

Francesca Romana Rietti

TESSERE DI UN TEATRO DI GUERRIGLIA

NOTA INTRODUTTIVA

El teatro, que me sedujo desde muy niña gracias al circo, me ha comprometido conmigo misma y con mis propios silencios. El teatro es mi vida desde que despierto... hasta que vuelvo a despertar. Y seguiré creyendo en él, en su belleza, en su pasión, en su locura y en las broncas habidas y por haber que implica el arte en nuestro continente.

El arte en libertad.
María Escudero

Questo Dossier raccoglie un patrimonio di storie che documentano come, nel periodo più oscuro e violento della Storia politica argentina, attrici e attori abbiano riconosciuto nel proprio artigianato teatrale un luogo, un tempo e un ambiente umano in cui esercitare una forma di resistenza, tacita e non armata, nei confronti del regime totalitario che ha governato il paese tra il 1973 e il 1983. I dieci anni in cui si collocano i fatti teatrali di cui qui si dà conto sono stati dominati dalla violenza di Stato e da un clima di terrore causati prima dall'azione repressiva esercitata tra il 1973 e il 1976 dalla Triple A (Alleanza Anticomunista Argentina) e poi dal golpe che ha portato al potere la giunta militare che, rimasta al governo tra il 1976 e il 1983, ha causato la scomparsa di trentamila persone. Il contesto e il tempo storici in cui i documenti e i materiali di questo Dossier sono immersi hanno cercato di reprimere ogni forma di libertà: nella vita quotidiana, nei rapporti interpersonali, nella sfera politica e nell'arte, senza eccezione alcuna. Eppure, le pagine che seguono testimoniano l'esistenza di alcune sacche di opposizione teatrale costruite su un'eccedenza di vitalità e passione, uno sprezzo del pericolo e uno spirito di gruppo. Mettono a disposizione di chi studia delle fonti capaci di rivelare come e perché a certe latitudini la via del teatro sia stata, e continui a essere, innanzitutto quella del

rifiuto; una scelta rischiosa e necessaria tra la vita e la morte, un mezzo per tenere in vita un compromesso politico, una dimensione artistica e interpersonale verso la quale esprimere, con fierezza, un senso di appartenenza.

Insomma, un cammino urgente verso la libertà da percorrere costi quel che costi.

Un'altra protagonista del teatro argentino di quel tempo, Cristina Castrillo, nel rievocare gli esordi del lavoro con María Escudero, fondatrice nel 1969 del Libre Teatro Libre di Córdoba i cui membri furono tutti costretti all'esilio, in un suo volume autobiografico ha scritto pagine che quasi sembrano essere pensate in dialogo con quelle di questo Dossier. Ne riporto uno stralcio che disegna, con la precisione poetica di chi i fatti li ha vissuti, il contorno di una geografia teatrale di cui la storia degli studi italiana sa pochissimo, a dispetto della sua importanza e del suo interesse.

La libera manifestazione del nostro modo di cercare un diverso approccio alla teatralità, non solo cominciava a dare nell'occhio, ma con l'andar del tempo divenne sospetta e di conseguenza altamente minacciosa.

In pochissimo tempo siamo diventati irrefrenabili, irriverenti, magici, bellissimi e sospetti.

María Escudero, allora, aveva da poco passato la quarantina e la sua irrequietezza veniva da lontano. Era lei la responsabile dei nuovi arrivati, di quelli ai quali trasmettere le prime armi.

Non sono certa che avesse un chiaro disegno dei passi da seguire, né quello che adesso io posso riconoscere come un sistema o un metodo di lavoro, però so che cercava ardentemente di rompere e travolgere l'immobilità delle convenzioni e di certi principi, e per farlo doveva poter contare sulla freschezza di chi iniziava, di chi non era stato plasmato dal formale e scontato gioco della rappresentazione.

Le sue iniziative erano semplici, ma molto efficaci. Una libertà ordinata permetteva l'espressione di uno spiccato senso ludico, di una spontaneità che comunque conteneva il rigore di una disciplina interna, visibile nell'attenzione per l'altro e nel controllo e nell'uso dello spazio; con queste premesse tutto poteva diventare teatro e una possibilità di comunicazione.

[...] Un approccio che, se da una parte era riscontrabile in tante altre esperienze teatrali di quel periodo e in diverse parti del mondo, sebbene la loro eco non avesse raggiunto le nostre latitudini e non l'avrebbe fatto per molto tempo, da un'altra aveva la freschezza e l'originalità di un prodotto nato in contatto con delle intense e proprie necessità di mutamento.

Una via che, sebbene possa apparire ora scontata ed elementare, lasciò un segno indelebile. Determinò un'altra maniera di porsi nei confronti della teatralità,

non solo nel sovvertimento del modo di proporre un fatto creativo, ma anche nella decisiva presenza che essa ebbe poi nel tessuto sociale e politico del momento.

[...] Torno a vedere il pavimento di mattonelle rosse, ghiacciato in inverno e ristorante in estate, le pareti disadorne e scalciate e il singolare odore che contraddistingue il sudore e la stanchezza, la veglia e i sogni: l'appartenenza.

[...] Provo una punta di vanto molto simile all'orgoglio nell'essere stata parte integrante di quella progenie artistica che in mezzo al caos e al disordine, attornata da una violenza che giorno dopo giorno affinava la mira, senz'altra risorsa che la necessità di essere parte della storia e protagonista del proprio tempo, ha generato con rigore e allegria uno stile e una posizione di rivolta nei confronti del teatro, inaugurando così l'entrata in uno dei periodi più straordinari e terribili della storia culturale, sociale e politica di un paese, di un continente e di un decennio¹.

Per questo Dossier ho montato testi e frammenti provenienti da un documentario del 2012 (*La rebelión del cuerpo*) e da due libri pubblicati, rispettivamente nel 2021 e nel 2022, dalla casa editrice dell'Istituto Nacional del Teatro di Buenos Aires. Si tratta di *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, autobiografia di Ángel Elizondo, il primo e il più celebre allievo diretto argentino di Étienne Decroux, curata e redatta da Ignacio González. Quest'ultimo è anche autore dell'*Epilogo* del volume, intitolato *Il sussurro del corpo*, con cui questo Dossier si apre immettendo immediatamente chi legge in uno dei suoi nodi, ovvero, le condizioni cui furono costretti a reagire attori e attrici durante l'ultima dittatura civile-militare argentina per cercare di proteggere una qualche dimensione spazio-temporale della loro creatività e della loro resistenza. L'altro è il volume di Victor Hernando, *Mimo dinámico. Dimensiones dramaturgicas de la acción*, che oltre a restituire un ampio quadro storico delle origini e degli sviluppi del mimo in Argentina e in America latina – in particolare ha il merito di allargare l'orizzonte della conoscenza oltre i confini della sempre più celebre e studiata città di Buenos Aires – si avventura in un'indagine più strettamente teorica. Si tratta di un'analisi che riguarda, essenzialmente, i rapporti che intercorrono tra il mimo e il teatro e i processi creativi che contraddistinguono forme di teatro cosiddetto corporeo. Con questo termine l'autore si riferisce a un teatro che non parte necessariamente

¹ Cristina Castrillo, *Tracce. La mappa di un mestiere*, Balerna (Chiasso), Edizioni Ulivo, 2015, pp. 67-69.

dalla messa in scena di un testo drammaturgico, che può scegliere di rinunciare all'uso della parola e che si fonda tutto sull'azione costruita e pensata come prima ed essenziale cellula di ogni futura drammaturgia.

Tra racconti autobiografici, quadri storici, riflessioni teoriche e rimandi a studi legati ai rapporti tra teatro e dittatura i volumi lasciano emergere vite e storie inscindibili da quel particolare tempo della Storia argentina e da questo fortemente condizionato. Gli estratti che ho selezionato, montato, redatto e tradotto descrivono un ambiente in cui il fatto stesso di fare teatro, muovendosi in quelle circostanze di dittatura, poteva minacciare l'incolumità della vita, era un atto di resistenza e un'occasione per assaporare forme di indipendenza e bellezza altrimenti impossibili.

La voce della Castrillo, come i due libri, uno più autobiografico e l'altro più teorico e storico, che stanno alla radice di questo Dossier, come i frammenti della memoria dei membri della Scuola e della Compagnia di Elizondo – fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 – le fotografie, i ritagli stampa, una scheda storica che segue le tracce di Juan Domingo Perón e del peronismo – fondamentali per comprendere la politica argentina del secondo Novecento e, in particolare, quella del decennio 1973-1983 qui in questione – sono tessere di un mosaico che sto iniziando a ricostruire e che lascia emergere il profilo di un continente teatrale di straordinaria ricchezza eppure ancora piuttosto invisibile. Non è un'indagine esaustiva quella che voglio ora mettere a disposizione della comunità degli studi, quanto una ricognizione di frammenti, di documenti di natura diversa, di fonti orali e di voci. Ne ho raccolte molte nel corso di questa ricerca, sono andata a caccia dei ricordi di chi ha vissuto gli effetti della dittatura, che non sono stati solo le torture e la scomparsa delle persone, ma anche la subdola necessità di abitare in un costante stato di allerta ogni istante della vita quotidiana. Come è noto, è sempre difficile per i testimoni tornare a parlare di quei tempi e di quell'orrore. Forse perché, a dispetto della consapevolezza della necessità di narrare e di ricordare, interviene in tralice il pudore del dolore? Forse è per questo che quando arrivano a trovare le parole per raccontare le loro storie sono tutte così precise, ovvero, così poetiche?

È stato essenziale parlare con le persone in Argentina così come con i membri di diverse comunità artistiche perché mi ha permesso di capire come la fine di una dittatura non coincida con il tempo crono-

logico della Storia, ma rimanga nel DNA di una nazione per un tempo che ha una durata indecifrabile e indefinibile.

La pubblicazione di questi due libri è però anche l'occasione per cominciare a ricostruire un altro pezzo della storia – anch'essa per lo più sconosciuta in Italia – del mimo in Argentina e in America latina e degli esiti che le visioni (teatrali e cinematografiche) di Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau hanno prodotto in quel continente: autentiche epifanie rivelatrici dell'esistenza di un teatro capace di fare a meno della parola senza che per lo spettatore questa assenza equivalesse a una perdita, vuoi della comprensione, vuoi dell'efficacia del linguaggio attoriale e vuoi della potenza immaginifica e comunicativa dello spettacolo.

Ed è allora quando il filo della Storia, la dittatura, si intreccia con quello dell'arte, il mimo corporeo, che per me comincia a tessersi la rete dentro alla quale ci conducono le pagine di questo Dossier: le strategie messe in atto da quelli che sono stati dei veri e propri teatri di guerriglia.

Questi documenti bisogna leggerli e interrogarli cominciando a immaginare – senza pretendere di trovare risposte nelle voci qui raccolte – cosa possa aver significato essere una mima o un mimo che si richiama con eresia alla tradizione e alla disciplina del linguaggio corporeo di Decroux nella geografia storica e temporale di un paese in cui i corpi di chi si opponeva al regime militare dominante venivano sottoposti a torture inaudite e fatti scomparire.

Bisogna provare a immaginare che esemplari arcipelaghi di libertà del tutto straordinaria, tanto nella sfera creativa come in quella della vita quotidiana, siano state le classi della Scuola di Elizondo e gli spettacoli della sua Compagnia.

Voglio che a chiudere questa nota sia l'espressione della mia gratitudine. Innanzitutto verso gli autori dei due volumi che conosco da più di vent'anni, quando per la prima volta li ho incontrati tra Buenos Aires e Mar del Plata a una conferenza e a un convegno internazionale di mimo, con cui ho continuato a dialogare malgrado la distanza. Loro, come il curatore del volume di Elizondo, mi hanno consegnato con fiducia e disponibilità i loro testi, ancora prima che venissero dati alle stampe, e hanno accettato che li selezionassi e vi intervenissi tagliandoli, rimontandoli, corredandoli di alcune note storiche e biografiche – non necessarie in Argentina perché relative a fatti arcinoti ma qui in

Italia indispensabili alla comprensione della complessità del contesto geopolitico in cui i testi si stagliano – e anche operando cambi per adeguarli ai criteri storici e redazionali di questa rivista. Ho goduto di una libertà grande e niente affatto scontata.

I loro libri contengono molto di più dei frammenti che ho selezionato e dei fili che sono andata a cercare per cominciare a tesserli. Sono fonti piene di domande e questo Dossier vuole lanciare l'invito a cominciare a rivolgere lo sguardo, aumentandone la consapevolezza, verso questa realtà così emblematica e cruciale per chi studia i rapporti che intercorrono tra il teatro e la Storia.

Sono altrettanto grata a quelle persone² che, tra Roma e Buenos Aires, hanno ascoltato e condiviso i miei perché, a volte, dando corpo a delle risposte, altre invitandomi ad accoglierli e a lasciarli depositare nel terreno di questa ricerca. Nel dialogo con loro ho trovato modo di erigere quegli argini per contenere la corrente, spesso impetuosa e soffocante, dei dubbi e delle domande.

In estrema sintesi potrei dire che tutto il lavoro di questo Dossier aspira a narrare le storie di chi ha inseguito una passione malgrado e contro tutto.

² Victor Hernando, Natalia Marcet, Georgina Martignoni, Gabriella Sacco, Alberto Sava, Mirella Schino, Gabriele Sofia, Ana Woolf.