla di te. Inizia un processo di immedesimazione, per cui tu diventi la tua nonna, attraverso il tuo punto di vista, il tuo racconto di nipote. Non era prevista l'intervista alle nonne, chi ce le ha ancora, ha scelto però di

riavvicinarsi, ma l'obiettivo è stato sin dall'inizio partire dal proprio filtro, dal proprio racconto, dal proprio ricordo.

È un metodo molto vicino allo psicodramma, ma qui non ci sono le interpretazioni, i ruoli, c'è un attraversare l'inconscio in modo consapevole e blando, senza penetrarlo forzatamente, ognuno si fermava dove e quando voleva.

Non c'è mai un training fisico, che pure per noi è fondamentale nel lavoro con gli attori. Loro vengono da altro, Loro vengono da altro, non vogliono fare le attrici, non è la loro spinta iniziale. Se le "invadi" con il training, stai proponendo una cosa che non appartiene alla loro vita. Capita di lavorare sul movimento, certamente, però attraverso un altro vincolo, senza esigere niente. Con gli attori e le attrici sono molto più esigente perché devo parlare con il loro narcisismo. Lo sforzo di una signora di ottanta anni che ha la quinta elementare è una battaglia che lei intraprende contro il tempo.

Lavoriamo sulle intenzioni, sulle emozioni, sul pensare a quello che si dice. Col teatro comunitario non formiamo attori ma persone, ed è per questo che mi piace. Il vincolo è che io non devo incazzarmi mai, non devo esigere niente e con gli attori invece sono molto severa. Lo sforzo di una signora di ottanta anni che ha la quinta elementare riesci a immaginarlo? Altro che training.

La bambina che ruolo ha nello spettacolo? Cosa ha significato per lei un percorso psicologico di questo tipo?

Lei non ha seguito questo percorso. Nello spettacolo dice: "io sono tutte loro quando erano bambine". Rappresentava in modo metaforico la bambina di un tempo, entrava in tutte le loro storie.

Con Alessia, la bambina dello spettacolo, è successa una cosa molto particolare. Carla, una delle donne comunitarie, una signora di più di cinquant'anni, era totalmente dipendente da Alessia. Carla era dipendente dagli altri, per lungo tempo lo è stata da un'amica. Durante la coreografia la guidava Alessia, quando lei si dimenticava di qualcosa c'era la bambina a sostenerla, in lei depositava tutta la sua memoria, la sua fiducia. Alessia entrava in tutte le situazioni della Carla e questo è stato terapeutico per lei. Non aveva una personalità sua e attraverso il teatro questo elemento importante della sua vita è emerso in maniera prepotente. La bambina dirige le canzoni quando le

donne cantavano, giocava con le bambole. L'immagine del vestito rosso mi è venuta da *Schindler's List*, dalla scena finale del film.

Alessia si ricordava ogni cosa, aveva lo spettacolo tutto in mente. Qualunque bambino è molto più disciplinato interiormente di un adulto.

Il gioco teatrale è un momento di regressione, ti permette delle cose che solitamente non fai. Sei te che ti concedi di essere te, in una situazione protetta, in cui nessuno ti giudicherà. Balli, fai lo scemo, ammazzi uno, ti incavoli, è tutta la finzione del gioco dell'infanzia, come il bambino che entra ed esce da uno stato improvvisamente, il bimbo piange e in un attimo, non appena ottiene quello che vuole, ride di nuovo. Il teatro è esattamente così, un cambiamento di stati d'animo.

Come nasce il progetto della balera di Filomela? Non esiste un video dello spettacolo, quindi il racconto diventa più che mai fondamentale.

Non esiste un video, è vero, è assurdo, ma ho tantissimo materiale, lettere, racconti scritti, testimonianze di ogni tipo e molte foto.

Con Filomela ho aperto le porte anche ad altre associazioni, l'Udi, l'Arcilesbica, e sono venute in settanta. Forse questo col senno del poi è stato un errore, non so.

Ci sono state prima tante riunioni, in cui si discuteva del tema della violenza femminile, perché c'erano donne che erano state violentate. È apparso di tutto, racconti orribili, è stato un percorso faticoso. Molte donne hanno raccontato in prima persona la propria storia e molte di loro dopo avere scritto sono scappate, non potevano accettare di vedere rappresentata la loro violenza. Alla fine siamo rimaste in venticinque.

Ho scelto di fare un cabaret per prendere distanza da tutto questo, per guardare l'altra parte dello specchio, per sdrammatizzare. Lo spettacolo è stato rappresentato solo quattro volte, poi ci siamo resi conto che era un progetto troppo complicato, era proprio difficile da gestire, non si può lavorare sulla pelle delle persone.

La storia di ognuna veniva rappresentata da altre persone, per alleggerire il proprio dramma. Alcune però hanno pianto, si sono incazzate. Le reazioni sono state forti, il tema era troppo delicato e si trattava nella maggior parte dei casi di violenze familiari, mariti, nonni, compagni.

Ho inserito canzoni femministe degli anni Sessanta, ho messo dentro la storia del clitoride, sciocchezze femministe che davano un tocco di humor alla tragedia. C'erano anche storie di donne durante Auschwitz. Immagini poetiche accanto al racconto, canzoni della De Sio e di Bebe. C'era tantissimo canto, una donna suonava la chitarra, una bambina suonava il piano.

E Asylum? Nasce dalla tua esperienza nei manicomi?

No, inizialmente volevo parlare della follia in generale, volevo partire da Shakespeare. Poi incontrando la poetica di Alda Merini ho capito che faceva al caso nostro. Loro si sono misurate con la poesia. È stato bellissimo. Ho scelto per questa volta un gruppo più piccolo, ho scelto le anziane. La più giovane è Roberta, che fa l'infermiera, e nel suo quaderno c'è tutto il copione, così nel caso in cui qualcuno dimentichi qualcosa c'è il pretesto perfetto.

Perché a un certo punto della tua vita hai deciso di lavorare con attori-non attori, dopo un lunghissimo lavoro in cui la formazione dell'attore è stata centrale?

È stata la mia salvezza lavorare con non attori. Non ne potevo più del narcisismo sfrenato, del guardare solo il proprio ombelico.

La scelta della professione ha a che vedere con una propria nevrosi, c'è sempre un qualcosa dietro che ti spinge in una determinata direzione. L'attore non sa perché vuole fare l'attore. Il musicista forse te lo riesce a dire. L'attore no, non lo sa. È come un bambino viziato, che ha bisogno di continue gratificazioni, di una rassicurazione costante perché il suo narcisismo lo richiede. Molto meno le attrici donne. Si mettono più in discussione, almeno nella mia esperienza.

Anche nei non attori c'è un po' di narcisismo, ma è molto diverso, c'è una grande trasformazione, c'è un cambiamento che sconvolge. Una signora stasera aveva paura di cantare più forte perché non voleva predominare sugli altri.

Lavorare con non attori significa tornare alle origini del mio percorso. Quando ero ragazza si parlava di rivoluzione culturale, e per culturalizzare gli altri bisognava prima di tutto culturalizzare se stessi. Poi ho perso il senso di questa missione, a forza di narcisismi. Ho fatto spettacoli per più di cinquemila spettatori e perdi la bussola. Non sai se applaudono te o il fenomeno che hai

creato. Sono tornata all'origine del perché ho cominciato a fare teatro. Penso che a settanta anni sia bello, mi sono fatta questo regalo, tornare a essere una militante della cultura.

Qual è l'idea di comunità che sta dietro il progetto di teatro comunitario, in Argentina come in Italia?

I gruppi di teatro comunitario sono piccole cellule, sono piccoli anticorpi sociali. La quantità di donne che vogliono entrare nel gruppo delle donne comunitarie è impressionante. C'è un bisogno.

Sono piccoli fuochi, come diceva il Che. Sono piccole situazioni che generano trasformazione.

Oggi è venuta gente che c'era già ieri. Una signora ad esempio è della Lega, e credimi è avvenuta in lei una trasformazione. C'è una esigenza, loro tornano. Già il fatto di trovare la comunità insieme a dire queste cose è straordinario. Credo in questa formula politica.

Tornare alle tue origini significa tornare a lavorare in Argentina? Faccio riferimento alle attività che hai già avviato a Buenos Aires negli ultimi due anni. Pensi che il contesto teatrale argentino possa darti possibilità diverse rispetto all'Italia?

La diversità in questo caso "è una condizione", io sono una "esiliata", dunque sono in un non luogo. Ho avviato in Argentina progetti di teatro negli spazi aperti, un laboratorio di teatro comunitario a Mar del Plata rivolto ad argentini di origine italiana per lavorare sul tema dell'immigrazione, ma l'unico progetto di teatro comunitario che desidero fare in Argentina (e lo farò, è in programma) sarebbe/sarà quello di lavorare con donne, oppure con comunità "indigene", i Mapuches. Anche questo è nei miei piani da tanto tempo, era una proposta che mi aveva fatto Perez Esquivel. Vediamo se avrò la forza. In Argentina il teatro comunitario è già una istituzione in sé, riconosciuta dallo Stato Argentino, questo in Italia non credo possa accadere.

Testimonianze

Le testimonianze che seguono sono stralci di interviste realizzate da chi scrive a Buenos Aires, raccolte nell'estate del 2010 e nell'autunno del 2012.

Inés Hayes, giornalista e attrice Patricios Unido de Pie

Il teatro comunitario è un progetto incredibile. Ormai è la mia vita. La mia bambina ancora è piccolissima ma so già che nascerà e crescerà all'interno di questa grande famiglia. Io e mio marito abbiamo celebrato a Patricios il nostro matrimonio. È stato bellissimo. Tutti hanno partecipato alla nostra festa, abbiamo ballato, cantato, mangiato e bevuto tutti insieme. Non dimenticherò mai quel giorno.

***Vecina-actriz* Circuito Cultural Barracas**

Sono otto anni che vengo qui in questo gruppo. L'ho conosciuto vedendo gli spettacoli. Sono molto contenta. La cosa che più emoziona del teatro comunitario è condividere qualcosa insieme a persone che non conoscevi prima, fare un'attività tutti insieme e vedere la reazione del pubblico, vedere come il pubblico apprezza quello che noi facciamo. La diversità sociale e generazionale è l'altro aspetto che più mi ha affascinato del teatro comunitario. Ci sono bambini di 3 anni e anziani di 80, non ci lega sempre un'amicizia, ma un rispetto assoluto, verso gli altri, verso le idee degli altri. Ci sono studenti universitari, professori, collaboratori domestici, tutti qui abbiamo le stesse possibilità. Insieme abbiamo creato questo spettacolo che è meraviglioso. Io faccio parte della famiglia italiana, sono la madrina di Anita.

***Vecino-actor* Circuito Cultural Barracas**

Ciao, io ho 13 anni. Qui balliamo la murga, siamo il Circuito Banda. Quando veniamo qui ci divertiamo, stiamo insieme agli altri. È bellissimo. Vivo qui vicino. Quasi tutti siamo vicini del quartiere, ma possono venire persone da altri luoghi.

***Vecino-actor* Circuito Cultural Barracas**

Io ho 5 anni. Sono il messicano nel Casamiento di Anita e Mirko e faccio anche la murga. Ballo e canto, ma solo nello spettacolo.

***Vecino-actor* Circuito Cultural Barracas**

Il nome del gruppo *Calandraca* ha un significato: la *calandraca* è un cibo, una zuppa molto sostanziosa; si mangia nelle barche e si prepara con quello che resta dal viaggio. Nel nostro caso il teatro è quello di cui noi ci nutriamo, è un'arte che ci aiuta ad arrivare ad un buon porto. Io sono qui da dieci anni, all'inizio eravamo pochi. Con gli anni lo spettacolo si è trasformato. Non siamo sempre gli stessi e non interpretiamo sempre gli stessi personaggi. Abbiamo avuto molto successo, il teatro è sempre pieno. La gente qui lascia la borsa sul tavolo e va a ballare, non ha paura. Questo è straordinario.

***Vecina-actriz* di Matemurga**

Mi sono avvicinata al gruppo nel 2008. Frequentavo il gruppo delle Madres de Plaza de Mayo e tra di loro qualcuna conosceva alcuni attori del teatro comunitario. Così un giorno, con un'amica, decidemmo di andare a conoscere Matemurga. Sono sempre stata affascinata dal teatro e in generale da tutto quello che è comunitario, che implica mobilitazione popolare, creazione collettiva della cultura. Quando ho visto il primo spettacolo del gruppo mi sono innamorata e così ho deciso di farne parte. Il teatro comunitario è

trasformatore, perché proprio noi stessi a partire dal nostro corpo, dal nostro modo di pensare ci mettiamo in gioco e ne usciamo realmente modificati, migliori. Impariamo a sfruttare le nostre potenzialità e a stare in gruppo. Tutto si fa insieme: noi stessi costruiamo la scenografia e i costumi. Poi c'è una commissione di drammaturgia, che si occupa di scrivere i testi, che comunque nascono a partire dalle nostre idee e dai nostri racconti. Tutti partecipiamo a tutto. Questo mi colpisce ogni giorno. Le potenzialità di ognuno vengono sempre fuori attraverso il teatro. Io non sono di Villa Crespo, però questo è diventato il mio barrio artistico, la mia seconda casa.

Vecina di Okupas

Io ho iniziato nel 2005 con il progetto del Ministero della cultura della provincia di Buenos Aires, partecipando a un progetto nato per preparare formatori, direttori e organizzatori, coordinato da Ademar e Ricardo. Grazie a un amico che cercava persone con cui lavorare, mi sono unita a questo nuovo gruppo, era il secondo dopo Los Dardos de rocha. Abbiamo cercato di creare una storia ma non riuscivamo a far venir fuori una drammaturgia, non è per nulla facile. Non c'era nessuno drammaturgo tra di noi. Un giorno ci siamo riuniti e siamo stati convocati da Adhemar a Berisso, e in quell'occasione ci siamo uniti al gruppo di teatro comunitario di Berisso. Io drammatizzavo i racconti in sketch teatrali e insieme agli altri *vecinos* modificavo le parole di canzoni conosciute. Cinque di noi ci siamo trasferiti, in seguito, nel gruppo Okupas del Andén. Io sono arrivata quando il gruppo aveva 4 anni, ma con l'esperienza pregressa maturata a Berisso. Io sono della città di La Plata e quindi volevo avvicinarmi alla mia casa. Sono arrivata nel gruppo alla fine del primo spettacolo, però sono riuscita subito a inserirmi nella progettazione e realizzazione dei costumi. Abbiamo cercato di capire come si vestivano le prostitute nei primi anni del 900, c'è sempre un lavoro filologico dietro a quello che facciamo. Lo spettacolo *La fiesta electoral* è nato con lo scopo ben preciso di burlarci dei mezzi di comunicazione che fanno delle elezioni un gioco. Una delle iniziative più interessanti a cui ho preso parte è la radio. Ero da tempo in contatto con una persona che stava aprendo una nuova radio. Era il nostro sogno. Abbiamo ottenuto un'ora a settimana. Il nome del programma è *Los okupas con todo al*

aire: qui in Argentina questa espressione indica una condizione di nudità. Abbiamo alcuni punti fermi molto chiari: sappiamo che dobbiamo dare spazio alla gente che non ha spazio. Ad esempio ospitiamo in radio altri gruppi d'arte indipendenti che non hanno soldi per fare pubblicità. Da un lato, quindi, pubblicizziamo tutto quello che è teatro e musica, che è arte e che non ha la possibilità di svilupparsi. Dall'altro lato, parliamo di teatro comunitario, invitiamo a uno a uno tutti i compagni, li intervistiamo. La radio si sostiene grazie alla pubblicità. Abbiamo amici commercianti che ci danno la possibilità di andare avanti in questo progetto.

Ex vecina di Okupas

Quando studiavo al terzo anno della facoltà di arte visiva ho letto un cartello in cui si cercava qualcuno che lavorasse come scenografa nel gruppo di teatro comunitario. Già conoscevo Catalinas da piccola, a dieci anni mio papà mi portava alla Boca. *Venimos de muy lejos* mi ha colpito molto e forse è stato uno dei motivi che mi ha portato a studiare arte. Quando ho visto questo cartello ho deciso di partecipare, di propormi. Mi sembrò che tutto stava avendo un senso. All'inizio non avevamo niente. C'era sempre qualcosa da fare, la particolarità del teatro comunitario è proprio che si tratta di un lavoro sempre in progress. Io ho cominciato a formare il gruppo di scenografia. Ci riunivamo un giorno della settimana, grandi e piccini. Eravamo in dieci circa. Il mio obiettivo era preparare qualcuno in modo tale che se me ne fossi andata altri sarebbero stati in grado di continuare il mio lavoro. Per quanto riguarda la scenografia molto del materiale si ricicla. Per molto tempo abbiamo parlato del guadagno da dare ad alcuni ruoli principali. Il direttore, il musicista, l'altro direttore e io per la parte di scenografia. Adesso io sono fuori dal gruppo, ne ho fatto parte per sette anni, finché ho sentito di avere completato un ciclo. Mi ha preso molto tempo, adesso devo cercare un lavoro che mi dia più sicurezza economica. Torno sempre a vedere, a seguire il gruppo perché amo questo progetto. Mi ha cambiato la vita. La mia formazione pratica è stata qui, una sorta di tirocinio durante gli studi universitari. L'idea del lavoro collettivo ti cambia la testa. Ci sono cose che da solo non puoi fare. Cose che sembrano impossibili invece si possono fare. Ho percepito una grande differenza con

l'università che è molto individualista, dove ognuno pensa alla propria carriera universitaria, non c'è quasi mai confronto né sostegno, pochi scambi con l'altro.

Norma Pinto, operaia della fabbrica di Grissinopoli

Io lavoravo nella fabbrica, abbiamo deciso di fare uno sciopero perché per un anno non siamo stati del tutto pagati, così abbiamo deciso di riunirci un sabato a mezzogiorno qui vicino, tutti abbiamo deciso di non lavorare a partire dal lunedì. Era il 30 maggio. Abbiamo deciso di cominciare lo sciopero dal 3 di giugno. Era il 2001. In origine il proprietario della fabbrica era una sola persona con la sua famiglia, quando entrò in pensione andò in Italia e la vendette e la presero 17 soci. Oggi siamo 14 soci, ex operai. In otto mesi siamo diventati cooperativa, abbiamo ricominciato da zero. Il lavoro va molto bene perché abbiamo recuperato tutta la clientela, abbiamo anche fatto molti altri clienti nuovi. Gli sci lavoriamo dodici ore, gli operai otto. Io, durante le prove del gruppo di danza comunitaria, controllo che la porta rimanga aperta, controllo che le ragazze possano salire. Già stavano qui prima che diventassimo una cooperativa, ci hanno sempre accompagnato nella nostra battaglia. Li vedo sempre gli spettacoli, balla uno delle mie nipoti. È un bellissimo gruppo. Sono andata anche io ogni tanto, ma dopo tante ore di lavoro in verità l'unica cosa che voglio fare è sedermi!

Appendice II

Rete di Teatri Comunitari²¹⁸ e Teatrografie

Città di Buenos Aires

Nome: ALMA MATE DE FLORES

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Ana Laura Kleiner

Spettacoli: *Promesas rotas* (2002), *Fragmento de calesita* (2007), *Aviso de obra* (2015)

AlmaMate nasce a partire da un'assemblea organizzata da Ana Laura Kleiner, una delle attuali coordinatrici del gruppo. Le attività hanno inizio nella Plaza de los Periodistas, che a tutt'oggi è rimasto lo spazio della compagnia.

Il 17 novembre del 2002 Almamate mette in scena il suo primo spettacolo, *Promesas rotas*, che riunisce più di 200 spettatori. Nel 2007 viene rappresentato il secondo spettacolo, *Fragmento de calesita*, uno sguardo poetico e politico sul degrado e le difficoltà del quartiere, forse il più disagiato della metropoli.

Il gruppo è formato da più di trenta cittadini-attori che hanno portato in scena le due rappresentazioni in diversi quartieri, in occasione di eventi culturali, Encuentros della rete di teatro comunitario e iniziative nella provincia di Buenos Aires.

²¹⁸ Il censimento fa riferimento alle informazioni pubblicate sul sito ufficiale della rete www.teatrocomunitario.com.ar, ai miei contatti in corso con alcuni esponenti dei teatri comunitari. In alcuni casi, data la scarsità di informazioni, sono stati riportati solo gli elementi fondamentali: nome, luogo e anno di fondazione del gruppo, coordinatori. L'obiettivo del progetto è quello di seguire l'evoluzione del fenomeno, con ulteriori approfondimenti. Esistono, infatti, alcuni gruppi di neoformazione, non ancora censibili.

Nome: BOEDO ANTIGUO

Anno di fondazione: 2001

Coordinatori: Estanislao Sánchez, Hernán Peña

Spettacoli: *Boedo Antiguo* (2002), *Oíd el grito* (2004), *Memorandum...lo que se debe recordar* (2011)

Il gruppo nasce nell'autunno del 2001 a partire da un'assemblea organizzata da Damiana Puglia, Estanislao Sánchez y Hernán Peña, con i cittadini del quartiere di Boedo, durante la quale sono invitati a partecipare musicisti e attori per la creazione dello spettacolo di strada *Boedo Antiguo*, attraverso il quale viene ricostruita la storia del barrio di Boedo. La compagnia si pone l'obiettivo di recuperare la memoria collettiva del territorio e promuovere l'integrazione sociale attraverso il teatro.

Nome: CATALINAS SUR

Anno di fondazione: 1983

Coordinatori: Adhemar Bianchi, Ximena Bianchi

Spettacoli: *Los Comediantes* (1983), *El Herrero y la Muerte* (1984), *Pesadilla de una noche en el conventillo* (1986), *Entre Gallos y Medianoche* (1988), *Venimos de muy lejos* (1990), *La Catalina del Riachuelo* (1992), *El Parque Japonés, opereta circense* (1997), *El Fulgor Argentino Club social y deportivo* (1998), *La niña de la noche, variété titiritesca* (1998), *Los Negros de Siempre, spettacolo di candombe* (2000), *Sudestada! Sainete circense* (2002), *Argentina año verde, Pastorela porteña* (2002), *Osos o no sos* (2004), *El Carnaval Veneciano* (2004), *Quién es el jefe* (2010), *El Ratón del Invierno* (2011), *La Cucarachita Martina* (2012), *Carpa quemada. El circo del Centenario* (2013).

Catalinas Sur nasce lo stesso anno in cui si conclude la dittatura militare. Oggi conta più di trent'anni di esperienza, che hanno portato la compagnia ad entrare a pieno titolo dentro i circuiti teatrali della metropoli argentina.

Nome: EL CIRCUITO CULTURAL BARRACAS

Anno di fondazione: 1996

Coordinatori: Ricardo Talento, Corina Busquiaz

Spettacoli: *Los chicos del cordel* (1999), *Zurcido a mano* (2000), *El Casamiento de Anita y Mirko* (2001), *Cambio climatico o Recalentamiento barrial* (2009), *El loquero de Doña Cordelia* (2012).

El Circuito Cultural Barracas è un progetto artistico-comunitario che nasce nel 1996 per iniziativa del gruppo "Los Calandracas". El Circuito promuove attraverso l'arte processi di trasformazione sociale per la promozione dell'uguaglianza e dell'inclusione sociale.

Nome: MATEMURGA

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Edith Scher

Spettacoli: *La Caravana* (2004), *Zumba la risa* (2009), *Herido Barrio* (2015)

Il gruppo Matemurga è nato nell'estate del 2002, a partire dal programma radiofonico Mate Amargo, condotto dall'attuale coordinatrice del gruppo, Edith Scher. In breve tempo la compagnia teatrale si affranca dalla radio e mette radici nel barrio di Villa Crespo.

Nome: GRUPO TEATRAL DE LA BOCA "3.80 Y CRECE"

Anno di fondazione: 2003

Coordinatori: Andrea Salvemini

Spettacoli: *Con espíritu boquense* (2003), *La Boca una Pinturita* (2015)

Il gruppo è formato principalmente da figli e nipoti di immigrati. L'esperienza nasce, infatti, a partire dall'esigenza dei *vecinos* di recuperare le memoria collettiva legata alle proprie origini, attingendo a piene mani alla tradizione popolare.

Nome: LOS VILLURQUEROS

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Liliana Vázquez

Spettacoli: *María y Luigi, un amore per tutta la vita* (2003), *Esperando a Gardel* (2003), *El romance del Polaco* (2004), *Avanti la Villurca* (2004) *Margarita en el Tornú* (2005), *La fiesta de la Antonieta* (2006).

Il gruppo di teatro comunitario di Villa Urquiza nasce nel 2002 per iniziativa di un gruppo di cittadini che scelgono di raccontare le storie del proprio quartiere e rafforzare il sentimento di identità attraverso l'arte. Tra il 2003 e il 2004 vengono prodotti numerosi spettacoli: *María y Luigi, un amore per tutta la vita*, che mette in scena il primo matrimonio del barrio; *Esperando a Gardel*, che rievoca le performance del cantante; *El romance del Polaco*, che ripropone i personaggi tradizionali del tango. Successivamente viene messo in scena lo spettacolo *Avanti la Villurca*, rivisitazione in chiave teatrale della lotta degli operai della fabbrica di sigari "Avanti", del 1920.

Nome: RES O NO RES

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Enrique Papatino

Spettacoli: *Desde el alma* (2002), *Perfume nacional. La Patria dejará de ser colonia* (2003), *Fuentevacuna* (2006), *La BovinaComedia-Tragedia Porteña* (2010).

Nel marzo del 2002, alcuni cittadini del barrio Mataderos si incontrano nel club Nueva Chicago per condividere un momento particolarmente difficile della storia del paese e, in particolare, del loro quartiere. *Desde el Alma* è stato il primo esito teatrale del gruppo, nel Parque Alberdi, scenario del secondo spettacolo *Perfume Nacional. La Patria dejará de ser colonia* racconta la vicenda della penetrazione inglese nel Río de la Plata e le lotte di resistenza contro la dominazione straniera.

Nome: LOS POMPAPETRIYASOS

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Agustina Ruiz Barrea, Esteban Ruiz Barrea

Spettacoli: *Con familias como ésta, Visita Guiada, Extra preguntas que dan vuelta*

Los Pompapetriyasos è un gruppo del barrio de Parque Patricios, all'interno del quale confluiscono cittadini del barrio e di zone limitrofe. Si è formato nella primavera del 2002 e, da quel momento fino a oggi, mette in scena gli spettacoli nella piazza del quartiere, luogo di condivisione per eccellenza. Durante questi anni il gruppo ha prodotto tre spettacoli: *Con familias como ésta, Visita Guiada, Extra, Extra preguntas que dan vuelta*, insieme a una serie di azioni artistiche di strada.

Nome: EL ÉPICO DE FLORESTA

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Orlando Santos

Spettacoli: *El Gigante Amapolas* (2003), *Cachuso Rantifuso* (2006), *Los Indios estaban cabreros* (2010).

Il gruppo nasce nel 2002 e debutta nel 2003 nella plaza Montecastro nel barrio di Floresta, proponendo una nuova versione dello spettacolo *El Gigante Amapolas*, dal testo di Juan B. Alberdi. Del 2006 è *Cachuso Rantifuso*, drammaturgia di Carlos Nine, con la musica di Piero de Benedectis e Alejandro Mayol. Nel 2010 il gruppo mette in scena *Los Indios estaban cabreros*, un adattamento del lavoro di Agustín Cuzzani. Nel 2007, la legislatura della Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha dichiarato la compagnia di Interesse Culturale.

Nome: GRUPO DE TEATRO COMUNITARIO DE POMPEYA

Anno di fondazione: 2003

Coordinatori: Gabriel Galíndez

Spettacoli: *Intento de Casorio* (2003), *La Reina de Pompeya* (2005), *Las Ruinas de Pompeya* (2008).

Il gruppo inizia la sua attività nel 2003 nel boulevard de Rabanal y Del Barco Centenera. Nel novembre dello stesso anno viene rappresentato il primo lavoro *Intento de Casorio*, una storia d'amore ambientata nel patio di un *conventillo*. Nel 2005 viene messo in scena lo spettacolo *La Reina de Pompeya*, ambientato in un club del barrio, durante una festa di carnevale del 1950. Del 2008 è lo spettacolo *Las Ruinas de Pompeya*, una favola sociale sulle conseguenze del neoliberalismo nel quartiere.

Gran Buenos Aires (Provincia di Buenos Aires)

Nome: AGUANTE PESQUEZO

Città: Quilmes

Anno di fondazione: 2009

Coordinatori: Orlando Mastropaolo

Spettacoli: *Había una vez un río* (2009)

Il 13 giugno del 2009 il gruppo comincia la sua attività teatrale, coinvolgendo *vecinos* di Ezpeleta, San Francisco Solano, Bernal e del centro di Quilmes. Lo spettacolo *Había una vez un río* racconta la storia della città, dalle sue origini.

Nome: CRUZAVÍAS

Città: 9 de Julio

Anno di fondazione: 2004

Coordinatori: Alejandra Arosteguy

Spettacoli: *Romero y Julieta* (2004)

Il gruppo nasce nel 2004 nel quartiere Ciudad Nueva di 9 de Julio (in provincia di Buenos Aires). il primo spettacolo *Romero y Julieta* nasce col tentativo di superare alcune divisioni sociali esistenti nel territorio attraverso la finzione teatrale. Cruzavías ha dato il via a una serie di iniziative interessanti anche dal punto di vista

sociale: la redazione di un periódico del quartiere “Cruzate, con los Cruzas...”, spazi laboratoriali dedicati ad adolescente e bambini, e infine il Banco Popular Cruzavías, un sistema di microcrédito per cittadini del barrio.

Nome: DESPARAMOS

Città: Ramos Mejía

Anno di fondazione: 2004

Coordinatori: Beatriz Romeo

Spettacoli: *Ramos... Hasta acá llegamos* (2004)

DespaRamos è un gruppo di teatro comunitario attivo dal 2004, che lega la sua attività ad altri presenti nel territorio di Ramos Mejía, come la Escuela N° 23 e la Escuela de Educación Estética N° 1. Il primo spettacolo *Ramos... Hasta acá llegamos* viene presentato in diversi contesti e riproposto durante gli incontri organizzati dalla Red Nacional de Teatro Comunitario.

Nome: ELENCO ABIERTO

Città: Quilmes

Anno di fondazione: 2009

Coordinatori: Alejandro Casagrande y Graciela Schtutman

Spettacoli: *Cerro Chico contra el Señor del Hambre* (2009), *¿Cuántos Quilmes?!* (2010), *La guerra de los yacarés* (2012).

Il gruppo nasce nel 2009 a partire dall’iniziativa dei coordinatori che scelsero di mettere radici nel territorio e lavorare con la comunità. Lo stesso anno debutta con l’opera *Cerro Chico contra el Señor del Hambre*, versione di un racconto di Walter Zarza. Nel 2010 nasce lo spettacolo *¿Cuántos Quilmes?!*, spettacolo di creazione collettiva, nonché adattamento di *El Herrero y el Diablo*, basato sul testo di Juan Carlos Gené. Del 2012 è lo spettacolo *La guerra de los yacarés*, un’elaborazione creativa del racconto di Horacio Quiroga.

Nome: Teatro Popular Comunitario LA BRECHA

Città: Vicente López

Anno di fondazione: 2008

Coordinatori: Jorge López Vidal

Spettacoli: *El diablo sabe por diablo y el gaucho sabe por viejo* (2010).

Il gruppo nasce nell'estate del 2008 per iniziativa di tre cittadini del quartiere che decidono di coinvolgere amici e conoscenti della zona. I componenti della compagnia provengono da diversi luoghi della zona nord della provincia di Buenos Aires: Florida, Martínez, Vicente López, Villa Martelli, Saavedra. Realizzano laboratori in collaborazione con il Centro Cultural e la Biblioteca Popular Sudestada de Florida.

Il primo debutto è avvenuto con lo spettacolo *El diablo sabe por diablo y el gaucho sabe por viejo* nel marzo del 2010. L'opera è una miscela di sapori popolari, con l'umore e l'ingenuità della tradizione, e la mitologia criolla, attraverso la rivisitazioni di testi universali come *Il Faust* di Goethe.

Nome: GLORIA LA DEL BONDI

Città: In. Maschwitz

Anno di fondazione: 2011

Coordinatori:

Spettacoli:

Nome: LA CATERVA

Città: City Bell

Anno di fondazione: 2006

Coordinatori: Pablo Negri

Spettacoli: *Templo, Estancia, Batallón, Escenas de la vida cotidiana*

Nel maggio del 2006 un gruppo di cittadini si riunisce per dare vita a una proposta culturale che contribuisse a definire l'identità di City Bell. Il loro motto continua a essere, dagli esordi fino a oggi, la scelta di non identificarsi con nessuna istituzione, né privata né pubblica, né con alcuna corrente politica.

Nome: LOS BUFONES DEL ANDÉN

Città: Olavarría

Anno di fondazione: 2011

Coordinatori:

Spettacoli: *Los niños de Soriano* (2011)

La compagnia nasce nel luglio del 2011 con lo spettacolo *Los niños de Soriano*, che racconta la storia di un piccolo paesino che un giorno all'improvviso perde il suo treno. Il tema caratterizza molte realtà di teatro comunitario.

Nome: LOS DEL TOMATE

Città: El Talar

Anno di fondazione: 2008

Coordinatori:

Spettacoli:

Nome: OKUPAS DEL ANDÉN

Città: La Plata

Anno di fondazione: 2003

Coordinatori: Belén Trionfetti y Alejandro Piro

Spettacoli: *Historias anchas en trocha angosta*, *La fiesta electoral* (2007).

Nel 2003 nasce l'idea di sviluppare un progetto culturale e artistico nel barrio Meridiano V della città di La Plata. Oggi quell'idea è diventata una realtà interessante, tra le più consolidate della rete. Più di cinquanta cittadini-attori si riuniscono nella stazione provinciale a raccontarsi, giocare, discutere e mettere in scena storie che toccano la memoria collettiva. *Historias anchas en trocha angosta* è la prima opera nella quale si racconta del treno, dai suoi esordi fino alla sua chiusura negli anni Settanta. Nel 2007 Los Okupas del Andén presentano un secondo spettacolo *La fiesta electoral*, al quale segue un'opera che racconta la storia Meridiano V.

Nome: PATRICIOS UNIDO DE PIE
Città: Patricios, 9 de Julio
Anno di fondazione: 2002
Coordinatori: Mabel Bicho Hayes
Spettacoli: *Nuestros Recuerdos* (2003)

Il gruppo di Patricios, esempio emblematico della capacità trasformatrice del teatro comunitario, si sviluppa a partire dal 2002 grazie a Mabel Hayes e Alejandra Arosteguy, attuali coordinatrici del gruppo. Il primo spettacolo *Nuestros Recuerdos* ha debuttato nel 2003, durante una festa del paese. Oggi la compagnia è formata da più di trenta attori che continuano a progettare insieme e a costruire una nuova pratica di cittadinanza solidale e creativa.

Nome: TEATRO COMUNITARIO DE RIVADAVIA
Città: Rivadavia
Anno di fondazione: 2006
Coordinatori: Carlos Ibañez y Mónica Scarella (América), Laura Montero y Hugo Vaca (Fortín Olavarría), Oscar Giménez (González Moreno), Darío Fernández (Sansinena), Oscar Giménez (Roosevelt).
Spettacoli:

El teatro comunitario de Rivadavia è un'esperienza distrettuale che si realizza nel 2006 a Rivadavia, prpvincia di Buenos Aires. Si tratta di un gruppo di gruppi, formato complessivamente da più di duecento cittadini-attori. Del distretto fanno parte: González Moreno (2000 ab.), América (13000 ab), Sansinena (630 ab), Roosevelt (200 ab.) e Fortín Olavarría (1200 ab.). Attraverso il teatro, la comunità si è ritrovata intorno a ideali e progettualità comuni, tanto da far superare separazioni e contrasti esistente e permettere di costruire l'integrazione tra località dello stesso territorio.

Nome: SOLANO

Città: Solano

Anno di fondazione: 2013

Coordinatori:

Spettacoli:

Nome: TEATRO COMUNITARIO DE BERISSO

Città: Berisso

Anno di fondazione: 2005

Coordinatori: Clementina Zir, María Laura D'Angelo y Javier De Jesús

Spettacoli: *Primeros Relatos*

Provincia di Misiones

Nome: MURGA DE LA ESTACIÓN

Città: Posadas

Anno di fondazione: 1999

Coordinatori: Lilibiana Daviña

Spettacoli:

Il gruppo è formato da più di cinquanta cittadini della città di Posadas, uniti dal comune obiettivo di proporre un progetto di inclusione sociale attraverso la creazione teatrale e il recupero delle tradizioni popolari. Dal 1999 hanno avviato attività di recupero degli spazi pubblici, tra cui in particolare la stazione dei treni abbandonata.

Nome: MURGA DEL MONTE

Città: Oberá

Anno di fondazione: 2000

Coordinatori: Carina Spinozzi, Pablo Gargano

Spettacoli: *De Yerbal Viejo a Oberá* (2000), *San Antonio* (2002), *Fiesta de la Cretona* (2002), *Misiones... magia y mboyeré*.

Il gruppo nasce grazie allo stimolo della compagnia Murga de La Estación che, volendo condividere l'entusiasmo comunitario con i cittadini di Oberá, propone e sostiene

un laboratorio di teatro comunitario. Già nel dicembre dello stesso anno, il nuovo gruppo è formato e debutta con l'opera *De Yerbal Viejo a Oberá* che narra la storia della colonizzazione e la successiva fondazione della città. Oggi Murga del Monte può contare di un suo spazio.

Nome: MURGA DEL TOMATE

Città: Eldorado

Anno di fondazione:

Coordinatori: Marcela Bobatto e Gabriela González

Spettacoli:

Provincia di Santa Fe

Nome: EVOCACIÓN DEL PARANÁ

Città: Rosario

Anno di fondazione: 2007

Coordinatori: Anita Chisari e Pablo Fernández

Spettacoli: *El barrio Sarmiento, La sombra de la luna.*

Il gruppo nasce nel 2007 proprio di fronte dal rio del Paraná, nel barrio di Sarmiento, nella zona nord della città di Rosario. Debutta con l'opera *El barrio Sarmiento nos cuenta.*

Provincia di Catamarca

Nome: LOS GUARDAPALABRAS DE LA ESTACIÓN

Città: Catamarca

Anno di fondazione: 2001

Coordinatori: Marité Pompei

Spettacoli: *Andiamo a Catamarca*

Come nel caso di Barracas, il gruppo nasce da una compagnia teatrale preesistente, il Grupo de Teatro Universitario Índice de Ilusos che, ne 2001, sotto la direzione

dell'attuale coordinatrice della compagnia, Marité Pompei, comincia a lavorare col teatro di strada e le tecniche della clownerie. Con lo spettacolo *Andiamo a Catamarca* i cittadini inaugurano l'inizio del nuovo gruppo di teatro comunitario. Dal 2008 fino alla fine del 2009 la compagnia lavora a un progetto di recupero della vecchia stazione, attraverso interviste a ex ferrovieri, lo studio della bibliografia sul tema, la pulizia e la decorazione degli spazi. I *vecinos* di Catamarca hanno viaggiato in altre zone dell'Argentina, simili per storia, dove hanno raccontato e condiviso la loro storia.

Provincia di Santa Cruz

Nome: VENTARRÓN DE ILUSIONES

Città: Calafate

Anno di fondazione: 2005

Coordinatori: Alejandro Grillo

Spettacoli: *Ensalada mixta* (2006), *El no de las locas y Secretos bien guardados* (2007-2009), *El nuevo traje del rey que se llamó: El reino del que ves* (2010).

Nell'estate del 2005, nella sala del Centro pensionati della città di Calafate, nel cuore della Patagonia turistica, viene realizzato un laboratorio di teatro comunitario per iniziativa di Alejandro Grillo, che aveva precedentemente sperimentato l'esperienza con Catalinas Sur. Con l'appoggio della murga locale Los Colifates viene messo in scena il primo spettacolo dedicato ai nonni pionieri di Calafate. Da quel momento seguirono una serie di opere dedicate alla memoria collettiva del paese. A partire dal 2010, il gruppo comincia a occuparsi teatro per bambini e con bambini, presentando una versione del racconto tradizionale di Andersen, *El nuevo traje del rey que se llamó: El reino del que ves*.

Provincia di Cordoba

Nome: ORILLEROS DE LA CAÑADA

Città: Bella Vista

Anno di fondazione: 2006

Coordinatori: María José Castro Schule

Spettacoli: *Bella Vista tiene Historia* (2008), *Historias de Carnaval* (2012)

Il gruppo di teatro comunitario Bella Vista sorge nel 2006, come progetto della biblioteca popolare Pedro Milesi. Nel 2011 il gruppo decide di separarsi dalla biblioteca e seguire un proprio percorso indipendente. Dal 2008 fino a oggi la compagnia, composta da più di quaranta persone, porta in giro lo spettacolo *Bella Vista tiene Historia*, che racconta la storia del barrio dal 1926.

Nome: GRUPO DE TEATRO COMUNITARIO SALAS

Città: Salta

Anno di fondazione: 2006

Coordinatori: Cristian Villarreal

Spettacoli: *¿Mama, jugaste?* (2007), *La Hormigueta Hippie* (2008), *Asentamiento* (2009), *Globos en la selva* (2010), *Catarsis* (2010).

Il gruppo nasce nel febbraio del 2006 per iniziativa dei ragazzi del barrio che, pian piano coinvolgono i genitori in un progetto di teatro comunitario. Il progetto, che comincia con un fine specificamente sociale, in breve tempo cresce artisticamente.

Provincia di San Luis

Nome: GRUPO DE TEATRO COMUNITARIO TIM

Città: Villa Mercedes

Anno di fondazione: 2002

Coordinatori: Adriana Bazzano

Spettacoli: *Pasajeros del tren* (2006)

La realtà di teatro comunitario Tim nasce per iniziativa degli attuali coordinatori, che da anni facevano teatro, affascinati dallo spettacolo *Venioms de muy lejos* di Catalinas. Il primo spettacolo, realizzato con l'aiuto di alcuni docenti di Catalinas, *Pasajeros del tren* nasce per ricordare i 150 anni dalla fondazione della città di Villa Mercedes.

Teatrografia

Di seguito si riporta la teatrografia completa dei gruppi di teatro comunitario Catalinas Sur, El Circuito Cultural Barracas, Patricios Unido de Pie.

Catalinas Sur

Los Comediantes

Testo: Jorge Curi, Mercedes Rein

Regia: Adhemar Bianchi

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas (La Boca), dicembre 1983

El Herrero y la Muerte

Testo: Jorge Curi e Mercedes Rein

Regia: Adhemar Bianchi, Marianela Rodriguez

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas (La Boca), 1984

Pesadilla de una noche en el conventillo

Libero adattamento di *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare

Regia: Adhemar Bianchi

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas (La Boca), 1986

Entre Gallos y Medianoche

Testo: Jorge Curi, Mercedes Rein

Regia: Adhemar Bianchi

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas (La Boca), 1988

Venimos de muy lejos

Testo: laboratorio di drammaturgia del gruppo

Regia: Adhemar Bianchi, Stella Giaquinto

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Costumi: Claudia Tomsing

Assistente costumi: Elena Dressler

Scenografia: Omar Gasparini, Ana Serralta

Luci: Lucas Gasparini

Parole e canzoni: grupo Catalinas Sur

Arrangiamenti musicali: Cristina Ghione

Regia musicale e coro: Andrea Salvemini

Assistente di produzione: Gabriela Guastavino

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas, 1990

La Catalina del Riachuelo

Creazione collettiva

Regia: Adhemar Bianchi, Eduardo Bertoglio, Cristina Ghione, Esteban Ruiz

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas, 1992

El Parque Japonés, opereta circense

Creazione collettiva

Regia: Adhemar Bianchim Pedro Palacios

Interpreti: laboratorio di Circo gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 1997

El Fulgor Argentino Club social y deportivo

Testo: laboratorio di drammaturgia Grupo Catalinas Sur

Regia: Adhemar Bianchi, Ricardo Talento

Assistente alla regia: Stella Giaquinto

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Luci: Lucas Gasparini, Marcos Gasparini

Banda musicale: Eduardo Martiné

Suoni: Mariana Delgado, José Delgado

Costumi: Claudia Tomsig

Assistente costumi: Elena Dressler

Disegno dello spazio scenico: Mario Sacco

Scenografia: Omar Gasparini, Ana Serralta
Pupazzi: Alfredo Iriarte, Gabriela Guastavino
Musica originale: Marcelo Delgado
Arrangiamenti musicali: Gonzalo Domínguez
Regia musicale e coro: Andrea Salvemini
Consulenza sui temi storici: Rafael Cullen
Canzoni, testo e musica: Cristina Ghione
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas, 1998

La niña de la noche, variété titiritesca

Creazione collettiva
Regia: Ximena Bianchi
Luci: Alejandro Arteta e Lucas Gasparini
Realizzazione: laboratorio di costruzione di pupazzi
Scenografia: Omar Gasparini
Costumi: Mónica Rebolini
Pupazzi: Omar Gasparini e laboratorio di costruzione di pupazzi
Strumenti e canto: Escuela de Música de Avellaneda
Tecnico di registrazione: Pablo Schenquerman
Parole e musica originali: Bernardo Santiago e Cristina Ghione
Regia musicale: Bernardo Santiago
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón di Catalinas, 1998

Los Negros de Siempre, spettacolo di candombe

Creazione collettiva
Regia: Adhemar Bianchi
Interpreti: gruppo Catalinas Sur
Produzione tecnica: laboratori di percussione, balli popolari e pupazzi
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, Buenos Aires, 2000

Sudestada! Sainete circense

Creazione collettiva
Regia: Pedro Palacios, Bruno Gagliardini
Interpreti: laboratorio di Circo gruppo Catalinas Sur
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2002

Argentina año verde, Pastorela porteña

Creazione collettiva

Regia: Adhemar Bianchi, Cristina Paravano

Interpreti: gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Plaza Islas Malvinas (La Boca), 2002

Osos o no sos

Creazione collettiva

Regia: Ximena Bianchi

Interpreti: Gruppo Catalinas Sur

Regia musicale: Bernardo Santiago

Idea e scenografia: Omar Gasparini e Ana Serralta

Pupazzi: Omar Gasparini

Costumi: Mónica Rebolini

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, Buenos Aires, 2004

El Carnaval Veneciano

Creazione collettiva

Regia: Pedro, Gonzalo Domínguez

Interpreti: laboratorio di Circo gruppo Catalinas Sur

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2004

Quién es el jefe

Luci: Antonio Alvarez Durán

Costumi: María Kexel y Elena Dressler

Scenografia: Alfredo Iriarte

Disegno del programa di sala: Ana Serralta y Omar Gasparini

Direzione tecnica e suono: Diego Lorenzi

Regia e direzione d'orchestra: Gonzalo Domínguez

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2010

El Ratón del Invierno

Creazione collettiva/Ximena Bianchi

Luci: Mercedes Abraham / Coqui Ferreira

Suono: Leo Leverone

Disegno scenografia: Omar Gasparini / Ana Serralta

Realizzazione scenografia: Ana Serralta
Disegno e realizzazione dei burattini: Corina Rinoldi / Ana Serralta / Omar Gasparini/ Ximena Bianchi
Costumi: Monica Rebolini / Nora Churquina
Musica e testi: Gonzalo Dominguez / Gilda Arteta
Tecnico di registrazione: Diego Lorenzi
Burattinai: Corina Renoldi , Gabriela Cabral, Gilda Arteta, Gonzalo Acuña, Gonzalo Guevara, Marcos Guillen, Mercedes Abraham, Monica Rebolini, Nora Churquina, Roy Falco, Zoe Mitre.
Regia: Ximena Bianchi
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2011

La Cucarachita Martina

Ideazione e regia: Nora Mouriño
Costumi: Elena Dessler, Daniea Torta
Scenografia: Omar Gasparini, Ana Serralta, Jose Massola
Messa in scena: laboratorio del Proyecto de Formación Continua del Ministerio de Trabajo de la Nación.
Luci: Mercedes Abraham
Suono: Antonio Álvarez Duran
Canzoni, testi e musica: Colmenita de Cuba - Grupo Catalinas Sur
Direzione musicale: Mauro Mascareño
Gruppo di regia: Luciano Burgos - Carolina Paz - Nora Mouriño - Mauro Mascareño
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2012

Carpa quemada. El circo del Centenario

Costumi: Florencia Feijó y Elena Dressler
Disegno e scenografia: Ana Serralta y Omar Gasparini
Messa in scena: Grupo de Teatro Catalinas Sur
Produzione: Cecilia Ortelli
Drammaturgia: Adhemar Bianchi , Ricardo Talento, Eduardo Martíné
Canzoni, testi e musica: Gonzalo Domínguez y Gilda Arteta
Direzione corale: Gilda Arteta y Gonzalo Domínguez
Assistenti alla regia: Nora Mouriño y Verónica Sabán
Regia: Adhemar Bianchi y Ximena Bianchi
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 2013

El Circuito Cultural Barracas

Los chicos del cordel

Testo: Ricardo Talento

Regia: Ricardo Talento

Interpreti: gruppo teatrale Circuito Cultural Barracas

Assistente alla regia: Diana Racheff

Interpreti: gruppo Circuito Cultural Barracas

Musica originale: Néstor López

Costumi: Corina Busquiazio

Trucco: Mariana Brodiano

Costruzione scenografia: Alfredo Iriarte, Juan Serafini

Coordinatrice spazio scenico: Patricia Bontas

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Barracas, 1999

Zurcido a mano

Testo e regia: Ricardo Talento

Assistente alla regia: Erica Maryncak

Interpreti: gruppo teatrale Circuito Cultural Barracas

Musica originale e regia musicale: Néstor Lopez

Luci: Néstor Lopez

Scenografia: laboratorio scenografico coordinato da Patricia Bontas

Trucco: Mariana Brodiano, Romina Bordino

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Barracas, 2000

El Casamiento de Anita y Mirko

Testo e regia: Corina Busquiazio

Interpreti: gruppo teatrale Circuito Cultural Barracas

Canzoni e musiche: Néstor Lopez, Julio Locatelli, Ricardo Talento

Prima rappresentazione: Buenos Aires, Circuito Cultural Barracas, 2001

Cambio climatico o Recalentamiento barrial

Testo e drammaturgia: Ricardo Talento

Regia: Mariana Brodian

Interpreti: Los Descontrolados de Barracas

Regia danze: Patricio Torras

Musica originale e regia musicale: Néstor López
Regia percussioni: Ximena Gallina, Jonathan Carbia
Prima rappresentazione: Buenos Aires, Barracas, 2009

El loquero de Doña Cordelia

Testo e regia Ricardo Talento
Musiche: Néstor López
Produzione: Liliana Fanelli, Virginia Martinez Palacio
Direzione musicale: Néstor López
Prima rappresentazione: Buenos Aires, El Circuito, 2012

Patricios Unido de Pie

Nuestros Recuerdos

Creazione collettiva
Regia: Alejandra Arosteguy
Parole delle canzoni: Mabel Bicho Hayes
Coro e musiche: Silvina Odello, Araceli Secreto, Andrea Salvemini,
Mario Peraita
Costumi: Monica Blanco
Trucco: Roxana Salinas, Marga Vallespir, Monica Blanco
Fotografia: Adriana, Maria Alejandra Bujanda
Grafica: Graciela Gomez Salas

Appendice III

Mappatura della rete di teatro comunitario

A seguire propongo una serie di immagini, che hanno l'obiettivo di costruire un percorso visivo della vicenda del teatro comunitario.

Ho creato due cartine, una dell'Argentina e una di Buenos Aires. Ho poi individuato tre momenti storici, che corrispondono alle svolte più importanti per il teatro comunitario: il 1983, l'anno della sua fondazione; il 1996, anno in cui si forma il secondo gruppo di teatro comunitario, che sancisce la presenza di un fenomeno teatrale in espansione; il 2001, l'anno della crisi argentina, ha dato inizio a una fase nuova della vita del teatro comunitario, che in breve tempo è divenuto un movimento artistico, diffuso anche in altri Paesi dell'America Latina.

La coppia di cartine, Argentina/Buenos Aires, viene riproposta nei tre periodici storici suddetti, con lo scopo di evidenziare graficamente come, dove e in quali tempi il teatro comunitario si stia espandendo.

Le mappe costituiscono una rappresentazione immediata dell'evoluzione dell'esperienza e, in particolare, mostrano la centralità della metropoli argentina, che non è stata solo culla generatrice, ma fulcro del teatro comunitario fino a oggi.

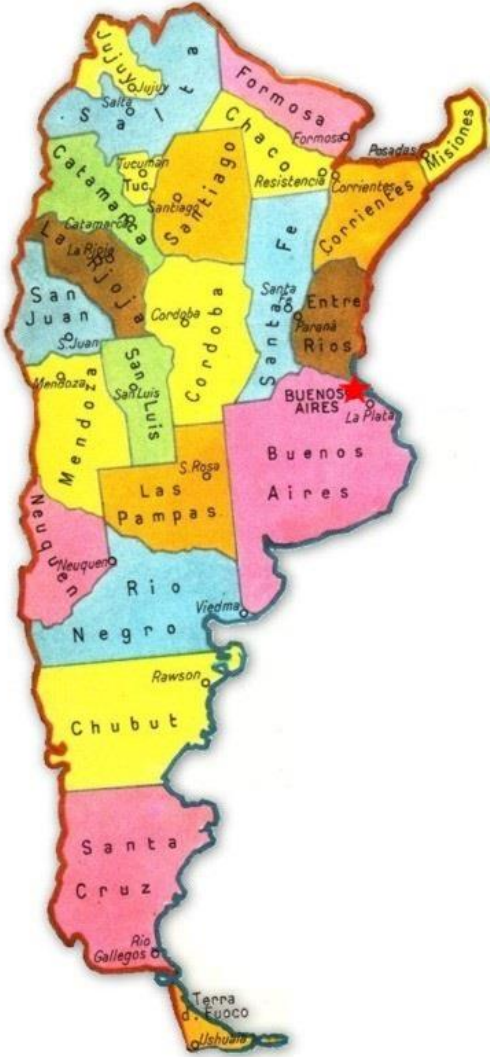
Dal 1983 agli anni 2000, passando per la faticosa crisi del 2001, fino ai giorni nostri, lo sviluppo del fenomeno è stato sorprendente.

ARGENTINA 1983





ARGENTINA 1996





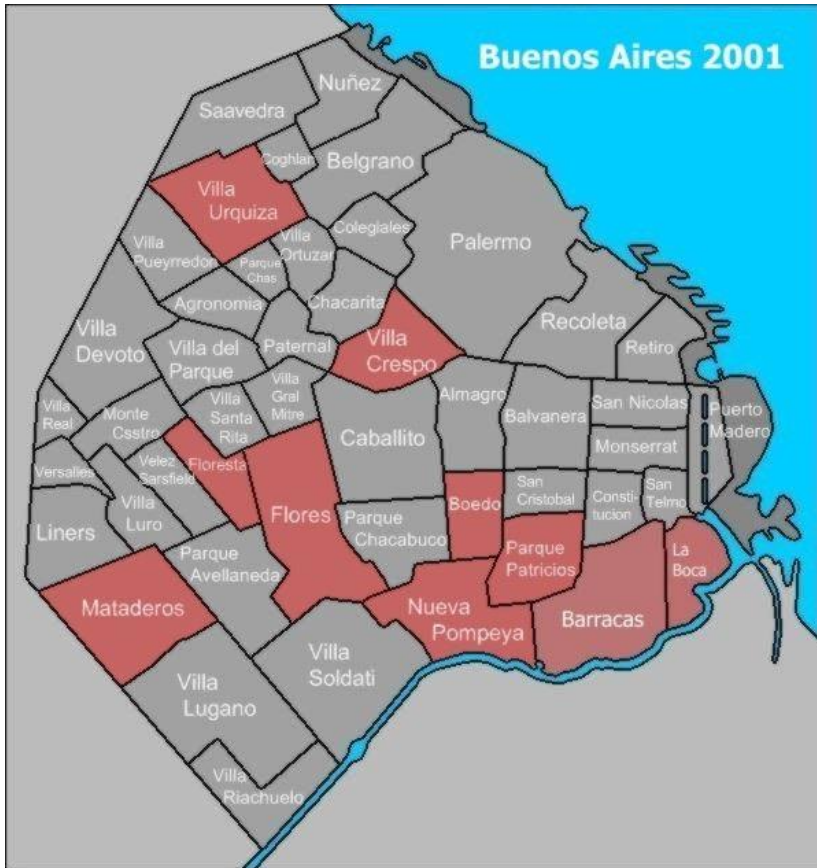
ARGENTINA 2001



Gruppi di teatro comunitario nelle principali province argentine



Gruppi di teatro comunitario nella Provincia di Buenos Aires



Appendice IV

Materiali e documenti



Actúan, cantan, bailan y tocan instrumentos

Adrian Pellegrinelli	Ester Fernández	María Alejandra Lagoa
Ailín Musis	Fabián Deza	María Carbonara
Alejandro Fleischer	Federico Altamirano	María Kexel
Alex Piñero Kukov	Fernando Pampillon	María Luisa Desiano
Ana Magliola	Florencia Fernandez Feijoo	Mariela Campastri
Ana Schwarzberg	Florinda Milani	Mario Daniel Bruno
Ana Serralta	Gabriel Ferrari	Martín Casalogue
Ana Villareal	Gabriela Mora	Micaela Acosta
Analia Vera	Gilda Arteta	Miguel Kuok
Andrea García	Gonzalo Dominguez	Miguel Mitre
Bautista Otaño	Gonzalo Guevara	Milena Heuman
Bruno Farese	Graciela Marco	Miriam Pacucci
Candela Palacios	Graciela Saumell	Nani Abraham
Cecilia Arthagnan	Gris Yapur	Natalia Schcolnik
Cecilia Ortelli	Gustavo González	Nicolás Paszcowicz
Celia Molina	Ia Arteta	Nora Mourinho
Celina García	Hda Silva	Omar Musis
Claudia Osuna	Ismael Olivieri	Oswaldo Beraldo
Cristian Pereyra	Javier Pedraza	Pablo Bondarevsky
Crstina Iharur	Jorge Aizenberg	Pedro Palacios
Cristina Laraya	Jorge Goicochea	Raquel Burrieza
Cristina Paravano	Jorge Movia	Roberto Cidale
Cristopher Paredes	Juan Olmos	Sandra Souto
Damian Flores	Julieta Gonzalez	Santiago Cidale
Dani Ferrari	Karen Castillo	Sasha Musis
Delfina Pereyra	Karin Kaposvari	Silvia Vilela
Diana González	Karina Lezcano	Simón Bargach Mitre
Diego De Acha	Laura Casalnuovo	Solange Veneziani
Diego Lorenzi	Lázaro Teper	Sonia Acosta
Diego Rulo Capalbo	Lilian Rovegno	Stella Giaquinto
Eduardo Martíné	Lisy Gay	Susana García
Elba Arana	Lucía Cidale	Valentino Otaño
Elena Dressler	Lucía Gigliotti	Valeria Mitre
Elena Malimon	Luis Baña	Verónica Saban
Emilia Alfie	Luis Rivadeneira	Violeta Aberbuj
Enriqueta Romero	Luis Talmazan	Violeta Lizasoain
Ernesto Antas	Marcelo Velázquez	Zoe Ferrari

TEATRO COMUNITARIO DE PATRICIOS EN LA REVISTA CULTURAL «Ñ» DE CLARIN

El Teatro como forma de supervivencia

Cuando dejó de pasar el tren, Patricios parecía condenado a desaparecer. Como forma de resistencia, los vecinos ahora cuentan su historia desde un escenario.

INESHAYES
Como si fuera el espíritu del ferrocarril, una vieja litografía camina con sus miembros adagados por la estación ferroviaria. De su cuerpo extendido cuelgan una pava, un rallador y la historia de su vida que giró siempre alrededor del tren. Ahora que éste ha dejado de pasar, ella sigue allí y no quiere irse. Así comienza la obra de teatro comunitario Nuestros Recuerdos que los vecinos-actores de Patricios ponen en escena cada vez que se organiza una reunión.

Porque Patricios fue un pueblo que nació a partir del tren. Desde que el tren paró en 1977, el pueblo se fue vaciando y de los seis mil habitantes sólo quedaron sesientos. Algunos de los vecinos que no se trasladaron se fueron quedando en el pueblo.

«Nuestros Recuerdos» es el primer producto de la experiencia de teatro comunitario que se viene desarrollando en el pueblo desde el año 2003. Fue creado por un grupo de vecinos que se reunían regularmente en la casa de una de las vecinas, para contar sus historias y experiencias.

Los vecinos-actores de Nuestros Recuerdos utilizan como escenario una vieja litografía que representa la estación ferroviaria. El teatro comunitario es una forma de resistencia y de supervivencia.

El teatro comunitario es una forma de resistencia y de supervivencia. A través de él, los vecinos cuentan su historia y expresan sus sentimientos.

Asociación San José
de Hogares Sustitutos
La Asociación
«San José» de
Hogares
Sustitutos

En octubre, «Nuestros Recuerdos» se presentó en el marco del Festival de la Presentación de la Ley de Promoción de Pequeñas Localidades.

Porque es teatro y es acción. En diciembre de 2003, Nuestros Recuerdos fue sede del Primer Encuentro de Teatros Comunitarios del país. Llegaron grupos que integran la red de teatros comunitarios asesorada por Adhemar Bianchi de Catamarca Sur y Ricardo de Catamarca Sur.

El teatro comunitario es una forma de resistencia y de supervivencia. A través de él, los vecinos cuentan su historia y expresan sus sentimientos.

El teatro comunitario es una forma de resistencia y de supervivencia. A través de él, los vecinos cuentan su historia y expresan sus sentimientos.

El teatro comunitario es una forma de resistencia y de supervivencia. A través de él, los vecinos cuentan su historia y expresan sus sentimientos.



Aver nomás. Muchos de los actores fueron protagonistas de la historia que cuentan

«Revolución Libertadora»... En el primer momento se fueron más de 40 personas... que hacer en los talleres... comotoras trabajaron hasta... y foguistas, según lo recuerda el maquinista jubilado Raúl Alberca, quien también es el encargado del Museo Ferroviario.


Pero con la Libertadora apa-

El Arte nuestro de cada día
Colaboración: Daniela Gohani.

saúdo en usted crearon un producto para satisfacer su...

Queridos compañeros Okupas
les escribo para saludarlos y
agradecerles Todas las muestras
de cariño que me brindan día a día,
Ya haciendolo por Teléfono como
mis compinches de Todas las
maneras "las 2 Alicias" que vienen
a contarme las novedades del
Grupo, quiero felicitarlos por el
desfile, Tengo la filmación, ¡lo que
me ne! (eso si con un poco de
tristeza por no haber podido
participar) Pero desde ya mi
Corazón y Todas mis energías
los acompaño en Todo momento.


PATRICIOS
9 de Julio - Argentina



D y D

dormir y desayunar


PATRICIOS
9 de Julio - Argentina



D y D

dormir y desayunar


PATRICIOS
9 de Julio - Argentina



D y D

dormir y desayunar

PATRICIOS
9 de Julio - Argentina



D y D

dormir y desayunar



United Nations Human Settlements Programme

Programme des Nations Unies pour les établissements humains - Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos
P.O. Box 30030, Nairobi 00100, KENYA Telephone: (254-20) 624328 Fax: (254-20) 623080 (Central Office)
Email: bestpractices@unhabitat.org Website: <http://www.unhabitat.org>

Nairobi, 06 octubre 2004

Querida Mabel Hayes,

En representación de UN-HABITAT y la Municipalidad de Dubai, deseo informarle que vuestra iniciativa Teatro Comunitario "Patricios unido de Pie" ha sido seleccionada como Buena Práctica. El Comité Asesor Técnico se reunió en Dubai entre los días 13 y 17 de junio de 2004 y evaluó un total de 700 prácticas. De ellas, 108 fueron seleccionadas como Mejores prácticas, 402 como Buenas Prácticas, 45 como Prácticas Prometedoras y 95 no clasificaron.

El trabajo de Comité Asesor Técnico fue la culminación de un proceso de recepción y validación realizadas por una red de instituciones y socios. Todas las prácticas seleccionadas ingresarán a la base de datos de Mejores Prácticas UN-HABITAT. Desde 1994 a 2004 más de 2100 Buenas y Mejores Prácticas de 140 países han sido recopiladas en la base de datos de Hábitat Mejores Prácticas. A través de su red global de socios, las Mejores Prácticas se analizan teniendo en cuenta que otros puedan extraer aprendizaje de ellas e incorporarlas a su propio trabajo. El Programa Mejores Prácticas y sus socios producen también registros de iniciativas, se involucran en la transferencia de conocimientos y experiencias y a menudo invitan a Mejores y Buenas Prácticas a exponer en conferencias, seminarios y talleres de entrenamiento.

Desearíamos animarlos a que nos envíen fotografías profesionales y otro material gráfico que muestre la situación antes, durante y después de implementada la iniciativa.

Nos complace felicitarlos por su iniciativa y animarlos a mandar sus novedades que, si representan cambios significativos en términos de impacto, asociatividad o sustentabilidad, podrá ser elegido para futura consideración en los nuevos ciclos del Premio Internacional para Mejores Prácticas.

Cordialmente,

Nicholas You
Jefe Sección Mejores Prácticas y Políticas.

A MIS Compañeros ~~Laborantes~~...
Okupa

Las jornadas de trabajo
me suelen caer muy mal.
Como quise estar presente,
es que les mando mi pan

Se dice que las semillas
suelen ser energizantes.
No dudo, de que al salir,
lo van a dejar brillante.

Seré la Superiora.
de la jornada del ocho,
después de dormir la siesta
soy con mate y con bizcochos.

A Rodrigo por ser nuevo
el trabajo más pesado...
A Pablito me lo cuidan...
pues está un poco delgado

La jornada de trabajo
Será un éxito total,
con la ayuda del "enano"
a quien soy a conocer.

PATRICIOS UNIDO DE PIE - Teatro Comunitario

- Patricios - Nueve de Julio - Provincia de Buenos Aires -

- 1 Estación de Tren.
- 2 Plaza.
- 3 Iglesia.
- 4 Sala 1° Auxilios.
- 5 Delegac. Municipal.
- 6 Farmacia.
- 7 Museo Ferroviario.
- 8 Ctro. Rehabilitac.
- 9 Sala Velatoria.
- 10 Club Cía. G. B. A.
- 11 Club Atl. Patricios.
- 12 Cancha de Atlético.
- 13 El Prado, Soc. For.
- 14 Cancha de Cía.
- 15 Remís.
- 16 - 17 - 20 - 22 - 23 - 24: Comercios Comestib.
- 18 - 19 y 21 Carnicerías.
- 25 Destac. Policial.
- 26 Talleres Ferroviarios.
- 27 Galpon del Teatro Comunitario.



P · A · T · R · I · C · I · O · S ·
PUEBLO CENTENARIO
- 1910 - 2010 -

Arte: alondraylaluna@gmail.com

Por Osvaldo Bayer

Los nos rostros de la Argentina

A En un mundo lleno de violencias es hermoso de pronto detenerse en el camino para admirar una flor o una mariposa. Sí, hay que decirlo. Pero claro, también no quedarse en eso, sino levantar la vista y ver las nubes de gases de las ciudades, la cantidad de automóviles cada vez más lujosos y la infinita pobreza de los alrededores de nuestras ciudades. La enorme corrupción a la que han llegado las sociedades del mundo, corrupción que culmina con bombardeos a ciudades abiertas y fotos en los diarios con cadáveres de niños en las calles.

Sí, detenerse en las flores del camino para imitarlas y seguir pateando con la palabra y el salir a la calle. Los he visto y los he admirado: los pobladores de ese pequeño pueblo bonaerense llamado Patricios, allá, cerca de la ciudad de Nueve de Julio. Era ya casi una ciudad de seis mil habitantes, lleno de vida y de futuro. Nudo del ferrocarril francés, primero fue atacado por Frondizi y luego recibió el golpe de gracia de la dictadura del criminal Videla. Se eliminan los ferrocarriles y ya está. Medida infame y corrupta que terminó luego ese presidente elegido por el pueblo al que hoy, valientes periodistas llaman "La rata", Carlos Saúl, sí, basta nombrarlo para saber que fue el fundador de país más bestialmente capitalista y explotador de la historia Argentina. El reino de la coima y de políticos de naipe marcado. Sí, por esos "mandatarios", Patricios se convirtió de casi una ciudad de seis mil habitantes, pujante, laboriosa, en una aldea vacía de apenas sesientos seres humanos que caminan en calles vacías y mitan las viviendas cerradas de cuadras y cuadras muertas. Pero esos sesientos no se rinden. Es increíble.

Sí, los vecinos solitarios se han reunido y han formado un teatro comunitario. Y en el teatro denuncian lo que les pasó, la traición de los gobernantes, el silencio de los partidos políticos, el miedo de diputados y senadores de que se les eroje el poder que hace el reparto. Claro, que reparte a los que tienen y empujan, no a los pacíficos que mueven el arado, la pala, el martillo o que dan la mano a la comunidad. Yo estuve en la antigua estación ferroviaria de Patricios, donde hoy actúa el teatro comunitario de los vecinos. Fue emocionante. Ver a todos ellos recordando a los antiguos vecinos, a los empleados de la estación, a los amores de las jóvenes con los tímidos hombres del andén, a los franceses recién llegados, a los italianos, a los andaluces. Qué fuerza y qué alegría a pesar de las enormes injusticias que han vivido. Construyeron sus casas muchos de ellos y tuvieron que abandonarlas para buscar trabajo en otras latitudes. Pero regresan nunca sea por unos días para abrazar y aplaudir a quienes de armas de casa y desocupados se convirtieron en actores. Reflejan su propia pena, pero no



se callan, emplean el arte para la protesta. Es decir, salen a la calle, con otros métodos. Pero muestran que no hay que callarse, no hay que dedicarse a rezar sino a luchar. A decir lo que piensan de los que manejan todo desde las altas oficinas del poder y se olvidaron del verdadero pueblo que trabaja. Y más todavía: Miguel Domínguez, Inés Hayes y María José Sánchez han filmado todo esta injusticia en un claro film documental que penetra en todos los espectadores con emoción y protesta. "Estación Patricios". Sí, existen esos pobladores que no renuncian a sus derechos legítimos y a exigir ética de nuestros políticos. Pero existen también los del poder que prosiguen desde hace dos siglos en someter para gozar y para mandar. Acaba de salir en "La Nación" del 28 de noviembre, una solicitud de los conservadores. ¿Sí existen? Siempre han existido y han mantenido el poder permanentemente pese a los cambios de rótulos en la política oficial. ¿O acaso en este país se hizo alguna vez una reforma agraria para limitar el dominio de los Martínez de Hoz, que recibieron aquellos 2.500.000 hectáreas de Roca? No, mucha palabra para cambiar todo y no modificar nada. Por eso ahora los del poder eterno que cambiaron aquella prueba de nuestro himno nacional del "ved en trono a la noble igualdad" por el brutal: "esto es mío, esto es mío, esto es mío", sí, estos mismos acaban de publicar una solicitud de gran tamaño en "La Nación" para defender nada menos que al genocida Julio Argentino Roca. Se que-

jan que los monumentos del asesinato que se quedó con 65.000 hectáreas después del genocidio, están ahora manchados de pintura. El de Bariloche y el de Buenos Aires. Aquí cabe la pregunta: ¿por qué los monumentos del genocidio siempre están manchados por la ira pública mientras que los de San Martín, Belgrano, Moreno siempre se mantienen limpios? La única manera que el pueblo no siga arrojando pintura para maldecir al genocida es que esos monumentos se saquen de la vía pública y vayan a parar a la estación "La Larga", que recibió el genocida por sus servicios y que hoy pertenece a sus biznietos, los Añezar. Lo sostenido por la solicitud, bien grande, nada menos que en la página 3 (la más cara) se basa en mentiras absolutas que no resisten el menor análisis de las pruebas verdaderamente históricas. Emplean el mismo calificativo de Mariano Gromdoná-hombre de todas las dictaduras militares argentinas- para con los pueblos originales a los que califica de "indios chilleños" y demuestran la ignorancia o la mendacidad ya que todos los pueblos originarios de América vivían ya desde miles de años antes que existieran las fronteras artificiales marcadas por gobiernos interesados en mantener ejércitos, porque donde no hay fronteras no hay ejércitos. Habla de las luchas internas de los pueblos originales-una falsedad no comprobada- pero se olvida de las cruces luchas entre los "blancos" unitarios y federales que se degollaban entre ellos, y ni miran a esa Europa cristiana, de donde vinieron

los conquistadores, y detallar las cruces guerras con muerte de millones de jóvenes a bayonetas y el bombardeo de ciudades abiertas. Tampoco dicen los conservadores que Roca reemplazó la esclavitud mandando ranqueles y mapuches a las posesiones de los Posse, parientes suyos.

Llama la atención que los doctores Gastón Pérez Izquierdo y Alberto Allende Iriarte no tienen poder. Sí, hablan de la ley 1420 de educación pero se callan la boca de la ley de residencia de Roca-la 1144- por la cual se expulsaba a los obreros extranjeros que luchaban por las ocho horas de trabajo. Pero la misma crueldad de su general, señores de la Fundación Hardoy, es que expulsaba solo a los hombres y aquí dejaba sin medios de manutención a sus esposas e hijos. La casti totalidad de esos centenarios y centenarios de hogares recién llegados nunca volvieron a ver a sus padres. Autor: Julio "Argentino" Roca.

Llama la atención que el diario "La Nación", que denunció hace ciento treinta años que en la campaña del "desierto" se fusilaba a ranqueles sin culpa y cargo y habló de "crímenes de esa humanidad", tal cual, hoy permite expresar en sus páginas estas falsedades de grueso calibre en sus páginas sin traer el comentario de alguno de sus redactores sobre aquellas denuncias de crímenes del ejército de Julio "Argentino".

Que la solicitud está firmada por constitucionarios conservadores- que demuestran lo que son en la década infame- de los Barrolo y Ruggerio- lo dice todo. No está ni firmada por un núcleo de historiadores, ni de doctores, ni de vecinos ni de hombres de la cultura. Claro, ellos tienen todo el dinero para abonar esas caras solicitudes- aunque no sabemos si a ellos "La Nación" les cobra. Es lo que en nuestro país se llama "libertad de prensa". Pero a pesar de esta solicitud, las estatuas de Roca seguirán siendo despreciadas por el pueblo. Ese es el vengado que vale.

Presentación

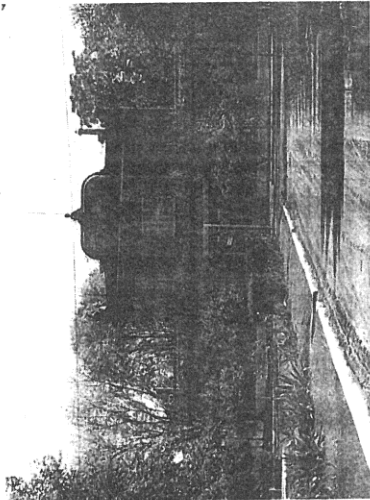
El martes 19 de diciembre a las 19, en la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, se presentará el libro "Ventana a la Plaza de Mayo, las Madres y Osvaldo Bayer. Crónicas de Osvaldo Bayer en el Periódico de las Madres 1984-2006". Este libro es una compilación realizada por los docentes de la UPMPM, Fabián D' Aloisio y Bruno Napoli. Las 57 crónicas escritas por Bayer, son acompañadas por un ensayo antológico de los autores y un epílogo de Horacio González. Durante la presentación de esta nueva obra publicada por Ediciones Madres de Plaza de Mayo, hablará Osvaldo Bayer, Hebe de Bonafini y los autores.

PATRICIOS VIVIRA UNA GRAN FIESTA ESTE FIN DE SEMANA

«Avecinarte», original doble propuesta de teatro comunitario y cine

El Grupo de Teatro Comunitario de la localidad de Patricios, del Partido Unidos de Patricios, abrirá de llevar adelante un importante evento, este próximo fin de semana, bajo la denominación de «Avecinarte», en el que tendrá una participación especial el grupo «Los de Saladillo», agrupación que realiza cine en forma vocacional, con el protagonismo de los vecinos, como sucede con el Teatro Comunitario, y la Fundación Pasos, que apoya este tipo de emprendimientos culturales.

«Cada grupo ha convocado a su gente y las expectativas son muy buenas, ya que todos los lugares disponibles en la localidad de Patricios se han agotado por completo», señaló la directora de «Patricios Unidos de Patricios», Alejandra Arosteguy. «La idea es no solamente avanzar gente para que no solamente venga a los espectáculos, sino también para promocionar la locali-



La Estación de Patricios será ámbito de las presentaciones del Teatro Comunitario.

dad de Romero y Julieta». «Esta es una obra que sintetiza el sentimiento de la comunidad en general para adolescentes y niños desde los 6 años de edad, los que abarcarán temáticas cineastas y cinematográficas.

Tras un gran almuerzo posterior, a las 15 hs., el Grupo de Teatro de Patricios volverá a poner en escena «Nuestros recuerdos», continuándose con nuevas proyecciones de cine y cortometrajes de Nestor Montabaro, «un precursor de la cultura de los patricios», como lo definió la directora Arosteguy agradeciendo la inmediata y masiva respuesta de toda la comunidad de Patricios, con el sistema «DyD» (Domir y Desayunar), que se ha visto completamente repleto en su capacidad, habilitándose un camping y hasta la propia Escuela de la localidad para albergar a los numerosos visitantes.

Indicó que posteriormente se presentará el Grupo de Teatro Comunitario de Patricios, que pondrá en escena «La visita guiada», recorriendo las calles de la localidad para terminar en la plaza, donde se encontrará el denominado «Ciclo Social», grupo que trabaja con chicos en el alto riesgo social. En la continuidad de la programación, se dará también un espacio al cine, con distintas proyecciones que tendrán como ámbito el Club Compañía General Buenos Aires, culminándose con un gran fogón en el Prado, con la organización de la Sociedad de Fomento.

El domingo la actividad co-

ntinuará con la presentación de la obra «La historia», apuntó por otra parte nuestra interlocutora. Sobre la programación prevista para el fin de semana, indicó que se comenzará el sábado, en horas del medio-

Scritture Sceniche

Catalinas Sur: Venimos De Muy Lejos – Testo (Versione Del 2003)

Escena 1 – Llegada de los inmigrantes

REPÚBLICA - Viernes Lola
Sabado Alicia Tapia

AVELLANEDA - Hernan Julianelli -Poca
ROCA - Roberto Cidale- Tomas Perez
CORO DEL TELÓN DE INDIOS:
Ver Indios

Escena 2 – Aduana y cambio de nombres

GERTRUDIS - Ximena- Gabriela- Juliana
VASCO - Daniel Garcia- Alejandro Perez- Marcelo Velazquez
MARGUERITE - Cecilia Ortelli- Graciela Saumell- Andrea Salvemini- Analia Vera
CURA - Eduardo Martine-Nicolas Pascowick
GIOVANNI – Alfredo - Fabio
CLEMENTINA – Paravano - Cecilia
BARRENDERO - Hernan- Lazaro- Daniel Garcia- Pablo Bocchicchio, signore.
LA NONNA - Liliana Papi- Ilda Silva- Diana Gonzalez
ANGIULINA - Esther Gabriela- Celia
GALLEGO Que Canta - Poca-Pablo-Cerro
GALLEGA Que Canta - Celia –Susana Garcia- Jacobson
GALLEGOS - Daniel - Nicolas-Barroso-Tomas
GALLEGO con el primus - Tomas-Barroso-Daniel

Escena 3 – De la ducha y el censo

LOLA - Lola-Susana Garcia
CLEMENTIA - *Paravano Cecilia*

FILOMENA - Pato Alicia Ricco y Cristina Laraya.
CARMEN - Nora Gabriela Esther Tolosa
NICOLA - Cristian Pereyra - Lazaro Teper Movia
MIRÁCOLO - la Y Lucia
CÍVICO - Movia - Poca

Escena 4 – La Carta

CARTA - Viernes Lola
Sabado - Valeria

CARMEN - Nora Gabriela Esther Tolosa.
ANGIULINA - Ester Gabriela Celia.
POLACA - Ximena Juliana Nora
LOLA Lola Susana Garcia

Escena 5 – Llegada del Alemán

POLACA - Ximena Juliana Nora .
LOLA Lola Susana Garcia
TORUBIO - Daniel-Alejandro Marcelo Velazquez
POLICÍA - Nicolas-Marcelo Velazquez
LOLA - *(Le da la carta al Alemán)* Oye guapo hazme el favor ¿Me lees esta carta?
ALEMÁN -Roberto Cidale Pablo Bochicchio.
CÍVICO - Poca MoviaM
MARGUERITE - Cecilia-Graciela-Andrea Analia
ANGIULINA - Ester Gabriela Celia.

Escena 6 – La República de La Boca

PRESIDENTE – Hernan-Poca *(Cantando)*
Marco Angiulina y gallega
Trompeta Alfredo o Barroso
ROCA Tomas Perez Pablo Bondareski
SOLDADOS – Viernes Negro-Miguel Mitre-
Cara al sol con Argentino Roca
Del sur venimos de triunfar
Con los indios ya domesticados
A La Boca venimos a ordenar.

INMIGRANTES - Cantan:

Si vos querés entrare
Passare questa vía
Nosotros propriamente
Te faciamo la porchería.

ROCA Y SOLDADOS - Cantan:

Cara al sol con Argentino Roca
Al sur venimos a ordenar
A los gringos, gringos de La Boca
Que se han querido sublevar.

INMIGRANTES - Cantan:

Si vos querés entrare
Passare questa vía
Nosotros propriamente
Te faciamo la porchería.

ROCA - Alto ahí! Apunten! *(Los inmigrantes gritan, corren y se colocan en el marco)* Ante el atropello y el vituperio de que ha sido objeto nuestro sacrosanto pabellón nacional, el Ejército de la Patria se ha visto obligado una vez más a salir de sus cuarteles y hacerse presente en estas salvajes tierras, a fin restablecer los sagrados principios de orden y autoridad!

INMIGRANTES - Conteste, signore presidente.

PRESIDENTE - *(Se adelanta)* Generale Roca. Noi siamo xeneixes. Abbiamo arrivati della bella Genova. Hemo encontrado una terra tutta arrasada, pantanosa, puzzolenta. abbiamo fato tutte le case dove abitamo con nostra propia mano, como el pácaro hornero di questa terra Hemo implantato la industria naviera,. Abbiamo fato una avanzata de civilizzazione e progresso. E per eso te dico in dialeto xeneixe: tu sei un gemu! *(los inmigrantes se asustan)* Un uomo senza niente de inteligenze! *(más susto)* E per finalizare la la máxima xeneixe *(los inmigrantes le piden que no lo diga)* U belin

que testra negui!!!

ROCA - No entiendo un caracho! Lenguaraz! Traducí lenguaraz!

INDIO LENGUARAZ - Pehuajó. Trenque Lauquén. Clericó. Tapalqué. Pihué.

ROCA - Agárrenme que lo mato!

CURA - Amados hermanos! Amados hermanos! No os dejéis llevar por la violencia, no os dejéis arrastrar a la violencia. Aquí, los inmigrantes no han querido decir lo que dijeron. Que no, no han tenido ni la menor intención de ofender nuestro sacrosanto pabellón nacional. Son buena gente, son cristianos, y hasta han prometido construir una iglesia, ¿verdad?

(El Presidente duda, pero enseguida asiente)

Ya lo veis. Y de este lado, los soldados, tan llenos de fusiles como los veis, no son malos, hasta tienen sus familias, y... y son héroes del desierto. Vamos hijos, quiero veros hacer las paces. Bajad de ahí. Venid aquí, y haced las paces en nombre del Señor.

ROCA - Descanso!

(Los soldados se colocan en posición de descanso. Roca y el Presidente se acercan.)

PRESIDENTE - Generale Roca io te saludo in nombre de la República Populare di La Boca.

ROCA - Y yo lo saludo en nombre del orden y la autoridad!

GIOVANNI - *(Apareciendo con la bomba encendida en la mano)*

Ma que órdine! Qué autoridá! La única autoridá é la comunidad de los individuos y la única ley la libertad individual!

ROCA - Un ácrata tirabombas!

GIOVANNI - Viva el anarquia!!! *(tira la bomba)*

ROCA - Al ataque mis valientes!!!

(Desparramo general. Todos escapan.)

Escena 7 – Don Jaime

(Entra el Alemán haciendo gimnasia y cantando)

ALEMÁN - Oh! mi liebe Agustín
Agustín, Agustín,
Oh, mi liebe Agustín
Agustín, oh!

(Va quitándose la ropa y se mete en la ducha. Las hijas de Clementina: Inmaculata y Concepcione, lo espían. El Alemán tira su calzoncillo fuera de la ducha. Las chicas toman el calzoncillo y burlan con él a María, mientras cantan la canción del Alemán)

(Entra Jaime con su valija)

JAIME - Boinas... ¿poido pasar?

CONCEPCIONE - Don Jaime, ¿usted por aquí? Si hoy no es miércoles.

JAIME - Ya sé, es joves. Pero vine igual a traerles algunas cosas para ustedes.

HIJAS - A ver... a ver...

(Jaime abre la valija y saca una capelina. Se la da a Concepcione.)

JAIME - Esta es para usted...

CONCEPCIONE - Pero si yo no le pedí nada.

JAIME - Ya sé, pero no importa. Pruebe, pruebe. Mire que sheine le queda.

(Jaime saca de la valija un par de medias. Se las da a Inmaculata)

JAIME - Y para usted traje esto.

INMACULATA – Medias! Medias de seda justo para el baile de lo carnevale!
¿don Jaime Usted baila?

JAIME - Yo no sé bailar. Pero... Jaime recita versos.

MARÍA - Recite uno, don Jaime.

JAIME - Recita:

(Saca de la valija una enagua negra. Se la da a María)

JAIME - y esto, esto para usted...

MARÍA - ¿Para mí, don Jaime? Qué bello...

(Entran Angiulina y Clementina, discutiendo acaloradamente)

ANGIULINA - Signora Clementina, usted me debe tre mese de l'alquilere.
Io ya no sé qué explicarle al signore propietario!

CLEMENTINA - Doña Angiulina. Io sono una muquere sola con quattro
figlie. Io lavoro, lavoro, ma no me alcanza para pagare
l'alquilere.

ANGIULINA - Ma debe pagare! debe pagare!

CLEMENTINA - Per favore, parle con il proprietario... parle con il
proprietario... Parle! Parle! Parle! Parle!...

ANGIULINA - Basta, Clementina, basta! Usted me parla, me parla, e me
pone loca! Va bene. Parlaré con il proprietario. Ma é la
última volta, ¿é quiaro?

CLEMENTINA - Tante grazie.

ANGIULINA - Io lo hago per le sue figlie, poverine...

(Se da vuelta y vé a las chicas con las cosas que les trajo Jaime. Se enoja.)

ANGIULINA - Ma qué cosa e questo? Ah! Llorá miseria, eh? E le sue figlie se compran tutta la porquería que trae este vende tutti!

JAIME - Mercadería de primera.

ANGIULINA - Cállese la boca! (*Se va yendo*)

CLEMENTINA - (*La sigue*) Per favore, per favore Doña Angiulina, (*Angiulina se da vuelta y la mira*) lo no compró nada hasta que no pague l'alquilere.

ANGIULINA - Tu sei una buggiarda! (*Se va*)

CLEMENTINA - (*A sus hijas*) Disgraciata La semana pasata ho finito de pagare la cinta e lo moño que le compran a este vende tutti. lo lavoro, lavoro, no me alcanza para pagare l'alquilere y ustedes se gastan toda la plata!! (*Toma las cosas que trajo Jaime y se las tira*) Váyase de aquí!

JAIME - Doña Clementina... hay un error.

CLEMENTINA - ¿Ma qué error?

JAIME - Jaime no esta vendiendo.... esta regalando. (*Saca una mantilla de la valija y se la da a Clementina*) Y esto es para usted.

CLEMENTINA - Ah! Don Jaime. Qué bello! Un regalo per me! ¿Ma per qué?

JAIME - Porque hoy es un día muy especial para mí. Viene Mámele al conventillo.

(*Entra la Mámele. Todos quedan congelados.*)

MÁMELE - (*Al público*) Yo soy la mámele de Jaimito. Este hijo mío es una joya. Toca el violín, es muy educado, de día trabaja de cuentenico, pero de noche estudia para contador, y siempre se acuerda mucho de su Mámele. Pero de un tiempo a esta parte, no me come, no me duerme, y ni siquiera se acuerda de cuántos terrones de azúcar le gustan a su Mámele en el

tei.

Entonces yo me dije: Rebeca... Rebeca soy yo... Rebeca, tu hijo está enamorado. No, no me felicite... mi hijo, mi Jaimito, está enamorado de una goie! Oi, oi, oi, veis mir, goten niu, si mi Shloime viviera, no lo quiero ni pensar. Pero, ¿qué puede hacer una idische mame? Se sacrifica por su hijo! Permiso, me voy a sacrificar.
(*Golpea las manos*) Señora Clementina!

- CLEMENTINA - Sono quí.
- MÁMELE - Rebeca. Encantada.
- CLEMENTINA - Piacere.
- MÁMELE - Señora Clementina, vengo a pedir la mano de su hija para mi hijo Jaime.
- CLEMENTINA - ¿Mía figlia? ¿Ma quale, quale?
- MÁMELE - Jaimito, ¿cuál es la chica?
- JAIME - (*Trae a María*) Esta, Mámele: María.
- MÁMELE - María... qué bonita... (*Al público*) Ajj! Qué fea!
- CLEMENTINA - Oh Mia figlia Maria sposata o casada! Cuanta emociione, Qué felicitá! Faremo una grande festa per tutto il conventillo
- MÁMELE - Y para todo Villa Crespo
- CLEMENTINA - Comenzaremos subito amasare la pastaciuta.
- MÁMELE - Señora en todo casamiento tiene que haber Gefishc, barenikes, Klepaj
- CLEMENTINA - Eco, eco sabrosísimo, ma io nose si la va a gustar a mi invitatti.
- MÁMELE - Y que diran mis invitados si servimos fideos

- CARMEN - Ala, ala que si no hay paella, no hay casamiento
- MARGUERITE - Pero no, es mucho mas elegante una burginon
- ALEMAN - Nain Nain Chukut
- CÍVICO - Pero no, doña Rebeca, usted me pasa unos pesitos y yo con el dr. Le organizo un asado para todo el conventillo!!
- MÁMELE - Usted esta Mishiguine querido, la fiesta la paga la familia de la novia!!
- CLEMENTINA - Ah, no, lo debo ocuparme del accuare y del vestido bianco per la iglesia
- MÁMELE - ¿Iglesia? . Señora Clementina, si no hay jipe y no hay rabino, mi Jaimito no se casa. Vamos, Jaimito!
- CLEMENTINA – Déjalo partire. Ya va a encontrare uste un marido tan distinguido y elegante como el suo padre.
- MÁMELE - Bus padre! ¿Dónde va a conseguir un muchacho tan inteligente, tan educado, que trabaja de cuentenic, toca el violín, y estudia para contador?
- CLEMENTINA - Mercachifle! Vendetutti!
- MÁMELE - Te dije Jaimito: esta chica no te conviene. No tiene dote!
- MARGUERITE - No podemos privar a los jóvenes del amor. Que vayan primero al templo y los case el rabino, y después a la iglesia y que los case el cura.
- CLEMENTINA - Va bene. Que vayan al templo y los case el rabino.
(A María) Anche el cura, María! Anche el cura!
- MÁMELE - Vaya Jaimito. Pero después vuelva, porque si no me arrastro y me moiro.

(La pareja sale, contenta. Detrás, Clementina y Mámele, discutiendo. Detrás las otras hijas.)

- CLEMENTINA - Primo a la iglesia.
- MÁMELE - Primero al templo.
- CLEMENTINA - Van a vivir en lo conventillo.
- MÁMELE - En Villa Crespo.
- CLEMENTINA - Vamos a preparar pasta sciuta.
- MÁMELE - Barénikes.
- CLEMENTINA - Y vamos a bailar tarantela.
- MÁMELE - Sherk.
- CARMEN - Ole, ole! Felicidades niña! Que si esta gilipollas se casa, yo todavía tengo esperanzas.
- POLACA - Qué romántico!
- CÍVICO - Cruza de tano y ruso! Qué mezclanza infernal!
- MARGUERITE - Oh Oui pero con este se paro para toda la vida!
- MIRÁCOLO - *(Que está hace un rato jugando con un barquito)*
Doña Angiulina! Doña Angiulina!
- ANGIULINA - *(Entrando al patio)* ¿Qué vuole, bambina?
- MIRÁCOLO - Mire cuanta acqua!
- ANGIULINA - Santantoni Benedetto! Tutto inondado! *(Al Cívico)* Cívico, aiúdeme per favore!
- CÍVICO - Pero, Angiulina, tengo los zapatos recién lustrados. Espere que voy a buscar ayuda.
- ANGIULINA - Compadrito! ¿Cosa facio adesso? *(Al cielo)* Santantoni Benedetto, aiúdame, per favore!

Escena 8 – El Ejército de Salvación

(Se oye ATENCIÓN!!)

(Entra el Ejército en fila, cantando)

EJÉRCITO - Cantan:

Aquí está el ejército ya,
Llegó a ayudar, el ejército ya.
Para todas las almas salvar,
El ejército ya, llegó a ayudar.

Si hay alcohólicos por aquí
Prostitutas por allá

Almas locas, inconscientes,
Indecentes por salvar,
El ejército ya, llegó a ayudar.
A ayudar, venimos a ayudar,
Venimos a ayudar, venimos a ayudar.

(Mientras desfilan y cantan, entra Carmen. Angiulina y ella se asombran de lo que ven, se comunican con gestos).

ANGIULINA - *(A la coronela)* Qué alegría! Vienen a ayudarme con l'inundazione?

EJÉRCITO - Cantan:

Sí, hermana,
El mundo está inundado de pecadores.
Debemos empezar por los principios.

ANGIULINA - *(A Carmen)* ¿Por los principios? *(Al ejército)* Ah, ¿los principios de los caños? Están en la pieza del Giovanni. Aspeta que lo quiamo. *(Hacia adentro del conventillo)* Giovanni!

GIOVANNI - *(Voz desde dentro del conventillo)* Eh Angiulina.

- ANGIULINA - Giovanni! Giovanni, vieni qui!
- GIOVANNI - Si Angiulina ¿que Vuole?
- ANGIULINA - Los señores quieren que les enseñe los principios.
- GIOVANNI - ¿Está segura?
- ANGIULINA - Me han detto que sí.
- GIOVANNI - Los verdaderos principios son los del anarquia , los de la lucha contra la explotación por la libertad de los individuos.
- SOLDADO - Libertad... libertad... solo la palabra del señor nos dará la libertad...
- GIOVANNI - La palabra del señor! Guarda en giro: techos rotos, caño pudritti. Non habiamo lavoro e mangiamo merda. Questa é la verdadera palabra: la de Bakunin, la de Prüdon, la de Kroposki e la de Malatesta.
 Vieni que le explico (lo empuja) Ahora se lo traigo.
(Se lo lleva para adentro del conventillo) .
- ANGIULINA - *(A la coronela)* Ma, ¿perqué no me aiutan? lo necesito que hagan la destapazione. Que limpien la mugre subterránea de la cañería. ¿É chiaro?
- EJÉRCITO - Cantan:
- Hermana toma mi mano
 Que yo te quiero ayudar
 A destapar los conductos
 Que a Dios te van a llevar.
- ANGIULINA - Santantoni Benedetto!
- CARMEN - *(Saca un soldado de la fila)*
 Oye, guapo, tengo un problemita Yo también estoy inundada. ¿tu me puedes ayudar? Tengo un agujerito en un cañito.

- SOLDADO - Y ese agujerito, ¿es grande o es chiquito?
- CARMEN - Más o menos. Vamos a la pieza a verlo. (Se lo lleva para adentro)
- ANGIULINA - Ma, ¿dove se van?
- CORONELA - Los pecados de la carne los condenaran!! Oremos, hermanos.

(Los soldados se arrodillan detrás de la coronela. El soldado que se llevó Giovanni sale tirando panfletos y gritando. Angiulina mira toda la escena con creciente enojo, hasta que estalla.)

- SOLDADO - (VER) la verdadera palabra es la de Vakunin, la de Prudon
Viva la anarquía!

- ANGIULINA - Ah, la culpa de todo la tiene l'alemano con su manía de bagnarse! *(Al ejército)* Y ustedes que no me ayudan! No sirven para nada! Fuera, fuera de lo conventillo! *(Los corre a escobazos. Se van. La coronela queda en escena.)*
(Se dirige al baño) Y usted Alemanno, salga de ahí!
(Abre la puerta, mira, cierra la puerta) Este huomo está desnudo!
(Toma una enagua del piletón y se la da al Alemán)
Salga de ahí inmediatamente!

(El Alemán sale, vestido con la enagua. Corre. La Coronela lo ataja.)

- CORONELA - Alto!

(El Alemán le toma la mano, se la besa. Mira a Angiulina como disculpándose.)

- CORONELA - Esto es demadiaso Me haré cargo. Me haré cargo personalmente. *(Se van)*

- ANGIULINA - Ma, ¿a dove se van? Porcos! Disgraciatos! Cretinos!
(Al público) Ma sempre me pasa lo stesso. Me lascian sola qui, con tutto inondado, y se van a divertire. *(Al cielo)*

Santantoni Benedetto, aiúdame per favore, que ya se viene lo carnevale!

(Entra el carnaval)

ANGIULINA - Lo carnevale!

Escena 9 – Carnaval

TODOS - Cantan:

Esta murga se formó
En el patio del conventillo
Y por eso le pusimos
La murguita del tornillo.

La traemos de muy lejos
No tenga la menor duda
Aquí le presentamos
A la mujer barbuda.

Señores qué fineza
Tenemos casi todo
Ahí viene la Ecuere
Y el caballo Quasimodo.

Aquí le presentamos
Al oso carolina
Que vino de la Rusia
A parar a la Argentina.

Señores no se asusten
Tenemos que ser fuertes
Se escucha ruido a huesos
Mama mía, está la muerte!

Esta murga se formó
En el patio del conventillo
Y por eso le pusimos
La murguita del tornillo.

Zum... zum... zum...

(Se adelantan la Polaca, Torubio y el Cívico)

POLACA - Esta noche, ser noche de carnaval. Don Cívico y don
Torrubio invitar a Guenia a baile. ¿Con quién ir? ¿Con don
Cívico? ¿Con don Torrubio?

TORUBIO - Te quiero más que a mi vida
Más que a mis ojos te quiero
Y si mi quitan los ojos
Te miro por los agujeros.

CÍVICO - No hay ninguno que me iguale
Para enamorar mujeres.
Poco hablar de pareceres,
Puro filo y nada más,
Y al hacerle la encarada
La ficho de cuerpo entero
Asegurando el puchero
Con el viento que dará.

TODOS - Esta murga se formó...

(Percusión de candombe. Entra la Negra Tomasa bailando)

NEGRA TOMASA - Soy del barrio e' Monserrat

Donde se temple el acero
Lo que digo con el pico
Lo sostengo con el cuero.

Napolitanos, usurpadores,
Que todo oficio quitan al pobre.

CANTANDO:

Ya no hay negro botellero
Ni tampoco changador
Ni negro que venda fruta
Ni tampoco pescador.

Ya no hay sirviente de mi color
Porque bachicha toditos son.

TANO - Pero hay negro candombero, borrachín y dormilón.

NEGRA TOMASA - CANTANDO:

Que se calle ese vecino
Que se da de gran señor
Porque Mandinga esta noche
Se lo lleva al asador.
Ay! Ay! Ay! Ay! Ay! Ay!

TODOS - Esta murga se formó...
Zum... zum... zum...

(Entra el Tanguero)

TANGUERO - Abran Cancha que va a pasar un varón ¿Así que éstos son los famosos carnavales de La Boca? Puro batifondo.

GALLEGA - ¿Y quien es este compadrito ?

ANGIULINA - lo no lo conozco.

TANGUERO - Pero parece mentira que entre tantos adoquines haya crecido tan bonita flor.

Y ha ver si entre tanto musicoquero, hay alguno que sepa tocar algo de lo nuestro un tango, una milonga, lo que venga.

Y usted galleguita linda venga para acá vamos a mostrarles a esta manga de carozos como se lustran las baldosas

(Bailan una milonga. Irrumpe la Turca)

LA TURCA - Pero, ¿qué haces chichipío?
Te largaste del convento
Con el cuento del laburo
Que te iba a dar el doctor.
Los pibes y yo sin viento
Y vos te haces el otario
Largaste la punga, el escruche y esa vida orillera pa largarte

a la milonga de los patios de la Boca, Y ahora que, te quieres alzar a la gallega, mira que andas bien caído, atorrante, mal parido, raja para el cotorro si no quieres que te desplume

(Salen corriendo)

TODOS - Esta murga se formó...
Zum.. zum... zum...

(*Entra la Chiara*)

CHIARA - Buona sera signore. Buona sera. Io sono Chiara, italiana, del Piamonte. Sono venuto a l'Argentina a lavorare. Ma non volio lavorare la terra. Lavorare la terra! ¿Ma per qué? Porque io poso fare altre cose. La mía mamma me ha insegnado tutto lo que dove sapere hacer una buona donna: cucinare, cucire... ¿Cómo se dice qui? Con aguca e hilo. Ah, cosere. Tutto, tutto poso fare: cucinare, cucire. Signora, ¿conoce un lavoro per me? Signore, ¿usted no sabe dove hay un lavoro per me?

(*Entra el Cívico*)

CÍVICO - Señorita, ¿usted está buscando un trabajo?

CHIARA - Eco, signore.

CÍVICO - No se preocupe, todo tiene solución en este país maravilloso, donde hasta los muertos votan.
(*Le coloca la rueda, le da las pelotitas*)
Usted ofrece tres tiros por cinco centavos y un centavo es para usted.

(*Al público*) Aquel que acierte tres veces el centro de la rueda de la fortuna, se hara acreedor de una autentica copa de oro del Dorado. Tres tiros por cinco centavos.

(*A Chiara*) Ya sabe: tres tiros por cinco centavos y un centavo para usted.

CHIARA - ¿Tre per cinque e un centavo per me?

CÍVICO - Sí, un centavito es para usted. A trabajar... vamos.

CHIARA - Questo é il mio lavoro. *(Al público)* Tre per cinque, signore. Tre per cinque, per favore. Tre per cinque y me pegan en la testa. Tre per cinque, per favore!

(Entra Giovanni)

GIOVANNI - ¿Qué cosa é questo?

CHIARA - Questo é il mio lavoro.

GIOVANNI - Questo non é un lavoro! Questo é una infamia!
(Le arranca la rueda y la tira al piso)

CHIARA - Ma io necesito lavorare. Io sono sola qui!

GIOVANNI - Tu no sarai piu sola.

(Se abrazan, se besan)

CURA - Pecaio! Eso es pecao! No os dejéis arrastrar por las tentaciones a que os lleva el carnaval! No os metáis en esas bacanales de hombres y mujeres todos juntos!

TODOS - Es murga se formó...
(Cantan la estrofa dos veces. Con la segunda, se van.)

Escena 10 – Mayólica y entrada de anarquistas

(En la ducha Lola cantando. Afuera la cola de mujeres. Filomena y Carmen lavan ropa en el piletón)

LOLA - ¿Qué tiene la Zarzamora
Que a todas horas llora que llora
Por los rincones?
Ella que siempre reía
Y presumía de que partía
Los corazones.

FILOMENA - Finiscela Lola, que se gasta tutta l'acqua!

CARMEN - Pero qué piensa, bañarse dos veces en la misma semana?

POLACA - Bañe rapido Lola, que viene el señor curra.

MARGUERITE - Menos agua y más perfume, Lola.

ANGIULINA - Salga de ahí, Lola, que ya llega il signore cura!

LOLA - *(Sale del baño)* Qué tanto lío con el señor cura, que les habla, les habla, y al final las arregla con estampitas.

CURA - *(Entra cantando)*

Qué alegría, qué milagro
A estas tierras hoy llegué
A libraros del pecado
Y a ganaros a la fe.

¿Cómo estáis hijas mías? Qué paz que se respira en este conventillo.

CLEMENTINA - La bendizione, padre, la bendizione!

CURA - Clementina. Qué alegría verte, hija mía. ¿Ya has encontrado al Salvatore?

CLEMENTINA - No, Padre. El Salvatore parece perdido para siempre.

CURA - Yo he rezado mucho por ti. Y he traído algo para consolarte.

(De espaldas al público, se levanta la sotana)

CLEMENTINA - Qué belleza!

MARGUERITE - Quelle jolie!

ANGIULINA - Qué tamaño!

CONCEPCIONE - ¿Para nosotras, Padre?

CURA - Para vosotras y para quien pueda necesitarla.
POLACA - ¿Dónde querer colocarla, Padre?

CURA - En un lugar bien visible.

CARMEN - Eso Padre, que la vean todos.

(El Cura muestra la mayólica al público. Se forma una procesión detrás de él. Van cantando.)

TODAS - Qué alegría, qué milagro,
Al convento hoy llegó
El regalo tan ansiado
Que el Padre nos legó.

Le pedimos que nos cuide,
Nos ayude a trabajar,
Que proteja a nuestros hijos
Y que alegre nuestro hogar.

(Entran los anarquistas con sus banderas)

GIOVANNI - Basta de sotanas! Basta de sotanas!

CURA - Vade retro!

CURA Y MUJERES - Satanás!

ANARQUISTAS - Atrás! Atrás! Atrás!

CURA - El infierno os espera!

ANARQUISTAS - Fuera, cura con polleras!

(Los anarquistas corren a las mujeres)

GIOVANNI - Basta de tanta historia Siamo tutti arrodillati in fronte a una cerámica pintada! Guarda in giro: techo roto, caño podrito viviamo tutti en una covacha maloliente.

ANGIULINA - ¿Ma qué dice? ¿Covacha maloliente questo palazzo en el

que tutti voi viven por la generosidá del signore propietario?

- TORUBIO - Bah!... que generosidad... el alquiler lo pagamos y bien caro!
- POLACA - ¿Alquiler? ¿Alquiler? Voy a tener que volver a Varsovia!
(Se pasa al otro bando)
- GIOVANNI - Lo que doviamo hacer es no pagar el alquiler y exigire una vivienda digna!
- CLEMENTINA - Eco! Una vivienda digna para una muquer sola con quattro figlie!
(Se pasa al otro bando)
- ANGIULINA - Clementina, me debe lo alquiler!
- GIOVANNI - Doviamo estar uniti per la lucha!
- CÍVICO - Pero calma, calma, vecinos. Yo propongo que vayamos a hablar con el doctor. Esto se puede conversar.
- LOLA - Pero, qué vamos a hablar con el doctor, que tiene cinco conventillos tan destruidos como éste.
- CARMEN - Eso, que la Lola tiene razón. Que será lo que será, pero que tiene razón. *(Se pasa al otro bando)*
- FILOMENA - lo me vado con il mio marito Nicola. *(Se pasa al otro bando)*
- ALEMÁN - Vite, vite, compañeros. Si queremos justicia, unamonos a la huelga de inquilinos.
- MARGUERITE - Sí, unámonos, unámonos. *(Se va con el Alemán)*

(Se van todos cantando. Quedan en escena: el Cura, el Cívico y Angiulina)

- TODOS - CANTAN:
Por todos los conventillos
Se viene la agitación
Los gringos no tienen vento
Pa' pagar la habitación.

El anarquista llama
A la huelga general,
Dice que en los conventillos
Algo se puede arreglar.

La comparsa de La Boca
Toca bombos de conciencia
Le paramos al gobierno
Pa' que cumpla las promesas.

Por todos los conventillos
Se viene la agitación
Los gringos no tienen vento
Pa' pagar la habitación.

(Los huelguistas se van con la canción. En medio del escenario quedan el Cura, el Cívico y Angiulina)

CURA - Voy a dar una misa para pedir a Dios que ilumine estas almas perdidas. *(Se va)*

ANGIULINA - Ma qué misa! Hay que avisarle al signore propietario! *(Se va)*

CÍVICO - Yo, por cualquier cosa, le voy a avisar al doctor. *(Se va)*

Escena 11 – Senado

SENADOR 1 Distinguidísimos senadores: votemos hoy mismo la Ley de Residencia, para que se vaya toda esa chusma, que con tanta buena voluntad y generosidad trajo el distinguidísimo Presidente Avellaneda. Ahora, le ponemos la ropita, los mandamos a casita, y noni, noni, con su mamita.

SENADOR 3 A casita! A casita! Con su mamita! Con su mamita!

SENADOR 2 Sin duda, señores senadores. Promulguemos y decretemos la Ley de Residencia, para expulsar de

nuestro país a todos esos anarquistas,
 internacionalistas y subversivos.
 SENADOR 3 Subversivos! Subversivos!
 SENADOR 1 Eso, eso. Por ahí anda ese diputadito... el de
 bigotito paradito...
 SENADOR 3 Paradito! Paradito!
 SENADOR 1 ¿Cómo se llama, che? Ah, sí... Palacios. Ese que se
 hizo elegir por la cuarta de La Boca, y toda esa
 chusma de conventillo tuvo el tupé de traerlo al
 centro en carro.
 SENADOR 2 Ha sido votada por unanimidad la Ley de
 Residencia.
 SENADOR 1 Publíquese!
 SENADOR 3 Ejecútese!
 SENADOR 2 Procédase!

Escena 12 – Resistencia de los inquilinos y llegada del propietario

(Giovanni entra corriendo y gritando)

GIOVANNI - Deportaron al Alemán! Deportaron al Alemán! Están
 desalojando los conventillos!

CHIARA - Giovanni, aspeta, aspeta! Gli vicini de altri conventillo,
 Londres, Ritz y el Mediomundo, hanno resistito el desaloco!

CLEMENTINA - Eco, hay que resistire, no pueden lasciare en la calle a una
 muquere sola con quattro figlie.

FILOMENA - Ascoltati compagni! Hay que calentare el acqua para
 cucinare a tutti questi disgraciati!

INMIGRANTES – CANTAN:

Todos los inquilinos de La Boca

Van a luchar, van a luchar,
Para que el conventillo sea digno
De ser su hogar, de ser su hogar.

Con techos que no lluevan
Y piletas para lavar, para lavar,
Sin mugre y con ventanas que sean lindas
Para soñar, para soñar.

Vamos, vamos, vamos a luchar,
Todos juntos vamos a lograr
Que el conventillo sea un hogar
Que el conventillo sea un hogar!

Vamos todos juntos,
Todos juntos a triunfar!

(Entran el Cura, el Cívico y Angiulina con bandera blanca. Escondido detrás de ellos: el propietario)

CÍVICO - Vecinos! Tregua! Bandera blanca!

CURA - Amados hermanos, venimos en son de paz...

ANGIULINA - Il signore proprietario quiere parlamentare con voi.

CARMEN - Pues que pase el señor propietario.

ANGIULINA - Avanti, signore.

(El propietario avanza, prepotente)

SALVATORE - ¿Qué cosa sucede qui?

CLEMENTINA - Salvatore!!!

SALVATORE - Clementina!!!

HIJAS - Papá!!!

(Salvatore escapa. Clementina lo persigue.)

CLEMENTINA - Disgraziato! Mascalzone! Stronzo! Atorrante! Había sido el propietario. ¿Dove estai? ¿Dove estai Salvatore? Io te ammazzo! Cretino! Disgraziato!

(Clementina lo descubre)

SALVATORE - Clementina, io te explico... Amore mío, amanecer de mi firmamento!

CLEMENTINA - Vieni qui que te riviento!

SALVATORE - Relámpago de la mía tespestad!

CLEMENTINA - Ah! Relámpago de la mía tempestad! Dopo parliamo de la questione doméstica. Ma adesso, io sono la delegata de este conventillo. Y como la delegata io te exico que ponga cinque ducha al patio de lo conventillo. Que arregle tutto lo techo, tutto lo caño. Y que rebaque el alquilere a la mitá, qui é lo que la gente posse pagare. ¿Accetta?

SALVATORE - Clementina, amore mío...

CLEMENTINA - Amore mío nada. Osté está parlando con la delegata.

CÍVICO - Acepte, don. Hablé con el doctor y me dijo que no hay más remedio que aflojar.

CURA - La Iglesia apoya la reconciliación.

SALVATORE - Ma, si el dottore lo dice... y la Santa Madre Iglesia apoya... accetto!

TODOS - Bravo! Bravo!

CLEMENTINA - Y adesso parliamo de la questione doméstica. *(Todos se acercan para escuchar)* Ma en privato... en privato! *(Los inquilinos se van adentro del conventillo)* Figlie, vostro padre ha ritornato. María... Inmaculata... Concepcione... del Mirácolo.

SALVATORE - Ma come? ¿Non eran tre?

CLEMENTINA - La cuarta é un mirácolo! ¿é quiaro? Y adesso, Salvatore, pasá pal tálamo, pasá.

(Clementina, Salvatore y las hijas salen.)

Escena 13 – Curro Palomo

(Lola entra con una carta en la mano)

LOLA - Carta! Carta de mi Curro el Palomo!

CÍVICO - Traé para acá, che! *(le saca la carta de la mano y la mira)*
¿Para qué querés saber lo que dice? ¿Acaso no hicimos una buena sociedad nosotros? Vos ponés el trabajo y yo pongo la protección del doctor. ¿Para qué te va a servir este infeliz?

(La Lola le saca la carta, la mira como si leyera. El Cívico se va. Canto en off con guitarra. El Curro Palomo aparece, avanza hacia Lola, se detiene, se miran, se abrazan, y salen de escena abrazados.)

Ay! Lola que me tomo el barco
Ay! Lola que me voy pa' allá.
Espérame por las noches
O espérame al despertar.

Te traigo un ramo de olivo
De olivo de mi olivar
Estréchalo entre tus manos
Ay! Lola que voy pa' allá.

Después de penas y sombras
Mi canto llegando está
Hasta donde tu lo quieras
Mi Lola ya estoy acá.

Escena 14 – Partida de los inquilinos

(Angulina en escena, despide en silencio a los que se van)
(Despedida de Clementina, Salvatore, las cuatro hijas y Jaime)

CLEMENTINA - Nosotros nos vamos a Lanús, a la casita que ha fatto il Salvatore.

JAIME - Ahora que llegó tátele, vamos a festejar con guelfiltefish, jrein, baréniques...

(Despedida de Filomena y Nicola)

FILOMENA - Nosotros andiamo al campo a plantare la radicheta, la achicoria, lo rabanito. Donde no haya nessuna donna, Nicola!

(Despedida de Torubio y la Polaca)

TORUBIO - ¿A dónde vamos nosotros?

POLACA - A Cañuelas. Al tambo La Martonuska. Donde puedas ordeñar muchos vacos.

(Despedida de Giovanni y Chiara)

GIOVANNI - Y nosotros nos vamos a la Patagonia, a continuare la lucha per nostri ideali.

(Despedida de Marguerite)

MARGUERITE - Y yo voy a dirigir una casa en pleno centro, en Corrientes 348. Lo esperamos señor.

(Despedida de Lola y Curro Palomo)

LOLA - ¿A dónde vamos mi amor?

CURRO - A recuperar los besos que el tiempo nos arrancó.

(Angiulina queda sola en el patio)

ANGIULINA - Adío! Adío! Io me he quedado sola qui, non tengo dove partire. E non voglio ritornare a l' Italia dopo di tanto tempo, cosí sola, póvera, e vechia. Vechia como questo conventillo, con tutto lo techo roto, la cañería pudrita e

tutto pieno de cucarachas.
Adesso, incominciarán a arrivare nuovi inmigranti, de altre
paese, e lo staré quí, continuaré siendo l'encargada, ma essi
non sarai mi amici.

Escena 15 – Los nuevos inmigrantes

(Dentro del baño, canta la entrerriana)

ENTRERRIANA - CANTA:

Perenda peyú yeví
De nuevo a implorar tu amor
Sólo hay tristeza y dolor
Al hallarme en vampirí.

(Entra la Uruguaya, tironeando a su hija)

URUGUAYA - Vamos Gladys! Vamos Gladys! Que tenés que estar pronta
pa'l cumpleaños. Washington! Washington! Traeme los
champions de la Gladys! Eh, vo! No gastés toda el agua,
ta? Que tengo que bañar a la Gladys, ta?

*(Entra Angiulina. Va retando en silencio a los inquilinos. Entra la Cordobesa,
cantando. La Gladys se escapa.)*

CORDOBESA - CANTA:

Qué tendrá el petiso
Cuando las provoca
Qué tendrá el petiso
Que a las mujeres las vuelve locas.

URUGUAYA - Eh, vo! Pará que tengo que bañar a la Gladys, ta?

CORDOBESA - Pero bañala a la Gladys, si total el Riky sale después de las
doce!

URUGUAYA - Gladys! Gladys! ¿Dónde está la Gladys?
ANGIULINA - Qué se yo!

SANTIAGUEÑO - Basta de ruido, dejen dormir la siesta!

URUGUAYO 1 - ¿Cómo anda el partido?

URUGUAYO 2 - Callate, Washington!

CÍVICO - *(Entrando con los Paraguayos)*
Va a ver... la pieza es un chibecito. ¿Y sabe una cosa? Por un palito yo consigo que la encargada se la alquile a usted. Espere un minutito. Angiulina! Angiulina! Aquí traje estos amigos para que les muestre la piecita del fondo.

ANGIULINA - Ah! Vieni por la pieza? É bellísima. Vieni que le muestro. Permesso, signora. Guarde: tutto lo techo arreglado, la cañería nuova, nessuna cucaracha. E guarde que ambiente familiare. ¿Le piace?

PARAGUAYO - Usté chamigo me dijo que tenía baño privado.

CÍVICO - No, mi amigo, lo que yo le dije es que estaba privado de baño.

ANGIULINA - Ma no! cállese la boca! Ma é vero, el bagno é privado. Usté entra, cierra la porta e no lo vé nessuno. E guarde que bello qui é.

(Angiulina abre la puerta del baño. Hay un inquilino adentro, que grita. Los Paraguayos salen corriendo. El Cívico los ataja.)

CÍVICO - Escúcheme una cosa: sin documentos y sin garantía, ¿dónde va a conseguir algo mejor? Hágame caso, le conviene.

URUGUAYOS - Gooo!!!! Gooo!!!!

ANGIULINA - Se cae lo conventillo! Aiuto per favore!

(Quedan todos congelados, menos el Cívico)

CÍVICO - Aguanten un cachito que voy a buscar a los profesionales.

(Entran los profesionales con el Cívico)

- PEDAGOGA - Hay que educar.
- PSICÓLOGO - Hacer consciente lo inconsciente .
- SOCIÓLOGO - Hay que articular.
- ANTROPÓLOGA - Relativizar las diferencias.
- PEDAGOGA - Este hacinamiento es un obstáculo epistemológico y epistemofílico de las estructuras cognositivas del aprendizaje.
- PSICÓLOGO - No, no, no, de ninguna manera. Lo esencial es que la preñancia del sujeto libidinice la estructura conventillal, atendiendo a sus avatares edípicos.
- SOCIÓLOGO - No, no, no. Lo que hay que hacer es articular. Articular los sectores populares con nuevas formas de organización estatal.
- ANTROPÓLOGA - De ninguna manera licenciado. Dada la conformación pluricultural de este contexto, conviene estructurar la diversidad de las identidades étnicas.
- INQUILINO - Sudestada!!!!

(Todos tratan de subir o estirarse hacia lo alto, donde los inquilinos que están arriba les tienden sus manos. Entra el acordeón. Cuando comienzan los acordes, dejan la posición congelada, se dan vuelta, comienzan a avanzar en el escenario, lentamente, mientras tararean la canción de "Venimos". Suena el bombo. Cantan la última estrofa de "Venimos".)

- TODOS - CANTAN:
- Venimo de muy lejos con mucho sacrificio
 Mangiamo pasta sciuta, dormimo en el pasillo,
 Faciamo el amore, tenemo molti figli,
 Traemo la esperanza, queremos lavorar!

Matemurga: Zumba la Risa – Testo

Dos grupos de vecinos entre el público.

Se escucha una RISA que desaparece cuando aparecen los poderosos.

Poderosos: se miran

Obispo: Risa (poderosos se ponen las máscaras)

Viejas 1:

Bernardita: Hubo risa. Claro... hace tiempo, hubo risa. No, no. Eso no. Yo digo "risa".

Bernardita: ¿Vos te acordás?

Nautilia: Algo todavía me acuerdo. Me contaron

Cata: Ahora ¡Qué raro un mundo sin risa! ¿No?

Directora (aparte): Una calle, una noche, tal vez de carnaval...una foto. Quizás pase algo...

Directora: ¡Acérquense vecinos, vecinas! (*entran los músicos*) Será una noche maravillosa. Sí, sí es acá. Vengan, para ser immortalizados en la mejor imagen jamás vista en este barrio. ¿Hay alguien, acaso, que no quiera quedar en la memoria?

Maestro, por favor 1,2,3,4.

Entrada de los dos grupos buscando el lugar donde se sacará la foto que los immortalizará.

Fotógrafo: entra con su cámara (describe un círculo y se ubica en el centro)

Fotógrafo: a ver, a ver señores... pónganse para la foto. Risa (mete su cabeza en la cámara)

Todos: se ubican para la foto y se ponen la máscara

Fotógrafo: No le gusta lo que ve, gira a derecha e izquierda mirando a público con expresión de desagrado

Fotógrafo: vamos a intentar de nuevo. Risa

Todos: se sacan la máscara, se reubican para la foto y se ponen la máscara de nuevo

Fotógrafo: No, no... esto no es risa (se va)

TODOS (se miran mientras suenan los acordes de Zumba y se quitan la máscara al comenzar a cantar)

Zumba la risa rabiosa, la risa procaz,
trueno la risa volcánica, roja, mordaz,

grita y golpea en el pecho que quiere salir,
aunque quisieron matarla, no quiere morir.

Risa furibunda, desatada,
voz escandalosa y lenguaraz,
risa desafiante, carcajada,
¿cómo te olvidamos? ¿Dónde estás?

Risa que es ronquido de insolencia,
goce que el olvido devoró.
Risa y carnaval, desobediencia,
grito que la historia nos robó.

Zumba la risa rabiosa, zumba la risa rabiosa, zumba la risa rabiosa...

SE PONEN LAS MÁSCARAS

TODOS: congelados

Escena de las Viejas

Nautilia: -A esa foto le falta algo

Bernardita: -Está cambiada...No sé

Bernardita: - *No me cierra esa risa dormida*

Esa foto yo la conocí.

En la casa de la limonera,

me dijo cómo era

Y esto no es así

Todos *No es así*

No es así

Esa foto no es así

Para mí le falta algo

Esa foto yo la vi

Está mal

Está mal

esa foto e carnaval

*Le robaron una parte
Pero no sabemos cuál*

Cata: -¿Pero qué le robaron?

Bernardita:- ¿Qué le falta?

Nautilia: - ¿Cómo se llamaba eso?, ¡Ay!

Nautilia: *Mi vecino llamaba a esa cosa
Esa cosa que aquí se perdió
Era un gesto
Un espasmo un “ha”
Era algo que aquí se borró*

Las 3 viejas: *No es así...*

Cata: - A mí me contó uno que la sabe lunga...

Bernardita:- ¿Qué le contó?

Cata: - *Que esa noche en aquel carnaval
No podían la foto sacar*

Nautilia: - ¿Y entonces?

Bernardita:- Entonces llegaron ...(pausa) las eminencias...

Cata: -*Se acercaron para debatir
Explayar y expresar su sentir
Vino el doctor a explicar en su ponencia
Gran eminencia de este querido barrio
Y el cura aquel del andar estrafalario
Y el manosanta con su séquito de otarios.....*

Escena del Dottore

3 ACORDES:

1, bajan la máscara

2, intento de risa, mueca

3, exagerar mueca de risa

Mujer 1: Edith Rey

Jajaja, jajaja, se me pone la boca dura,
No me puedo sacar la foto,
se me cae la dentadura.

Mujer 2: Sole M. / Rocío

jijijijijiji, se me tapa la nariz.
No me puedo sacar la foto,
porque intento y me hago pis.

Hombre Edu F.

jojojojojojo, ¡qué fotógrafo malvado!
No me puedo sacar la foto
porque ...
intento y yo me¡CAGO!

Borracho -¡que venga el doctor!

TODOS: tarareo:lalalalalalalla

Dottore

Guardate questo canto
del mio ufficio,
dottore diplomato y
y espanta bichos.

La mía esplicazione
de questa cossa:
la risa se ha perduto
in panza nostra.

TODOS: congelados

Poderosos

Sí doctor, sí doctor.
Para eso hay alcanfor,

y si eso resulta mal,
con jarabe será igual.

Todos

¡Ay que impaciencia!
Dejemos hablar a la ciencia.
¡Hay que saberlo!
Doctor: ¿de qué estamos enfermos?

Dottore

Acá en el baco vientre
in questa zona,
la glándula atroffiatta
ya no funciona

Genética y genoma
se han mutado
y ahora vostra risa
no nai trovatto

TODOS: congelados

Poderosos

¡Ay!, con agua oxigenada
curarán esa pavada.
Con ventosas aplicadas
en la glándula atrofiada.

Todos

¡Ay!, ¡qué anticuado!
Queremos ver los resultados.
¡Ay!, ¡qué momento!
Doctor explique el tratamiento.

Dottore

La glándula atrofiada
está muy lenta.
lo porto una terpia
que no es violenta.

Con una queringuita
y a toda prisa,
faciamo el tratamiento
para la risa.

TODOS: congelados

Poderosos

Inyectar, inyectar
hasta hacerla reventar.
Cuando explote la atrofiada,
volverá la carcajada.

Todos

¡Ay!, ¡qué dilema!
El médico no entiende este problema.
¡Ay!, ¡qué fracaso!
Qué venga el cura y resuelva el caso.

Escena del Cura

Cura –Hijos míos ¡pero si somos felices!. ¡Tenemos la gracia divina!

Séquito- Aquí llegó la fe, la fe, la fe
hermanos a servir, a rezar, a creer
la risa del señor está en ti
y en todos nosotros.

Cura- ¿Para qué necesitamos esa "risa"? ¿Nos nos hace felices, acaso, el ayuno, el sacrificio?

Séquito- Sonríe el querubín, aleluyá
la gracia del señor nos alegrará
un salmo y un amén ea ea apepei
que está todo bien.

Se escucha una risa de verdad en off JAjajajajajaja

Cura-¡Vade retro!
TODOS: congelados

Poderosos- Shhhh

Todos- Padre ¿que es esa voz extraña?,
trepas hacia el pecho y las entrañas
Algo palpita y nos despierta
Ay, ay ay ay ay ay ay...

Cura- Hermanos. Miren sus cuerpos. Parecen

Séquito (Lili): deformes,

Séquito (Marisa): contrahechos,

Séquito (Sole M): desfigurados,

Séquito (Mery): animales.

Cura: Reflexionen ¡La felicidad no puede ser algo tan feo! ¡No pierdan la belleza!

Todos- Sube nuestra temperatura,
un sentimiento que madura
qué picazón tan deliciosa
qué calor tan especial

Todos - CONGELADOS

Poderosos: gesto NO – NO - NO

Séquito: La risa es tentación, no es libertad

La paz del corazón, felicidad

El mundo es equilibrio y es virtud

sosiego del alma.

Mujer - Pero padre ¡no puedo sosegar mi alma! ¡Esa voz! Me queda el cosquilleo.

Todos – ah!!!!!!

Séquito (a la mujer)- Serena ese sopor, ese calor

se dócil y obediente, or favor,

sonrían con candor, con timidez

Saquemos esa foto de una vez .

Escena del Pai

Pai: esto debe ser reparado inmediatamente. Yo tengo la solución.

Mujer (Lili): Así como dice el Pai

Hombre (Aníbal): Por ahí reímos caray

Pai:

Yo soy el pai,

el que sanaba por ahí,

Lo que sanaba no sé.

¿A ver si lo sabe usted?

Todos

¡Ay! sáquenos de esta duda

Pai: sa voy

de esta obsesión medular

Pai ¿Cuál es la risa perdida,

Todos: para volverla a encontrar?

Pues queremos escuchar (**gesto 1**)

si tiene una solución, (**gesto 2**)

a ver si con sus poderes, **(lo miran al Pai)**
nos llega la salvación. **(a público)**

Pai:

Puede que en Malabia y Vera
puede que en Villarroel
que en Ramírez de Velazco
o en Estado de Israel.

Puede que en la Juan B. justo
el daño ya se instaló.

Todos: ¡Por dios cuál es la oración
para entubar este mal!
Y si no hay solución:
¡al caray con este pai!

Pai: Hermana ¿así que no te acuerdas de la risa?

Mujer 1: Yo no. *(A la otra)* ¿y vos?

Mujer 2: Yo tampoco ¿Y vos?

Mujer 1: Yo no

Pai: pero vengo de Rosagasario, en algo te puedo ayudar hermana.

Mujer 1: No me acuerdo

Mujer 2: Yo tampoco ¿Y vos?

Mujer 1: No sé. TE digo que no me acuerdo

Pai: Eu puedo ayudarte, hermana, pero necesito un filamento...

Mujer 1: ¿Qué' e lo que decí?

Pai: Un filamento. El vento la ventolina, la viyuya... la mosca...

Todos: jehhhh!

Pai: Pero eu sou um garotto de Ipanema, non toco dinero

Todos: ¡¡¡Ah!!!

Pai: Pero mi secretaria sí...¡¡Abelarda!!

Todos: ¡¡Uhhh!!

Pai: Puede que en Malabia y Vera
puede que en Villarroel
que en Ramírez de Velazco
o en Estado de Israel.

Puede que en la Juan B. justo
el daño ya se instaló.

Todos: ¡Por dios cuánto hay que pagar
para entubar este mal!
Y si no hay solución:
¡al caray con este pai!

Pai: si no me tienen fe

Fotógrafo: Y mi foto... dónde está la risa?

Dottore: acá (señala la panza)

Cura: acá (señala cara)

Pai: de acá (gesto)

REBOBINADO DE LA ESCENA EN CÁMARA LENTA Y RÁPIDA. VUELVEN A FOTO INICIAL CON MÁSCARA Y CONGELADOS.

Bernardita- ¿Y así nomás les pidió la mosca?

Cata- Sí...

Bernardita- ¡Ah! No inventes más, que se me atrofia la glándula. ¡Por favor! ¡Vos no te acordás! Es una pena. Estás hecha una vieja bichoca.

Cata- ¡En cambio vos rebosás juventus! ¡Si serás pánfila! *Se miran enojadas 3 veces alternando entre sí y a público.*

Bernardita- ¡Tarambana!, ¡despistada!, ¡vejeta!

Cata- ¡Zanguanga, estólida, tarúpida, mostrenca, mentecata y zopenca!

Bernardita- Puede ser... pero esa noche pasó otra cosa.

Cata- ¿Y vos de qué te acordás?

Bernardita- Y... Me olvidé de muchas cosas, pero tengo patente patente, el olor que había a la mañana siguiente.

Cata- ¿Olor a flor?

Bernardita- ¡A flor de zafarrancho!

Bernardita- Yo recuerdo vagamente
un olor a no sé qué,
un estrado, una peluca
con mil rulos, como un juez.
Oigo gritos, juramentos,
y un dedito acusador.
Yo no sé si esto es un cuento,
yo no sé si sucedió.

Cata- Y eso es todo? Todo lo que te acordás? Vos perdiste el juicio...

Bernardita- Eso... un juicio

Cata- ¿Dónde se habrá metido Nautilia?

Bernardita- *un poco ida* ¿Por qué?, ¿no vino?...

Cata y Bernardita *Se encogen de hombros*

Cantan

Ésta es la historia
de la vecindad.
Si encuentran la risa,
digan dónde está.

Se van hablando de Nautilia o de "no te acordás de nada"

TODOS: *Salen de la foto y van hacia el círculo. **TODOS DESCONFÍAN** de todos. Cuando termina la música, quedan en foto. **CONGELADOS***

Poderosos: *señalan al fotógrafo. Vuelven a su posición de estatuas. Luego, **todos** señalan al fotógrafo 1(señalan con derecha), 2 (señalan con izq. Y lo miran), y 3 (miran a público sin bajar los brazos) sobre cada rulo de tambor.*

Todos Cantan: *bajan brazos*

“Esta noche juzgaremos al charlatán
y en la calle montaremos un tribunal
Este acoso tan roñoso habrá que arbitrar
¿Por qué dudar, por qué dudar?
Si todo está donde debe estar”.

Juez:- ¿Abogado? ¿Fiscal?

Abogado: -Su señoría: (saca un sello enorme y sella) voy a defender a este desamparado de la fortuna, que no tiene quién lo defienda, quién lo sostenga, quién lo atienda.

Fotógrafo -¡Esto no es risa!

Abogado -Quédese tranquilo que yo nunca pierdo un caso.

Fiscal - Miente, miente. Este tipo miente.

TODOS: BARULLO

Juez- ¡Orden, orden, orden! Que esté todo en orden. (pausa) Damos la bienvenida al honorable jurado.

Todos cantan

Somos el jurado,
La suma autoridad,
personas responsables
de la comunidad.
Tenemos buen criterio
tenemos buena fe
Vidas impolutas
¡Ay! fíjese usted.

Cha ra chan chan chan chan

UNA (todos retroceden)

Soy ama de casa
Reina de mi hogar
Lavo, zurzo, plancho
No puedo parar

Todos: (avanzan)

¡Qué bien qué le vino,
Qué bien que le va!
Qué viva la alegría
Ajajajá (CON MÁSCARA)

CURA (todos retroceden)

Soy sacerdote
Ésa es mi función
Celebro matrimonios
Doy la extremaunción

TODOS: Qué bien que le vino... (avanzan)

OTRA (todos retroceden)

Me caso mañana
¡Qué felicidad!
Vivo con mi suegra
Y con mi mamá

TODOS: Qué bien que le vino... (avanzan)

OTRO (todos retroceden)

Ser un buen cadete
es mi ocupación
Cuando sea grande

Quiero ser patrón

TODOS: Qué bien que le vino... (**avanzan**)

OTRAS (todos retroceden)

Todos los años
hacemos caridad
donamos ropa vieja
para navidad.

TODOS: Qué bien que le vino... realentan al final y quedan con la máscara puesta. (**avanzan**)

Abogado- ¡Qué claridá!, ¡qué felicidá!, ¡qué escolaridá!, ¡qué infalibidá!...Ah

STOP. PÚBLICO

Intervención poderosos otra vez, para acusar.

Platillo vuelven del stop

Juez - Señor fotógrafo... Se lo acusa de mentir... ¿Se arrepiente de sus dichos?¿Hay algo que quiera decir en su defensa?

Fotógrafo- Que eso (*señala al jurado con las máscaras puestas*) no es risa.

TODOS: cómo que no es risa... cómo...

Fiscal- Miente. Este tipo miente

No sea así, ¡indecente!

¿Por qué usted nos quiere engañar?

¡Estafador!, no invente.

Nos miente nos quiere asustar

Mírenme a mí, qué alegría jajajaja

Yo en este barrio soy feliz,

como estas dos respetables ciudadanas

que ahora van a oír

Se adelantan un poco dos, pero aún no quedan en primer plano.

Juez- ¿Quiénes son? ¡Preséntelas!

Fiscal- Que pase la señora Iris Retina de Miranda, de profesión oculista.
Pasa. Tiene alguna desmesura en relación a su profesión.

TODOS: actitud de PELIGRO

Juez-¿Jura observar la verdad sin aumentar la verdad, ni disminuir la visión de la verdad?

Oculista -Vamos a ver

Fiscal- Señora Iris Retina de Miranda: ¿cuál es su punto de vista?

OCULISTA

Miente, este tipo miente,

Miente sin parpadear.

Él necesita lentes,

lupas para aumentar

¡Miope! ¡Corto de vista!

Mira y no sabe qué

No puede sacar la foto

Pues no ve, no ve, no ve.

Todos

Es verdad que sus ojos lo engañan,

Lo enmarañan, sus pestañas.

No le crean cuando anda sin gafas,

porque miente y nos estafa.

Juez- que pase la segunda.

Abogado- Preséntese, acomodesé, marrón glacé, ¿quién es usted?

Alba Cerda- Soy Alba, Cerda de Brocha Gorda. Crítica de arte.

Juez- Y bien Sra. Alba Cerda ¿jura concretar su crítica, sin crípticos criterios ni crónicas cruciales que creen crueles encrucijadas a los cráneos y croquetas de la concurrencia?

Alba Cerda- Cri, cri. Con gusto. Los hombres hablan por sus obras y las de este señor son categóricamente desequilibradas, carentes de composición. Ese hombre, señores, no puede reflejar en sus fotos la risa, pues, sencillamente...¡¡No es un artista!!! Colorín colorado. Mi testimonio ha terminado.

Fotógrafo- No, no, no.

Abogado- Usted está equivocada, lo que dice es una pavada, vaya a comer ensalada.

Abogado: Señor juez: las testigos no son idóneas. Es cierto que el acusado no ve. El no sólo es miope, sino que es tuerto, bizco y hasta un poco arisco. Pero la culpa es de ella (dónde dejé-páseme la botella).) (a ella) Su diagnóstico me inquieta, el de la última receta. Aquí consta debajo del membrete, que le dio el alta al divino cuete, que le sacó los anteojos y lo mandó a comer mucho hinojo.

TODOS: ohhhh!!!!!!

Juez- ¿Y de aquella que me dice?

Abogado- Y en los dichos de la Cerda disertante, más que crítica es una delirante, Miren su certificado. No pasó de primer grado.

TODOS: Ohhhhhh!!!!!! (*Durante el parlamento siguiente se produce el giro*).

Abogado- Así que, señor juez, olvidemos todo esto, fue un error involuntario....dejen libre al acusado, que se retire el jurado...

Priscilla- No, no, no. Un momento. No se vayan todavía. Tengo algo para declarar.

Juez- ¿Y usted quién es?

Priscilla- Soy la ayudante del fotógrafo,

TODOS: onomatopeya de carraspera

Priscilla: y como química doctorada en la Universidad de Cornell, y diplomada en ciencias alternativas con medalla y título *honoris causa*, debo decir, su señoría, que este hombre usa las emulsiones no sólo para alterar, sino para borrar las imágenes; en una palabra, para cambiar deliberadamente la realidad.

Juez: Y usted tiene pruebas?

Priscilla: Mmmmmmm!!!!!!

Todos: Mmmmmmm!!!!!!

Priscilla: Recuerdo un caso muy famoso de una sucesión, en donde este hombre hizo desaparecer en una foto al último heredero legítimo, para que los demás se repartieran la herencia. Lamentablemente no queda registro de aquello. Por eso este hombre es un mentiroso. Él es el que borra y hace desaparecer nuestra risa de la foto.

Todos: ¡Ohhhhhhhh! *Murmullo en la sala*

Abogado-¡Ay que tragedia, cómo me pican las medias!

Jajajajaja zumba la risotada.

Todos: reaccionan a la risa (sorpresa y comienzan a oler) **STOP, PÚBLICO**

Poderosos: En los mausoleos se tapan la nariz. Canción de los poderosos

*¡Ay qué horror, el olor
que desprende esa voz inmoral!
Sofocar el rumor
Silenciar ya aplacar es mal*

*Apagar, acallar
Esa peste de olor tan vulgar
Detener, sosegar
Que es e grito no vuelva a zumar.*

.....

Vuelven a la posición dura.

Platillo vuelven del stop

*Vuelve la escena de abajo y **todos exageradamente huelen**. Se huelen unos a los otros. Se huelen a sí mismos. Se separan y unos acusan a otros*

unos cantan:

Sube un aroma a mil sobacos
Crece el perfume de un sudor
Quién se olvidó de higienizarse
¡Qué penetrante es este olor!
(SE PONEN LA MÁSCARA)

Los otros

Ronda ese olor y nos marea
quema y sacude el costillar
ancha la panza se menea
Rajen que vamos a estallar

Desorden se huelen todos con todos y de esa manera se van a cercando a su sitio previo. Embriaguez

Juez: ¡orden, orden orden! Se tapa la nariz

Abogado- ¡Mire, señor juez! ¡Algo pasó! La existencia de este olor prueba que la risa de la cual habla mi defendido existe y zumba por ahí.

Se huelen cada vez más embriagados. Asoma una risa muy tenue.

TODOS: STOP PÚBLICO

Poderosos: *Tiran algo para fumigar desde arriba, algo que parezca mangueras o remita a algo represivo.*

Platillo vuelven del stop

Fiscal- *Viene con un enorme vaporizador y fumiga.*

TODOS: reaccionan a la represión y regresa la “compostura” EMPIEZA EL

MIEDO

Abogado- Señor juez. La existencia de este aroma prueba que hay algo oloroso que suda, *se corrige*, que zumba, por ahí. Mi defendido dice la verdad.

El tonto del pueblo- ¿Por dónde zumba? , ¿Dónde está?

Bailarina- El olor se fue.

TODOS: STOP. PÚBLICO

Poderosos: *unen sus manos y luego cada uno hace un gesto (corte de manga, fuck you, pulgar arriba).*

Platillo vuelven del stop

Fiscal- ¡Ah! ¡Así que se fue! ¿Dónde escondió el olor a risa? El fotógrafo es el ladrón. Él se la robó.

TODOS: es un ladrón... nos robó la risa... ladrón...

Fotógrafo- ¡No, no!

Fiscal- Revisen su cámara. Con ese endemoniado objeto él chupa nuestra risa. Seguro que adentro tiene todo lo que se robó.

La tía (Raquel)- Yo no me animo. Su cámara no se parece a cualquier cámara fotográfica.

Bailarina- Se dice que no trabaja sobre papel fotográfico.

La religiosa(Sara) - Se dice que no hay restos de haluros de plata, bromo o yodo en el cuarto oscuro.

Myriam, Carola o Nieves -Entonces es verdad lo que se dice en el barrio. Parece que un día, al abrir la cámara, un viento, un silbido, un eco de lejanas carcajadas y un extraño caleidoscopio de imágenes amontonadas, salieron a enfrentarlo.

Sale despacito una mina mosquita muerta.

-¿Qué quiere de nosotros? Somos libres, libres de decidir lo que queramos, de tomar nuestras decisiones. Somos gente de bien. Nacimos acá. Decimos los que queremos, decimos lo que pensamos

A él:¿Qué me quiere enseñar? ¡Me quiere quitar la libertad de reírme como a mí me parece.

Quién es usted para decirme que no sabemos reír?

(A medida que empiezan a canta miran al fotógrafo)

(Edith) Señor, señor, usted es un traidor

(Hombres) ¿Por qué robó? ¿Por qué se la llevó?

(Agudas) Es inmoral, también es anormal

(Mezzo) Devuélvala, o a usted le va ir muy mal.

(Todos) No tiene fe, no tiene religión,

(Todos) No tiene miedo, ¡ay qué fanfarrón!

(Hombres) Acaso está piantá..

(Agudas) Tal vez esté gagá.

(Mezzo) Enciérrenlo, que no ande en libertad.

Abogado-Por favor, calma señores del jurado. ¿Nadie lo defiende? El fotógrafo no robó la risa. ¡Mírenlo! Miren su cara de gruñón. Él tampoco la tiene.

Juez- Que hable el acusado. Que se defienda.

Fotógrafo- No mentí. No robé. No estoy loco. Pero eso no es risa.

Comienza a irse y todos los patotean con su cuerpo,*(Gaby y yo tareamos (con m) melodía del mundial “mundial , la justa deportiva....).El fotógrafo se va por atrás derecha. congelados medio de espaldas*

Poderosos: toman sus manos y las levantan en cámara lenta indicando victoria

Acorde da la señal para empezar.

Final todos con m final de la melodía se ponen la máscara y quedan en foto.

12 FOTOS

1. Foto Edith acusando

2. Foto MIEDO

3. Foto MANGUERA (arriba) y CAOS (abajo)

4. Foto DOS GRUPOS

5. Foto “Ay qué olor” (arriba) y OLOR (abajo)

6. Foto TESSY (todos miran al fotógrafo)

GIRO

7. Foto CRÍTICA DE ARTE (todos hacia atrás)

8. Foto OCULISTA (OJOS)

GIRO

9. Foto FISCAL (Miente)

10. Foto TODOS LOS AÑOS... (Nadia y Lili)

11. Foto todos mirando al abogado (con el cuerpo)

12. Foto todos acusando al fotógrafo, lo señalan (sale estrado con juez, abogado y fiscal)

VUELVE LA FOTO INICIAL

Escena Viejas 3

Nautilia- (*entra por la derecha*) Estas dos viejas me dejaron sola.

(*Vuelve a salir por derecha*)

Cata- (entran por izquierda): ¿Un juicio? ¿Acá? ¡Bernardita: estás gagá!

Bernardita- ¡Pero vos en qué barrio vivís! No te enterás de nada

Cata: ¿Dónde se habrá metido Nautilia?

(*Entra por el otro lado*) N-Yo digo que a esta foto le falta algo.

Bernardita- (del otro lado) -Yo digo que está foto está cambiada. No sé.

Giran hasta que se chocan las tres.

Cata: -¿Dónde te habías metido?

Bernardita- Le estaba explicando a Cata que esa noche hubo un juicio

Cata- Te digo que el *dottore* y el pai...

Nautilia: ¡Qué juicio, ni pai! ¡No te hagas la fesarieli, con esa facha de soreta!
No sé. Puede ser, pero eso fue antes. A mí me contaron que no hace tanto tiempo, en este barrio, una noche...

Bernardita- ¿Qué le contaron?

Nautilia- Muchos dicen que esa noche hubo derroche y es verdá
Me contaron que hubo fiesta,
que hubo pizza y buen champán.

Que la fiesta era aburrida,
monocorde y sin pasión,
que hubo un ritmo punchi punchi
que triunfó en televisión.

Cata - Punchi - punchi ¿eso ques?

No es un vals, ni una ranchera
No es un tango ni un fox trot
No es minué, ni chacarera
No es la murga ni es el rock.

Bernardita- ¿Cómo es?

Nautilia - Es con cara de pavote
Con los ojos de un gilún
Con el cuerpo hacés rebotes,
Punchi punchi punchi punchi pun.

Cata: - ¡Pero qué fiesta para paparulos! ¿Se les retorció la croqueta? ¡Con razón a esta foto le falta algo!

Bernardita- ¿Y entonces?

Nautilia -Eso fue en medio de la noche, pero cuando llegó la madrugada ¡se armó una maroshca, madona santa, san cosme e san damiano, un manicomio!!
(*se cuelga*) A esta foto le falta algo. Está cambiada.

Bernardita – Eso ya lo dijiste antes, pero ¿qué pasó?

Nautilia -Y no me acuerdo más.

Bernardita: ¡pero ves que tenés cerebro de mosquito!

Cata: ¡qué chitrula que sos!

Bernardita: ¡Papamoscas!

-Es que estoy medio ambombada,
es que algo se borró,
sólo sé que non ricordo
pero aquello sucedió”.

Comentarios y se van

Poderosos:

¡Va todo bien!

va todo...bien

Me quiero, me copo, me cuido ¡ya!
la gente me mira y quiero más
me tomo una línea, me viene un flash
que siga la fiesta, ¡abré el champagne!

Va todo bien,

Va todo.....bien

Te pido mercado, un mate importado
dinero limpito un loft reciclado,
recurso eficiente, servicio excelente

es la panacea de toda la gente.

Va todo bien,
Va todo.....bien

PLATILLO: todos van a posiciones del comienzo, antes de la foto inicial Previo al chan, chan, chan

Embole. Hastío, sinsentido. Percusión: rulo Entra el fotógrafo

Fotógrafo- A ver a ver pónganse para la foto

Todos:

Ay, ay qué grato mostrarse en un retrato

Para revistas, programas de TV

Salir del pozo y acaso ser famoso

“¡Arriba los hermosos!”

¡Los otros, corransé!

¡¡ Ehhhh!!

Fotógrafo- A ver, a ver... risa.

¡Ay, qué alboroto! Saquemos ya la foto, por favor,

Quiero unas tomas de frente y de perfil

¡Salgan urgente afuera de la lente!

La cámara no miente.

Señor: sáqueme a mí (se ponen la máscara)

Fotógrafo: -Esto no es risa.

Borracho: -¿Lo dice por mí?

Todos: -Sí, sí

Fotógrafo: -Lo digo por todos

Borracho: (a todos) -Sí, sí.

Fotógrafo: -¡Esto no es risa!.

Todos: -Sí, sí. Cállese , sí sí

Fotógrafo: ¡Si no se juntan!

Bienuda (Sole o Debi):- ¡Acá hay gente es muy fea! (se va) ; (se van otras tres mujeres que se sienten aludidas).

Todos: -Acá, no

Uno:- ¿Y a éste qué le pasa?

Todos: ¡Acá, no!

Otro ¡Me echaron del laburo!

Todos: ¡Acá,no! Cuidado no contagies, ¡No, no!

Otra: Que no me afecte, que no me afecte. Estoy bien. No quiero que nada me afecte (se va).

(Se empujan para salir en la foto)

Hay poco espacio

Avancen más despacio

Hay mucha gente para fotografiar.

Ay, ¡qué bochorno!, ¡echemos a los gordos!

Corramos los estorbos.

¡Acá no hay más lugar!

Grodo se va... Edu F.

Graciela Lago- Seamos razonables, flexibles, acomodémonos

Edith- (Se pone en el centro) Sí, sí, yo ya me acomodé

Todos: Sí, sí, él ya se acomodó.

Fotógrafo: -Bueno: a ver: ¿Quiénes se van a sacar la foto? ¡Risa! ¡Cambien la cara!

Lili:- Yo no quiero cambiar nada (se va)

Raquel: -Yo no pienso sacarme una foto con una señora que va a la feria con changuito (se va)

Silvina: ¿Y yo para que quiero sacarme una foto con todos? (se va)

Ma. Cristina:- ¿Y yo para que quiero reírme?

Quedan todos separados. Hastío, embole, sinsentido

Crítica de arte: -Che...

Todos: -¡Qué embole!

Varias: -No. Nada...

Ana A.: tipo que...

Algunos: -¡Qué mala onda, papá!

Todos:-¡Qué mala energía tenés!

Secretaria del fotógrafo: - Cópense, cópense

Crítica de arte: -No puedo. Estoy colgada.

Fotógrafo: -Esto no es risa

Sole o Debi: -Cortala. ¡No existís! Ahora es así.

Borracho- Eso que decís, fue, out, murió.

Todos:- ¡Mu- rió!

Crítica de arte: -Che...

Todos:- ¡Qué embole!

Juez: -Hoy es viernes: ¡casual day!

Empieza la percusión de Ritmo de la noche y todos se copan tipo Gancia batido.

Todos Cantan y bailan:

Llega una nueva era
nadie, nadie se la pierda
vengan , vengan a la fiesta
Muevan, muevan las cabezas

Dale, no seas colgado.
Vamos todos de la mano
ritmo, ritmo, de la noche
vengan , vengan a gozar.

Se empieza a ir la percusión y quedan bailando sin sonido , mecánicamente, y con la máscara.

Suena la risa. *Comienzan a animalizarse. Luego se buscan para jugar. Juegan sin compostura alguna. Vibra la guitarra, suena la música de Padre que esa*

voz... pero con acordes disonantes. De pronto...**cae la parte delantera de los pedestales de los poderosos.** Quedan expuestos con las piernas desnudas. Todos se dan vuelta y ríen estrepitosamente de espaldas a público

El fotógrafo corre y saca la foto. STOP.

Suena un rulo de tambor. Las viejas pasan mirando la foto y aprueban. Ésa sí es la foto. Quedan a un costado en stop. Comienza el sonido de guitarra deformada y los poderosos reacomodan el desastre. Todos los demás siguen duros. Quedan en la posición de siempre, como estatuas.

Platillazo.

Abajo se empiezan a mover. El fotógrafo va a dejar su cámara. Todos giran. Cuando están de frente a público se van poniendo lentamente la máscara y quedan en la posición de la foto.

Platillazo

Entran las viejas. En el centro dicen:

Nautilia: A esta foto le falta alcune cose

Bernardita: Está cambiada, no sé...

Cata (mientras se van):-Hubo risa. Hace tiempo hubo risa.

Directora de orquesta/relatora: -

Fue aquella noche del tiempo,
encrucijada invisible,
que con el último aliento
desafiamos lo invencible.
O es acaso ese latido,
que bajo el mar de la historia,
le da batalla al olvido,

zumba... rebelde.... Memoria.

Fue en este barrio, en esta calle, una noche, tal vez de carnaval. Quizás sucedió algo.

CANCIÓN FINAL (ensamble)

Appendice V

Percorso fotografico fra i gruppi di teatro comunitario

Catalinas Sur



Cittadini-attori di Catalinas Sur, di fronte al Galpón.



Momenti di laboratorio



El Fulgor Argentino



Actriz della Orquesta Atípica



Attori della Orquesta Atípica: foto di Negro Barroso



Actor y muñeco de *El Fulgor Argentino*



Attore della Orquesta Atípica durante una rappresentazione. Foto di scena di Marcos Ludevid, 2012.



Sperimentazione multimediale della Orquesta Atípica



Attori e spettatori nel momento degli applausi finali di *Venimos de muy lejos*



La Boca dei turisti, "El Caminito"



La Boca dei *vecinos*

El Circuito Cultural Barracas



El Casamiento de Anita y Mirko



Los chicos del cordel



El Circuito en Banda

Grupo de teatro comunitario de Matemurga



Compañero de viaje de Matemurga



Banchetto dopo lo spettacolo



Maquillaje comunitario prima di entrare in scena



Zumba la risa

Patricios Unido de Pie



Vecinos del pueblo di Patricios



Vecinos-actores di Patricios Unido de Pie



Nuestros Recuerdos

Gruppo di teatro comunitario di Pontelagoscuro



Il Paese che non c'è



Le donne comunitarie in Signora Memoria



Antonio Tassinari