

ARTICOLO

## Teatro comunitario in Argentina.

### Trasformazione sociale, memoria collettiva e identità

di Giada Russo

Il mio incontro con il Teatro Comunitario è avvenuto a Buenos Aires nell'estate del 2010. La ricerca sul campo si è rivelata imprescindibile per portare avanti lo studio di un fenomeno teatrale assolutamente inedito nel panorama artistico novecentesco. Nella capitale argentina ho conosciuto i luoghi e i testimoni protagonisti di questa esperienza, i quali hanno offerto un supporto fondamentale alla mia indagine, attraverso interviste organizzate, ma anche lunghe conversazioni informali.

Il lavoro che ho svolto a stretto contatto con i processi creativi, ma anche con le pratiche organizzative, le strategie economiche e il sistema di relazioni che sostengono il progetto mi ha permesso di delineare i caratteri fondamentali del fenomeno e di rilevare, accanto agli aspetti strettamente teatrali, gli straordinari risvolti sociologici, che hanno stimolato una più ampia riflessione sul rapporto inscindibile fra arte e società. Da sempre le arti accompagnano i momenti di crisi di una società, e in maniera proporzionale: a maggiori avversità corrispondono maggiori produzioni artistiche. Ma l'arte non si limita a essere uno specchio della realtà, è in grado di trasformarla. Il teatro, per la sua dimensione pubblica e partecipativa, può assolvere pienamente a questa funzione.

Il Teatro Comunitario è esempio emblematico della capacità trasformativa dell'arte: nato nella Buenos Aires degli anni Ottanta, si è confrontato con una società frammentata dalle differenze sociali e ancora scossa dalla dittatura militare. Grazie alla sua capacità di agire attivamente sulla realtà, il Teatro Comunitario ha dimostrato di saper risvegliare la comunità nel suo insieme. I protagonisti della Storia diventano protagonisti della Scena e il bisogno di ricordare viene ricostruito collettivamente. Alla base del processo di lavoro comunitario c'è l'idea che l'arte è un diritto di tutti i cittadini e, al pari della salute, dell'alimentazione e dell'educazione, rappresenta una delle priorità dell'uomo. Gli spettacoli nascono pertanto dalla e per la comunità, autrice e destinataria essa stessa di un lavoro artistico che si sviluppa con l'obiettivo di costruire un significato sociale e politico. Gli

attori coinvolti nel Teatro Comunitario si definiscono *vecinos-actores*, cittadini-attori non professionisti, che attraverso gli spettacoli raccontano la storia del quartiere, i suoi miti, le sue leggende, il valore del lavoro e dell'educazione, i momenti chiave della storia comune, al fine di riscattare la memoria collettiva e l'identità individuale.

Il trauma subito esige un processo di risignificazione del passato nel presente, reso complesso dalle dinamiche di produzione della memoria collettiva che è in ogni caso un'opera di selezione del passato, da studiare anche nei meccanismi di produzione dell'oblio, che si manifestano tanto nelle pratiche esplicite della censura, quanto nelle forme più occulte di manipolazione del pensiero<sup>1</sup>. Già nell'Argentina della post-dittatura, molteplici memorie individuali e collettive, contese e ostinate, si sono accavallate alla reticente ricostruzione ufficiale dei fatti.

La memoria ha bisogno di concretizzarsi in prodotti culturali che fungano da strumenti di trasmissione e di riappropriazione del passato, come avviene nel caso del teatro. Il nuovo teatro di Buenos Aires si fa carico degli orrori della dittatura e della necessità di costruire una memoria del dolore. Ma non si tratta di mero realismo: il teatro funziona come luogo dell'altro, nel quale si criticano gli orrori del reale e si fonda uno spazio nuovo, quello del possibile. Il Teatro Comunitario traduce il possibile in utopia: l'obiettivo è quello di ricomporre il tessuto sociale del quartiere di appartenenza e diffondere i valori della solidarietà e della partecipazione, trasformando così l'intera comunità.

### **Buenos Aires: una città che ricorda**

Il mio primo contatto con la capitale argentina è stato caloroso e sorprendente, con una movimentata immersione nel quartiere caratteristico de La Boca, dove ha sede Catalinas Sur, il gruppo fondatore del Teatro Comunitario. Le due organizzatrici della compagnia mi hanno condotta per mano in questo viaggio, offrendomi la possibilità di rovistare tra gli archivi del teatro, di assistere alle prove degli spettacoli e ai numerosi laboratori, ma soprattutto introducendomi in una vera e propria rete di relazioni che ha rappresentato la fonte più ricca per la scoperta e lo studio di questo fenomeno. Oggi esistono numerosissimi gruppi di Teatro Comunitario a Buenos Aires e non

<sup>1</sup> Su questi temi, cfr. in particolare Jan Assmann 1997; Marc Augè 2000; Giovanni Contini 1997; Cristina Demaria 2006; Elena Esposito 2001; Ugo Fabietti, Vincenzo Matera 1999; Maurice Halbwachs 1997; Marzia Rosti 2005/2006.

solo, realtà diversificate e autonome, ognuna foriera di esigenze e priorità differenti. Per cogliere, dal di fuori, i caratteri generali di questo panorama teatrale ricco ed eterogeneo, fondamentale è stato il contributo di studiosi come Marcela Bidegain e Carlo Fos<sup>2</sup>, che hanno fornito alla ricerca di campo il supporto storico e analitico indispensabile.

Nel tempo, la componente sociologica del fenomeno teatrale ha accresciuto la sua valenza, sicché nei gruppi di neoformazione, appaiono ridimensionate le pretese tecniche e organizzative, quindi artistiche; questo è accaduto presso le comunità più povere dove il Teatro Comunitario è stato soprattutto una scelta di recupero e di riscatto. Imprescindibile punto di riferimento per tutte le nuove realtà resta il gruppo Catalinas, che, nella sua evoluzione storica, dagli anni Ottanta fino a oggi, ha incarnato i cambiamenti sociali e politici di un trentennio. Il gruppo affonda le sue radici nel luglio del 1983, l'anno stesso in cui l'Argentina esce dalla dittatura militare, nel quartiere de La Boca, a Buenos Aires, all'interno dell'associazione dei genitori della scuola del barrio, già attiva durante gli anni della dittatura. Alla guida del gruppo fu chiamato il regista uruguayano Adhemar Bianchi, che preferì sin dall'inizio definirsi *entusiasrador*, promotore attivo di una comunità che cercava nel teatro una forma solidale di resistenza e trasformazione sociale. L'impulso dei genitori della scuola coincideva con un clima di effervescenza che cominciava a inondare tutta la vita argentina dopo anni di oscurantismo. Il gruppo comunitario di Catalinas muove i suoi primi passi nel solco della tradizione del teatro popolare: dal teatro greco, al teatro del Siglo de Oro spagnolo, alla Commedia dell'arte italiana, ad ogni forma di teatro che vuole comunicare con le persone comuni. Così Adhemar Bianchi durante un'intervista descrive l'esordio del gruppo:

Desde el principio tuvimos planteos ambiciosos a nivel del concepto de la fiesta, de lo teatral y de lo épico. [...] El teatro clásico siempre tiene algo que ver con el poder, y esto se entiende. Pero también había algunos textos como el de García Lorca de Don Cristóbal y Rosita y era gracioso encontrar a chicos de la Boca recitando por la calle: tengo dos tetitas como dos naranjitas y un culito como un quesito. Tuvimos la suerte de que todo lo que hicimos pensando que iba a ser entendido por la gente, gustó<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Marcela Bidegain è una studiosa argentina, ricercatrice nel settore umanistico e specificatamente teatrale, autrice di due importanti testi sul teatro comunitario (Bidegain 2007; Bidegain, Marinetti, Quain 2008); Carlo Fos è uno studioso e ricercatore argentino, esperto del fenomeno dell'anarchismo fra Italia e Argentina.

<sup>3</sup> Sin dall'inizio avevamo progetti ambiziosi a livello del concetto di festa, di teatro e di epica [...] Il teatro classico ha

Fin dall'inizio il Grupo de Teatro Catalinas Sur (originariamente Grupo de teatro al aire libre Catalinas Sur) mette in scena spettacoli con un gran numero di partecipanti, fino a 90-120, appartenenti a quattro generazioni del quartiere, accomunati dai valori della giustizia sociale e della solidarietà, e usa i linguaggi del teatro, del canto, della musica dal vivo, del ballo e dei pupazzi. Catalinas Sur elegge la piazza a spazio privilegiato per le sue rappresentazioni, trasformando così la strada da luogo di paura e di pericolo, quale era durante il terrore di Stato, a luogo di incontro e condivisione. Il recupero dello spazio pubblico diventa un atto politico di chi si schiera dalla parte dell'arte, della creatività e della partecipazione, contro un potere che relega tra le mura di casa, di fronte alla televisione, in solitudine. Non è un caso dunque che anche le Madres de Plaza de Mayo, la comunità di donne che dagli anni della dittatura fino a oggi lotta per la memoria dei propri figli "scomparsi", scelga la piazza come luogo di incontro per eccellenza:

Mucha gente se pregunta porqué habiendo otros organismos las madres fuimos a la Plaza, y porqué nos sentimos tan bien en la Plaza. [...] En la Plaza éramos todas iguales, a todas nos habian llevado los hijos, a todas nos pasaba lo mismo, habíamos ido a los mismos lugares. Por eso es que la Plaza agrupó, por eso es que la Plaza consolidó<sup>4</sup>.

Ancora oggi, percorrendo le strade di Buenos Aires, è possibile ritrovare tracce del ricordo della dittatura e dei suoi crimini. Le piazze della città sono testimoni di un rito interminabile: accanto alla marcia silenziosa delle Madres, che ogni giovedì col fazzoletto bianco sul capo scelgono di manifestare la loro indignazione, il Teatro Comunitario sceglie la festa, il convivio. La ricerca sul campo mi ha dato la possibilità di attraversare le strade di una Buenos Aires che ricorda, di sperimentare quello che di straordinario il teatro può offrire a una comunità. Oggi posso raccontare questa esperienza grazie alle voci e alle storie di artisti come Adhemar Bianchi e Ricardo Talento,

---

sempre a che vedere con il potere. Però ci sono anche testi come quelli di García Lorca de Don Cristóbal e Rosita ed era divertente incontrare i ragazzi della Boca e recitare: ho due seni che sembrano due arance e un sedere come un formaggino. Abbiamo avuto la fortuna che tutto quello che facevamo per la gente, piaceva. (Cfr. [www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar) Sito ufficiale della compagnia).

<sup>4</sup> Molta gente si chiede perché noi Madri abbiamo scelto la piazza e perché ci stiamo così bene. [...] Nella piazza eravamo tutte uguali, a tutte noi avevano sottratto i figli, a tutte era accaduta la stessa disgrazia, eravamo state tutte negli stessi luoghi. La piazza ci vide unite, ci consolidò come gruppo (Cfr. [www.madres.org](http://www.madres.org). Sito ufficiale delle Madres).

co-fondatore del Teatro Comunitario, e di tutti i testimoni della realtà attuale argentina che ho conosciuto durante il mio soggiorno: dai *vecinos-actores* agli abitanti di Buenos Aires incontrati a Plaza de Mayo come sui mezzi di trasporto o nei luoghi di ritrovo della socialità quotidiana.

Come afferma il filosofo Tzvetan Todorov: “Il buon uso della memoria è quello che serve a una causa giusta, non quello che si accontenta di riprodurre il passato” (Todorov 2000); i fatti del passato si possono leggere in due modi differenti, in maniera letterale o esemplare. Nel primo caso si tratta di un tipo di memoria feticista che considera il passato insuperabile e sacro; la memoria esemplare, invece, fa in modo che il passato si converta in principio di azione per il presente, è una memoria che rompe i miti, desacralizza gli eroi, denuncia le ingiustizie, critica i poteri e i valori consacrati. È proprio così che Buenos Aires ha imparato a ricordare.

### **“Una società dentro l'altra”: metodo di lavoro e tematiche del Teatro Comunitario**

L'incontro diretto con la realtà del Teatro Comunitario argentino mi ha permesso di ricostruirne a posteriori le motivazioni profonde, i principi fondanti, gli obiettivi e le dinamiche di gruppo. Far parte di un gruppo di Teatro Comunitario significa entrare dentro una microsocietà con tutti i diritti e i doveri che ciò comporta, quindi rinunciare al proprio individualismo, lavorare in collettività, avere attenzione verso l'altro e condividere tutto. La comunità teatrale mi ha accolta sin dall'inizio come parte di questa grande famiglia, dove ognuno è elemento indispensabile dell'ingranaggio teatrale complessivo. Insieme, si costruiscono storie vere o inventate dove molto forte è l'aspetto popolare, perché è il popolo stesso che parla al popolo; si crea un circolo virtuoso dove soggetto e oggetto coincidono e si aspira al miglioramento, se non dell'umanità intera, delle microrelazioni quotidiane, personali. Sono sempre presenti alcuni generi popolari di antica tradizione come il *sainete*<sup>5</sup>, la *murga*<sup>6</sup>, il *candombe*, l'operetta. È un teatro che recupera la festa come rito e non ama le forme del teatro psicologico. C'è infatti un'attenzione alla coralità del teatro che prende le

<sup>5</sup> Nel teatro spagnolo classico il *sainete* è, in origine, un breve componimento comico o burlesco in un solo atto che serve da intermezzo negli intervalli tra un atto e l'altro delle grandi pièces. Alla fine del Seicento finisce per sostituirsi all'*entrées*, diventando un componimento autonomo. [...] Il *sainete* fa ricorso alla musica e alla danza. Cfr. Patrice Pavis 1998: 378.

<sup>6</sup> La *murga* è una forma di teatro di strada, nata in Uruguay agli inizi del XX secolo, all'interno del Carnevale. Con una forte connotazione parodistica e satirica, la *murga* coniuga danza, musica e recitazione. Cfr. in particolare Coco Romero 2006; sito web [www.murgalgm.com](http://www.murgalgm.com).

distanze dall'intimismo del dramma introspettivo borghese, sostituendo la voce collettiva del coro alla parola del singolo individuo. Le proposte teatrali dei gruppi comunitari realizzano una contaminazione di forme alla quale concorrono la commedia, la tragedia, il melodramma, ma non il dramma psicologico, dove la coscienza privata prende il sopravvento su quella collettiva. Il Teatro Comunitario dà voce alla coscienza sociale del gruppo e si impegna a renderla pubblica e a trasmetterla agli spettatori. Si tratta di una via originale al teatro epico, che utilizza gli strumenti dell'umorismo e del grottesco, che si prende gioco dei potenti e sostiene le minoranze, e non è mai una mera riproduzione del reale.

Nelle opere comunitarie il soggetto è sempre collettivo, non c'è un protagonista individuale. Nella maggior parte dei casi, infatti, i gruppi di Teatro Comunitario lavorano sui cosiddetti "personaggi in blocco": ogni gruppo di attori rappresenta collettivamente, "in blocco" appunto, una tipologia di personaggi (gli insegnanti, i religiosi, gli immigranti, i disoccupati, i funzionari, etc.). Questo tipo di scelta drammaturgica deriva dal processo creativo che sta dietro a ogni rappresentazione: il coordinatore suddivide gli attori in sottogruppi, ognuno dei quali sviluppa una tematica diversa, attraverso improvvisazioni collettive. A ispirare il lavoro del gruppo sono immagini, foto, oggetti, aneddoti e canzoni popolari sui quali si comincia a creare una drammaturgia. Nella pratica del Teatro Comunitario elementi chiave sono il gioco, l'improvvisazione e il canto comunitario. Quando la fase laboratoriale è conclusa, si passa alle prove vere e proprie dello spettacolo e alla trascrizione del testo, da parte di uno dei membri del gruppo o del direttore stesso. Quando il testo di riferimento è l'opera di un autore conosciuto, esso viene adattato e modificato a seconda delle esigenze del gruppo e del contenuto che si vuole trasmettere. Per quanto si tratti sempre di *vecinos-actores*, non professionisti, il risultato cercato non è mai dilettantesco, ma punta alla qualità del prodotto e alla sua efficacia su chi guarda, da un punto di vista non solo etico ma anche estetico (Mouriño 2010).

Come hanno tenuto a sottolineare Nora Mouriño e Stella Giaquinto, organizzatrici di Catalinas Sur e miei principali punti di riferimento a Buenos Aires, i gruppi comunitari non fanno un'arte povera per poveri. Il fatto che la maggior parte di queste realtà nascano nei quartieri più degradati delle città, con prevalenza di un pubblico di non intenditori, spesso non abituato al teatro, non significa che gli spettacoli siano costruiti in maniera approssimativa: si tratta di persone comuni che si impegnano al

massimo delle loro possibilità e investono energie, tempo e passione nel loro lavoro.

Per questo, spiega Nora Mouriño, amano definirsi amateurs, amanti del teatro: “Somos amateurs, porque nos gusta muchísimo el teatro y queremos que también los espectadores empiezen a entender lo que de bueno el teatro puede darnos”<sup>7</sup> (Mouriño 2010).

Il Teatro Comunitario non si rifà a un modello né a un metodo teatrale specifico: il teatro si fa, si agisce con un approccio decisamente sperimentale. L'attore professionista è portato a razionalizzare il suo lavoro, a capire perché fa ciò che fa, quali sono gli obiettivi, come raggiungerli. Questo aspetto intellettuale non esiste nella pratica del *vecino-actor*, perché altrimenti egli perderebbe la sua “innocenza”, che è il vero patrimonio del non professionista<sup>8</sup>. È significativa in questo senso l'affermazione di Cunill Cabanellas, ricordata da Ricardo Talento, insieme ad Adhemar Bianchi: “No me lo cuentes, hazlo!”<sup>9</sup> (Bidegain, Marianetti, Quain 2008: 35).

Un'altra caratteristica interessante del Teatro Comunitario è che gli spettacoli si evolvono nel corso degli anni: ogni rappresentazione si arricchisce di nuovi spunti, offerti spesso anche dall'attualità. Lo spettacolo si va modificando in base alla risposta del pubblico, all'intercambiabilità dei *vecinos-actores*, all'ingresso di nuovi membri nel gruppo. Ogni comunità teatrale vive un continuo rinnovamento. Esempi rappresentativi di questa continua evoluzione degli spettacoli sono le due opere cardine di Catalinas, “Venimos de muy lejos” del 1990 e “El Fulgor Argentino” del 1998, tutt'oggi in cartellone. Dal confronto tra la versione del 2010, a cui ho avuto modo di assistere a Buenos Aires, e le rispettive versioni precedenti fornitemi in cartaceo, sono emerse alcune differenze imposte dal tempo. L'ingresso di nuovi membri, la scoperta di nuovi dettagli, il desiderio e la possibilità di migliorarsi anno dopo anno, la presenza di un pubblico ogni volta diverso, hanno influito nella costruzione dello spettacolo.

<sup>7</sup> Siamo *amateurs* perché amiamo il teatro e desideriamo che anche gli spettatori comincino a capire quello che di buono il teatro può donarci.

<sup>8</sup> “L'attore del teatro comunitario, diversamente dall'attore tradizionale, è un attore che non ha perso la sua innocenza” (Talento 2010).

<sup>9</sup> Non me lo dire, fallo!



*Il gruppo Catalinas Sur di fronte al Galpón di Catalinas, in Avenida Perez Galdós, La Boca.*

### **“Venimos de muy lejos” e “El Fulgor Argentino”: storie di identità e memoria**

*Venimos de muy lejos* racconta da una prospettiva del tutto originale la vicenda dell'emigrazione europea in Argentina, attraverso storie, personaggi e immagini al confine tra la realtà e l'immaginazione. È un omaggio agli immigrati europei, un omaggio alla speranza e alla fatica con le quali arrivarono in Argentina, alla loro sofferenza ma anche all'allegria delle loro feste e canzoni. Prima dell'inizio della rappresentazione gli spettatori vengono accolti dagli attori-amici del quartiere e accompagnati al loro posto in platea; un sottofondo di musica tradizionale spagnola e italiana introduce il pubblico nell'atmosfera e nel tema dello spettacolo. I pittoreschi personaggi sono caratterizzati da costumi tipici dell'epoca, ritrovati negli armadi di famiglia, senza però alcuna pretesa storica né antropologica. L'obiettivo è quello di rievocare le voci degli antenati del gruppo, dei nonni e dei bisnonni, cosicché anche il pubblico possa riconoscersi in quei personaggi.

L'immagine allegorica della Repubblica Argentina appare emblematicamente in platea in attesa che arrivino gli emigrati in fuga dalla fame, dalla guerra e dal freddo dell'Europa. In coro si presentano al

pubblico cantando parole di speranza:

Venimos de l'Europa, del hambre, de la guerra, dejamo nostra casa, dejamo nostra tierra, traemo la nostalgia, traemo la alegria, venimo a la Argentina! Queremo laborar! [...] Tenemos la esperanza! Queremo laborar!<sup>10</sup>

Sul fondale della scena viene montato un grande telone dipinto che riproduce i due piani della facciata di un antico *conventillo*. Molte volte i *conventillos*, chiamati anche *inquilinos*, erano stati originariamente piccoli hotel caduti in disgrazia oppure case residenziali di famiglie ricche trasferitesi in zone più salubri e più sicure. Il nome deriva dalla parola "convento", probabilmente perché queste strutture ricordavano nella forma i conventi, con la loro disposizione a ferro di cavallo con un patio centrale e abitazioni a due o tre piani che lo cingevano sui tre lati. Gran parte dell'immigrazione italiana che si stabilì a Buenos Aires si installò nella Boca e diede al quartiere un'impronta culturale molto forte.

Oltre al dialetto della regione di provenienza, gli immigrati parlavano il *cocoliche*, un miscuglio di spagnolo e italiano<sup>11</sup>. Gli uomini lavoravano al porto, scaricavano le navi, lavoravano nei cantieri e costruivano queste grandi abitazioni precarie di lamiera o legno, in cui ogni famiglia disponeva di una stanza e condivideva la cucina e il bagno. Regno indiscusso delle donne, il *conventillo* accoglieva decine di famiglie. Nella Buenos Aires di fine secolo la popolazione aumentò in maniera esponenziale, sia per il gigantesco afflusso di immigrati in cerca di fortuna sia per l'arrivo dalle campagne di *gauchos* in cerca di lavoro. Tutti questi disperati si ammassavano nei *conventillos* in condizioni igieniche precarie, senza fogne, con poca acqua potabile, dividendo spazi ridotti e decadenti e trovandosi spesso nell'impossibilità di poter comunicare in una lingua comprensibile per tutti. Gli abitanti dei quartieri degli immigrati, infatti, provenivano da tutte le parti del mondo, erano per lo più spagnoli, italiani, ebrei o arabi, e ognuno portava la sua cultura, la sua lingua, le sue

<sup>10</sup> Veniamo dall'Europa, dalla fame, dalla guerra, abbiamo lasciato la nostra casa, la nostra terra, portiamo nostalgia, portiamo anche allegria, arriviamo in Argentina! Vogliamo lavorare! [...] Abbiamo la speranza! Vogliamo lavorare! Cfr. libretto dello spettacolo, materiale di sola circolazione interna. Tutti i testi teatrali citati nell'articolo si riferiscono a libretti non pubblicati.

<sup>11</sup> Topos letterario costante dell'epoca è quello di una Buenos Aires come città-Babele: si veda, quale paradigma, l'opera del "grottesco criollo" (Discépolo 1925); cfr. in particolare Fontanella de Weinberg 1976: 102-115; Moliner 1975; Cancellieri 1999: 69-84.

abitudini. La solidarietà tra poveri, però, aveva il sopravvento e la diversità culturale diventava terreno fertile per la creazione di una nuova cultura.

Tutto questo viene trasportato magicamente sulla scena, dove gli elementi scenografici contribuiscono a riprodurre la quotidianità di cui vivevano gli immigrati nei *conventillos*, con l'immane lavatoio in legno per lavare i panni e i bambini e il bagno in comune per tutti gli inquilini dell'edificio. Il *conventillo* di Doña Angiulina pian piano si popola di figure pittoresche: Manolo il lattaio, Giovanni l'anarchico, Don Jaime il tedesco, Rebecca la madre disperata perché il figlio vuole sposare una fervente cattolica, Clementina, che arriva con le sue quattro figlie in cerca del marito da tempo partito per l'America, di cui ha perso le tracce. Non mancano gli episodi di scontri e violenze, rappresentati in chiave ironica e grottesca, talvolta con l'uso di pupazzi che stemperano il clima di tensione e ridicolizzano alcune figure: il generale Roca a capo dell'Esercito della Patria in difesa dei principi di "ordine e autorità" e il Presidente degli immigrati fondatore della Repubblica de La Boca. Il *cocoliche* in bocca a questi personaggi accentua l'elemento grottesco; così parla il Presidente:

Generale Roca. Noi siamo xeneixes. Abbiamo arrivati della bella Genova. Hemo encontrado una terra tutta arrasada, pantanosa, puzzolenta. Abbiamo fato tutte le case dove abitamo con nostra propia mano, como el pácaro hornero di questa terra.

Hemo implantato la industria naviera. Abbiamo fato una avanzata de civilizzazione e progresso.

E per eso te dico in dialeto xeneixe: tu sei un gemu! Un uomo senza niente de inteligenze!

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

Tra i riferimenti storici, si accenna nello spettacolo all'inondazione del 1940, che arrivò al Parco Lezama e obbligò i cittadini a evacuare le abitazioni.

Con l'ingresso in scena dell'Esercito della Salvezza, il tema dell'inondazione acquista un altro significato. Al ritmo della "marcha del deporte" arrivano in fila i soldati dell'esercito della Salvezza in aiuto alla povera gente, per purificarla dai peccati. Da qui una serie di equivoci portano allo scontro tra i principi religiosi e quelli anarchici. Il curato, simbolo del potere ecclesiastico, tenta di censurare gli eccessi del carnevale, inaugurato dalla murga e dalle percussioni del candombe con l'ingresso di

nuovi personaggi: la Polaca, il Civico e Torubio, la Negra Tomasa e la Turca. Continuano le situazioni grottesche in un perfetto equilibrio tra comico e tragico, sottolineato dal contrappunto musicale. Si passa da un clima di disperazione per le condizioni di povertà cui sono costretti gli immigrati, al ritmo incalzante della lotta e della ribellione, che sfociano infine in una delle scene più esilaranti dello spettacolo: Clementina scopre che il proprietario del *conventillo* è il marito da tempo fuggito in America; la donna tradita si ribella al marito sulle note de “La Donna è mobile”. I Senatori del Governo approvano nel frattempo la Ley de Residencia, con la quale gli inquilini vengono buttati fuori dall'abitazione; il gruppetto, però, addestrato ormai secondo i principi anarchici, reagisce e si ribella. Brandendo le scope e sulle note di “Funiculì-Funiculà” gli immigrati dimostrano di aver imparato a difendere i propri diritti.

Di grande impatto emotivo è la scena finale, in cui gli immigrati lasciano il *conventillo* e partono per nuovi quartieri di residenza: Lanus, Cañuelas, Patagonia. Il vecchio palazzo viene abitato da una nuova generazione di emigranti, provenienti stavolta da altri paesi dell'America Latina. Con la canzone “Venimos de muy lejos” si conclude lo spettacolo in un clima di festa e partecipazione generale:

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



*Attori e spettatori nel momento degli applausi finali di Venimos de muy lejos.*

*Sullo sfondo il conventillo degli immigrati europei.*

“El Fulgor Argentino” debutta più tardi, nel 1998, come spettacolo-festa nel *galpón* di Catalinas. Lo spettacolo ripercorre cento anni di storia argentina, il periodo compreso tra il settembre 1930, anno del colpo di Stato di Uriburu, e il 2030, proiettandosi in un futuro immaginato secondo la visione creativa del gruppo. Le date scelte non sono casuali, ma evidenziano una circolarità nella storia argentina, che collega la povertà degli anni Trenta a quella vissuta dal paese a partire dalla presidenza di Menem negli anni Novanta. José Félix Uriburu è passato alla storia come il primo presidente che è arrivato al potere con le armi, eliminando Yrigoyen, rappresentante dello Stato costituzionale legittimamente eletto. Il golpe del 6 settembre 1930 ha inaugurato un periodo di 13 anni in cui si sono succeduti alla presidenza, grazie a frodi elettorali e ad atti illegittimi, il generale Agustín Pedro Justo, il radicale Roberto Marcelino Ortíz e il conservatore Ramón Castillo. Questa tappa della storia argentina, conosciuta come “la decade infame”, è stata caratterizzata dall’assenza di qualsiasi forma di partecipazione popolare, dalla persecuzione nei confronti dell’opposizione,

dalla tortura verso i 13 detenuti politici e dalla corruzione della classe dirigente.

Il lavoro di Catalinas Sur dichiara una forte solidarietà nei confronti dei partiti democratici e una condanna esplicita verso la dittatura e la repressione subita dal popolo. Lo spettacolo ha inizio nel club sociale e sportivo “El Fulgor Argentino” con i balli del carnevale del 1930, spazio e momento ideali perché le classi popolari trasgrediscano alle regole e, come nel carnevale medievale, possano vivere per qualche giorno in un mondo alla rovescia. Il golpe militare del generale Uriburu interrompe la festa e, da questo momento, il salone da ballo diventa testimone degli episodi successivi della storia argentina. Anche in questo caso, l'intento è ricordare e riscattare la memoria collettiva, senza alcuna pretesa di ricostruzione storica, né di analisi scientifica dei fatti. A ispirare lo spettacolo è stato il film di Ettore Scola *Ballando ballando* (1982), dove, in una sala da ballo della periferia di Parigi, per quasi 50 anni si incontrano ogni sabato piccoli borghesi, commesse, lavoratori. “El Fulgor” riprende l'immagine scolana e la trasferisce nella sala di un teatro, rendendo ancora più concreta e viva l'idea della festa e dell'incontro, che restano elementi costanti nonostante il tragico susseguirsi dei fatti storici.

Il club del *barrio* diventa allegoria del paese intero. Il presentatore Domingo Rotondaro accoglie il pubblico e dà il via ai grandi balli del Carnevale. Uno dopo l'altro fanno il loro ingresso i vari protagonisti, che subito annunciano la matrice popolare dello spettacolo: il pompiere, il maestro di musica, il direttore della scuola e sua moglie, il commerciante, il curato. La distribuzione dei personaggi nello spazio teatrale riproduce la struttura sociale e politica del paese. Ritroviamo gli esponenti della borghesia a presenziare al ballo dai palchetti, con un atteggiamento impassibile al passare del tempo. Al centro della sala i cittadini comuni che non accederanno mai ai palchi. Lo spazio del club tende a riprodurre lo spazio del paese, evidenziando il contrasto tra l'alta posizione sociale dei personaggi e l'immoralità dei loro comportamenti, come l'alcolismo dei politici e la promiscuità del curato. Esilarante l'ingresso dei *murgueros*, “Los Amantes del ananá”, uomini travestiti che mettono alla berlina spregiudicatamente le ipocrisie dei potenti.

Non mancano le caricature dei politici del paese, molti dei quali sono rappresentati da pupazzi di dimensioni umane, disegnati da Omar Gasparini e manipolati dai burattinai del gruppo, con l'intenzione di creare una distanza brechtiana e una oggettivizzazione della storia. Non si tratta di teatro naturalista, perché non cerca l'immedesimazione dello spettatore nei personaggi e nelle

vicende, e neppure di teatro didattico, perché non si preoccupa di educare le coscienze: il pubblico di Catalinas si emoziona di fronte ai momenti più drammatici, ma il più delle volte ride e segue il ritmo incalzante delle canzoni popolari, in un clima di festa sempre predominante.

La prospettiva del gruppo è ottimistica: anche quando la memoria rievoca i momenti più oscuri della storia del paese, lo sguardo è sempre rivolto in avanti con una positività contagiosa. Così si esprime uno dei promotori del gruppo a questo proposito:

Las escenas están trabajadas en contraste, para que se note bien el color de cada una. También se trabaja desde el lugar de la parodia, para no caer en contar una historia en un nivel tragico, triste, porque nosotros tenemos una mirada y una práctica optimista. Estamos haciendo algo, estamos narrando una historia pero para que algo cambie.<sup>12</sup>

(Bidegain, Marianetti, Quain 2008: 106)

Quando ci si avvicina a momenti storici più recenti, per cui le ferite non si sono ancora cicatrizzate, il gruppo predilige la satira, l'ironia della murga, l'umorismo dei pupazzi giganti, le maschere. A raccontare i fatti più lontani nel tempo interviene invece la voce fuori campo di una radio del bar, posta al centro della scena, che trasmette radioteatro e canzoni popolari, pubblicità commerciale e comunicati di propaganda. Tra il comico e il tragico, viene celebrata la morte dell'amata e popolare presidentessa Eva Perón. Numerosi sono gli episodi storici cui si fa riferimento: la rivoluzione del 1955, con cui è deposto Perón; il governo di Aramburu e la fucilazione nel 1956 dei militanti peronisti; la presidenza di Frondizi nel 1958, cui segue l'interinato di José Maria Guido e la presidenza di Arturo Illa; il secondo colpo di Stato, con cui nel 1966 prende il potere il militare Juan Carlos, promotore della cosiddetta "rivoluzione argentina", che inaugura un nuovo modello di stato autoritario e clericale; le sommosse sociali causate dal successivo ristagno politico, tra le quali il *cordobazo* del 1969, rivoluzione popolare che unisce studenti, operai e cittadini in difesa dei diritti umani. Anche questo episodio storico è rievocato con una canzone, dal titolo "Cuartetazo":

La gente salió a la calle porque vio / que tanta malaria y tanta opresión / ya era demasiado para

<sup>12</sup> Le scene sono create in contrasto, affinché risalti il colore di ognuna. Si lavora spesso in maniera parodica, per non raccontare una storia in modo tragico, triste, perché noi abbiamo una prospettiva ottimistica. Stiamo facendo qualcos'altro, stiamo raccontando una storia, però affinché qualcosa cambi.

esta nación / y unidos gritaron no! // Universidades, fábricas y hogares / hombres y mujeres de todas las edades / van a organizar un baile nacional / nada va a quedar igual //. Obreros y estudiantes / unidos codo a codo / y contra la injusticia / tenemos que luchar<sup>13</sup>.

Sui fatti storici si innerva la storia d'amore tra un militante peronista, Juan – allusione allo stesso Perón – e la figlia di una famiglia della più tradizionale oligarchia porteña, Irene. Attraverso la loro vicenda si ripercorrono alcuni momenti della storia argentina: il figlio dei due innamorati diventa un *desaparecido* e Irene, col fazzoletto bianco sul capo, diventa una delle Madres de Plaza de Mayo. Alla storia d'amore, fulcro narrativo per ripercorrere le tappe più significative della vicenda del paese, fa da coro una serie di personaggi emblematici della società argentina (immigrati, funzionari pubblici, commercianti, maestri, bancari, uomini di chiesa, politici, disoccupati, rivoluzionari, pensionati, musicisti).

Ai continui cambiamenti di scena corrispondono mutamenti di costumi: ogni attore interpreta più personaggi, cambiando d'abito da quattro a sette volte, per un totale di circa seicento costumi tra uomini e donne, bambini e anziani. Per i “personaggi in blocco” (militari, immigrati, funzionari, etc.) si utilizza un abbigliamento di base, che può consistere in una camicia bianca e una gonna o pantalone nero, ai quali si aggiungono di volta in volta ulteriori accessori che denotano i cambiamenti di epoca o di personaggio (un fazzoletto bianco in testa o al collo, un grembiule, un manganello, un cappello e così via). Una macchina produttiva e artistica d'eccezione ha lavorato per la realizzazione dello spettacolo. La ricostruzione storica procede di pari passo all'estetica delle differenti epoche. Ogni evento si presenta con segni distintivi peculiari: dall'abbigliamento ai ritmi musicali che si alternano nella sala da ballo (tango, milonga, cumbia, twist, rock, cuartetazo).

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

Exiliato2: Estocolmo, 30 marzo de 1977. Querida vieja como estas, aca todo ben en orden [...]

No aguanto mas, los extraño vieja. Madre: Querido hijo, ya se que es dificil estar tan lejos, pero

<sup>13</sup> La gente è scesa nelle strade perché ha visto che tanta oppressione e tanta sofferenza erano già troppe per questa nazione e uniti urlarono no! Università, fabbriche e case, uomini e donne di tutte le età vanno a organizzare un ballo nazionale, niente resta uguale. Studenti e operai uniti dobbiamo lottare.

ni se te ocurra volver, acà las cosa estan cada vez peor [...]. Te queremos muchísimo pero por favor no vuelvas<sup>14</sup>.

La radio annuncia il Campionato mondiale di calcio del 1978 e la sconfitta nella guerra delle Falkland nel 1982. Con una canzone viene celebrata la fine della dittatura e l'inizio della democrazia con la presidenza di Alfonsín. Si susseguono le vicende del governo Menem con la sua politica di globalizzazione e neoliberismo, la presidenza di De La Rúa con la repressione poliziesca, le manifestazioni popolari, i sette giorni di Rodriguez Saà, la presidenza di Duhalde e la protesta popolare per la fame e la disperazione. Si arriva alle nuove elezioni e al ballottaggio tra Kirchner e Menem con il trionfo di Kirchner. La scena finale è ambientata nel 2030 e ha per protagonisti un gruppo di sopravvissuti alla “pandemia della globalizzazione”, che ha invaso il paese e il mondo intero. Trascinando traballanti costumi di latta arrugginita e rifiuti, gli extraterrestri risparmiati all'ecatombe cadono improvvisamente dal tetto del teatro e irrompono al centro della scena al ritmo di suoni e musica da fantascienza, per cantare agli spettatori la Canción Final, una sorta di manifesto ideale del gruppo Catalinas:

No tengan miedo, estamos vivos! / Es el 2030 / Todo ha cambiado por estos días /  
Les contaremos lo que pasó. [...] Y ustedes no/ no se enteraron de que todo reventó / porque  
estuvieron aquí dentro el galpón / en la función, mirando El Fulgor. // Y por favor que nadie diga  
la utopia se murió. [...] Y si logramos conmovier su corazón / nuestra utopia ya se cumplió. [...] //  
Con la memoria, la esperanza resistirá<sup>15</sup>.

Questo è il momento in cui esplodono gli applausi del pubblico e “El Fulgor Argentino” risorge alla luce di una possibile speranza. È il momento in cui il teatro recupera il suo vero significato. La speranza e la resistenza del gruppo risiedono nell'affermazione dell'utopia, nel risarcimento della memoria collettiva e nel rafforzamento dei legami di solidarietà. “El Fulgor Argentino” è, secondo

<sup>14</sup> Esiliato2: Stoccolma, 30 marzo 1977. Cara madre, come stai? Qui tutto in ordine. [...] Non resisto più, mi mancate. Madre: caro figlio, so che è difficile stare così tanto lontano, però non puoi tornare, le cose qui peggiorano ogni giorno di più. Ci manchi, però non tornare.

<sup>15</sup> Non abbiate paura, siamo vivi! È il 2030, tutto è cambiato, vi racconteremo quello che è accaduto. [...] E voi non vi siete resi conto che tutto è esploso, perché stavate qui dentro il teatro a guardare lo spettacolo El Fulgor. E per favore nessuno dica che l'utopia è morta. [...] Se riusciamo a commuovere i vostri cuori la nostra utopia già si è realizzata. [...] Con la memoria, la speranza resisterà.

Bianchi, “un espectáculo de sensaciones que, sin pretensiones de vanguardia, junta lo ideológico y lo político con lo artístico”<sup>16</sup> (Proaño Gomez 2007: 203).



*Nora Mouriño e Martín Otaño, protagonisti del Fulgor.*



*Alfredo Iriarte balla il tango con un pupazzo nel Fulgor.*

<sup>16</sup> Uno spettacolo di emozioni, che, senza la pretesa di essere d'avanguardia, unisce l'ideologico e il politico con l'artistico.



*Anziani, bambini, adulti festeggiano El Fulgor.*

I copioni teatrali di tutti gli spettacoli, come i testi musicali, nascono da elaborazioni collettive, e lo stesso vale per i costumi e la scenografia: il concetto di proprietà privata che impronta le relazioni umane nella nostra società, all'interno dei gruppi comunitari scompare. Si crea "una società dentro l'altra" (Proaño Gomez 2007: 165), un microcosmo che si oppone al sistema di comunicazione globale. A proposito dell'importanza del lavoro collettivo, così si esprime Ricardo Talento:

Que 80 personas se reúnan para maquillarse y cambiarse juntos en la ciudad de Buenos Aires de hoy es un hecho revolucionario. Que entre todos armen un escenario, una escenografía y que lo hagan con espíritu amateur en este mundo material y individualista es profundamente transformador<sup>17</sup> (Talento 2010).

La trasformazione comincerà prima nel singolo individuo e nel gruppo, per diffondersi nelle rispettive famiglie, nel lavoro e nella vita quotidiana e, a partire da qui, nell'intera comunità.

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

<sup>17</sup> Che ottanta persone si riuniscano per truccarsi e cambiarsi insieme nella Buenos Aires di oggi è un fatto rivoluzionario. Che insieme costruiscano uno spettacolo, una scenografia e che lo facciano con spirito amateurs in questo mondo materiale e individualista è profondamente trasformatore.

individuando nel teatro un mezzo per portare avanti i propri obiettivi, infine c'è chi partecipa solo occasionalmente, chi va e viene, chi si presenta un giorno e poi scompare e chi partecipa solo per passare il tempo. Così Adhemar Bianchi commenta al riguardo: “La gran mayoría viene porque está solo y no sabes que hacer. Ése no es un mal camino, porque quiere decir que algo les falta que pueden encontrar acá”<sup>18</sup> (Bianchi 2010).

Il Teatro Comunitario è stato ed è in grado di creare una comunità, dove il patrimonio di cultura e memoria del singolo si collettivizza nello spettacolo e si converte in patrimonio del gruppo. Il teatro agisce come un “archeologo creativo” (Proaño Gomez 2007: 165), che scava nelle memorie individuali e collettive senza pretendere di ricavarne una verità eterna e univoca. La musica e il canto sono di fondamentale importanza nel Teatro Comunitario perché rimandano all'idea di collettività e di totalità. Le canzoni si fissano nella mente dello spettatore, che quasi sempre esce dal teatro canticchiando i ritornelli. La maggior parte dei gruppi comunitari utilizza melodie di base conosciute che quindi risuonano nella memoria delle persone, altri invece creano musiche e testi originali (Domínguez 2010). Come nel teatro greco, nel Teatro Comunitario il coro ha la funzione di commentare ed esprimere le opinioni dei cittadini. È il coro a dare potenza alle opere, a sensibilizzare il pubblico, a orchestrare la struttura delle scene. Infatti la musica è sempre concepita e costruita di pari passo con la scrittura drammaturgica e la storia si riversa inevitabilmente nella drammaturgia musicale. Gli strumenti musicali possono essere di qualunque tipo, anche strumenti non convenzionali, come il pedale di una macchina da cucire che produce un rumore continuo e diventa parte del tessuto musicale dello spettacolo. I più utilizzati sono la chitarra, le percussioni, il violino, il sassofono, il flauto e anche la voce stessa. La scelta dipende dal contenuto dello spettacolo e dalla possibilità di reperire gli strumenti. Il bombo con platillos (grancassa con piatti), simbolo del Carnevale porteño, è uno degli strumenti più utilizzati per la sua forte connotazione popolare. Quando si fa una rappresentazione negli spazi aperti si tiene sempre conto dei rumori della città, del fischio del treno, del motore di un camion, delle urla di un bambino e si tenta di includere i suoni impreveduti nel complesso dello spettacolo. A proposito del Teatro Comunitario si è parlato di “drammaturgia totale” (Bidegain 2007: 54): la musica, la scenografia e i costumi hanno infatti

<sup>18</sup> La maggior parte delle persone viene qui perché è sola e non sa cosa fare. Questo non è un cattivo percorso, perché vuol dire che quel qualcosa che manca loro possono trovarlo qui, nel teatro.



funzione drammaturgica, concorrendo a ciò che viene raccontato e al modo in cui lo si racconta.

### **Gestione e risorse: dalla realtà all'utopia**

Un aspetto fondante del Teatro Comunitario è la relazione eccezionale che si crea fra attori e spettatori. Durante le lunghe conversazioni intrattenute con alcuni attori del gruppo Catalinas Sur è più volte emerso questo elemento come fatto imprescindibile: una *vecina-actriz*, veterana del gruppo, racconta orgogliosa che alla fine di ogni rappresentazione c'è un coinvolgimento totale, tutti si abbracciano, gli spettatori entrano sulla scena commossi, perché si racconta anche la loro storia. L'empatia tra pubblico e attori da sempre ha rappresentato la forza dei gruppi comunitari, in grado di superare gli ostacoli più insormontabili, e in particolare quelli economici. Il Teatro Comunitario è autogestito, si sostiene attraverso la vendita dei biglietti, il contributo di tutti i membri che ne fanno parte e di alcuni spettatori associati che lo sostengono. Si parla di *amigos utopicos*, gli amici utopici del gruppo teatrale, che appoggiano i progetti con piccole quote mensili. Ci sono inoltre dei sussidi da parte di associazioni private e raramente da parte dello Stato che, negli anni passati, seppure in minima parte, ha contribuito a finanziare alcuni progetti. La maggior parte degli spettacoli è preceduta da una *chorizeada*, alla quale ho avuto la fortuna di prender parte: si tratta di una sorta di pic-nic davanti al teatro o nella piazza dove lo spettacolo viene rappresentato, che rappresenta un primo momento di comunione per gli spettatori che condividono il pasto in attesa di assistere allo spettacolo, si conoscono, si confrontano e dialogano. Anche questo rappresenta un piccolo finanziamento economico per il gruppo. Nessuno guadagna né riceve profitto dagli spettacoli, nemmeno gli organizzatori o il direttore del teatro: ciò che interessa è ottenere il minimo indispensabile per portare avanti il progetto comune. Negli ultimi anni è nata, presso il gruppo di teatro comunitario di Patricios, un paese in provincia di Buenos Aires, un'iniziativa che ha il triplice obiettivo di creare nuove relazioni sociali, migliorare la qualità della vita nel paese e incrementare allo stesso tempo i finanziamenti del gruppo teatrale: si tratta del progetto D&D, Dormir y Desayunar, una mini impresa turistica che sta trasformando Patricios in una realtà nuova, più viva e sicura. L'autogestione rappresenta l'unica garanzia di indipendenza e libertà, ma allo stesso tempo, la mancanza di contributi pubblici è lo scotto che si deve pagare per preservare questa autonomia. Di pari passo con la crisi economica, l'estetica del Teatro Comunitario si alimenta del riciclaggio di

oggetti dismessi. Si è parlato di una “estetica cartonera” (Rosemberg 2009: 44), che si arricchisce di tutto ciò che la gente getta via restituendo utilità a ciò che sembra aver perso ogni funzione.

Per concludere questo breve volo oltreoceano, lascio spazio alla preziosissima testimonianza di Bicho Hayes, direttrice del gruppo comunitario di Patricios, Patricios Unido de Pie, medico che ha rinunciato alla sua professione per dedicarsi anima e corpo al Teatro Comunitario:

La bellezza del Teatro Comunitario sta nella convinzione di chi lo pratica. Noi non ci arrendiamo di fronte al dolore, non ci siamo mai arresi. Il teatro è riuscito a tirar su gli animi più sconsolati. Il Teatro Comunitario stimola la creatività di ognuno. Tutte le idee si prendono in considerazione, alcune sono assurde, ma va bene così. Quello che bisogna eliminare è il no dalla bocca. Quando si va a una scuola di teatro i docenti ti dicono “questo non si può”, qui invece tutto si può, chi è grasso lavora da grasso, chi è magro da magro. Si tratta di trovare la capacità di ognuno. Qualcuno ha solamente la capacità di stare in scena che non è poco, qualcuno di cantare, qualcuno di recitare. A volte c'è chi si sorprende di se stesso, anche le persone molto timide sanno superare i propri limiti e se si può far questo si può fare anche altro. Oggi la società ti toglie la creatività e ti annulla l'immaginazione, perché sono le due facoltà più rivoluzionarie, dal nulla puoi creare qualcosa e questo spaventa, fa paura. Il Teatro Comunitario offre l'opportunità di riappropriarsi di ciò che di più intimo e rivoluzionario ognuno di noi possiede (Hayes 2010).



*Un gruppo di vecinos-actores di Patricios Unido de Pie riuniti lungo il binario della stazione ferroviaria.*

### Bibliografia

ASSMANN, JAN

1997 *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino (ed.or. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, Monaco, 1992).

AUGÉ, MARC

2000 *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, Milano.

BIDEGAIN, MARCELA

2007 *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Atuel, Buenos Aires.

BIDEGAIN, MARCELA - MARINETTI, MARINA - QUAIN, PAOLA

2008 *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Artes Escénicas, Buenos Aires.

CANCELLIERI, ANTONELLA

1999 *Italiano e spagnolo a contatto nel Rio de La Plata. I fenomeni del cocoliche e del lunfardo*, in Atti del XIX convegno dell'ASPI (Associazione Ispanisti Italiani), Roma.

CONTINI, GIOVANNI

1997 *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano.

DEMARIA, CRISTINA

2006 *Semiotica e memoria, analisi del post-conflitto*, Carrocci, Roma.

ESPOSITO, ELENA

2001 *La memoria sociale. Modi di comunicare e mezzi per dimenticare*, Laterza, Roma-Bari.

FABIETTI, UGO - MATERA, VINCENZO

1999 *Memorie e identità*, Meltemi, Roma.

HALBWACHS, MAURICE

1997 *I quadri della memoria*, Ipermedium, Napoli.

PAVIS, PATRICE

1998 *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna.

ROMERO, COCO

2006 *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Atuel, Buenos Aires.



ROSEMBERG, DIEGO

2009 *Teatro comunitario argentino*, Emergentes, Buenos Aires.

FONTANELLA DE WEINBERG, MARIA BEATRIZ

1976 *La lengua española fuera de España*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

MOLINER, MARIA

1975 *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid.

ROSTI, MARZIA

2005-2006 *La forza della memoria nel caso dei desaparecidos argentini*, in "Culture" XIX.

TODOROV, TZVETAN

2001 *Memoria del male. Tentazione del bene*, Garzanti, Milano (ed. or. *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Laffont, Paris, 2000).

### Interviste

BIANCHI, ADHEMAR: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 13 luglio 2010.

BIDEGAIN, MARCELA: Buenos Aires, abitazione privata, 15 luglio 2010.

DOMÍNGUEZ, GONZALO: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 6 luglio 2010.

FOS, CARLO: Buenos Aires, Centro Cultural San Martín, 16 luglio 2010.

GIAQUINTO, STELLA: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 30 giugno 2010.

HAYES, BICHO: Buenos Aires, abitazione privata, 6 luglio 2010.

MOURIÑO, NORA: Buenos Aires, Galpón Catalinas Sur, 30 giugno 2010.

TALENTO, RICARDO: Buenos Aires, Circuito Cultural Barracas, 11 luglio 2010.

### Sitografia

[www.catalinasur.com.ar](http://www.catalinasur.com.ar)

[www.teatrocomunitario.com.ar](http://www.teatrocomunitario.com.ar)

[www.madres.org](http://www.madres.org)

[www.murgalgm.com](http://www.murgalgm.com)



### Abstract – IT

Questo articolo si basa sui risultati di un'indagine di campo condotta, nell'estate del 2010, a Buenos Aires, culla del Teatro Comunitario. Si tratta di un fenomeno teatrale inedito nel panorama artistico novecentesco, che affonda le sue radici nella metropoli argentina degli anni Ottanta, all'indomani della dittatura militare. La ricerca si pone l'obiettivo di delineare i principi fondanti di questa esperienza e sottolineare i risvolti sociologici e antropologici, legati al tema della memoria e dell'identità del Paese.

Oggetto principale dello studio è il gruppo Catalinas Sur, pioniere del Teatro Comunitario, di cui sono stati analizzati il metodo di lavoro, le dinamiche di gruppo, il processo drammaturgico (attraverso l'analisi dei due spettacoli più emblematici), e la gestione delle risorse economiche. Arricchiscono il lavoro le testimonianze dirette dei protagonisti e le immagini più significative degli spettacoli.

GIADA RUSSO

Ha conseguito nel 2008 la laurea triennale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, nel 2010 la laurea magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna con una tesi in Storia del Nuovo Teatro. Nel corso del biennio, grazie al conseguimento di una borsa di studio, ha trascorso un mese a Buenos Aires, dove ha effettuato una ricerca sul campo finalizzata all'elaborazione della tesi di laurea.