

Arianna Berenice De Sanctis

MARIO DELGADO E CUATROTABLAS
O LA RICONQUISTA DEL TEATRO PERUVIANO

I gruppi teatrali nati in America Latina nella seconda metà del XX secolo sono un fenomeno poco conosciuto nel panorama degli studi teatrali europei. Tentare di ricostruire la loro organizzazione, il loro sviluppo, il loro metodo di lavoro non è un'impresa semplice, il rischio è quello di semplificare e di ridurre le pratiche spettacolari latinoamericane a forme di folclore o di denuncia politica. Questo saggio è solo un primissimo passo in questa direzione, poco più di uno schizzo biografico su Mario Delgado, regista peruviano scomparso il 4 ottobre del 2016, e sul gruppo da lui fondato a Lima nel 1971 e diretto per tutta la sua vita, Cuatrotablas, che ha avuto una grande influenza non solo in Perù ma in tutta l'America Latina. Delgado si è distinto come regista, come organizzatore degli incontri decennali di teatro di gruppo ad Ayacucho, come pedagogo.

Non è questa la sede per una ricostruzione sulla situazione del teatro peruviano della seconda metà del XX secolo, basti qui ricordare che è nato e si è sviluppato in risposta alla precaria situazione del paese, con un forte legame tra contesto politico e milieu artistico, con una particolare convergenza tra alcuni ensemble e l'ideologia di sinistra¹. Alla fine degli anni Ottanta, la situazione economica, sociale e politica del Perù è una delle più difficili di tutto il continente. Il processo di ritorno alla democrazia, dopo dodici anni di dittatura militare, tra il 1968 e il 1980, inizia con la promulgazione della costituzione (1979) ma viene pesantemente rallentato dalla presenza di forti ineguaglianze sociali, da un alto debito estero e dall'apparizione di organizzazioni di *guerilla*², come Sendero Luminoso.

¹ Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, Mexico, Gaceta, 1989, p. 245.

² Nel 1963 l'esercito sostiene l'elezione di Fernando Belaúnde Terry (Acción Popular) durante il suo governo l'economia subirà un importante rallentamento. Cinque anni più tardi Fernando Belaúnde Terry sarà deposto dall'esercito, esiliato in Argentina e sostituito dal generale Juan Velasco Alvarado che istituisce il Gobierno revolucionario de las Fuerzas armadas al potere fino al 1975 quando sarà deposto in favore di Francisco

Per quel che riguarda il teatro, gran parte di quello che è prodotto nel XX secolo è caratterizzato dalla presenza di gruppi e compagnie teatrali che hanno accolto e fatto proprie le proposte arrivate dall'Europa e dagli Stati Uniti: «y, en caso de representar a dramaturgos peruanos, únicamente lo hacían con obras que reflejaban la realidad de las familias de la aristocracia peruana»³. Con tre eccezioni: Cuatrotablas, Maguey et Yuyachkani. Tutti e tre questi gruppi teatrali rappresentano un'anomalia nel panorama latinoamericano, prendono le distanze dal modello europeo convenzionale, sviluppano contenuti e forme estetiche ispirati a autori e temi locali e si dedicano alla pratica di un intenso training. Inoltre – e sono forse questi i loro tratti più innovativi – rifiutano l'idea di teatro come intrattenimento e ne sviluppano la vocazione sociale, adottando una pratica comunitaria⁴.

Il loro si presenta come un cambiamento radicale di prospettive, che coinvolge anche la ricerca di un nuovo pubblico, diverso da quello appartenente alla cerchia ristretta e agiata che frequenta i teatri cittadini: piazze, mercati, strade, comunità *campesinas* e locali sindacali⁵. Secondo l'attore cileno Domingo Piga Torres, tra questi gruppi peruviani e i loro spettatori s'instaura un rapporto d'intesa e di reciprocità che permette ai primi di adattarsi rapidamente ai cambiamenti sociali e, al tempo stesso, di sviluppare un universo artistico e pedagogico in armonia con le aspettative di chi li guarda⁶. Con la diffusione del «Teatro de Grupo», a partire

Morales Bermúdez che governa fino al 1980. Fernando Belaúnde Terry torna al potere con un secondo mandato nel 1980 eletto con processo democratico. Alan García Pérez, capo dell'APRA, che intraprende una decentralizzazione amministrativa e nazionalizza le banche gli succede nel 1985. I governi di questi due ultimi presidenti devono affrontare una forte crisi economica, numerosi scioperi e l'avvento della *guerrilla* maoista del Sendero Luminoso (apparso nel 1980) e del Movimiento revolucionario Túpac Amaru (MRTA) dal 1984.

³ Manuel Luis Valenzuela Marroquín, *Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales*, «Alteridades», vol. 21, n. 41, enero-junio 2011, pp. 161-174: p. 165, <<http://www.redalyc.org/pdf/747/74721474015.pdf>>.

⁴ *Ibidem*. Cfr. anche Patricia Sagasti Suppes, *La familia en el teatro limeño: la alegoría de la nación de entre milenios*, Tesi di dottorato in Filosofia, Dipartimento di lingue romanze, University of North Carolina at Chapel Hill, p. 3, <<https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:f6f83490-9e9d-49f5-b073-1a11365ddb2f>>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Domingo Piga, *Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Peru en la decada del 80*, «Latin American Theatre Review», spring 1992, p. 147, <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/931/906>>.

dagli anni Settanta, si trasformano le regole del mestiere e in particolare i testi e i temi trattati sulla scena. Per tutte le compagnie diventano fondamentali «compromiso social y orientación en busca de su identidad»⁷. L'attenzione degli artisti peruviani si sposta su autori locali come José María Arguedas e Cesar Vallejo, il primo novellista e il secondo poeta, che contribuiscono allo sviluppo di una nuova drammaturgia basata sull'analisi critica dei problemi della comunità, del ruolo dell'uomo nella società, sulla proposta di cambiamenti radicali: «con el hombre como protagonista de la historia del momento, la que se está viviendo, la que se está gestando»⁸. Su questo tipo di testi si fonda «el rostro del nuevo teatro Peruano»⁹.

Anche in Europa, come è noto, proprio in questi anni avvenivano trasformazioni importanti. Marco De Marinis individua una serie di caratteristiche ricorrenti dei giovani gruppi teatrali alternativi europei che fanno eco alle tendenze dei colleghi latinoamericani. Sono:

Una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale; un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo; [...] una ricerca del non-pubblico e un tentativo di instaurare con esso dei rapporti non superficiali mediante contatti continuativi e prolungati, basati fra l'altro sulla pratica dello scambio o del baratto; un'utilizzazione del teatro come valore d'uso, cioè come strumento (insieme ad altri) di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca, e anche, non secondariamente, come mezzo per l'autosoddisfazione di bisogni sociali ed esistenziali (privati)¹⁰.

L'approdo al teatro

Ahora que Mario Delgado – el gran Mario Delgado – ha partido a la Gloria, es lícito recordarlo y rendir homenaje a su memoria, por todo lo que él hizo por el teatro y la cultura en nuestro país. Toda una vida entregada a su única y profunda pasión: expresar mediante una puesta en escena supermoderna, la compleja realidad humana peruana – con su grandeza y su miseria – retratánd-

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 138.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, (1987), Bergamo, Bompiani, 2005, pp. 232 e 235. Per l'analisi di questo periodo della storia del teatro italiano e europeo cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996; *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, a cura di Raphaëlle Doyon e Guy Freixe, L'Entretemps, 2014.

ola siempre con la posibilidad de una gran esperanza final. Su luz no ha de apagarse jamás¹¹.

*L'enclave*¹² Cuatrotablas rappresenta un oggetto di studio importante per capire il teatro peruviano. Tra il 1971 e il 2014 Cuatrotablas ha creato 42 spettacoli¹³, organizzato 31 eventi (fra festival e incontri di teatro) e partecipato a 83 manifestazioni, alcune sul territorio nazionale, ma molte anche all'estero. È stato in tournée in Germania, Danimarca, Spagna, Francia, Italia, Svizzera, Ex Jugoslavia, Argentina, Cile, Colombia, Ecuador, Stati Uniti, Messico e Venezuela. Il suo fondatore, Mario Delgado, è stato a capo della Dirección Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Cultura (1990), della Dirección de Cultura de la Municipalidad de Lima (1993) e più volte chiamato all'estero per coordinare progetti pedagogici e per assumere la direzione artistica di spettacoli¹⁴. Il regista peruviano è nato il 18 marzo 1947 a El Callao, città portuale a ovest di Lima. Frequenta dal 1966 al 1968 l'Instituto Superior de Arte Dramático cui accede in maniera fortuita:

El teatro fue un accidente en mi vida. Llegué a él de manera casual. En 1966 una amiga de la cual estaba locamente enamorado me sugirió que me inscribiera en el Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, y así poder esperar el comienzo de las clases en la Facultad de Psicología de la Universidad de San Marcos. [...] En ese entonces yo tenía dieciocho años y no me imaginaba que, años más tarde, ese pasatiempo se convertiría en una pasión que me llevaría a fundar Cuatrotablas¹⁵.

¹¹ Roger Santiváñez, *Homenaje a Mario Delgado & Cuatrotablas*, «Testimonio», Ottobre de 2016, orillas del río Cooper, New Jersey, pubblicato il 20 ottobre 2016, <<http://www.vallejoandcompany.com/homenaje-a-mario-delgado-cuatrotablas-testimonio-de-roger-santivanez/>>.

¹² Riprendo l'uso del termine da Ferdinando Taviani, *Enclave*, in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 120-138.

¹³ Per la lista degli spettacoli creati da Cuatrotablas cfr., febbraio 2017 <<http://www.cuatrotablas.net/?q=services>>.

¹⁴ Nel 1995 cura la regia di *Cuando el sol se apaga* per conto dello Smithsonian Institute di Washington; di *La vita reale di Jakob Geherda* (1997) per il Pumpenhaus di Münster (Germania), di *Tamburi nella notte* (1998) per la Akademie Remscheid, e di *Re Lear* (1999) per il Theater Laboratorium a Bielefeld (Germania).

¹⁵ Delgado in Carlos Espinosa Domínguez, *Mario Delgado. La sabiduría del eterno discípulo*, Lima, Editorial San Marcos, 2009, p. 14.

A radicare in lui questa passione contribuisce in modo decisivo l'incontro a Lima (1968) con il venezuelano Carlos Giménez, direttore del gruppo El Juglar (Cordoba, Argentina). Inizialmente Delgado si unisce a El Juglar per sostituire uno degli attori, Marcelo Urquidi e accompagnare il gruppo al II Festival di Manizales (Colombia, 1969). Resterà nel gruppo per due anni, fino al 1971 e, durante quel periodo, non solo si perfeziona come attore, ma acquisisce competenze nell'ambito dell'amministrazione e della gestione di manifestazioni culturali. Il sodalizio artistico con Giménez segna uno dei momenti più importanti della sua formazione¹⁶.

Quando Giménez scioglie El Juglar, Delgado rimane profondamente deluso e i rapporti tra i due si incrinano. Delgado però in questi anni si è fatto conoscere nell'ambiente teatrale. Nel 1971, torna in Perù¹⁷ richiamato da alcuni amici per dirigere la sezione teatrale dell'associazione *Arena*¹⁸. Nello stesso anno Delgado è invitato da alcuni studenti universitari a occuparsi della regia di *Tu país está feliz*. Con alcuni di questi fonderà nel 1971 il gruppo Cuatrotablas. Nel maggio 1972 Delgado presenta la prima di *Oye*, basata su *Venezuela tuya* de Luis Britto García¹⁹ e, in vista del Primer Festival Latinoamericano de Teatro de Quito (Ecuador), battezza il gruppo Cuatrotablas.

L'anno successivo, chiamato a partecipare al X Weltfestspiele der Jugend und Studenten a Berlino, il gruppo partecipa alla sua prima tournée internazionale in Belgio, nella Germania dell'ovest e in Francia e, sulla strada del ritorno dall'Europa, decide di fare una sosta a Cuba, su invito del Consejo Nacional de Cultura. Il passaggio di Delgado e dei suoi attori lascia a Cuba una traccia fortissima, contribuendo all'affermazione internazionale del gruppo²⁰.

¹⁶ *Ivi*, p. 16.

¹⁷ Paz Mediavilla Martínez, *El teatro peruano contemporaneo (1960-2000). Aproximación*, Tesi di dottorato sulla direzione di Javier Huerta Calvo, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid 2016, p. 194, <<http://eprints.ucm.es/40114/1/T38017.pdf>>.

¹⁸ Inaugurata con lo spettacolo *El cementerio de automóviles* che, malgrado l'opposizione di alcuni circuiti culturali e politici, viene presentato nel 1971 nel *Teatro Felipe Pardo y Aliaga*.

¹⁹ Partecipano a questo spettacolo, che vince il primo premio al Festival di Teatro di Chimbote, Mario Delgado, Hilda Collantes, Alberto Chávez, Carlos Cueva, Marco Iriarte, Luis Nieto, Óscar Lozano, Jorge Quiñe, <<http://www.cuatrotablas.net/?q=node/224>>.

²⁰ Mario Delgado, *Cuatrotablas: un otro mundo*, 1986, in Mario Delgado, *La Nave de la memoria*, a cura di Luis A. Ramos-García, Lima-Minnesota, AIA Cuatrotablas, 2004, pp. 89-97: p. 92.

Nel 1974 viene fondata la “Escuela para actores” che diventerà una delle attività principali dell’ensemble e che permetterà a Cuatrotablas di formare dieci generazioni di attori e di radicarsi meglio nel territorio. Alcuni attori e registi che vi si sono formati hanno raggiunto o fondato a loro volta altri ensemble facendo di Cuatrotablas il centro di una rete complessa di relazioni²¹.

A partire dal 1975 il gruppo diventa ufficialmente un “Laboratorio de Investigación Teatral Permanente” e viene inaugurato con la presentazione di *La noche larga*²², al III Festival Internacional de Teatro de Caracas nel 1976 (dove conosce l’Odin Teatret, come vedremo più avanti). Nello stesso anno, Cuatrotablas organizza anche la Muestra Nacional de Teatro e partecipa al I Encuentro Internacional de Teatro de Grupo a Belgrado, diretto da Eugenio Barba, per poi prolungare il suo soggiorno in Europa grazie a una nuova tournée in Italia e nella Germania dell’ovest, in parte dovuta alla rete di alleanze che si era andata coagulando in Europa intorno all’Odin.

L’anno successivo, dopo aver visitato la Danimarca e la Svezia, Cuatrotablas torna in Italia per prendere parte al Primo convegno nazionale dei Teatri di Base (18-20 marzo, Casciana Terme) e, qualche mese più tardi, all’Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo (28 agosto-7 settembre, Bergamo). Nei sei mesi di questa tournée europea, Cuatrotablas porta in scena i suoi spettacoli tanto nei circuiti ufficiali (per esempio l’Opéra di Saarbrücken), quanto in quelli alternativi (tra cui la sala concerti Saltlagaret a Copenaghen) e negli spazi pubblici (Piazza San Marco a Venezia, Piazza Dante a Verna, le strade di Belgrado e di Bergamo): il numero delle repliche è superiore al centinaio. Entra in contatto con Julian Beck e Judith Malina, Jerzy Grotowski, il Berliner Ensemble e il Deutsches Theater, Tapa Sudana, gli attori di Ingmar Bergman, il gruppo eschimese Tukaq Teatret, Enrique Buenaventura, il Teatro Experimental de Cali (Colombia) e Augusto Boal²³.

Dal 21 al 28 maggio 1978 Cuatrotablas organizza il primo Taller de Ayacucho²⁴ – il primo dei grandi incontri di Teatro di Gruppo che avranno

²¹ Matilde Alvino, Maria Isabel de Riveiro, Ana Maria Diaz Rangel, Patricia Miffin, Jorge Olivari, *Análisis de 15 años de Cuatrotablas y laboratorio (1971-1986)*, in Delgado, *La Nave de la memoria*, cit., pp. 99-124: p. 112.

²² Spettacolo che si ispira a *La cena* del gruppo portoghese A Comuna a cui partecipano gli attori Hilda Collantes, Carlos Cueva, Luis Ramírez, Ricardo Santa Cruz e Malco Oliveros, <<http://www.cuatrotablas.net/?q=content/1976-la-noche-larga-0>>.

²³ Mario Delgado, *Cuatrotablas y el final del mito*, in Delgado, *La Nave de la memoria*, cit., pp. 7-10: p. 9.

²⁴ Questo evento è patrocinato dall’Istituto Nacional de Cultura, l’UNESCO e l’Instituto internacional del teatro.

poi una scadenza decennale. Ne parleremo più avanti. Nel 1980, parte nuovamente per una tournée di undici mesi in Venezuela, Olanda, Italia, Danimarca, Svezia, Germania dell'ovest, Francia e Spagna. Al 1982 risalgono il progetto *En la montaña un árbol* e la creazione dell'AIA (Asociación para la Investigación Teatral Cuatrotablas), insieme alla importante collaborazione di Delgado con il Teatro dell'Arca (Forlì, Italia), presso il quale aveva già tenuto diversi laboratori. Laura Totti, direttrice del gruppo, lo invita a curare la regia dello spettacolo *La cena del rey Baltasar* che il maestro peruviano definisce «un auto sacramental complicadísimo»²⁵.

Il 1985 vede il gruppo peruviano impegnato in una nuova tournée di sei mesi in Italia, Ungheria, Francia e Germania dell'ovest. A questo periodo risalgono le prime presentazioni pubbliche di *Estaciones y travesías*, spettacolo che si ispira alle canzoni e poesie del connazionale Juan Gonzalo Rose (1928-1983), nelle città di Brescia, Bergamo e Palosco (Italia), Wuppertal (Germania) e Parigi (Francia). La permanenza in Europa è fondamentale per la crescita del gruppo, ma suscita anche dubbi e perplessità da parte peruviana. Dal 19 al 27 novembre 1988 Cuatrotablas organizza il secondo Taller d'Ayacucho (8° Encuentro Internacional de Teatro de Grupo)²⁶ durante il quale presenta *Los Clasicos*²⁷. Rosalina Perales ne critica l'eterogeneità e il montaggio:

El espectáculo *Los clásicos*, del Grupo Cuatrotablas [...], resultó de difícil asimilación por la profusión de elementos utilizados. Es un ambicioso proyecto de amalgamar textos importantes de la literatura universal a través del Tercer Teatro. Los fragmentos seleccionados conformaron una línea simbólica: a través e toda la historia humana ha imperado la violencia, la sangre, los asesinatos infundados [...]. Al intento fallido de fusionar los textos, se unieron recursos del Tercer Teatro como el tratamiento de la voz, el uso de pocos objetos – muy representativos – y el trabajo corporal, la mayor parte de las veces, gratuito²⁸.

²⁵ Delgado in Espinosa Domínguez, *Mario Delgado. La sabiduría del eterno discípulo*, cit., p. 74.

²⁶ Per avere più dettagli sull'organizzazione e la struttura di quest'incontro cfr. Eugenio Barba, *Reflexiones sobre el 8° Encuentro Internacional de Teatro de Grupo*, «El Sotano», n. 3, Bogotá, 1989, p. 9, <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_REENCUENTRO_AYACUCHO_88>.

²⁷ Creazione collettiva ispirata ai testi di Sofocle, Shakespeare e Brecht. La prima ha luogo al Reheinisches Landestheater Neuss (Germania) a agosto del 1988. Attori: Marisa Carbone, Francisco Mamani, Juana Sudario, Fernando Petong, José Infante, Miguel Ángel Villalobos. Attrice invitata: Helena Huambos, <<http://cuatrotablas.net/?q=node/170>>.

²⁸ Rosalina Perales, *El tercer teatro en Latinoamérica o abrir la caja de Pandora*, pp. 149-156 in *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro*

La stessa critica investe anche numerosi altri gruppi latinoamericani che partecipano al secondo incontro di Ayacucho: i temi e gli stilemi simili che si rincorrono di spettacolo in spettacolo, d'ensemble in ensemble, appaiono indice di scarsa originalità²⁹. Secondo la Perales (ma non solo), i performer tendono ad influenzarsi reciprocamente e ad adottare gli stessi riferimenti estetici trasformandoli in veri e propri cliché. Appaiono come "citazioni" degli spettacoli dell'Odin Teatret tanto la ridondanza degli oggetti di scena («candele, corde, petali, bandiere, bastoni, etc...»), quanto l'assenza di parola, la preminenza della «salmodia», l'uso «esagerato» del corpo. Riguardo all'influenza che Barba esercita sui gruppi peruviani, la Perales si chiede: «¿Estamos ante un ascendiente saludable para nuestro teatro, o se convertirá la nueva generación en una de plagio que aplaste su creatividad?»³⁰.

L'interesse europeo verso i Cuatrotablas, però, continua ad aumentare, e il gruppo torna in Europa nel 1989 per partecipare alla rassegna di teatro latinoamericano "La sposa muta" organizzata dal Centro Finisterrae Theatre. È affiancato dal gruppo peruviano Yuyachkani, dai gruppi cileni Teatro Dos e Taller de investigación teatral e dal gruppo brasiliano El Galpao³¹, invitati in Italia dal Centro Sangeminiiano di Modena e riuniti a Lecce per l'occasione. Nicola Savarese, studioso di teatro e uno dei fondatori del centro di ricerca teatrale Finisterrae Theatre, spiega le ragioni di questa iniziativa: «l'America Latina è un emisfero misterioso, ci sembra vicino e familiare ma, come una sposa muta, non riesce a parlarci»³². La tournée italiana dei cinque gruppi latinoamericani prevede, fra le sue tappe il Palazzo Baronale Tre masserie ad Aradeo (Lecce, Teatro Koreja), Fara Sabina (Gruppo Potlach), Cagliari, Modena (Centro teatrale Sangeminiiano), e Pontedera dove i membri di Cuatrotablas vengono ricevuti da Jerzy Grotowski.

Nico Garrone, giornalista e critico teatrale presente alla rassegna, in un articolo pubblicato sul quotidiano «La Repubblica», ricorda che Cuatrotablas è l'unico tra gli invitati latinoamericani a essere stato più volte

latinoamericano, a cura di Peter Roster e Mario Rojas, Buenos Aires, editorial Galerna / IITCTL, 1992, pp. 155-156.

²⁹ *Ivi*, p. 152.

³⁰ *Ivi*, p. 150.

³¹ In questa rassegna i gruppi peruviani Cuatrotablas e Yuyachkani presentano rispettivamente gli spettacoli *Los classicos* e *Los musicos ambulantes*.

³² Il titolo della rassegna "La sposa muta" è tratto dallo spettacolo di uno dei gruppi invitati (El Galpao, Brasile): *A comedia da esposa muda (che falava mais que pobre no chiuva)*.

in Italia e in Europa³³ e riporta le parole con cui Ferdinando Taviani aveva aperto l'evento augurandosi che gli spettacoli siano: «uno specchio utile, un modo per confrontarci e vederci più lucidamente in una situazione diversa ma non così lontana come sembra dai nostri bisogni attuali più profondi»³⁴. Dopo aver assistito a *Los Clasicos* di Cuatrotablas, Nico Garrone scrive una breve recensione intitolata *Ecco Amleto guerrigliero* in cui commenta:

Il clima generale dello spettacolo, con qualche appiattimento nell'avvicinarsi dei cicli e delle storie incrociate, anche per l'impossibilità di cogliere in pieno l'intreccio tra i classici e le mitologie del folklore popolare peruviano, è tonificato da una grande vitalità, un'esuberanza quasi gioiosa. La stessa che comunica il suo regista Mario Delgado³⁵.

Delgado viene definito da Garrone «un guru molto fecondo ma non parolaio, dalle maniere semplici, dotato della memoria prodigiosa di chi sembra avere vissuto ogni attimo come se fosse l'ultimo o il primo»³⁶.

Gli anni Novanta sono particolarmente importanti per il consolidamento delle relazioni estere del gruppo. È del 1992 la prima di *El pueblo que no podia dormir*, la cui drammaturgia viene curata dall'autore peruviano Alfonso Santistevan³⁷. Lo stesso anno il gruppo partecipa al Kulturfestival di Oldenburg (Germania) e alla Muestra de Teatro a Holstebro (Danimarca). L'anno successivo il gruppo si presenta al Festival Internacional de Teatro de Cordoba (Argentina) e al Festival Internacional Iberoamericano de Cultura di Santiago (Cile). Nel 1994 viene fondata l'Academia del Arte del Espectáculo e Delgado dirige *Noche de Reyes* con gli studenti diplomati della Escuela Nacional de Teatro de la Universidad Católica.

³³ Nico Garrone, *Ecco Amleto guerrigliero*, «La Repubblica», 17 settembre 1989, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/17/ecco-amleto-guerrigliero.html>>.

³⁴ Nico Garrone, *Il teatro 'desaparecido'*, «La Repubblica», 14 settembre 1989, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/09/14/il-teatro-desaparecido.html>>.

³⁵ Nico Garrone, *Ecco Amleto guerrigliero*, cit.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ La prima dello spettacolo ha luogo nella Casa de Cuatrotablas, nel quartiere di Barranco, Junín 430. Attori: Pilar Núñez, Helena Huambos, Francisco Mamani. Attori invitati: José Carlos Urteaga (Magia), Luis Felipe Ormeño (Teatro del Sol), Ethel Mendoza (Quinta Rueda). Testo: Alfonso Santistevan. Collaboratori: Ambasciata di Spagna, <<http://www.cuatrotablas.net/?q=node/175>>.

I festeggiamenti per il 25esimo anniversario di Cuatrotablas iniziano nel 1995 con il debutto di *Sueño de una noche de verano*³⁸ e proseguono poi nel 1996 con la prima di *Oye, nuevamente hoy*.

Nell'ambito degli scambi con la scuola Kanze di Teatro Nô, nel 1997 Delgado organizza a Lima il secondo laboratorio tenuto da Fumi Yoshi Asai³⁹, e nello stesso anno è invitato dall'Akademie Remscheid (Germania) per dirigere *Tamburi nella notte*.

L'anno seguente viene organizzato il terzo Taller di Ayacucho dal 24 al 31 maggio. Questo incontro genera profondi malcontenti per la sua caotica organizzazione al punto che, a un mese dalla fine del terzo Taller, (luglio 1998), Barba scrive una lettera a Delgado intitolata *Il giuramento di Atahualpa. Lettera a un fratello peruviano* in cui si dichiara deluso per le inattenzioni di Cuatrotablas, anfitrión del Taller, verso i suoi ospiti e lo rimprovera per l'atteggiamento irrispettoso e noncurante che ha trasformato la penuria di mezzi in codardia e irresponsabilità nei riguardi degli artisti invitati⁴⁰. Tuttavia, Mirella Schino, che partecipa all'incontro, malgrado questa disorganizzazione e le domande che non può fare a meno di porsi sulla validità delle motivazioni dei partecipanti a distanza di vent'anni dal primo Taller, non nasconde la sua ammirazione per la resistenza mostrata dai gruppi locali:

Es difícil hablar del respeto. Pero en la inimaginable confusión organizativa de "Ayacucho '98", la fuerza del respeto sube, imprevista, dentro de mí como si fuera rabia. Respeto por un cuidado y una precisión en el trabajo que parece no dejar espacio a pensamientos fútiles y peregrinos sobre el arte. Respeto por trayectos fatigosos, que partieron de la acción política teatral y la dilataron hasta el arte. Respeto por la excelencia, y por la constancia, por la capacidad de trabajar aislado. No hace falta decirlo: la sensación más fuerte es la que me causan las personas que han escogido el teatro para no tener que someterse a la presión de la pobreza, de la policía, y de Sendero Luminoso [...]. En un contexto parecido al del teatro del siglo XVI europeo: por una parte las cortes y los espléndidos edificios de los arquitectos [...], por otra los mercados y el oficio de la pobreza, de los campesinos y la revuelta. Y en medio, ellos: los actores⁴¹.

³⁸ La prima dello spettacolo si tiene nella *Casa de Cuatrotablas*. Attori: Fernando Fernández, Pilar Núñez, Francisco Mamani, Vilma Zamora, Ana Morey, Iván Sánchez, Iván Ruiz. Collaboratori: Ricardo Oré (lettura di Shakespeare), <<http://cuatrotablas.net/?q=node/178>>.

³⁹ Tre eventi vengono organizzati a Lima nell'ambito di questo scambio, il primo nel 1993, il secondo nel 1997 e il terzo nel 1998.

⁴⁰ Eugenio Barba, *Il giuramento di Atahualpa*, in Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 185-194.

⁴¹ Mirella Schino, *Ayacucho '98*, «Conjunto», n. 111, 1998, pp. 30-37: p. 35, <http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/MS_AYACUCHO_98.pdf>.

Nel 2000, ci sarà una nuova creazione della serie “Oye”, *Oye para siempre*⁴² ed è seguita, l’anno successivo, da *La nave de la memoria*⁴³, spettacolo ospitato nel 2003 alla University of Minnesota y St John’s University. Nel 2006 viene celebrato il 35° anniversario del gruppo con il patrocinio dell’Istituto Goethe e dell’Istituto italiano di Cultura di Lima. Lo stesso anno, Cuatrotablas riceve il premio El León de Oro dall’Universidad Nacional Mayor de San Marcos e dà inizio alle prime rappresentazioni pubbliche di *Arguedas. El suicidio de un país*⁴⁴, creazione collettiva ispirata all’opera *Los Ríos Profundos* di José María Arguedas, che sarà presentata ufficialmente nel 2008 nel III Festival de Teatro Internacional UCSUR organizzato dall’Universidad Científica del Sur (Lima), poi nella Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITECA, Lima) e nel *Teatro Nacional Cervantes* di Buenos Aires. Lo spettacolo viene premiato dall’XI Premio teatro del Mundo del Universidad de Buenos Aires come uno dei tre migliori spettacoli stranieri.

Dal 23 al 29 novembre 2008, viene organizzato il quarto Taller di Ayacucho⁴⁵. Lo stesso anno, invitato dall’ambasciata del Perù dell’Aia (Olanda), Cuatrotablas prepara una nuova versione di *La nave de la memoria* e di *Arguedas. El suicidio de un país* da presentare durante il suo soggiorno in Europa⁴⁶.

Oltre ad aver promosso la formazione di attori e favorito la nascita di realtà artistiche *in loco*, Cuatrotablas ha dunque svolto un’importante

⁴² Si tratta della quarta versione della serie degli spettacoli «Oye». La prima dello spettacolo si tiene nella Casa de Cuatrotablas a marzo del 2000. Attori: José Infante, Emilio Montero, Wady Fulton, Sonia Franco, Miriam Fonseca, Pilar Ochoa, Raúl Durand, David Salazar.

⁴³ Opera prima del poeta e drammaturgo peruviano Ricardo Oré. La prima dello spettacolo viene presentata nell’ambito della IX Cumbre Iberoamericana de Jefes de estado y de gobierno nella Casa dei Cuatrotablas, 28 de Julio 269, Barranco, a novembre del 2001. Attori: José Infante, Margot López, Antonieta Pari, Emilio Montero, Wady Fulton, José Miguel de Zela, Paul Ruiz, Sonia Franco, Pilar Ochoa, Raúl Durand, Dante Marchino, Paola Ubillúz, Vilma Zamora, <<http://cuatrotablas.net/?q=node/188>>.

⁴⁴ La prima dello spettacolo si svolge nel FITECA, Comas, a maggio del 2006. Attori: José Infante, Flor Castillo, Pilar Ochoa, Juan Maldonado, <<http://cuatrotablas.net/?q=node/193>>.

⁴⁵ Per avere più informazioni sul quarto incontro di Ayacucho consultare gli archivi OTA, <<http://odinteatretarchives.com/>> (per esempio il video: *Fragment from Eugenio Barba’s conference at XI International Meeting of Groupe Theatre, Ayacucho, Perù 2008*, <<http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/video-e-barbas-conference-in-ayacucho-2008>>); Mirella Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.

⁴⁶ L’opera di Arguedas *Los ríos profundos* porta Cuatrotablas a creare altri tre spettacoli: *Los Ernestos* (2010 e 2014) e *Los Ríos profundos* (2011).

azione federativa fra l'America Latina e l'Europa organizzando numerosi festival e incontri che hanno dato vita a una florida rete di relazioni fra i gruppi dei due continenti. I numerosi premi vinti da Cuatrotablas certificano la fama di cui gode il gruppo in America Latina⁴⁷. Tra i riconoscimenti più prestigiosi vi sono certamente il *Premio Ollantay del Centro Latinoamericano de Creación et Investigación Teatral* (CELCIT) nel 1987⁴⁸ e il premio *Laureles de la Ciudad de Lima* ricevuto nel 2001 per il «prezioso apporto del gruppo alla cultura peruviana».

Delgado si è spento nel 2016 all'età di 69 anni, un funerale festoso è stato organizzato dai membri dei gruppi Cuatrotablas e Yuyachkani in suo onore⁴⁹.

Una rete internazionale

En el teatro latinoamericano hay una filosofía de la profesión que atraviesa las épocas, las escuelas y los estilos: son los comunitarios. Todos manejan alguna mística liberadora y todos profesan la actitud experimental. De ese linaje viene el teatro de grupo, que agrega a los principios anteriores el tema del cuerpo⁵⁰.

Come già detto, Cuatrotablas conosce l'Odin Teatret nel 1976 al Festival di Caracas. Lì entra in contatto anche con il Libre teatro Libre (Argentina), il Clea (Messico), La Candelaria (Colombia), Contradanza (Venezuela), il Teatro Libre (Brasile). In quell'occasione Barba chiede a Delgado una dimostrazione pratica del proprio metodo di lavoro prima di presentare lo spettacolo. Delgado ricorda l'entusiasmo del regista italo-danese nell'assistere alla dimostrazione e il suo stupore per la somiglianza riscontrata tra il processo di creazione del gruppo danese e quello

⁴⁷ Per una lista completa dei premi vinti da Delgado e da Cuatrotablas consultare il sito del gruppo: <<http://www.cuatrotablas.net/?q=content/al-merito>>.

⁴⁸ Nel 1980, Cuatrotablas aveva già ricevuto il *Premio Ollantay del Centro Latinoamericano de Creación et Investigación Teatral* (CELCIT) nella sezione «Busqueda y nuevos aportes». Nel 1987, durante l'Encuentro Internacional de Teatro Antropológico (Bahia Blanca, Argentina), viene reso omaggio a Cuatrotablas.

⁴⁹ Cfr. la recensione in <<https://larepublica.pe/tendencias/978132-fallecio-mario-delgado-vasquez-director-del-grupo-teatral-cuatrotablas>>, e il video su <<https://www.youtube.com/watch?v=8hwCn-AvXv0>>.

⁵⁰ Magaly Muguercia, *El linaje de los comunitarios*, <<http://cuatrotablasperu.blogspot.fr/2011/09/magaly-muguercia.html>>.

del gruppo peruviano⁵¹. Da quel momento tra l'Odin Teatret e Cuatrotablas si instaura una collaborazione che dura da quarant'anni e si realizza ora da una parte, ora dall'altra dell'oceano. Particolarmente significativi di questo sodalizio sono i Talleres Latinoamericanos de Teatro de Grupo⁵², la cui prima edizione si tiene nel maggio del '78. Ferdinando Taviani racconta che i Cuatrotablas avevano avuto l'idea di organizzare un Taller in Perù già durante l'incontro di Belgrado (1976), il progetto però prende realmente forma solo due anni più tardi quando il gruppo peruviano decide di reinvestire il denaro guadagnato nel corso della tournée a Milano, a Berlino e nella Germania dell'ovest nell'organizzazione di quest'evento⁵³.

Per il primo Taller⁵⁴, Delgado fa una scelta anomala e coraggiosa: la città di Ayacucho, che inizia in questo periodo ad essere presa in ostaggio dalla lotta tra la *guerrilla* e lo stato. Questo luogo gli sembra particolarmente significativo per la sua forte presenza indigena che lo invita a riflettere sulle radici della cultura peruviana:

Queríamos hacer de Ayacucho – un pueblo abandonado de Dios, a pesar de sus 50 iglesias, un laboratorio cultural que nos podía anunciar el teatro del futuro. Indagar en el teatro de los padres, en el teatro originario, las técnicas que nos ayuden a pensar por primera vez en un teatro mestizo para el Perú⁵⁵.

Il Taller si pone l'obiettivo d'incentivare lo scambio tra i gruppi latinoamericani esclusi dai circuiti economici, sociali e teatrali convenzio-

⁵¹ El Rayo misterioso, *Entrevista a Mario Delgado. Grupo: Cuatrotablas, Perù*, Intervista realizzata nell'ambito di Experimenta 11, «Teatro, Truenos y Misterios», n. 62, dicembre 2010, pp. 8-10, <http://issuu.com/elrayomisterioso/docs/tt_m_62_para_web/8>.

⁵² Tra il 1978 e il 2008 Cuatrotablas organizza i Talleres de Ayacucho, incontri a scadenza decennale, durante i quali lo scambio artistico e pedagogico tra gruppi locali, latino-americani e internazionali ha ispirato teorie, pratiche e collaborazioni. Un quinto Taller si terrà ad ottobre 2018 ad Ayacucho se il contesto politico, economico e culturale lo renderà possibile. Una pagina facebook è stata creata per pubblicizzare l'evento: <<https://www.facebook.com/encuentroyacucho/posts/1838397666460701>>.

⁵³ Ferdinando Taviani, *Ayacucho e gli attori*, «Scena», n. 5, anno III, Ottobre-Novembre 1978, p. 26.

⁵⁴ Il primo Taller Latinoamericano de Teatro de Grupo è finanziato da *Cuatrotablas*, dall'Istituto Nacional de Cultura, dall'UNESCO e dall'Istituto italiano di cultura di Lima.

⁵⁵ Mario Delgado, *Modernización del teatro nacional del Peru*, testo caricato il 9 ottobre 2014 alle 19:09 sul sito del gruppo: <<http://www.cuatrotablas.net/?q=content/modernizacion-del-teatro-nacional-del-peru>>. Il commento introduttivo al testo dice: «[Texto] escrito en los finales del 2007 cuando me planteaba con Bruno Ortiz, realizar el Encuentro Ayacucho 2008, luego de mi re-encuentro con Eugenio Barba en diciembre de ese año, en Buenos Aires, e invitado por El Baldío».

nali al fine di preservarli dall'isolamento e stimolare in loro la produzione artistica. Mirella Schino (che ha visto la terza edizione del Taller) lo descrive come un incontro «il cui carattere più appariscente e più toccante sembra essere la capacità dei gruppi abituati ad un lavoro rigoroso ed isolato, di muoversi, in caso di necessità, come un corpo unico, collaborando tra loro»⁵⁶.

Ancora prima del suo inizio ufficiale, il Taller è già un successo: benché alla riunione siano stati invitati circa cento performer, il giorno prima dell'inaugurazione dell'evento sono duecento le persone che si presentano ad Ayacucho provocando l'insorgere inevitabile di problemi logistici e finanziari. Ma fra gli artisti, sebbene molti di loro ancora neppure si conoscano, si stabilisce subito un rapporto di solidarietà: Cuatrotablas aveva deciso di fornire l'alloggio, i pasti e una piccola diaria agli invitati i quali, data la grande affluenza di partecipanti, decidono di rinunciare alla metà del proprio compenso per permettere al gruppo di pagare l'alloggio ai nuovi arrivati⁵⁷.

Ferdinando Taviani, che assiste al Taller, scrive un resoconto sulle difficili condizioni in cui operano i membri di Cuatrotablas⁵⁸, e parla della

⁵⁶ Mirella Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, cit., p. 326.

⁵⁷ *L'Atelier de l'Unesco pour le tiers théâtre en Amérique latine: Ayacucho*, «International Theatre Information», printemps-été 1978, p. 12. La giornalista Ana Maria Portugal descrive lo svolgimento degli otto giorni dell'incontro. La mattina, tra le 8h e le 13h, dodici atelier pratici sono animati dal gruppo Contradanza d'Hercilia Lopez (Venezuela), da Cuatrotablas (Perù), Eduardo Gil e Alicia Arenas (Argentina), da Issa Miura del Butohsha Ritual Dance Group di Tokyo (Giappone), da Victoria Santa Cruz (Conjunto Nacional de Folklore, Perù), da Cora Herrendorf del Teatro Nucleo (Argentina), dal Roy Hart Theater, da Le Temps Fort Théâtre (France). Ana Maria Portugal, *Ayacucho 78 el fluir de la sangre*, «El Comercio», Lima, 13 juin 1978.

⁵⁸ Taviani si sofferma sulle difficili condizioni in cui operano i membri di Cuatrotablas che, dopo la svolta a destra del regime militare, sono stati cacciati malamente dal locale del Ministero dell'educazione che li ospitava: «La polizia ha provveduto al trasloco degli strumenti e degli accessori teatrali dalla sala al marciapiede. Da alcuni centri culturali europei erano partiti telegrammi di solidarietà e di appoggio per i Cuatrotablas. Quando loro li hanno esibiti, l'ufficiale che dirigeva il trasloco glieli ha subito stracciati in faccia. In modo che capissero bene che le referenze internazionali non valevano un ficco secco. Forse è per questo che quando, dopo pochi mesi, hanno chiesto all'Unesco appoggio e riconoscimenti per organizzare il Taller Latinoamericano non temevano tanto d'essere strumentalizzati, quanto che anche quell'appoggio e quei riconoscimenti non servissero a nulla, non bastassero ad aprire una breccia nel pesante isolamento di cui godevano nel loro paese, e che li condannava alla sopravvivenza all'estero o ad una sostanziale inazione [...]. Così, rendendosi autosufficienti, mutandosi, per quattro mesi, da attori in amministratori,

loro tenacia e determinazione nel voler portar avanti il Taller anche nel momento in cui le autorità militari gli impongono di chiuderlo «ermeticamente» al pubblico. Il Taller si svolge in un momento storico-politico caldo del Perù: lo stato d'emergenza è stato appena dichiarato, le riunioni sono proibite e «di spettacoli per le strade e nelle piazze neppure a parlarne»⁵⁹. Anche nel Taller, la presenza e l'influenza dell'Odin suscitano perplessità:

La marcada influencia de Barba en el Teatro Latinoamericano ha traído un volcán de reacciones en Peru y el resto del continente. Para unos no es mas que una continuación del colonialismo cultural que ha imperado en nuestro hemisferio por los últimos cuatrocientos anos; para otros es la salvación estética de nuestro teatro por haberlo alejado del didactismo brechtiano que domino las décadas anteriores⁶⁰.

Pur rientrando per vocazione e caratteristiche nell'universo del Terzo Teatro, Delgado tiene a precisare che il concetto espresso con questa locuzione esisteva in America Latina prima che Barba lo formulasse e rispondeva ai nomi di Nuevo Teatro⁶¹, Teatro Joven, Teatro Marginal. Si tratta di correnti teatrali nate nel corso del I Festival di Manizales (Colombia, 1968)⁶², che

dattilografi, addetti stampa, organizzatori culturali, viaggiando per prendere personalmente contatto con gruppi di cui si conosceva a malapena il nome e la città, hanno trasformato una bella idea in una cosa che cresceva e che non era più tanto facile negare, impedire o ignorare». Ferdinando Taviani, *Ayacucho e gli attori*, cit., pp. 25-26.

⁵⁹ *Ivi*, p. 25. Taviani spiega inoltre che, mentre i latinoamericani si riuniscono a porte chiuse nell'Istituto d'Antropologia, l'Odin, grazie alla sua posizione di gruppo straniero riesce ad intervenire nelle strade e nelle piazze di Ayacucho, aggirando con astuzia gli ordini delle autorità locali. Poi conclude: «Quel che è strano (in realtà sarebbe strano il contrario) è che qui i teatri di gruppo sembrano *sapere* quel che in Europa si è faticosamente obbligati a *teorizzare*», Ferdinando Taviani, *Ayacucho e gli attori*, cit., p. 28.

⁶⁰ Rosalina Perales, *El tercer teatro en Latinoamérica o abrir la caja de Pandora*, cit., pp. 155-156.

⁶¹ Per approfondire il concetto di Nuevo Teatro cfr. il libro di Malgorzata Oleszkiewicz, *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*, Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos e Instituto Austríaco para América Latina, 1995.

⁶² Delgado racconta come a Manizales (Colombia) dei giovani provenienti da tutta l'America Latina si riuniscono per la prima volta in un festival universitario per confrontare le loro esperienze teatrali. Uniti dalla loro marginalità e dal sentimento di inadeguatezza nei confronti delle scuole di teatro, sperimentano nuove forme di teatro per esprimere il loro anticonformismo, propongono di sostituire la creazione individuale con quella collettiva e sono uniti dagli stessi ideali di giustizia sociale. Mario Delgado, *Cuatrotablas y el tercer teatro*, «Marka», Lima, 13 julio 1978, pp. 4-5. Nella prima edizione del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario (1968), la giuria è formata da personalità del mondo cul-

ricercavano e caldeggiavano nuove forme di solidarietà tra i performer.

Invitando l'Odin ad Ayacucho nel 1978, Cuatrotablas cercava di creare un ponte fra il gruppo danese e gli artisti locali. Due anni prima, a Caracas, gli spettacoli dell'Odin avevano sollevato critiche ancora maggiori presso i performer latinoamericani che avevano definito l'ensemble «formalista» e «colonialista», e lo avevano accusato di creare performance «ludiche» senza alcuna «trascendenza sociale»⁶³. Ma c'è anche chi, come il critico peruviano Hugo Salazar del Alcázar, ricorda positivamente la visita dell'Odin Teatret ad Ayacucho nel 1978. Ai suoi occhi, l'Odin appare come un «microcosmo capace di affrontare situazioni difficili» e costituisce, per i teatri latinoamericani, uno stimolo a sviluppare una propria concezione autonoma del teatro⁶⁴.

A ben vedere, il primo Taller è un momento cruciale anche per l'Odin: la tournée in Perù rappresenta un momento chiave nella presa di coscienza del suo «valore» fuori dal contesto europeo. Di fronte alle critiche ricevute, ma anche alla intensa esperienza di Ayacucho, Barba è costretto a ripensare la sua relazione con l'altro, a immaginare nuove strategie per superare la diffidenza iniziale, sfidare i pregiudizi e avvicinarsi ai colleghi latinoamericani.

Il metodo: il teatro come «riserva ecologica dell'uomo»

La scuola di Cuatrotablas è fondata, come abbiamo visto, nel '74. Questa scuola e il «metodo» in continuo mutamento che vi viene insegnato avrà una enorme influenza in America Latina. Provare a dare una descrizione chiara, sintetica e univoca del training creato, assemblato e utilizzato da Cuatrotablas nei suoi 47 anni d'attività – un lungo processo sempre in divenire – sarebbe impossibile. Pur avendo avuto il privilegio

turale tra cui Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Jack Lang, Alfonso Sastre, Mario Vargas Llosa, Atahualpa del Cioppo. In un secondo momento il Festival perde il suo carattere competitivo e diventa il luogo dove vengono invitati i gruppi più rappresentativi del teatro latinoamericano e internazionale. Benché abbia attraversato dei periodi difficili, il festival è rimasto attivo fino ad oggi. <http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=179:el-teatro-en-colombia&catid=5:ensayos&Itemid=9>.

⁶³ Da un'intervista a Eugenio Barba, «Saltomortal», n. 23, p. 124.

⁶⁴ Hugo Salazar del Alcazar, *No era el camino. Teatro: dos encuentros, ilusiones vitales, ilusiones mortales*, Intervista con Eugenio Barba, «Quehacer», n. 56, pp. 84-90, p. 87.

di assistere ad alcuni laboratori, dimostrazioni e spettacoli del gruppo durante il quarto Taller d'Ayacucho (2008), per tentare di fare emergere costanti e discontinuità del metodo è stato necessario non solo un lavoro di confronto tra gli articoli scritti in diversi momenti della parabola del gruppo, ma anche fare ricorso alla generosità e ai racconti di alcuni dei suoi performer.

Sappiamo quali siano state le principali figure di riferimento per la concezione del "metodo" Cuatrotablas perché Delgado le menziona più volte nei suoi scritti e nei suoi discorsi: in primo luogo il suo primo maestro brechtiano, il celebre Atahualpa del Cioppo, fondatore del gruppo uruguayano El Galpón. Al regista argentino-venezuelano Carlos Giménez, con cui collabora strettamente tra il '69 e il '71, attribuisce una grande «intuizione politica» e un'«estrema lucidità nella gestione finanziaria». Gli riconosce inoltre il merito di aver permesso ai performer latinoamericani di accedere al circuito dei grandi maestri internazionali (Kantor, Peter Brook, Strehler, Kazuo Ohno, il Berliner Ensemble, la Schaubühne) grazie ai numerosi eventi organizzati⁶⁵.

Il laboratorio tenuto da Maria Escudero, regista del Libre Teatro Libre (Cordoba, Argentina), che Cuatrotablas organizza nel teatro della ENSAD nel marzo 1972 è definito da Delgado come il più straordinario a cui abbia mai partecipato. In quell'occasione, il neonato gruppo peruviano si «allena seguendo [la prassi] della creazione collettiva e impara ad elaborare nuovi contenuti con il corpo, il gesto e la voce»⁶⁶. Gli insegnamenti di Maria Escudero saranno fondamentali per lo sviluppo delle tecniche di lavoro che Cuatrotablas utilizzerà nel corso della sua lunga traiettoria artistica. Anche la psicoanalista peruviana Matilde Ureta de Caplanski che sin dal 1973 aiuta Delgado a mantenere un «gruppo operativo e a dissolvere i conflitti che impedivano lo svolgimento del lavoro artistico», ha un posto d'onore nella lista dei sostenitori e degli ispiratori⁶⁷.

Anche Grotowski è una figura di riferimento importante. Delgado e Cuatrotablas lo incontrano a Pontedera nel 1989, come abbiamo visto, insieme agli altri quattro gruppi presenti alla rassegna, Yuyachkani, Teatro Dos, Taller de investigación teatral, El Galpao⁶⁸.

⁶⁵ Delgado in Espinosa Domínguez, *Mario Delgado. La sabiduría del eterno discípulo*, cit., p. 17.

⁶⁶ *Ivi*, p. 29.

⁶⁷ El Rayo misterioso, *Entrevista a Mario Delgado. Grupo: Cuatrotablas, Perú*, cit., pp. 8-10.

⁶⁸ Con quest'invito, il maestro polacco aveva voluto ricambiare l'omaggio interna-

In un'intervista, Delgado racconta come durante la riunione fossero state poste a Grotowski solo tre domande, ognuna delle quali era stata seguita da una sua risposta di circa un'ora⁶⁹. La prima domanda viene formulata da un membro di Cuatrotablas e riguarda il trattamento sulla scena del sentimento dell'"odio" da parte di un attore che non ha mai sperimentato questo specifico stato d'animo «¿qué puede hacer un actor con el odio, cuando él siente que éste es algo que lamenta no haber experimentado, no haber trabajado y no conocer directamente?»⁷⁰. La risposta del regista polacco è senza appello: ogni uomo conosce e prova l'odio, il performer non può esercitare una volontà sui suoi sentimenti ma può lavorare sugli impulsi che li sottendono. Per rinforzare la sua affermazione, Grotowski cita l'esempio degli animali che non provano odio ma manifestano la pulsione dell'attacco solo quando stanno giocando o si stanno difendendo⁷¹.

La seconda domanda viene posta da un attore di Yuyachkani che chiede a Grotowski quali siano le reali possibilità di azione del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN)⁷² in Perù, nel mezzo della guerra civile tra Sendero Luminoso e Stato. Grotowski lo invita a non farsi troppe illusioni poiché reputa che i movimenti di questo tipo non siano mai così forti come potrebbe sembrare. La mancanza di un'autorità politica centrale generata dalla lotta tra un gruppo di estrema sinistra e un'oligarchia può creare un

zionale che Delgado e il suo gruppo avevano organizzato in suo onore a Huampani (Perù) dal 19 al 27 novembre 1988, e al quale non aveva potuto assistere. L'incontro di Huampani (VIII Incontro Internazionale di Teatro di Gruppo) era stato organizzato in collaborazione con altri artisti e gruppi locali tra cui Yuyachkani, Magia, Raíces, Teatro del Sol, Centro de Comunicacion de Villa El Salvador, Anabasis et José Maria Arguedas. Delgado aveva incontrato per la prima volta Jerzy Grotowski al Festival di Manizales (Colombia, 1969) poi di nuovo a Wroclaw (Polonia) nel 1976-1977, grazie alla mediazione di Eugenio Barba.

⁶⁹ Delgado, peraltro, sottolinea la sua difficoltà a citare con esattezza gli scambi intercorsi poiché il maestro polacco aveva pregato gli invitati di non prendere appunti durante l'incontro ma di «limitarsi ad ascoltare e a guardare affinché fosse il corpo a ricordare».

⁷⁰ Edgard Guillén, *Mecanismos y proyección de un director*, entrevista a Mario Delgado (1989), in *La nave de la memoria*, cit., p. 135.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Nella logica di coesione dei gruppi locali e di ricerca di nuove tecniche e ispirazioni, trenta compagnie provenienti da Lima e da El Callao creano nel 1985 il Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). Nel 1990 la rete viene estesa a cento gruppi sul tutto il territorio peruviano e, nel 1999, Cuatrotablas, in quanto membro del consiglio d'amministrazione del MOTIN Perù, è a capo dell'organizzazione della XVIII Muestra Nacional Lima (Comas). Per approfondire la storia del MOTIN cfr. Luis A. Ramos-García, *El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa*, «Latin American Theatre Review», Fall 2000, pp. 173-192.

vuoto di potere e lasciare uno spazio di apparente libertà d'azione dove far crescere l'arte, tuttavia Grotowski insiste sul fatto che questa libertà è effimera e che solo la disciplina e il rigore permettono agli artisti di formarsi come «guerrieri potenti» e di resistere nelle situazioni di precarietà.

L'ultima domanda viene posta dagli attori brasiliani curiosi di sapere quale sia la posizione attuale del maestro polacco nei confronti di Stanislavskij: come risposta giunge da Grotowski un'esortazione a «tornare a Stanislavskij» che stima come il più grande maestro di teatro⁷³.

«Formare un attore è formare un nuovo essere umano»⁷⁴

Durante una conferenza-dimostrazione di Cuatrotablas nel Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo (Washington, 1995), Mario Delgado definisce il teatro come l'«ultima riserva ecologica dell'uomo» che ha come missione quella di «preservar al teatro del espíritu depredador de esta sociedad deshumanizante, creada por nosotros mismos [...]»⁷⁵. Il regista precisa che l'essenza del teatro risiede nella sua dimensione umana e più precisamente nel corpo e nella voce dell'attore:

[...] Si el teatro es una reserva ecológica, el fin último y el medio del mismo son el cuerpo y la voz del actor. El cuerpo y la voz del hombre como última reserva. Mientras haya un cuerpo y una voz, ese cuerpo y esa voz van a necesitar otro cuerpo y otra voz para comunicarse. Ninguna máquina de la más alta y sofisticada tecnología va a poder suplir la necesidad de ese diálogo. Aún cuando los seres humanos “hayamos evolucionado hacia otro cuerpo” producto del desarrollo genético y biológico, el hombre necesitará ese diálogo luminoso que a los seres humanos los hace más humanos⁷⁶.

Il discorso di Delgado fa eco alle frasi di Barba che, già nel 1975, aveva espresso l'idea del teatro come una riserva che accoglie i sogni e gli ideali di chi la abita. In questo spazio, allo stesso tempo isolato e comunitario,

⁷³ Edgard Guillén, *Mecanismos y proyección de un director*, cit., p. 135.

⁷⁴ Riprendiamo per questo titolo una frase di Delgado «Formar un actor es formar un nuevo ser humano» formulata nell'articolo *Oye, hagamos el proyecto de la vida*, «Cuatro tablas, asociación para la investigación actoral», n. 1, enero 1992, p. 1. Documento inviato via mail da José Miguel de Zela Morales, membro di Cuatrotablas dal 1994.

⁷⁵ Mario Delgado, *El Teatro como la última reserva ecológica del hombre*, <<http://www.cuatrotablas.net/?q=node/152>, febbraio 2017>.

⁷⁶ *Ibidem*.

i performer possono armonizzare le diverse pulsioni che li animano attraverso l'esercizio del loro mestiere⁷⁷. Ma non bisogna dimenticare che per Cuatrotablas è stato fondamentale l'apporto di più artisti e pedagoghi, che li hanno aiutati a elaborare il metodo di lavoro che più gli corrispondeva⁷⁸.

Delgado ha sempre insistito sulla necessità del gruppo di «aprirsi a nuove esperienze per evitare che la cellula sociale rimanga chiusa in se stessa e vada verso l'asfissia», sottolineando il valore della responsabilità di ogni membro e la sua capacità di lavorare autonomamente dal momento che «cada uno de nosotros será el grupo»⁷⁹.

La durata della scuola, cui si accede tramite selezione, è di sette anni. Nel «Taller Vocacional» (primo anno) vengono impartite 48 ore mensili di allenamento «fisico» e «drammatico» che comprendono l'insegnamento di tecniche di rilassamento, di respirazione e esercizi vocali, lo studio della dizione, un training «musicale» e «intellettuale»⁸⁰. Superato il primo anno, lo studente accede al «Taller Permanente», una formazione di due anni:

Aquí se estudian artes marciales orientales como el Tai-Chi y se toman clases de ritmo, canto y uso de instrumentos musicales. Se exige la investigación teórica de las grandes tendencias de las técnicas teatrales de Occidente: Stanislavsky, Brecht y Grotowski, además de la historia universal del teatro⁸¹.

Per i restanti quattro anni della formazione gli allievi vengono integrati alla troupe stabile e, a partire dalle ricerche effettuate nel laboratorio, realizzano degli spettacoli affiancati da alcuni attori delle precedenti «generazioni». In questo modo sono messe in luce la trasversalità della formazione e le potenzialità di ogni allievo che, nel suo formarsi come artista, diventa a sua volta insegnante, agente e divulgatore di una visione e pratica del teatro.

Delgado ha indicato due fasi nel processo di costruzione del proprio metodo. La prima, volta alla ricerca delle origini occidentali «La búsqueda

⁷⁷ Eugenio Barba, *Il parco o la riserva* (Holstebro, gennaio 1975), in Ferdinando Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 249-256: p. 255.

⁷⁸ Alvino et al., *Análisis de 15 años de Cuatrotablas y laboratorio (1971-1986)*, cit., pp. 99-124: p. 103.

⁷⁹ Mario Delgado, *La utopia de Cuatrotablas 1981*, discorso tenuto a Zacatecas nel 1981, in *La Nave de la memoria*, cit., pp. 45-47: p. 47.

⁸⁰ Mario Delgado, *Una escuela para un teatro nacional. Con rigor metódico, Cuatrotablas forma actores tras siete años de estudios y practica teatral*, «Cuatrotablas, asociación para la investigación actoral», cit., p. 3.

⁸¹ *Ibidem*.

de las fuentes occidentales», inizia nel 1976 a Caracas⁸² e prosegue nel corso delle diverse tournée in Europa tra il 1976 e il 1990 durante le quali il gruppo ha l'occasione di osservare il lavoro di Peter Brook, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine e il suo Théâtre du Soleil. La seconda fase, quella dedicata alla ricerca delle origini orientali «La búsqueda de las fuentes orientales», comincia nel 1980 quando Delgado, entrato nell'equipe dell'ISTA, partecipa alla prima sessione di Bonn (Germania) e rielabora il training ispirandosi alle tecniche mostrate da Sanjukta Panigrahi (India), da I Made Pasek Tempo (Bali), da Katsuko Azuma, dai membri della scuola Kanze (Giappone) e dall'Opera di Pechino (Cina).

Durante questa prima sessione dell'ISTA, il regista prende continui appunti affinché le informazioni e le sensazioni vissute nel corso dei cinquantuno giorni di lavoro possano «depositarsi» e un giorno «rivelarsi». Come lui stesso ha modo di osservare rileggendo il suo quaderno, due sono gli eventi che lo hanno maggiormente influenzato: l'incontro con Barba da un lato e quello con i maestri orientali dall'altro.

Cuando reviso las 240 paginas escritas durante los momentos de observación “me puedo ver”. Hay apuntes claves, hay apuntes oscuros, hay dudas, hay aciertos, hay misteriosos signos que descifrar, hay signos descifrados. Siento que estos apuntes revelan de alguna manera todo el proceso que vivi en Bonn⁸³.

Riporta i suoi ricordi dei laboratori guidati dalla danzatrice di Nihon Buyo, Katsuko Azuma (Giappone): osservandola, nota che «ogni esercizio ha una struttura completa», che «la colonna vertebrale è la fonte di tutta l'energia» e che il «centro dell'equilibrio è in trasformazione permanente». Le esperienze vissute con l'ISTA portano Carlos Cuevas, membro fondatore di Cuatrotablas, a stabilire uno scambio diretto e di lunga durata con la scuola Kanze (Giappone). L'attore integra i principi del Nō nella sua pedagogia personale e, nel 1984, dopo un laboratorio di otto mesi, fonda il gruppo di teatro La otra orilla a Braunschweig (Germania), attivo fino al 1992⁸⁴.

⁸² Per approfondire il tema dei legami tra l'Odin Teatret e i gruppi di teatro d'America Latina segnaliamo i libri seguenti: Eugenio Barba e Lluís Masgrau, *Arar el cielo*, L'Avana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002; Ian Watson and colleagues, *Negotiating cultures, Eugenio Barba and the intercultural debate*, New York, Manchester, University Press, 2002; Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, cit.

⁸³ Mario Delgado, *Una mirada desde la oscuridad*, cit., pp. 33-44: p. 39.

⁸⁴ Mario Delgado, *Una mirada desde la otra Orilla*, 1984, in *La Nave de la memoria*, cit., pp. 75-78: p. 77.

In un'intervista da noi realizzata, Antonieta Pari⁸⁵, membro di Cuatrotablas dal 1989, racconta la sua esperienza del metodo e della deontologia del gruppo peruviano. L'attrice racconta di aver assistito allo spettacolo *Oye*⁸⁶, di esserne rimasta molto affascinata e di aver provato il desiderio di unirsi al gruppo. Ma, in quegli anni, Cuatrotablas era una vera e propria comunità in cui s'intrecciavano vita quotidiana e professionale; l'impegno e la presenza richiesti ai suoi membri erano totali, e rendevano il gruppo inaccessibile per coloro che, come lei, svolgevano parallelamente un'attività lavorativa e una formazione presso il Club de Teatro de Lima (1983-1984).

Solo alla fine degli anni Ottanta con l'arrivo della quinta generazione della scuola vengono introdotte nuove regole che facilitano l'accesso agli allievi che non possono seguire la scuola a tempo pieno.

Il primo insegnamento che la Pari ricorda di aver ricevuto da Delgado è il rispetto del tempo e dello spazio. Disponendo di meno tempo rispetto agli allievi delle generazioni precedenti, gli attori della «quinta generazione» imparano a disporre delle ore di lavoro in maniera coscienziosa e a rendere proficua ogni possibilità d'apprendimento, di ricerca e di creazione che viene loro offerta. La disciplina svolge un ruolo fondamentale: ogni giornata si apre con la pulizia della sala di lavoro per poi proseguire con alcuni esercizi di concentrazione e riscaldamento:

Dentro de todos los ejercicios que con los cuales calentábamos [...] empezamos primero con caminatas en el espacio con diferentes direcciones, encontrándonos, mirando siempre al frente y después calentamos las articulaciones: los pies, las rodillas, los brazos, la cintura, la cadera, el esternón, la columna vertebral sobretodo que es la base de nuestro cuerpo⁸⁷.

⁸⁵ Antonieta Pari inizia i suoi studi nel Club de Teatro de Lima (1983-1984), poi entra a far parte della quinta generazione della Escuela AIA Cuatrotablas dal 1989. Come attrice di Cuatrotablas sotto la direzione di Mario Delgado Vásquez ha lavorato in *Fuenteovejuna*; *Oye, nuevamente hoy*; *El pueblo que no podía dormir*, *El bello indiferente*, *La nave de la memoria* e *En la espesura de la ciudad*. Sotto la direzione della regista finlandese Pirkko Saisio, ha lavorato nello spettacolo *La noche de concreto*. Ha lavorato come attrice indipendente e ha interpretato il ruolo d'Ippolita nello spettacolo *Las Dardano* sotto la direzione de Bruno Ortiz. Informazioni tratte dal sito web di Cuatrotablas: <<http://laxion.blogspot.fr/2008/12/antonieta-pari.html>>.

⁸⁶ La prima dello spettacolo ha luogo il 19 maggio 1972 a Lima nel Centro Comunal del quartiere di Santa Cruz de Miraflores. Gli attori erano: Mario Delgado, Luis Ramirez, Ricardo Santa Cruz, Carlos Cueva, Malco Olivero, <<http://www.cuatrotablas.net/?q=node/224>>.

⁸⁷ Arianna Berenice De Sanctis, *Intervista a Antonieta Pari*, marzo 2018.

Seguono alcuni esercizi di respirazione che hanno lo scopo di «pulire il corpo internamente», facilitare la gestione del fiato nelle azioni aerobiche, preparare al riscaldamento della voce. In questo modo, secondo Antonietta Pari, il training consente al singolo attore di «trovare sé stesso», di «esplorare tutto ciò che ha dentro», di «lavorare per un'unità tra corpo e mente» e permette al tempo stesso ai diversi membri del gruppo di elaborare un linguaggio comune per «capirsi, concentrarsi e continuare a creare sempre appoggiandosi l'uno sull'altro». L'attrice commenta che, lavorando su se stesso, l'attore riesce a «mostrarsi come è, senza pregiudizi» e impara a riconoscere i propri limiti, a rispettarli e farne uno strumento di creazione⁸⁸.

Delgado ritorna spesso sull'idea della necessità di confrontarsi coi propri limiti e agire a partire dagli ostacoli e dalle potenzialità che ne derivano. L'attrice aggiunge che il lavoro sulle azioni fisiche proposto ai membri di Cuatrotablas durante l'allenamento viene approfondito a livello teorico con le lezioni tenute da Delgado su Konstantin Stanislavskij, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Peter Brook, Pina Bausch, Eugenio Barba.

In una terza fase dell'allenamento l'attore si dedica al lavoro collettivo che, secondo Antonietta Pari, permette di «sviluppare la fiducia nell'altro», di «approfondire la comunicazione con i compagni» e di «spingere le azioni fisiche all'estremo». Il lavoro in gruppo aiuta l'attore ad integrarsi e ad essere autentico nella sua ricerca poiché ha imparato prima di tutto ad accettare sé stesso «con todas sus imperfecciones [...], luego aprender a estar con el otro tanto en el entrenamiento en la creación en la convivencia, en el intercambio de experiencias». A questo stadio del training l'attore mette in comune la partitura fisica personale con quelle degli altri apprendisti:

Mario tenía una base de su pedagogía que estaba fundada como él decía en una difícil ecuación, decía el la del dar y recibir, saber dar y saber recibir, que implicaba una apertura para que todas las advertencias, las reflexiones o las reglas que les planteemos no se transformen en simple retórica⁸⁹.

In un'intervista con Samuel Adrianzen (1981), Delgado afferma che durante il processo di creazione collettiva l'attore deve soddisfare le necessità personali senza mai dimenticare quelle del compagno. Per raggiungere questo obiettivo è necessario trasformare l'egoismo in una forza costruttiva

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

e creativa attraverso il lavoro quotidiano e coniugando al tempo stesso gli impulsi che uniscono e quelli che dividono. Poi conclude: «El grupo no es una abstracción, es algo así como el punto final de un impulso que nos une, una especie de obsesión por lo imposible, casi una utopia: la socialización de nuestra individualidad con todo lo que ella implica»⁹⁰.

La predilezione per la dinamica collegiale traspare anche nel lavoro drammaturgico: come esempio dello spirito collaborativo che regola e alimenta la scrittura, Delgado cita lo spettacolo *La orquestita. La piel que cubre la tristeza* (1989)⁹¹ creato con gli attori Edgard Guillén e Helena Huambos e spiega: «en este caso es más la dramaturgia del grupo que yo vuelvo mi dramaturgia, que se la doy al grupo y éste me la devuelve...»⁹².

Delgado ha sempre espresso la convinzione che il lavoro su se stesso insegni all'attore ad essere «uomo» una seconda volta, che il training sia volto a riattivare le facoltà psicofisiche conciliando le due dimensioni troppo spesso separate: «un reencuentro de nuestra armonía psicofísica permitiría un actor total – hombre maduro que se habrá ganado el derecho a la verdadera palabra. “A mas hombre mas actor”»⁹³.

Gli insegnamenti di Delgado vivono incorporati nelle decine di attori che ha formato nel corso della sua carriera e che ha incoraggiato a trovare una propria via d'espressione fondata sulla ricerca personale, la solidarietà e l'apertura verso le altre culture.

⁹⁰ Mario Delgado, *La utopia de Cuatrotablas 1981*, cit., pp. 45-48: p. 46.

⁹¹ La prima viene presentata nell'auditorium dell'Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, Miraflores, a febbraio del 1990. Attori: Pilar Núñez, Marisa Carbone, Juana Sudario, José Infante, Fernando Pétong, Francisco Mamami, Miguel Angel Villalobos. Invitati: Edgard Guillén, Helena Huambos, <<http://cuatrotablas.net/?q=node/173>>.

⁹² Guillén, *Mecanismos y proyección de un director*, cit., p. 140.

⁹³ Samuel Adrianzen, *A proposito de revision*, entrevista a Mario Delgado (1979), in *La Nave de la memoria*, cit., pp. 19-24: p. 21.