

Emanuela Bauco

NOTA SU OSVALDO DRAGÚN  
E SUL TEATRO ABIERTO

[In occasione del decimo anniversario dalla morte di Osvaldo Dragún proponiamo questa «Nota» su una delle personalità più significative del teatro latinoamericano.]

Osvaldo Dragún<sup>1</sup> – drammaturgo, pedagogo, organizzatore – è stato tra i protagonisti di uno dei movimenti teatrali più importanti dell'America Latina, il Teatro Abierto, nonché il fondatore della EIT-ALC (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe): un temerario e instancabile uomo che ha percorso oltre mezzo secolo di teatro argentino e latinoamericano.

Nasce il 7 maggio 1929 a Colonia Berro, Entre Ríos (Argentina), da una famiglia di emigranti ebrei.

La metafora dell'eremita è quella che forse meglio definisce il suo teatro.

L'uomo di teatro, come l'eremita, dovrebbe partire dall'estrema

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni sono di Emanuela Bauco. Poiché la figura di Dragún è quasi sconosciuta in Italia, segnaliamo qui almeno una bibliografia di base. Eccola di seguito: Arturo Balassa, *Pais Cerrado Teatro Abierto*, documentario, Argentina 1990; Carlos Somigliana, *Que es teatro abierto*, «Conjunto», n. 60, 1984; Roberto Cossa, *La Hermosa locura de Teatro Abierto*, «Pagina 12», Buenos Aires 1988; Osvaldo Dragún, *Como lo hicimos*, «Pagina 12», Buenos Aires 1988; Tito Cossa, *El teatro y la realidad*, «Pagina 12» (Radar supplemento), Buenos Aires 1988; Estela Obarrio, *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 1998; Miguel Angel Giella, *Teatro Abierto 1981*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, 2 voll.; David William Forster, *Narrative Strategies in Osvaldo Dragun's «Historias para ser contadas»*, in Idem, *The Argentine Teatro Independiente 1930-1955*, York (South Carolina), Spanish Literature Pub Co., 1986, pp. 124-133; Osvaldo Pellettieri, *Una Historia interrumpida*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, vol. V; Roman V. de la Campa, *Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún*, «Latin American Theatre Review», Anno XI, n. 1, 1977, pp. 84-90; Osvaldo Dragún, *Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano*, «Latin American Theatre Review», estate 1980.

necessità di dire qualcosa e farebbe bene a restare in silenzio quando questa necessità non fosse così potente.

Al teatro spetta il compito di portare alla luce ciò che nella vita quotidiana resta oscuro.

Nel continente latinoamericano si è stabilita una relazione piuttosto controversa tra la politica e l'arte. La politica ha da sempre condizionato le sorti dell'arte e in Argentina più che altrove la sua influenza è stata ancor più determinante, come afferma lo stesso Dragún:

Nel mio paese il teatro non può essere studiato come fenomeno estetico, esso è legato ai momenti della storia politica e questa, che in altri ha influenzato il contenuto, nel mio ha determinato a volte la struttura stessa, il modo di dire o, senza eufemismi, la possibilità di dire qualcosa<sup>2</sup>.

Dragún giunge a Buenos Aires nel 1944 e si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza; non la porterà a termine, inizia invece a scrivere e a frequentare il teatro amatoriale.

Nel 1946 il generale dell'esercito Juan Domingo Perón<sup>3</sup> diviene il nuovo presidente dell'Argentina. Il peronismo, regime legittimo a livello politico, è rigido invece verso tutte quelle correnti ritenute di dissenso; si registrano segni di persecuzione rivolta a tutti gli artisti, stigmatizzati in quanto portatori, tutti, dei valori del comunismo. Le censure provengono da tutti i canali, siano essi politici, siano essi teatrali.

Dragún nel 1947 scrive la sua prima opera drammatica: *El gran duque ha desaparecido* (mai pubblicata e mai andata in scena). Nel 1955, in un teatro dell'Avenida Corrientes, vede *El Caso de Juan*. È una scossa. L'insolito gruppo di attori artefice dello spettacolo si fa chiamare Centro di Studio e Rappresentazione di Arte drammatica Teatro Popolare Indipendente Fray Mocho<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. Osvaldo Dragún, *Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano*, cit., p. 12.

<sup>3</sup> Nel 1943 ancora un colpo di Stato da parte dei militari: si instaura un governo fortemente autoritario e anti-sinistra, emerge la figura del colonnello Juan Domingo Perón. Perón conquista gli imprenditori, favorisce i lavoratori immigrati dalle campagne, propone una politica sociale a loro favorevole. Vince le elezioni del 1946. Nasce il partito giustizialista cristiano. In quegli anni sorgono nuovi teatri indipendenti come il Teatro Estudio (1950), il Nuevo Teatro (1950), l'Instituto de Arte Moderno (1950), l'OLAT (1950), il Fray Mocho (1951), il Teatro de los Independientes (1952).

<sup>4</sup> Tra i fondatori ricordiamo: Esther Becher, Roberto Britos, Roberto Espina, Nilda Eyra, Mauricio Faberman, Oscar Ferrigno, Rafael Gallegos, Estela Obarrio, Antonio Pérez Tersol, Carlos Pugliese, Néstor Raimondi e Irene Schetter. La scuola

Il suo regista, Oscar Ferrigno, ha trascorso un lungo periodo in Francia con Copeau (lavorando soprattutto con Charles Dullin); una volta tornato in Argentina ha fondato insieme ad altri undici attori (il 1° giugno 1951) il Teatro Fray Mocho. Nella fondazione sono evidenti i riferimenti a quell'esperienza; la necessità di rispondere a una «vocazione», come la possibilità di riprendere in mano un'arte popolare camminano al fianco di un'altra necessità: rispondere alla situazione politica che si è insediata nel paese. Gli attori praticano quotidianamente il training, il teatro è per loro una scelta di vita totale.

Nel «Manifesto» del Fray Mocho troviamo chiari riferimenti a quel che accade.

Non è possibile riconsiderare la situazione generale nel nostro paese senza sentirsi in parte responsabili. Noi ci sentiamo responsabili perché siamo un gruppo giovane in tutti i sensi della parola, un gruppo che ha deciso di dedicarsi umanamente e artisticamente a quella Vocazione chiamata: arte drammatica.

Crediamo fondamentalmente nella missione educativa e liberatrice, crediamo che sia possibile tutta la bellezza, e rispondiamo così all'imperativo più nobile della nostra gioventù.

La nostra unione ha come oggetto la difesa del teatro, inteso come la principale e più importante delle arti popolari.

La ricerca delle nuove forme espressive è la prima tappa, quella a cui non saranno mai dedicati abbastanza disciplina e fervore. Quando avremo compiuto questa nostra prima intenzione, cominceremo a realizzare il nostro lavoro col teatro.

- 1) Il teatro è un'arte popolare.
- 2) Essenziale è la formazione dell'attore.
- 3) Essenziale è la necessità di acquisire una tecnica per poi fare teatro.
- 4) Il teatro è legato alla salute e alla vita del paese ed ha perciò una responsabilità sociale.

prevede un lavoro di due anni e mezzo durante i quali gli attori lavorano esclusivamente sul corpo (ginnastica ed espressione corporea), senza l'uso della voce. Si fanno esercizi collettivi e individuali e solo dopo questo periodo preparatorio viene inserito l'uso del testo; il lavoro vocale e quello sul personaggio vengono svolti su testi brevi. Il programma teorico della scuola comprende: Storia, Storia del teatro, Storia del teatro argentino, Storia della letteratura, Storia dell'arte, Storia del costume, Voce, Dizione, Psicologia, Filosofia, Antropologia, Musica, Danza, Folklore, Teatro di marionette, Storia del cinema. Le sue specificità rendono il Fray Mocho unico all'interno del fenomeno dei Teatri Indipendenti degli anni Cinquanta. Il gruppo fonda la rivista «Estudio», mensile di teatro, e nel primo numero pubblica *La messa in scena di Amleto*, discussione tra E. Gordon Craig e K. Stanislavskij.

5) Necessario è far conoscere i propri spettacoli al di fuori della capitale e del proprio paese.

Intanto Dragún entra ufficialmente a far parte del Fray Mocho. La sua scrittura si mette al servizio dell'attore. Il lavoro creativo non esita mai a trasformarsi nel corpo e nella voce degli attori. La parola è generata da un'immagine che solo poi prende forma nel linguaggio. Essenziale è la struttura musicale che ha origine nei suoni emessi dagli attori. Che questi usino parole o soltanto suoni non ha nessuna importanza, purché si dia origine a una composizione musicale. Le immagini dettano la struttura o, meglio, la compongono. Spiega Dragún:

Come drammaturgo il mio lavoro comincia attraverso delle immagini. Non so mai esattamente cosa scriverò, né cosa ciò potrà diventare. Le immagini iniziano a svilupparsi. Così, mentre queste appaiono, comincia l'opera di scrittura, e cerco allora di scoprire come debbano essere raccontate. Non creo nessuna struttura in precedenza, mi piace sorprendermi. Ripeto nella mia testa le parole in mille modi diversi fino a che non incontro il ritmo di cui ho bisogno per quella scena. Non è possibile una formula per fare questo. Lascio sempre che siano le immagini a dettare la struttura.

E ancora:

Credo che un'opera di teatro sia essenzialmente un'organizzazione musicale che ha origine nei suoni emessi dagli attori. Usino le parole o soltanto dei suoni non ha nessuna importanza, purché sia una composizione musicale.

*La peste viene de Melos*, la prima opera di Dragún, va in scena il 14 giugno 1956, con la regia di Oscar Ferrigno. È un'opera costituita da tre atti e sei quadri, e la sua messa in scena può essere considerata un primo esempio di lavoro collettivo nato dalla collaborazione che anima l'ensemble. Nel 1955<sup>5</sup> cade il governo di Perón.

<sup>5</sup> Il colpo di Stato è condotto dai generali Eduardo Lonardi, Pedro Eugenio Aramburu e dal contrammiraglio Isaac Rojas. Nel 1957, lo scrittore Rodolfo Walsh pubblica alcuni articoli sulle fucilazioni civili. Nel 1958 Arturo Frondizi, leader dell'Unión Civica Radical Intransigente (UCRI), vince le elezioni. Frondizi viene destituito nel 1962 da un nuovo colpo di Stato dei militari. Indette nuove elezioni, il vincitore è il radicale Arturo Illia. Nel 1966 nuovo colpo di Stato: è la volta del generale Juan Carlos Onganía, che ha come obiettivo l'ordine e la lotta al pericolo marxista. Molti giovani confluiscono nella guerriglia, che stabilisce una linea di demarcazione tra i «riformisti» e i «rivoluzionari». Diverse sono le formazioni: FAP (Fuerzas Ar-

Ancora una volta hanno luogo le persecuzioni, le censure. Gli atti duri e diretti dei governi militari non sono paragonabili a quelli espressi dai governi cosiddetti civili, ma è bene sottolineare come la marginalizzazione e la censura siano presenti in entrambi i contesti, tanto in quello civile che in quello dittatoriale. Dragún, ad esempio, durante il governo democratico di Illia (1962-1966), è costretto a usare uno pseudonimo per concludere i suoi lavori teatrali per la televisione. Ma le pressioni sono imputabili all'appartenenza politica? Dragún è dichiaratamente di sinistra, ma perché anche artisti apolitici vengono censurati? L'ipotesi più plausibile è che si voglia punire un atteggiamento, etico-politico-sociale.

Nel 1956 Dragún scrive *Historias para ser contadas*<sup>6</sup>, che va in scena al Fray Mocho nello stesso anno. Questa diventerà una delle sue opere più riconosciute: il Teatro Experimental di Cali (Colombia) la porta in Europa, al Théâtre des Nations di Parigi (allora diretto da Jean-Louis Barrault); il regista cubano Carlos Miguel Suárez (fondatore del gruppo Los Juglares) la dirige e la presenta al Teatro Español di Madrid<sup>7</sup>. Nel 1957 scrive *Túpac Amaru*<sup>8</sup>, e stavolta la regia è di Néstor Raimondi.

madas Peronistas), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAL (Fuerzas Armadas de Liberación), ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), i peronisti Montoneros. Nel 1969, a Cordoba, ha luogo una rivolta capeggiata dai Montoneros; nel luglio del 1970 Onganía viene costretto dai Montoneros a lasciare il potere. Lanusse prende in mano il governo e nel 1973 viene costretto a richiamare Perón in Argentina. Con la formula «Perón al potere, Campora al governo», viene rieletto Perón. Il 1° luglio 1974 Perón muore e va al potere la moglie Isabel Perón, guidata essenzialmente da José López Rega, che dà inizio alla cosiddetta Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un gruppo di terroristi di estrema destra.

<sup>6</sup> Nel 1981 il regista Raúl Serrano mette in scena *Historias para ser contadas* presso il Circuito barrial y Sindicatos; tra gli attori, Maria Ibarreta, che è stata compagna di vita e di lavoro di Osvaldo Dragún. Nel 2005, la stessa Ibarreta ha riadattato e diretto *Historias para ser contadas*, presso la Fábrica Alto Brillo, coinvolgendo attori e operai della fabbrica. Lo spettacolo è andato in scena durante il Festival Latino Americano di Córdoba.

<sup>7</sup> In Spagna Dragún diventa piuttosto popolare: la rivista «Primer acto» pubblicherà nel 1966 l'allora inedita *Heroica de Buenos Aires*, e la rivista «Yorick» *Milagro en el mercado viejo*.

<sup>8</sup> *Túpac Amaru* narra la storia del discendente degli imperatori inca che guidò nel 1781 la rivolta più importante del periodo coloniale. Dopo aver assediato Cuzco liberò gli schiavi dagli spagnoli, abolì ogni imposta e spartizione di manodopera. Fu tradito da uno dei suoi capi e venne giustiziato insieme a tutta la sua famiglia, che venne perseguitata e annientata per altre quattro generazioni. Gli venne tagliata la lingua, gli furono legate braccia e mani a quattro cavalli – ma il suo corpo non si

Sempre nel 1957 va in scena *Los de la mesa 10*, e su Canal 7 Buenos Aires vanno in onda *Historias de jóvenes* e *Dos en la ciudad*. Nel 1958 scrive *Historia de mi esquina*, e in collaborazione con Andrés Lizarraga *Desde el 80*<sup>9</sup>.

*Historia de mi esquina* va in scena l'anno seguente al Teatro Fray Mocho. La commedia è un atto unico e ancora una volta a dirigere è Oscar Ferrigno<sup>10</sup>.

Nel 1961, invitato dal Consiglio Nazionale della Cultura di Cuba, Dragún dirige il primo seminario di drammaturgia che si tiene a L'Avana. A Cuba avevano rappresentato *La peste viene de Melos* e *Túpac Amaru*. Siamo nella Cuba post-rivoluzionaria, in un momento transitorio, ricco di impulsi e generoso per suggestioni. Dragún nutre un profondo interesse per l'esperienza rivoluzionaria, e il teatro nascente ne attinge chiaramente. Esiste un piccolo gruppo di autori che potremmo considerare di passaggio, come Virgilio Piñera, Anton Arrufat, José Triana, ma v'è tutto un contesto e soprattutto un'identità nuova che si stanno formando. La diversità degli allievi di Dragún non è solo anagrafica, ma anche culturale: il grado d'istruzione va dalla licenza elementare alla laurea, e nel numeroso gruppo vi sono anche marinai e operai. L'operazione è complessa proprio perché il livello di ricezione non può essere lo stesso. Nelle sue lezioni Dragún non impone un'estetica, piuttosto si mette all'ascolto di quell'eterogenia che gli viene proposta dalla terra, dalla musica, dalla danza, dal culto della Santería<sup>11</sup>; tenta di scoprire in che cosa credano i suoi allievi, a cosa essi reagiscano.

spezzò –, infine lo decapitarono e inviarono i resti del suo corpo fatto a pezzi nelle città dove era passato.

<sup>9</sup> *Desde el 80* va in scena nel 1958 al Teatro Fray Mocho; la regia è di Oscar Ferrigno e Néstor Raimondi, con gli attori Anselmo Orani, Omar Frnyi e Antonio Pérez Tersol.

<sup>10</sup> Esistono due versioni dello spettacolo. La prima è del 1958, con i seguenti attori: J.L. Di Zero, E. Borrueal Rubinstein, Gladys Mir, Jorge Amosa, Rodolfo Brindisi. La versione del 1959 vede invece come attori: L.D. Zeo, Irene Schetter, Luis Mathé, Rodolfo Brindisi, Virginia Glays Mir, Nory Quiñones, Leonardo Goloboff, Walter Soubrié, Adriana Aizemberg, Isabella Herrera, Jorge Amosa, Roberto Zabala, Héctor Scarpino. La musica è curata da Augustín Malfatti.

<sup>11</sup> Conosciuta anche come «Regla de Ocha», la Santería è la più importante religione di origine africana trasportata a Cuba dagli schiavi dall'Africa equatoriale, precisamente della regione compresa tra l'antico regno del Dahomey, il Togo, il Benin e il sud-ovest della Nigeria. Le numerose tribù avevano in comune la lingua «yoruba», ma anche tratti culturali e molte credenze religiose, specialmente quella per gli «orisha», che erano riconosciuti da tutte le tribù della regione. Con l'intensa trat-

Al di là delle influenze che provengono dall'Europa e degli echi del teatro didattico di Brecht (modello, questo, ritenuto appropriato per esprimere le ideologie della rivoluzione), Cuba diventa una vera e propria repubblica del teatro – un teatro alla ricerca di se stesso e della propria identità. Sarà proprio attraverso uno degli allievi di Dragún, José Brene (che aveva fatto il marinaio per tutta la vita), che avremo il primo esempio di teatro popolare cubano. Brene scrive *Santa Camila de la Havana Vieja*, un'opera nella quale sono presenti tutti quegli elementi cui sopra ho già accennato. Cuba, dove negli anni '60 vivono più o meno sei milioni di abitanti, è dunque l'isola che vede nascere più di cento gruppi amatoriali; ogni *pueblo* (cittadina) ha un coro di musica, un gruppo di marionette, un gruppo musicale.

Dragún rimane a Cuba fino al 1963 e la lascia solo dopo l'embargo. Diventa il maestro riconosciuto e indiscusso per la generazione post-rivoluzionaria, formando una vera e propria nuova generazione di drammaturghi – tanto per citarne alcuni: Nicolas Dorr (che partecipa al seminario appena adolescente), Gerardo Fullea, José Milian.

Nel 1963 vince il premio Las Americas con l'opera *Milagro en el mercado viejo*. Sempre nel 1963 va in scena un'altra sua opera, *Y nos dijeron que éramos inmortales*. Nel 1964 scrive *Amoretta*, che andrà in scena nello stesso anno con la partecipazione di Maria Rosa Gallo e Tito Alonso. Scrive inoltre per la televisione *Dos en la ciudad* (Canal 7 Buenos Aires, 1965-66). Nel 1966 è la volta di *Una mujer por encomienda*, con gli attori Maria Rosa Gallo e Tito Alonso, e di *El Amasijo*, sempre con Maria Rosa Gallo e Tito Alonso, a Mar Del Plata; inoltre *Heroica de Buenos Aires* gli vale il Premio Casa de las Americas. Nel 1967 scrive *Un maldito domingo*; negli anni 1970-71-72, quando lavora ancora una volta per la televisione, *Uno entre nosotros*; nel 1972 *Historias con cárcel*, che va in scena nel Teatro Fray Mocho; nel 1973 *Pedrito el Grande* e *Juguemos en el bosque*, che va in scena nel teatro dell'Università di Veracruz (Messico). Nel 1980, presso l'auditorio dell'Università di Belgrano (Argentina), viene rappresentato *¿Y... por casa cómo andamos?*, testo realizzato con la collaborazione di Ismael

ta degli schiavi, che si svolse dal XVI al XIX secolo per il lavoro nelle centrali di produzione dello zucchero, questi negri yoruba d'Africa arrivarono a Cuba, dove riuscirono a conservare vive le proprie credenze religiose grazie alla resistenza opposta nei confronti dei loro padroni e all'abile identificazione degli «orisha» con i santi della religione cattolica mescolatisi in seguito nell'isola (il sincretismo). La Santería, praticata fino ai giorni nostri da un gran numero di fedeli, è diventata una rilevante componente culturale dell'identità nazionale di Cuba. Corrisponde al Candomblé del Brasile e al voodoo di Haiti.

Hasse. La situazione politica nel frattempo si fa allarmante – la massima tragedia per l'Argentina si compie in quegli anni. Perón muore nel 1974, la moglie Isabel Martínez è capo del governo. Il 24 marzo 1976 la donna viene destituita e arrestata dalla giunta della marina militare composta da Videla, Massera e Agosti. Con il colpo di Stato del 1976 ha inizio il «Processo di Riorganizzazione Nazionale» capeggiato da Jorge Rafael Videla. Migliaia di intellettuali e di artisti prendono la via dell'esilio. La cultura ora più che mai viene manipolata, gestita dal governo, e le scene, soprattutto quelle di Buenos Aires, vengono dominate dal teatro commerciale. La partecipazione del pubblico è esigua. Alcuni isolati gruppi indipendenti (sui quali peraltro grava una forte pressione politica ed economica) lasciano ravvisare piccoli segni di resistenza. Nella provincia di Buenos Aires solo i gruppi universitari, come quello di Córdoba e di Tucumán, riescono a mantenere una certa continuità. Il teatro è stato dimenticato, la cultura si è ammutolita. Agli inizi degli anni Ottanta il deterioramento diviene ancor più visibile con una diminuzione progressiva dell'attività teatrale. Ancora una volta, la censura (che in questo caso è dichiarata sui giornali) è una delle strategie con le quali il governo interviene, in ogni ambito della cultura, soprattutto in quelli considerati di massa come il cinema e la televisione. La strategia si traduce nella creazione di liste nere e nell'esclusione di autori e registi dai teatri ufficiali e da qualunque altro circuito che permetta loro di lavorare. Si nega l'esistenza di un teatro argentino, come si nega (senza voler comparare i due fenomeni) la scomparsa dei figli di un'intera generazione. Il governo è sempre in mano alla potente giunta militare. Il funzionario di un teatro ufficiale, cui viene domandato: «Perché non vanno in scena opere argentine?», risponde: «Perché non ci sono drammaturghi argentini». Viene soppressa la cattedra di Drammaturgia dell'Istituto di Teatro. È solo alla fine del 1980 che ricomincia una piccola produzione teatrale, con nuovi gruppi nei quali non vi sono personaggi conosciuti del mondo del teatro o della televisione. Un esempio può essere il Teatro Payro, che mette in scena *Marathon* di Ricardo Monti, o il gruppo Acto, che produce *Los siete locos* di Roberto Alt. Nello stesso tempo si riavvia un dialogo tra gli artisti e gli intellettuali; i luoghi deputati dei loro incontri sono i bar, i locali notturni, ma soprattutto le case, ritenute più sicure. Osvaldo Dragún è tra i più tenaci animatori di questa mobilitazione. Il movimento Teatro Abierto nasce ufficialmente nel 1981, e vuol essere la risposta politico-culturale della gente di teatro alla dittatura. Osvaldo Dragún ne è l'ispiratore, il pioniere, la mente informale. È suo il piano che permette una sorta di «visibilità» al teatro argenti-

no. Nel novembre del 1981, a Buenos Aires, Dragún convoca presso Argentores<sup>12</sup> alcuni drammaturghi e registi tra cui Alberto Drago, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky, Carlos Gorostiza, Andrés Lizarraga, Ricardo Halac. Sono nomi noti appartenenti alla generazione dei Teatri Indipendenti degli anni Cinquanta; insieme fondano Teatro Abierto. I componenti del gruppo hanno diverse tendenze politiche, estetiche e artistiche, ma in comune hanno il rifiuto del regime militare che governa il paese e la necessità di smuovere l'immobilismo, di rompere il silenzio, riaffermando i valori della libertà di espressione. L'organizzazione si genera in modo naturale e solo in un secondo tempo si costituisce un comitato direttivo per poter dare maggiore organicità al movimento. La sua strategia è molto semplice ed efficace: l'idea iniziale è quella di scrivere opere brevi, di un atto ciascuna, della durata di mezz'ora circa, il cui tema sia in relazione alla realtà storica, politica e culturale del paese. Non ci sono limitazioni estetiche né ideologiche, si ha bisogno di spettacoli di massa. La sala in cui avvengono le rappresentazioni è quella del Teatro del Picadero, situata tra l'Avenida Corrientes e l'Avenida Callao. È uno spazio anticonvenzionale, con un palcoscenico mobile e una capienza di trecentoquaranta posti. Nessuno viene pagato; il ricavato ottenuto dalla vendita di abbonamenti e biglietti di entrata è necessario per sostenere le spese di produzione per i nuovi spettacoli. Ci sono prove in qualunque momento del giorno, per garantire a tutti la possibilità di partecipare pur svolgendo altri mestieri per la sussistenza. Gli spettacoli hanno inizio a un orario insolito per le abitudini di Buenos Aires, e cioè alle sei e trenta del pomeriggio. Il costo del biglietto equivale alla metà di un biglietto per il cinema. Quasi duecento persone tra attori, registi, tecnici, drammaturghi, scenografi, costumisti, musicisti partecipano a questo primo ciclo. Il lavoro drammaturgico va di pari passo con quello registico, spesso vengono sacrificati alcuni degli aspetti tecnici pur di andare in scena.

Tre spettacoli al giorno, tre opere di un atto ciascuna. Dal lunedì al venerdì alle 18.30, il sabato alle 17.15, la domenica alle 16.00. Il primo spettacolo è fissato per il 28 luglio 1981 al Teatro del Picadero, alla presenza degli attori Guadalupe Noble e Antonio Monaco, che hanno offerto gratuitamente lo spazio. Jorge Rivera López, presidente dell'Associazione Argentina degli Attori, legge la dichiarazione dei principi di Teatro Abierto scritta da Carlos Somigliana e sottoscritta da ognuno dei membri.

<sup>12</sup> Sociedad General de Autores de la Argentina.

Perché fare Teatro Abierto?

Perché vogliamo dimostrare l'esistenza e la vitalità del teatro argentino tante volte negate!

Perché, essendo il teatro un fenomeno eminentemente sociale e comunitario, proviamo attraverso l'alta qualità degli spettacoli e il basso prezzo del biglietto a recuperare un pubblico numeroso;

Perché, sentiamo che tutti insieme siamo di più che la somma di ognuno di noi;

Perché pretendiamo di esercitare in maniera adulta e responsabile il nostro diritto alla libertà di opinione;

Perché abbiamo bisogno di nuove forme espressive che ci liberino dagli schemi mercantilistici;

Perché aneliamo che la nostra fraterna solidarietà sia più importante che le nostre individuali competizioni;

Perché amiamo dolorosamente il nostro paese e questo è l'unico omaggio che sappiamo fargli, e perché al di sopra di tutte le ragioni noi siamo felici di stare insieme<sup>13</sup>.

Il teatro registra un'affluenza impressionante. Dragún scrive *Mi obelisco y yo*, che va in scena con la regia di Enrique Laportilla.

Il 6 agosto il regime militare ospita Frank Sinatra in uno dei teatri più prestigiosi della capitale federale, per un concerto costato milioni di pesos. Quella stessa notte il Picadero viene incendiato.

A dare l'allarme è il tecnico delle luci Abelardo Dhualde, il quale viene trattenuto dalla polizia, interrogato e minacciato di essere arrestato se non accetta di collaborare. Si pretende una dichiarazione nella quale Dhualde affermi che l'incendio è avvenuto a causa di un guasto elettrico. Dalle fiamme si salvano soltanto i costumi e le musiche registrate degli spettacoli. Le fonti ufficiali del governo attribuiscono l'accaduto a un incidente, negando qualunque responsabilità. Il giorno 7 di agosto, alle sei del pomeriggio, una moltitudine di persone si riunisce nel Teatro Lassalle per ascoltare la voce dei fondatori del Teatro Abierto che indicano una conferenza stampa.

Il discorso che Dragún pronuncia è sottoscritto dal gruppo costituito da Roberto Cossa e dagli attori Jorge Rivera López, Luis Brandoni e Pepe Soriano. Dice Dragún:

Teatro Abierto apparteneva inizialmente a un gruppo di attori, registi, tecnici che formavano una parte del teatro argentino. Oggi Teatro Abierto appartiene a tutto il paese. Volevamo dimostrare la vita del teatro naziona-

<sup>13</sup> Carlos Somigliana, *Que es teatro abierto*, cit., e cfr. Miguel Angel Giella, *Teatro Abierto 1981*, cit., vol. I.

le, ma la mobilitazione che si è prodotta intorno al fenomeno Teatro Abierto ha dimostrato oltremodo la vita e il fervore di un pubblico e di una cultura. E al di sopra di tutto la presenza, la generosità poste al servizio di un intero paese attraverso un mezzo contaminato dallo scetticismo e dalla speculazione. Questa generosità e questo disinteresse trasformano il fatto estetico che avevamo proposto in un principio e in un'affermazione etici dei quali ci sentiamo orgogliosi. Teatro Abierto ha deciso di:

- 1) Continuare immediatamente con il ciclo;
- 2) Ricorrere agli organismi ufficiali affinché ottengano i mezzi che facilitino questa decisione;
- 3) Collaborare con la ricostruzione del Teatro del Picadero; sollecitare lo Stato affinché questa ricostruzione avvenga nel minor tempo possibile.

Lo scrittore Jorge Luis Borges e il premio Nobel per la pace Adolfo Pérez Esquivel danno le loro adesioni, e il giorno successivo alla conferenza diciassette sale si offrono di ospitare le prossime attività. Viene scelto il Teatro Tabarís in piena Avenida Corrientes, il cuore di Buenos Aires. Centoventi pittori donano quadri per creare dei fondi.

Il «Clarín», uno dei quotidiani con maggior tiratura della capitale, nel suo editoriale intitolato *I poteri della cultura*, scrive:

I canali intellettuali e artistici del nostro paese hanno ricevuto con comprensibile preoccupazione la notizia che il Teatro del Picadero, dove aveva luogo un'ampia esperienza di teatro nazionale e popolare, è stato distrutto da un incendio durante la notte del 6 agosto. Sebbene l'evento venga attribuito a un incidente, le autorità dovranno indagare.

La risposta internazionale giunge attraverso telegrammi da parte delle università e dei teatranti di tutto il mondo. Le ripercussioni in campo artistico sono notevoli: nascono Tango Abierto, Folklore Abierto, Danza Abierta – solo per citare alcuni nomi. Contemporaneamente, sotto la direzione di Ricardo Monti, nasce la rivista «Teatro Abierto», allo scopo di indagare il fenomeno teatrale argentino e latinoamericano. Il ciclo si conclude il 21 settembre 1981. Teatro Abierto non è più solo un fenomeno politico-teatrale.

Nel 1982 Teatro Abierto torna a presentare un secondo ciclo. Viene ribadito ancora una volta *il valore della cultura per il popolo*, ma le modalità di produzione dell'82 sono abbastanza diverse da quelle del ciclo precedente. Le richieste di partecipazione sono numerose e per questa ragione si ritiene necessario un concorso al quale i drammaturghi partecipanti presentino pièce di un atto della durata di un'ora ciascuna. Le proposte superano le quattrocento, solo

trentaquattro vengono scelte. La giuria è composta da attori, da registi. Questi ultimi diventano centoventi, ciascuno sceglie cinque opere; a loro volta i drammaturghi scelgono cinque registi. Vengono convocati circa millecinquecento attori. Le sale prescelte sono il Teatro Odeón e il Teatro Margarita Xirgu, per permettere la simultaneità degli eventi. Gli orari restano gli stessi, ma vengono incrementati da spettacoli notturni. Insieme agli spettacoli si organizzano seminari, laboratori e tavole rotonde, il cui tema principale è il teatro argentino e latinoamericano. I finanziamenti per questo ciclo derivano tutti dalla vendita anticipata di abbonamenti e del libro *Teatro Abierto 1981*. Qualche giorno dopo, l'Argentina dichiara guerra all'Inghilterra per il possesso delle isole Malvinas. Nessuno dei materiali scenici allude al conflitto. Il pubblico, sebbene confuso (anche dall'esistenza delle due sale), mantiene la sua adesione, senza però l'euforia dell'anno precedente. Gli spettacoli terminano il 30 di novembre dello stesso anno. Nel secondo Teatro Abierto 1982, tra le opere presentate in questa sessione, va in scena *Al vencedor* di Osvaldo Dragún.

Nonostante le mirabili aspettative, questo ciclo delude i presupposti degli organizzatori. La necessità di una revisione storica degli ultimi sette anni della vita del paese sarà invece il punto focale del terzo ciclo, il Teatro Abierto 1983. Si elabora un progetto unico prediligendo la creazione collettiva, un processo, questo, già ampiamente utilizzato nel resto dell'America Latina e che per Teatro Abierto rappresenta invece un modo nuovo, un arricchimento tecnico. Si presentano particolari programmi dedicati al Nicaragua e al Cile, e si comincia a parlare apertamente del problema dei desaparecidos. Si creano anche stavolta spazi aggiuntivi come gli Espacios Abiertos; compaiono attori che non hanno la possibilità di partecipare al ciclo regolare. Si formano dunque gruppi di attori, direttori, registi che lavorano su di un tema. Organizzano una grande parata, formata da attori e musicisti, una danza che marcia per le strade di Buenos Aires rivendicando la consegna di un teatro senza censura. Va in scena *Hoy se comen al flaco* di Osvaldo Dragún. Il ciclo del 1984 comincia all'insegna delle discussioni sul futuro di Teatro Abierto. Dopo una serie di incertezze si opererà per una pausa di riflessione e non vi saranno spettacoli. Nel 1985 i giovani autori sono i protagonisti del quarto ciclo. Si raggruppano sotto il nome di «Nuovi registi e autori». Si organizzano cinque seminari di drammaturgia e un'intensa produzione di teatro di strada. Il ciclo è denominato «Teatrazo», e a esso partecipano artisti provenienti da ogni parte dell'America Latina. Il 1986 segna la conclusione di Teatro Abierto. Il perché, a mio

avviso, va ricercato in quelle che sono state le ragioni stesse della sua nascita. La necessità di dimostrare l'esistenza del teatro argentino non era stata altro che il pretesto attraverso il quale il teatro aveva ritrovato il suo senso. Linguaggi differenti, idee differenti avevano per un momento camminato e lottato per una causa comune. Il ritorno alla democrazia costrinse a rimarcare quelle differenze che prima erano state sacrificate. La disfunzione di cui accennavo all'inizio diventa norma. Va in scena *Heróica de Buenos Aires* di Dragún al Teatro Globo di Buenos Aires.

Nell'86 Dragún scrive *Como Pancho por San Telmo* e pubblica sulla rivista di studi teatrali «Gestos»<sup>14</sup> *Hijos del terremoto*.

Nel 1987, con l'aiuto di Roberto Cossa, dà il via alla riapertura dell'antico Teatro del Pueblo, che si chiamerà invece Teatro de la Campana<sup>15</sup>, e scrive *Los Alpinistas* (mai rappresentata). Al Teatro San Martin di Buenos Aires va in scena *¡Arriba Corazón!*<sup>16</sup> (l'opera era stata pubblicata l'anno prima con il titolo *Hijos del terremoto*).

Contemporaneamente partecipa al III Congresso teatrale dell'America Latina, dove emerge un dato allarmante per tutta la cultura teatrale: l'assenza di uno spazio di riflessione teorico-pratico che possa rispondere alle necessità del continente latinoamericano. *Esiste un teatro latinoamericano?* Un continente povero, sottosviluppato, è in grado di «produrre» teatro? La povertà di mezzi equivale a povertà culturale? Lo chiarisce bene Dragún nel manifesto dell'EIT-ALC, che intitolerà *La nostra utopia*:

Esiste un teatro latinoamericano?

Certamente, in America Latina, si fa teatro.

La domanda di fondo è però un'altra.

Ci si domanda se un continente affamato e sottosviluppato sia capace di produrre teatro.

Si confonde la povertà dei paesi con la povertà culturale. Non esistono culture povere.

<sup>14</sup> Osvaldo Dragún, *Hijos del terremoto*, «Gestos», n. 2, novembre 1986.

<sup>15</sup> Dal 1996, il Teatro de la Campana si chiamerà nuovamente Teatro del Pueblo. Da allora i responsabili della direzione artistica, tecnica ed esecutiva sono l'Istituto Movilizador de Fondos Cooperativos e la Fundación Carlos Somigliana (SOMI).

<sup>16</sup> Regia di Omar Grasso; con: Ignacio Alonso, Alicia Berdaxagar, Osvaldo Bonet, Aldo Braga, Villanueva Cosse, Noemí Frenkel, José María Gutierrez, Roberto Ibáñez, María Ibarreta, Daniel Marcove, Jorge Mayor, Rubén Pérez; direzione musicale: Jorge Valcarcel. *Arriba Corazon* è stato inoltre presentato in Italia su invito di Renzo Casali, fondatore della Comuna Baires, e al Teatro 9 di Stoccolma.

I nostri paesi soffrono di povertà, ma non si tratta di culture povere. La nostra cultura, oltre a essere ricca, è felicemente cannibale. Ha assorbito ogni cosa, e quel che non ha assorbito ce lo hanno fatto ingoiare. Ma lo abbiamo restituito trasformato in qualcos'altro. Così è anche per il teatro, un teatro latinoamericano fatto di un ritmo diverso, di un senso della ritualità che spinge a cercare all'interno di un universo tecnologico una nuova relazione con la natura (spazio scenico), con l'uomo (affettività) e con il piacere del proprio corpo (sensualità). Una ricerca sviluppata all'interno di una nebulosa con un destino non ancora forgiato, ambigua e burlona, schiva, nel mezzo della quale anche i gesti compiuti con la massima sicurezza acquistano senso dell'umorismo. Attraverso cammini tanto diversi passa/transita il teatro dei nostri paesi latinoamericani. Tanto diversi, ma familiari.

L'EITALC viene fondata ufficialmente nel 1989. Si presenta come un'istituzione non governativa, di carattere pedagogico e itinerante, e si pone come principale obiettivo quello di incoraggiare lo sviluppo degli artisti teatrali del continente americano e contribuire alla loro formazione e al loro perfezionamento, con l'aiuto e l'apporto proveniente dal teatro mondiale. Nomi illustri del mondo teatrale parteciperanno sin dalla prima sessione. Il metodo pedagogico impiegato è quello dei laboratori, che occupando spazi e tempi relativamente brevi consentono di indagare e sperimentare l'artigianato teatrale e di mettere a confronto le esperienze professionali.

Le aree del progetto sono tre: perfezionamento e sviluppo teatrale; ricerca; pubblicazioni e produzione di materiali video.

Il primo seminario (15 ottobre-15 novembre 1989) si svolge a Machurrucutu, una piccola comunità rurale che si trova a 25 Km dall'Avana. Durante quel mese, il paese viene spesso coinvolto, e di conseguenza trasformato, dalle attività della scuola: le strade sono in festa; giocolieri, trampolieri, musicisti e danzatori girano per la città, e infine giungono a L'Avana.

Il 13 ottobre, alle otto e trenta del mattino, il cantiere apre le porte; l'evento, nonché atto di nascita della scuola, è legato a un testo di Eduardo Galeano: *Memoria del fuego*.

Ecco un rapido elenco dei partecipanti dell'89.

I pedagoghi («Nanigos») sono nove: Santiago García, regista, attore e drammaturgo fondatore del Teatro la Candelaria di Bogotá (Colombia); Andrés Pérez, attore, regista, drammaturgo cileno, fondatore del TEUCO (Teatro Urbano Contemporaneo); Ignacio Miranda, attore e regista cileno, collaboratore di Andrés Pérez, membro del Gran Circo Teatro (Cile); Miguel Rubio, attore, regista, fondatore con Teresa Ralli del gruppo Yuyachkani (Perù); Teresa Ralli,

attrice e membro fondatore del gruppo Yuyachkani; Rosa Luisa Márquez, teatrologa e docente presso l'Università di Porto Rico, membro altresì del gruppo Anamu (teatro popolare molto attivo durante gli anni Sessanta); Antonio Martorell, pittore e teatrologo portoricano; Vicente Revuelta, regista, pedagogo e attore cubano; Leandro Soto, cubano, pittore e scultore.

I partecipanti («Diablitos») sono sessanta, divisi in quattro i gruppi di lavoro.

Cinque i ricercatori («Babalaos»): Renzo Casali, regista, attore e fondatore della Comuna Baires (Argentina-Italia); Ileana Diéguez, ricercatrice e teatrologa cubana; Gloria Maria Martínez, ricercatrice, docente presso la Facoltà di Arti Teatrali di Cuba; Raquel Carrió, critica, ricercatrice, drammaturga e docente presso la Facoltà di Arti Teatrali di Cuba; Yan Michalski, critico teatrale, docente di Arte drammatica presso la Scuola di Teatro di San Paulo (Brasile).

Quindici sono gli invitati speciali («Guijes») provenienti da Europa, Stati Uniti, America Latina: Eugenio Barba<sup>17</sup>, Max Meier, Carlos Capelan, Lieve Delannoy, Ileana Solis Palma, Susan Epstein, Flora Lauten, Ingemar Lindh, Juan Margallo, Jessica Llanos.

Viene creato uno spazio dentro il quale i partecipanti possano mostrare la propria esperienza professionale; i teatranti latinoamericani presentano i loro spettacoli.

Non è difficile comprendere come l'incontro tra diverse culture, lingue, teatri rappresenti la principale ricchezza di questa scuola, come pure l'assoluta libertà con cui i maestri sviluppano nuove tecniche del mestiere grazie al confronto con altri maestri e con i partecipanti. Si fanno proiezioni video, dimostrazioni di lavoro. Lo scambio, caratteristica principale di questa scuola, sottolinea la sua diversità e la distingue fortemente da altre scuole.

La dura crisi economica che ha colpito Cuba ne ha reso impossibile il proseguimento, costringendo l'EITALC a trasferirsi in Messico. Dal 1995 l'EITALC è cattedra dell'UNESCO del teatro latinoamericano. È stato inoltre pubblicato il volume *Pedagogia y Experimentación del teatro latinoamericano*, che raccoglie tutto il materiale riguardante i primi sei laboratori. Dal 1989 a oggi, l'EITALC ha tenuto trentaquattro sessioni che si sono svolte in diverse parti del mondo.

Intanto, nel 1988, a Dragún viene consegnato un altro premio, la

<sup>17</sup> L'Odin Teatret ospiterà nel 1995 una sessione dell'EITALC.

medaglia Alejo Carpentier (Consiglio di Stato della Repubblica Cubana). Viaggia alla volta di Perù, Messico, Venezuela, tiene conferenze in numerose università degli Stati Uniti d'America (Houston, Chicago, Kansas City, New York). Numerosi gli articoli e le interviste pubblicati in questo paese. Nel 1989 riceve le medaglie Raúl Gómez García e Haydeé Santamaría dal Sindacato Nazionale dei lavoratori della Cultura e dal Consiglio di Stato della Repubblica di Cuba. Nel 1990 vince il premio Ollantay, consegnatogli dal Centro Latinoamericano di Creazione e Ricerca Teatrale.

Nel 1991 scrive diverse sceneggiature per il cinema, tra cui *Cronica Cubana* (Cuba) e *El mejor mundo* (Spagna).

Per la televisione scrive *Historias de novene*, *Dos en la ciudad* e *Vertical Buenos Aires*, *La familia Colon* e *La vuelta al mundo del señor Fernández* (Madrid, Spagna).

Nel 1992 scrive *El profesor visitante*, *Volver a La Habana*, *El delirio*<sup>18</sup>.

Nel 1993 scrive *En Adelante*, *La soledad del astronauta*, *La Balada del pobre Villón* (mai andate in scena).

Nel 1994 scrive *Bogata*.

Nel 1996 scrive *El pasejero del barco del sol*, *La noche del caracol*, *Mexican Dream*.

Vive per un certo periodo in Uruguay. Torna a Buenos Aires sul finire degli anni Novanta, dove nel 1997 ricoprirà per la prima volta una carica istituzionale, diventando il direttore artistico del Teatro Cervantes. Questa nomina suscita accese polemiche, tra cui una lettera molto provocatoria scritta dai drammaturghi David Viñas, Norman Briski ed Eduardo Pavlovsky, i quali leggono il suo incarico di direttore del Cervantes come un tradimento alla sua storia teatrale; per Dragún, ancora una volta, significa invece la possibilità di muoversi all'interno di quello che lui considera lo spazio di libertà per eccellenza: «il Teatro». In quel poco tempo a disposizione promuove infatti diversi eventi importanti come il Festival Iberoamericano, che permette alla cultura di Buenos Aires di entrare in contatto con altri linguaggi ed espressioni artistiche di lingua spagnola. Ancora una volta un modo per lottare contro e per la realtà del presente. Buenos Aires e il suo obelisco che divide la città; Dragún il corridore, appassionato, l'uomo la cui generosità si è espressa attraverso ognuno dei luoghi che ha toccato, l'utopista e il difensore della dignità del conti-

<sup>18</sup> Diretto da J. Bove, va in scena al Teatro General San Martín, con Maria Ibarreta.

nente latinoamericano, della sua cultura e della sua specificità e delle sue origini; un uomo che ha ribadito costantemente la propria militanza nel teatro, generando fermenti e ignorandoli persino. Muore il 14 giugno del 1999, all'età di settant'anni, al cinema Splendor di Buenos Aires. È in compagnia della sua ultima moglie, Beatriz. Il suo cuore si ferma improvvisamente, con grazia e discrezione.

Nella bella Introduzione alla raccolta dei testi teatrali di Osvaldo Dragún, la drammaturga cubana Ana Molinet<sup>19</sup> riporta un'immagine che prendo in prestito per questa breve nota, come conclusione forse più efficace per riassumere la storia di un maestro:

Eravamo giovani per incontrare la verità in quel miscuglio di idee, vitalità e tecnica, e come un misterioso eroe indicatore di un cammino egli ci regalava la voglia, o come quel vecchio saggio che detta consigli senza sforzi, toccandosi la barba ma sempre sorridendo. Oppure semplicemente come un uomo che ha vissuto più di una volta, e che ritorna quando ce ne siamo andati. Per me Osvaldo Dragún è un misterioso personaggio dell'opera che avrei potuto scrivere ma che non si può acchiappare nella ferrea prigione delle parole, o forse un'unione di tutto, un'eroica mescolanza di Buenos Aires. La storia di un uomo può essere raccontata, talvolta, senza miracoli né mercati. Egli era come il gioco pacifico e felice di quegli amanti di Corrientes. Un bel giorno partì, o forse fu un cattivo giorno. Ci lasciò soli, profetizzando un «Camminate!».

E camminiamo! In questi vent'anni abbiamo camminato prima di tornare a vederlo, ma abbiamo camminato insieme. Senza saperlo, quasi senza analizzare accuratamente il perché, ma insieme. Insieme sempre. E il maestro sorride e di volta in volta ci abbraccia. Avevamo fame di essere qualcosa di più utile per il nostro paese, sebbene ciò fosse rischioso, e questo ci insegnò Chacho: a correre il rischio eterno e a scrivere sulla realtà del presente.

<sup>19</sup> Cfr. l'Introduzione all'antologia Osvaldo Dragún, *Teatro*, L'Avana, Pueblo y Educación, 1992.