

Il teatro può contribuire a una presa di coscienza identitaria?

Maria Alessia Sini
marialessiasini@gmail.com

Abstract

The purpose of this article is to understand what connection there might be, and whether it can be significant, including the specific cultural and artistic expression represented by the theater and that particular social event consisting of the historical events related to the dictatorship, the desaparecidos and the changes which followed.

Keywords: antropologia teatrale, identità, memoria, *desaparecidos*, Argentina.

*La conciencia del enlace entre teatro y contexto histórico es la que de alguna manera permite relativizar la autonomía de la ficción: la obra teatral es un artificio construido según sus propias reglas, pero no puede dejar de establecer un diálogo con la realidad histórica de la que forma parte. Esta relación nunca es directa, siempre existe entre ambas algún tipo de mediación, siempre interviene una instancia que enriquece, multiplica y hace más complejos los vínculos.*¹
(<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138>, 09/10/2012)

Ciò che salta immediatamente all'occhio appena ci si avvicina alle scene del teatro argentino è che questo appare, a differenza di quanto avvenga in Europa, profondamente immerso nella vita sociale e incidente in questa come attore di riflessione e di cambiamento. Anche il pubblico sembra porsi di fronte a quest'evento in maniera particolare, con sfumature diverse rispetto a quanto avessi visto fino a ora nel vecchio continente. Mi è sembrato che in Argentina, almeno per certe classi sociali, principalmente studenti ed esponenti della classe media, il teatro non sia qualcosa di distaccato dagli accadimenti contemporanei, ma qualcosa di vivo e profondamente legato al presente. Sembra che il teatro venga utilizzato come mezzo di elaborazione storica e identitaria e infatti esso appare, nel suo accadere, uno strumento informativo, identitario e politico. È un teatro impegnato e militante che porta avanti forti istanze

¹ “La coscienza del legame tra teatro e contesto storico è ciò che in un certo modo consente di relativizzare l'autonomia della fiction: l'opera teatrale è un artificio costruito secondo le sue regole, ma non può non stabilire un dialogo con la realtà storica di cui è parte. Questa relazione non è mai diretta, esiste sempre tra le due parti senza alcun tipo di mediazione e interviene sempre un'istanza che arricchisce, moltiplica e rende più complessi i legami.” Traduzione mia.

etiche, affronta spesso “punti critici” del contemporaneo e sembra che sia in qualche modo anch’esso un “agente storico” e non solo illustrativo.

Scrive Irene Villagra a proposito di *Decir sí*, un’opera di Giselda Gambaro, una delle più importanti drammaturghe argentine che prese parte al movimento del *Teatro Abierto* durante gli anni della dittatura:

[...] *Dicho acontecimiento (la obra teatral) no es mera ilustración o reflejo de la historia, sino que es parte constitutiva de la historia misma [...] En la serie del estudios sobre la post-dictadura, al particularizar en la obra Decir sí de Gambaro, tratada como fuente histórica [...], se percibe un texto inevitablemente permeado por la violencia del momento histórico en que fuera gestada, 1976, y aún en el momento de su estreno, 1981. Entonces, al valor estético de esta obra, se suma el valor ético presente en el discurso de su autora, quien evidentemente se pensó como sujeto histórico.*² (<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/96>, 20/10/2012)

Inoltre, aggiunge più avanti l’autrice:

*No se puede desconocer el hecho de que la Gambaro fue afectada directamente y concretamente por la censura. Su exilio, resultado del decreto N° 1101/77¹² fue firmado en abril de 1977 por el general Albano E. Harguindeguy, como ministro de interior, por el que se prohibió la circulación y ordenó el secuestro de los ejemplares de su novela Ganarse la Muerte.*³ (<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/96>, 20/10/2012)

Mi sono quindi chiesta se questa impressione rispondesse alla realtà, se effettivamente, ed eventualmente in che maniera, un’espressione tanto astratta come l’agire artistico possa essere un agente di cambiamento e crescita sociale e possa contribuire a una effettiva presa di coscienza sulla contemporaneità.

Ho incentrato così la mia ricerca su un tipo particolare di teatro politico, legato alla riflessione sul passato recente e alla conseguente ricerca identitaria, cercando di capire, tra le altre cose, quali fossero gli attori sociali, che tipo di spazi utilizzassero, quale fosse il loro rapporto con le istituzioni, quale l’impatto reale che avevano sul pubblico e quali tematiche affrontassero.

² “Questo evento, (l’opera teatrale) non è mera illustrazione o riflesso della storia, ma è parte costitutiva della storia stessa [...] Nella serie di studi sul periodo successivo alla dittatura, in particolare nell’opera *Decir sí* di Griselda Gambaro, presa come fonte storica [...], si percepisce un testo inevitabilmente permeato dalla violenza del momento storico nel quale fu concepita, il 1976, e persino del momento della sua anteprima, il 1981. Quindi, al valore estetico di quest’opera, si aggiunge il valore etico presente nel discorso della sua autrice, che evidentemente si pensò come soggetto storico”. Traduzione mia.

³

“Non si può disconoscere il fatto che la Gambaro fu colpita direttamente e concretamente dalla censura. Il suo esilio, risultato del decreto n° 1101/77, fu firmato nell’aprile del 1977 dal generale Albano E. Harguindeguy, Ministro dell’interno, con il quale si vietò la circolazione e si ordinò il sequestro di tutte le copie del suo romanzo *Ganarse la Muerte*”. Traduzione mia.

L'ho fatto attraverso una breve ricerca sul campo, effettuata tra il maggio e l'agosto del 2012, e con interviste semistrutturate ad alcuni tra gli esponenti di quella corrente teatrale contemporanea bonarense che collabora e condivide gli intenti del *Teatro por l'Identidad*, molto impegnata politicamente e in qualche modo erede della lunga tradizione argentina del teatro di lotta politica.

La scena teatrale di Buenos Aires è tra le più ricche del mondo. Ogni fine settimana vengono messi in scena, fra i teatri dei circuiti ufficiali con le loro grandi e costose produzioni, e soprattutto quelli *Off* di piccole dimensioni, di cui Buenos Aires è piena, più di trecento spettacoli.

Una gran parte di questi ultimi, generalmente non molto lunghi e con scenografie abbastanza semplici, è legata alla ricostruzione storica di alcuni eventi critici e a temi quali il recupero dell'identità e della memoria storica. Sono spettacoli che, anche nei casi in cui non trattano direttamente di avvenimenti storico-politici, hanno una fortissima connotazione politica e l'Argentina ha del resto una lunga storia di teatro politico. L'Argentina è oggi un paese in fase di cambiamento e molti intellettuali e artisti, anche della comunità teatrale, si sentono tirati in causa nella riflessione collettiva e nella progettualità politica.

*Creemos [...] que no podemos estar ajenos a acompañar un proceso que intenta, entre otras cosas, discutir un modelo de país.*⁴
(<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/292>, 12/09/2012)

E ancora, da un'intervista a R. Monti, un'importante esponente del teatro impegnato argentino molto attivo dagli anni Settanta:

*[...] Encontré en el diario "La opinion" un reportaje en el que yo me defendía a capa y espada con respecto a que todas las cosas tienen que ser necesariamente políticas. El arte tiene otro tiempo, tiene cierta autonomía de lo político inmediato que ha de preservar. Y eso era en el '73, mientras yo acababa de hacer una obra netamente política, Historia tendenciosa de la clase media argentina. [...] El imperativo de la época era militar políticamente [...] Para mí, es el lugar donde se tiene que instalar el arte, más allá de los vaivenes políticos, en una corriente más profunda de la historia. [...] (El teatro) tiene que ir y volver al flujo de la temporalidad. [...] no puede dejar de dialogar con su contexto histórico.*⁵
(<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/163/>, 13/09/2012)

⁴ "Crediamo [...] di non poter rimanere estranei nell'accompagnare un processo che tenti, tra le altre cose, di discutere di un modello di Paese". Traduzione mia.

⁵ "[...] Trovai nel quotidiano La opinion un reportage nel quale io mi difendevo con tanto di cappa e di spada rispetto al fatto per cui tutte le cose devono essere necessariamente politiche. L'arte ha un tempo diverso, ha una certa autonomia da ciò che è prettamente "politico" e la deve preservare. E questo avveniva nel '73 mentre finivo un'opera spiccatamente politica, la Historia tendenciosa de la clase media argentina [...] l'imperativo dell'epoca era la militanza politica [...] Per me è il luogo nel quale si deve installare l'arte, ben oltre gli alti e bassi politici, in una corrente più profonda della storia [...] (Il teatro) deve andare e tornare secondo il flusso della temporalità [...] Non può evitare di dialogare con il proprio contesto storico." Traduzione mia.

Le ragioni per le quali vi sia un'esigenza tanto forte di riflettere sul passato e sulla propria identità in quanto "popolo", e, così facendo, di fornire una chiave di lettura per il presente, è da ricercarsi sia nelle contingenze politiche e sociali contemporanee che in motivi storici ben precisi.

Per questo motivo può forse essere utile una parentesi storica.

Breve digressione storica

Furono otto lunghi anni di denso e quotidiano terrore, tra il 1976 e il 1983. Migliaia di chilometri, decine di anni ci separano dai fatti, eppure sono ancora storia viva. Resistono perché i desaparecidos lasciano dietro di sé un vuoto, la presenza di ciò che manca. Sono molti ad avvertire questa mancanza: i familiari delle vittime, i superstiti e una società che ha perso la paura e non vuole più chiudere gli occhi. (Tognonato, 2012, 5)

Tra il 1976 e il 1983 venne attuata in Argentina una politica che prende il nome di *Proceso de reorganización Nacional* (Romero, 1994). La genealogia dei fatti è da ricercarsi molto più in là nel tempo, nella strutturazione stessa della società argentina e nella sua storia. Nonostante l'ultima dittatura (1976-1983) fosse, nel suo attuarsi e nelle sue conseguenze, qualcosa di diverso da tutto ciò che l'aveva preceduta, l'Argentina non era nuova a regimi dittatoriali, regimi che non avrebbero potuto radicarsi in un altro tipo di società. La strategia di Massera,⁶ capo dell'ESMA (Escuela de Mecánica de la Marina) uno dei più importanti campi di detenzione di Buenos Aires, prevedeva il coinvolgimento, negli atti di repressione, del maggior numero di persone (Tognonato 2012, 43). Si parla infatti di una *dictadura cívico militar* (Abuelas de Plaza de Mayo 2007, 45 e sgg.) nella quale erano coinvolti vastissimi settori della società civile, senza l'appoggio dei quali la dittatura non avrebbe potuto sopravvivere. L'intera America latina, per cause storiche e strutturali,⁷ non era nuova alle dittature militari, dittature che l'attraversarono e sconvolsero durante tutto il corso del Novecento.⁸

Prendendo in considerazione un'epoca relativamente recente, si nota che dal 1966 al 1973 c'è stato un susseguirsi di regimi militari e un breve spiraglio democratico seguito da una dittatura che s'instaurò nel 1976 e finì nel 1983.⁹ Il 24 marzo 1976 un golpe militare porterà al potere Videla, che instaurerà il più sanguinoso regime

⁶ Tra l'altro anche membro della P2. Tognonato 2012, 15.

⁷ Dinamiche alle quali non sono estranei gli interessi degli U.S.A.: la politica di "destabilizzare per stabilizzare". Cfr. Plano Condor e Field Manual, 30-31 b, *Stability Operations, Intelligence- Specials Fields, U. S. Army, 18 March, 1970*, cit. in Tognonato 2012.

⁸ Tra i vari rovesciamenti dell'ordine democratico in Argentina ricordiamo: nel 1943 un gruppo di militari guidati dall'allora generale A. Rawson depose il capo di stato Castillo, che venne sostituito da P. Ramirez, a sua volta destituito dalla stessa giunta militare nel 1944. Nel 1946 Perón vinse con larga maggioranza le libere elezioni e, cambiando la legge elettorale, restò al potere fino al 1955, quando un ennesimo colpo di stato militare fece cadere il governo costringendolo ad andare in esilio in Spagna. Gli succedette Leonardi, destituito poco dopo da un nuovo *golpe*. Nel 1956 venne istituita l'Assemblea Costituente e le elezioni vennero vinte da Frondizi che, nel 1962, venne destituito dalle forze armate che di fatto detenevano il potere, ma che lasciarono in piedi le istituzioni democratiche.

dittatoriale nella storia dell'Argentina. Tra le cause che, a parere di alcuni storici, contribuirono a creare il clima di forte instabilità che precedette la dittatura ricordiamo la "Strage di Ezeiza" (Tognonato 2012, 17), che si consumò il 20 giugno 1975 proprio in occasione del ritorno di Perón in Argentina dopo un lungo esilio in Spagna. Il ritorno di Perón avrebbe dovuto rafforzare il partito ed "evitare che l'Argentina prendesse la via rivoluzionaria del Cile di Allende" (Tognonato 2012, 17).

Si trattò di un regolamento di conti interno ai peronisti che vide contrapporsi gli esponenti dell'ala più ortodossa e conservatrice del partito alla nuova *Joventud Peronista* collocata ideologicamente molto più a sinistra. L'ala destra, che era stata esclusa dal governo Campora che in seguito a questi avvenimenti si dimise, ne determinò la caduta. Le elezioni del settembre del 1975 furono vinte da Perón, che un anno dopo morì lasciando il governo alla sua terza moglie Isabela Martinez, detta Isabelita, che rappresentò l'ultimo fragile governo democratico prima della dittatura. Il paese stava allora attraversando un periodo di fortissima instabilità economica e sociale. Nacquero alcuni movimenti paramilitari di estrema destra che repressero illegalmente l'opposizione al governo di Isabelita torturando ed uccidendo militanti dell'opposizione (Tognonato 2012, 20). Il più importante movimento di questo genere era la cosiddetta *Triple A* (nata a Madrid qualche anno prima con il preciso intento di destabilizzare le istituzioni democratiche) alla quale furono attribuiti, tra il giugno e il settembre del 1974, ben 220 attentati.¹⁰

Un altro fattore che secondo l'analisi, tra gli altri, di Tognonato, contribuì alla destabilizzazione, fu la politica economica approvata nel 1974 e chiamata (dal nome del suo ideatore Celestino Rodrigo) *El Rodrigazo*, che metteva in atto un cambiamento di modello economico ponendo fine alle politiche pubbliche per adottare un modello neoliberista:

Le misure mettevano fine ad un periodo di 11 anni di crescita economica che, in particolare nel 1973, aveva raggiunto importanti traguardi in materia di ridistribuzione della ricchezza e che, ancora nel 1975, faceva rilevare un tasso di disoccupazione del 3,2%. Ci fu un vero e proprio shock finanziario, aumenti di ogni genere e diminuzione del potere d'acquisto dei salari [...] Si crea una situazione d'instabilità che si prolungò per i successivi 15 anni: è così che tutta la politica economica rimase avvolta in una voragine che si è quasi naturalmente estesa al processo politico e sociale. (Tognonato 2012, 24 e 26).

L'interpretazione storica dei fatti, il recupero della memoria e la sua importanza per la costruzione identitaria.

I fatti accaduti negli anni della dittatura, i 30.000 *desaparecidos*, gli assassini, le torture e il clima di terrore che pervadeva tutta la quotidianità vennero interpretati in modi differenti. In realtà è ancora in corso il dibattito su come classificare tali fatti. La narrazione storica di ciò che successe in quegli anni non è ancora stata infatti

⁹ Questa dinamica, costituita dall'alternarsi di regimi di natura "democratica" a regimi dittatoriali, che ha caratterizzato molta storia dell'America latina, prese il nome di "teoria del pendolo". Per una trattazione più approfondita v. Germano 2011.

¹⁰ Le azioni della *Triple A* sono state in seguito giudicate crimini contro l'umanità. Cfr. in particolare: Comisión Nacional sobre la desaparición de Personas 1984 e Gonzales Jansen 1986.

concettualizzata definitivamente, non si è strutturata del tutto. È ancora in corso la discussione sui modi di qualificare gli accadimenti e di definirli dal punto di vista giuridico, considerandoli “Guerra”, oppure “Genocidio” oppure ancora “Crimini contro l’umanità”. Naturalmente, l’affermarsi di un termine piuttosto che di un altro avrà importanti conseguenze sul piano simbolico e legislativo.

Il modo in cui questo passato recente verrà interpretato condiziona la società e la politica argentina e determinerà o meno l’esistenza (o la possibilità di esistenza) di un processo di presa di coscienza e ricostruzione identitaria.

Nelle diverse analisi fu utilizzato anche il termine “*Guerra civil*” o “*Guerra sucia*”(cfr. Novaro y Palermo 2003), che considera l’instaurarsi della dittatura e gli atti di feroce repressione che ne seguirono come una reazione all’ondata di sbandamento e al terrorismo che stava attraversando il paese (Feierstein 2012, 134).

Questa classificazione, fu negata risolutamente dalla CONADEP¹¹ e dagli atti del *Juicio a las Juntas* (atti che riguardavano i processi ai membri della giunta militare) proprio perché presupponeva un’equiparazione, errata, tra il potere punitivo statale e i movimenti che gli si opponevano. Si mise infatti in luce

L’assenza di proporzionalità tra il carattere della minaccia (al potere statale, n.d.a.) e la grandezza della reazione che vi si opponeva. (Feierstein 2012, 138).

Nel 1977 la Comisión Argentina de los Derechos Humanos, (CADHU) classificò i fatti accaduti tra il 1974 e il 1983 come Genocidio (Feierstein 2012, 139),¹² fatti che sono da inquadrare nell’ambito di un più generale e complesso progetto a lungo termine, che fu messo in atto da diverse forze politiche e che prese il nome di *Proceso de Reorganización Nacional*.

Secondo l’analisi di un gran numero di studiosi,¹³ le violenze di quegli anni si configurarono non come un eccesso o una deviazione, ma come un progetto globale di esercizio del terrore come elemento *strutturale* che mirava alla

*[...] destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad, y del uso del terror producto del aniquilamiento para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios.*¹⁴(Feierstein, 2012, 140)

¹¹ Comisión nacional sobre la desaparición de personas.

¹² Utilizzò per primo questa definizione, oggi una delle più accreditate, Eduardo Luis Duhalde, segretario della *Comisión Argentina de Derechos Humanos*, seguito da Eduardo Barcesat, che ne fece uso in campo legislativo. La utilizzarono già negli anni ‘80 e ‘90 molti altri organismi per la difesa dei diritti umani, tra i quali ricordiamo: alcuni settori della *Asemblea Permanente por los Derechos Humanos*, *Madres e Abuelas de plaza de Mayo*, *Asociación Ex detenidos Desaparecidos*, alcuni settori dell’associazione HIJOS e alcuni storici tra i quali Mirta Mantaras (cfr. Mantaras 2005). Questo tipo di analisi compare inoltre nei lavori di diverse *équipes* di ricerca legate alla *Universidad de Buenos Aires* che fecero studi durante gli anni ‘90, e di altre *équipes* legate alla *Universidad Nacional de Tres de Febrero* nonché in atti di processi contro i membri della Giunta militare (Cfr. Feierstein 2012, 139).

¹³ Cfr. tra gli altri Duhalde 1999 e O’Donnell 1997.

¹⁴ “[...] distruzione delle relazioni sociali di autonomia, di cooperazione e di identità di una società, per mezzo dell’annullamento di una parte rilevante (rilevante

In base a questa analisi, l'obiettivo non era quindi rappresentato dai singoli individui (fossero o meno terroristi) ma *dall'intera popolazione argentina*. L'inizio delle azioni militari da parte dello Stato è spiegabile non come una mera reazione alla sovversione, ma come un'azione *offensiva*, accompagnata sì da una radicalizzazione politica, ma in nessun modo dipendente da essa.

Si trattava di

*[...] Un proyecto cuyos objetivos fueron los de transformar las relaciones sociales basadas en la reciprocidad y la cooperación en relaciones basadas en el individualismo y la desresponsabilización, utilizando el aparato concentracionario y el terror generado por él como tecnología de transformación de dichas relaciones.*¹⁵ (Feierstein, 2012, 142).

I 30.000 *desaparecidos* e tutto ciò che sta loro intorno, sono, in fin dei conti, un fatto che riguarda l'intera società, perché la cambia dall'interno, modifica strutturalmente i rapporti tra gli individui e riorganizza le relazioni tra le persone. Le conseguenze di questo processo storico-sociale sono gravi e totali, riguardano quindi un'intera comunità in tutti i suoi aspetti, trasformandone radicalmente il funzionamento. Il terrore sottile, subdolo e sotterraneo viene interiorizzato fino a provocare verosimilmente un cambiamento del Sé.

(Todo lo que pasó después) La indiferencia y el individualismo de los veinte años siguientes en Argentina no se explicaría tan solo por la desfavorable correlación de fuerzas políticas y militares, sino por una incisiva y profunda transformación del propio lazo social, que incluso habría afectado las posibilidades de transmisión generacional de las experiencias. [...] proceso que convierte a las generaciones subsiguientes en "huerfanos" en todo sentido, sea porque se les hace cargar con muertes que ni terminan de ser propias ni terminan de comprender, sea porque se confrontan con una generación que no alcanza a reconstruir un sentido coherente en la transmisión de su propia experiencia, [...] (estas dinámicas) sin embargo, clausuran por igual la posibilidad de generar un legado

sia per il suo numero che per le conseguenze delle sue azioni) di quella stessa società e dell'uso del terrore prodotto da questo annientamento con lo scopo di stabilire nuove relazioni sociali e modelli identitari." Traduzione mia.

¹⁵ *"[...] Un progetto i cui obiettivi furono la trasformazione delle relazioni sociali basate sulla reciprocità e sulla cooperazione in relazioni basate sull'individualismo e sulla deresponsabilizzazione, utilizzando l'apparato dei campi di concentramento e il terrore da esso generato come strumento di trasformazione di tali relazioni."* Traduzione mia.

transgeneracional, la propia posibilidad de transmision. ¹⁶ (Feierstein 2012, 161-162).

Tutto questo può in qualche modo riguardare l'Italia?

L'identità culturale, come si sa, non è qualcosa di strutturato definitivamente né di dato una volta per tutte, ma è piuttosto simile a un flusso, in costante ridefinizione e cambiamento (Remotti, 2001). È un sistema aperto in costante scambio e ibridazione con l'ambiente esterno. Anzi, come sottolinea Remotti (2001), l'alterità è nascosta “nel cuore stesso dell'identità” e sapere qualcosa sull'altro ci porta a conoscere sempre qualcosa su noi stessi. Osservazione che vale ancora di più per quanto riguarda i legami tra l'Italia e l'Argentina, legami che, dalla fine dell'800 si configurano fortissimi.

La storia dei movimenti migratori ha infatti inciso profondamente in entrambe le società e l'impronta che l'emigrazione italiana ha dato all'Argentina lascia le sue forti tracce ancora oggi (Devoto 2002), in quanto la percentuale dei discendenti di cittadini italiani è altissima. Ritengo perciò che indagare sulla storia e sulla società argentina possa essere di qualche importanza anche per capire qualcosa di più sulla nostra.

Per quanto riguarda i fatti avvenuti negli anni della dittatura e anche per quel che concerne i lavori e le indagini della commissione che indagò sui rapporti tra Italia e Argentina, Tognonatto scrive:

[...] Anche loro (la Giunta militare n.d.a.), pur disponendo a piacere della vita e della morte, avevano un grande bisogno di consenso, cosa sarebbe successo se il regime fosse stato accerchiato dalla condanna internazionale? L'importanza dei legami di sangue, culturali, commerciali ed economici tra l'Italia e l'Argentina apre un interrogativo che ci riguarda. Cos'ha fatto in quegli anni il nostro paese? Certamente poco [...] I nostri interessi economici continuarono. L'Italia non ha mai concesso rifugio politico a nessun esule argentino, l'ambasciata di Buenos Aires chiuse le porte per evitare ciò che era successo nel vicino Cile. Nel nostro paese erano gli anni d'oro della Loggia P2. Licio Gelli aveva costruito il proprio potere intrecciando interessi italiani e argentini, prima con Perón e con Lopez Rega, poi con Massera e la dittatura. La commissione parlamentare che indagò sulla Loggia massonica segnala la necessità di approfondire i rapporti internazionali della P2. (Tognonatto, 2012, 9).

La Commissione parlamentare, guidata da Tina Anselmi, e le indagini che portava avanti, a un certo punto, per diverse ragioni di opportunità politica e diplomatica, si dovettero fermare. Alla luce di indagini e atti che oggi sono pubblici, si segnala come la

¹⁶ “(Tutto ciò che avvenne dopo) l'indifferenza e l'individualismo dei successivi 20 anni in Argentina, non si spiegherebbe soltanto con la sfavorevole correlazione di forze politiche e militari, ma anche con un'incisiva e profonda trasformazione del principio di Lazo social, (legame sociale), che avrebbe colpito (e forse annullato) anche le possibilità di una trasmissione generazionale delle esperienze. [...] processo che trasforma le generazioni successive in “orfane” in tutti i sensi, sia perché si fa loro carico di morti che “non terminan de ser propias” (di cui non si appropriano) e che non riescono a comprendere appieno, sia perché si confrontano con una generazione che non riesce a ricostruire un senso coerente nella trasmissione della propria esperienza [...] (queste dinamiche), senza dubbio, precludono allo stesso tempo la possibilità di creare un legame intergenerazionale e la stessa possibilità di trasmissione (delle esperienze)”. Traduzione mia.

strategia della P2 in Italia e in Argentina fosse essenzialmente la stessa: quella di destabilizzare per favorire l'instaurazione di un governo autoritario, strategia che in Argentina riuscì perfettamente, ma che in Italia si scontrò con un tessuto sociale e politico differente e con una ben diversa tradizione democratica. (Tognonato 2012)

L'Italia ha condannato diverse persone implicate nella dittatura militare argentina, ma la responsabilità di ciò che la comunità internazionale ha fatto nei confronti di questa, come di altre dittature, rimane. È da tempo relativamente recente che l'Argentina attiva processi contro i membri della giunta e contro coloro che, a vario titolo, ne sono stati coinvolti, processi che si sono intensificati soprattutto dal primo governo Kirchner (2003), mentre è soltanto del 2012 la condanna dell'ex dittatore Videla.

Può e come può, un certo tipo di teatro contribuire alla presa di coscienza e al recupero della memoria storica di una società?

Fu fondamentale, a causa della pressione politica e delle azioni volte a favorire una presa di coscienza della società su quanto accaduto, il contributo di varie associazioni umanitarie, molte delle quali attive già dai tempi della dittatura. L'associazione *Abuelas de Plaza de Mayo* ha deciso, dal 2000, per portare avanti le sue ricerche, di chiedere aiuto alla comunità degli artisti; sono nati così diversi *festival* di musica, canto, danza, etc. (Tognonato, 2012). L'associazione si era formata negli anni in cui imperversava la dittatura (Abuelas de Plaza de Mayo 2011) e attualmente, in particolare, si occupa della ricerca dei cosiddetti nipoti, figli dei dissidenti del regime che alla nascita erano stati sottratti ai genitori e dati in adozione ad altre famiglie, spesso legate a vario titolo al regime militare (Abuelas de plaza de Mayo, 2011). Centinaia di bambini nati tra il 1975 e il 1980 sparirono o vennero illegalmente sottratti alle famiglie e allevati con una falsa identità.

Grazie anche al lavoro delle *Abuelas*, ne vennero ritrovati moltissimi ma, dopo decenni dalla fine della dittatura, di alcuni ancora non si sa niente, né se son vivi, né chi siano *los apropiadores*. (Nosiglia 2007)

In ambito teatrale il problema dei *desaparecidos* è stato ampiamente trattato: in breve tempo ha aderito all'iniziativa un grandissimo numero di attori, registi, scenografi e uomini di teatro. È nato anche un *festival* che ha preso il nome di *Teatro por l'identidad*. Le rappresentazioni dapprima avvenivano in piccole sale indipendenti, col tempo hanno coinvolto i teatri storici e istituzionali. Lo *slogan* che campeggia su diverse locandine della città, recita: *Ser o no ser. Esa es la cuestion. Nosotros queremos ayudarte a ser.*¹⁷

Oggi il *Teatro por l'identidad*, coinvolge ogni stagione circa 200 persone,¹⁸ tra attori, registi, organizzatori che vi collaborano a carattere totalmente gratuito e i cui spettacoli vengono messi in scena nell'ambito di un *festival* che è arrivato alla sua dodicesima edizione. Il *festival* inizia il 16 agosto e termina il 26 dello stesso mese; l'ingresso è sempre gratuito. Nel 2012 sono state fatte pervenire alla direzione un centinaio di opere, ma ne sono state scelte e messe in scena soltanto 21.¹⁹ La

¹⁷ *Essere o non essere. Questo è il problema. Noi vogliamo aiutarti ad essere.* Traduzione mia.

¹⁸ Benché del direttivo facciano parte soltanto 14 persone.

¹⁹ Intervista a De Simon effettuata nel luglio del 2012.

presentazione del *festival* ha avuto luogo presso il *Teatro Nacional Cervantes*, uno dei più antichi e prestigiosi della città, alla presenza delle *Abuelas* e di molte tra le autorità più importanti della città e della nazione. Quello che è nato come un piccolo *festival* coinvolge oggi le istituzioni e ha sempre più visibilità. Le rappresentazioni verranno messe in scena anche in quella miriade di piccoli teatrini di cui è disseminata Buenos Aires, attorno ai quali ruotano attori, famiglie, studenti, gruppi di militanza politica, collettivi di quartiere etc. Questi teatri costituiscono un vivacissimo punto di riferimento sociale e di scambio culturale.

Buenos Aires è sempre stata una città culturalmente impegnata; negli ultimi dieci anni il numero dei piccoli teatri è aumentato notevolmente anche in virtù degli incentivi economici del governo. Molti registi, invece di affittare le sale dei soliti teatri commerciali che raramente trattano argomenti politici o di critica sociale come facevano in passato, hanno preferito aprire propri teatri di quartiere fortemente legati al tessuto sociale e caratterizzati da un intenso dialogo col territorio. Sono piccoli teatri molto ben curati e vi ruota attorno una intensa attività culturale.

Sovente la programmazione include spettacoli per bambini, laboratori teatrali e clowneschi e spettacoli di marionette (*titeres*). Molti di questi, il più delle volte, sono aperti a collaborazioni e progetti esterni. Fanno parte spesso di una rete di rapporti istituzionali che coinvolgono un gran numero di persone e hanno un peso culturale e politico. Ospitano conferenze, presentano libri e promuovono la socialità e la cultura. Sono luoghi d'incontro e di elaborazione di progetti comuni, costituiscono un punto di riferimento attivo e importante e contribuiscono a stimolare la creatività e il senso critico del tessuto sociale in cui son inseriti.

I biglietti d'ingresso hanno un costo molto più abbordabile rispetto a quello dei cinema o dei teatri del circuito istituzionale (che si tiene generalmente lontano dalle periferie e dall'attività politica o dell'impegno sociale in generale). Sorprende la velocità con la quale si susseguono gli spettacoli, che generalmente prevedono scenografie molto essenziali: il tutto viene smontato e velocemente allestito in un altro teatro nell'arco della stessa giornata. Sorprende anche il rapporto di familiarità e dialogo che a un certo punto sembra crearsi tra attori e registi (anche famosi) e il pubblico: sembra abolita quella distanza che spesso in Europa divide artisti e persone comuni.

Questi teatri sono frequentatissimi e in tutta la città sono presenti fenomeni di teatralità diffusa. Il teatro appare una forma di rappresentazione estremamente presente anche tra i giovani, a mio parere più di quanto avvenga in Italia, dove le nuove generazioni tendono spesso a considerarlo inattuale e poco stimolante e generalmente non lo collocano tra le loro priorità associative e culturali. Si sono poi moltiplicati diversi fenomeni di teatralità, tra cui ricordiamo il teatro comunitario.

Il festival del *Teatro por l'identidad*, come ho già accennato, nacque 12 anni fa a seguito di una specifica richiesta dell'associazione *Abuelas de Plaza de Mayo* che oggi ha diverse sedi in tutto il territorio argentino²⁰ e gode di un riconoscimento internazionale indiscusso, del pieno appoggio istituzionale del paese e delle organizzazioni mondiali per la difesa dei diritti umani. Le *Abuelas*, le cui riunioni inizialmente erano segrete, vengono invitate a convegni e conferenze in tutto il mondo, hanno voce in capitolo in materia di diritti umani e sono riconosciute come un

²⁰ Buenos Aires (sede dell'Associazione *Abuelas de Plaza de Mayo*, Archivio Biografico familiar de *Abuelas de plaza de mayo*, Centro de atencion por el derecho a la identidad, CONADI), Filiale de La Plata, Mar Del Plata, Rosario, Cordoba (*Abuelas de plaza de Mayo* 2011).

importante e coraggioso esempio di lotta per il riconoscimento dei diritti inalienabili dell'uomo. L'associazione nacque per iniziativa di alcune donne a cui avevano sottratto i figli o i nipoti e alle quali si aggiunsero via via molti altri membri. Dall'introduzione del libro che narra la loro storia:

[...] *Nacimos convocadas de manera individual por una feroz dictadura que imprimió el metodo del secuestro de personas para accallar sus voces. Y nos arrebató a los hijos y a los hijos de nuestros hijos. Dos generaciones para una busqueda llena de miedo, incógnitas soledad [...]*.²¹ (Abuelas de plaza de mayo, 2007, 13)

L'importanza di questa ricerca va al di là dei singoli casi personali, poiché coinvolge l'identità di un intero paese. La *Comision de Direccion del Teatro por l'identidad* scrive nella brochure che accompagna gli spettacoli:

(*Actuamos*) *En la convicción que estamos honrando las mas puras tradiciones de nuestra identidad teatral argentina. Primero, porque es teatro sin lugar a dudas y lamentablemente, argentino: en pocos lugares el terrorismo de estado fue tan brutal como el de nuestros "desaparecidos". Luego porque es portador de otra marca de identidad nacional: la del artista responsable antes la sociedad, que plantea desde el escenario opiniones, sentimientos y contradicciones que le provoca la realidad. Lo hace publico. Y entonces la cerimonia se convierte en dialogo [...] Esa certeza llevó a muchos teatristas, durante la ultima dictadura civico-militar, a producir "Teatro Abierto". [...] Hablar de la identidad de esos niños es tambien hablar de nuestra identidad, la personal y la social.*²² (Correa, R.W., Gallardou, C., Teatro Nacional Cervantes, Comisión de direccion, 2012, 5)

Il teatro per l'identità e il gran numero di persone che vi lavorano sono quindi in un certo senso eredi diretti di coloro che nel medesimo anno diedero vita al *Teatro Abierto*. Quest'ultimo nacque in piena dittatura ed ebbe ricadute sociali importanti. Per avere un'idea di quali fossero le sue intenzioni programmatiche, riporto un breve stralcio del discorso d'inaugurazione di questo movimento:

²¹ “[...] *Nascemmo perché chiamate una a una da una feroce dittatura che adottò il metodo del sequestro di persona per fare tacere le loro voci. E ci strappò i nostri figli e i figli dei nostri figli. Due generazioni per una ricerca piena di paura, incognite, solitudini.[...]*”. Traduzione mia.

²² “(*Recitiamo*) *Nella convinzione di onorare le più pure tradizioni della nostra identità teatrale argentina. Per prima cosa perché si tratta di un tipo di teatro inequivocabilmente e penosamente argentino: in pochi luoghi il terrorismo di stato fu tanto brutale come quello dei nostri desaparecidos. In secondo luogo perché è portatore di un'altra caratteristica dell'identità nazionale: quella dell'artista responsabile davanti alla società, che mostra da un palcoscenico opinioni, sentimenti e contraddizioni che suscita in lui la realtà. Li rende pubblici. E così la cerimonia si trasforma in un dialogo[...]* questa certezza spinse molti artisti teatrali, durante l'ultima dittatura civico militare, a creare Teatro Abierto [...] *Parlare dell'identità di quei bambini significa parlare anche della nostra identità, personale e sociale.*” Traduzione mia.

*Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque es el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario [...]; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y ésto es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.*²³

(http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm, 13/09/2012)

Era un movimento di artisti di Buenos Aires, che ebbe inizio nel 1981 per opera di un gruppo formato da intellettuali, scrittori, agenti, registi, disegnatori, musicisti, tecnici, la maggior parte dei quali segnalati nelle liste nere del regime. Fu un fenomeno più politico che teatrale, fondato per produrre cambiamenti sociali. Erano persone che volevano riaffermare l'esistenza della drammaturgia argentina e di cui facevano parte marxisti, peronisti, atei, ebrei e cristiani. Coloro che facevano parte del movimento erano uniti dal desiderio di combattere la dittatura e la violenza attraverso l'arte. Vi aderirono i più importanti intellettuali argentini tra i quali Borges, Sábato e il premio Nobel per la pace Esquivel.

Le prime opere furono messe in scena nel *Teatro Picadero*, in periferia, che offriva gratuitamente ospitalità. Si trattava di 21 opere brevi che trattavano delle violenze e delle violazioni dei diritti umani da parte della giunta militare e, per prevenire la censura, ogni opera veniva rappresentata soltanto una volta. Il *festival* iniziò il 28 luglio del 1981 e fece sempre il tutto esaurito. Tutti i componenti del *Teatro Abierto* vi lavoravano gratis e l'entrata era praticamente gratuita. Gli spettacoli iniziavano nel pomeriggio e il pubblico, sfidando il governo, partecipava in massa. *Recarvisi* rappresentava una forte, chiara e pericolosa presa di posizione.

Per la prima volta si trattava del tema dei *desaparecidos* e il *festival* divenne la miccia per assemblee e movimenti di protesta e le serate teatrali, dopo ogni rappresentazione, diventavano una sorta di assemblea pubblica antifascista. Durò due mesi ed ebbe 25.000 presenze. Soltanto una settimana dopo l'inaugurazione il *Teatro Picadero* venne incendiato dai militari, ma questo suscitò un'enorme indignazione e, immediatamente, circa venti proprietari di sale teatrali si offrirono di dar ospitalità al *festival*. Era diventato il più importante focolaio di resistenza, i suoi effetti erano stati enormi e aveva dato il via ad un cambiamento dello *statu quo*:

²³ “*Perché facciamo Teatro Abierto? Perché vogliamo dimostrare l'esistenza e la vitalità tante volte negata del teatro argentino; perché il teatro è un fenomeno culturale eminentemente sociale e comunitario [...]; perché sentiamo che tutti insieme rappresentiamo qualcosa di più della somma di ciascuno di noi; perché intendiamo esercitare in forma adulta e responsabile il nostro diritto alla libertà di opinione; perché abbiamo bisogno di trovare nuove forme che ci svincolino da schemi mercantilistici; perché desideriamo che la nostra fraterna solidarietà sia più importante delle nostre individualità competitive; perché amiamo dolorosamente il nostro paese e questo è l'unico omaggio che sappiamo fargli, e perché, prima di tutte le altre motivazioni, siamo felici di stare insieme.*” Traduzione mia.

[...] *el fenómeno teatral convertido, por el imperio de circunstancias no previstas, en el más importante de los focos de resistencia cultural a la dictadura de los militares.*²⁴(http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm, 13/09/2012)

è chiaramente un *teatro comprometido*, quindi impegnato. Il fulcro è spiegato dalle loro stesse parole:

*Desentrañeremos juntos las cuestiones de la identidad, tanto en un sentido general y metafórico, como en otro, mas unido a la tragedia de los nietos de las Abuelas de Plaza de Mayo, muchos de ellos aun hoy apropiados y privados de su verdadera identidad, drama que no es solo suyo individual, sino que nos alcanza a todos.*²⁵(Comision de Direccion de teatroxidentidad, 2012, 7)

Come ho avuto modo di constatare recandomi al *festival*, nonostante l'argomento fosse piuttosto forte, le opere presentano i toni più diversi, dall'ironico al drammatico al clownesco. Parlano della ricerca dell'identità nelle sue più svariate forme e l'identità di cui si parla è quella dei bambini (nipotini) sequestrati e quindi di tutto il popolo argentino.

La folla chiassosa del *Teatro Cervantes* è molto variegata e costituita da giovani, famiglie e signori di mezza età, ma anche da diverse personalità pubbliche. Le installazioni artistiche che accompagnano le rappresentazioni e l'ironia dei presentatori contribuiscono a dare a queste serate toni particolarmente allegri. Non si tratta di un tributo né di una commemorazione fine a se stessa, ma di un'azione politica e sociale fotografata nel suo sviluppo, nel suo articolarsi nella realtà. È l'atto, vivo e immanente, del recupero e dell'elaborazione di un'identità. È l'affrontare un trauma, non vicinissimo nel tempo, ma non ancora elaborato; è l'azione dolorosa ma catartica, ruolo primigenio del teatro, di una presa di coscienza. E non c'è di fatto tristezza o per lo meno non soltanto quella, perché è al tempo stesso un atto introspettivo e costruttivo. Si ha la sensazione di trovarsi in mezzo a uno strano flusso o all'elaborazione o alla nascita di qualcosa.

È il contributo che una forma d'arte può dare alla costruzione identitaria. Questo contributo può essere considerato più o meno incisivo e, a mio parere, alla luce di quello che ho visto, di queste ricerche e di alcune interviste, lo è abbastanza.

È la festa dei bambini ritrovati, di decine di *nietos* sequestrati o fatti nascere durante la dittatura, che non sanno, fino a oggi, della loro vera nascita.

[...] *Però cuidado que este ciclo es un hecho vivo: detras de cada luz que se enciende, de cada telon pintado, hay cientos de horas de trabajo duro, de sudor fertil, de gritos ahogados o libres, de llantos tragicos o felices, de peleas y amores, de pasión induable y franca, de palmas rojas de aplaudi, de sueños concretados y de istantes vitales repletos de sentido y de busqueda. Y todo esto es altamente*

²⁴ “[...] *Il fenomeno teatrale trasformato, a causa di circostanze non previste, nel più importante dei focolai di resistenza culturale alla dittatura dei militari.*” Traduzione mia.

²⁵ “*Sviscereremo insieme il tema dell'identità, tanto in senso generale e metaforico, quanto in un altro senso, più strettamente legato alla tragedia dei nipoti delle Abuelas de Plaza de Mayo, molti dei quali ancora appropriados e privati della loro vera identità, dramma che non è soltanto individuale, ma che ci riguarda tutti*”. Traduzione mia.

contagioso. Así que cuidado al sentarse en estas butacas! Se corre el riesgo cierto y comprobado de dudar, de descubrir, de fantasear, de sentir, de preguntarse. Y de incorporarse, por lo tanto, a la búsqueda de las Abuelas y de teatroxidentidad. Ser o no ser, esa es la cuestión (decía Hamlet). Nuestra cuestión es de ayudar a los nietos apropiados (y así ayudarnos a nosotros mismos) a ser.²⁶ (Correa, Rubens, Gallardou, 2012, 12).

Nel 2009, dopo le rappresentazioni e gli applausi gli attori leggevano questo testo:

*Una sociedad que sueña, y quiere seguir soñando por otro mundo posible, necesita revisar su historia, conocerla para virar la mirada hacia el futuro. La verdad es posible y es necesaria para construir nuevos sentidos en nuestro andar. No te quedes sin saber quien sos. Tenés derecho a saberlo. Si tenés dudas acerca de tu nacimiento o sabes de algun cas, acércate a Abuelas de Plaza de Mayo. Dificil ser una sociedad sincera caminando indiferentes junto a una situación que es simbolo del ocultamiento. Senores: Hoy hicimos teatro para combatir la mentira.*²⁷ (AA.VV, 2012, 28)

E ancora:

*Esos jovenes sin identidad son la herida abierta que continua latiendo, [...] ayudar a estos seres humanos en la búsqueda de esta verdad es ayudarnos a nosotros mismos a encontrarla.*²⁸ (AA.VV, 2012, 29)

Il *Teatro por l'Identidad*, ha il sostegno e il finanziamento di molti di organi istituzionali.²⁹

²⁶ “[...] Però attenzione che questa rassegna teatrale è un fatto vivo: dietro ad ogni luce che si accende, a ogni tenda dipinta, ci sono centinaia di ore di lavoro duro, di sudore fertile, di grida soffocate o libere, di pianti tragici o felici, di battaglie e di amori, di passione indubitabile e sincera, di palme rosse dagli applausi, di sogni resi concreti e di istanti vitali pieni di senso e di ricerca. E tutto questo è altamente contagioso. Quindi state attenti quando vi sedete in queste sedie! Si corre il rischio, certo e comprovato, di dubitare, di scoprire, di fantasticare, di sentire, di domandarsi. E di unirsi pertanto alla ricerca delle Abuelas e del teatro per l'identità, Essere o non essere, questo è il problema. (diceva Amleto). Il nostro problema è di aiutare I nipoti sequestrati (e così aiutare noi stessi) ad essere.” Traduzione mia.

²⁷ “Una società che sogna e che vuole continuare a sognare un altro mondo possibile, ha bisogno di rivedere la propria storia, conoscerla per volgere lo sguardo verso il futuro. La verità è possibile e necessaria per costruire nuovi significati nel nostro cammino. Non restare senza sapere chi sei. Hai diritto a saperlo. Se hai dubbi riguardo alla tua nascita o sei a conoscenza di qualche caso del genere avvicinati all'associazione delle Abuelas de Plaza de Mayo. È difficile essere una società sincera camminando indifferenti a fianco a una situazione che è il simbolo dell'occultamento. Signori: Oggi facciamo teatro per combattere la menzogna.”

²⁸ “Questi giovani senza identità son la ferita aperta che continua a esistere, [...] aiutare questi esseri umani nella ricerca di questa verità vuol dire aiutare noi stessi a trovarla”. Traduzione mia.

²⁹ Ministerio de la educación, Ministerio de desarrollo social, Ministerio de Cultura, Administración de Buenos Aires Ciudad, Instituto Nacional del Teatro, Página 12 etc.

*La causa de las Abuelas debe ser la causa de todos los argentinos.*³⁰ (Pavlovsky, 2012, 41)

Così, da qualche anno, viene pubblicato dal *Ministerio de l'Educacion Argentino* e distribuito gratuitamente nelle scuole un volume che racchiude i testi delle opere presentate durante il *festival*. Si tratta di un'opera gratuita destinata a essere distribuita nelle scuole. Questo è un altro elemento che, seppur spessissimo ammantato da un velo di populismo e usato in maniera strumentale per acquisire consenso, evidenzia un nuovo atteggiamento da parte delle istituzioni. Il tema, nonostante, e forse a maggior ragione per il fatto che per molti anni è stato un argomento rimosso quasi totalmente dal dibattito istituzionale, costituisce oggi qualcosa di estremamente scottante e che influenza molto l'opinione pubblica che comunque si divide tra il desiderio di ricordare con l'esigenza di fare giustizia e un'istanza di rimozione che tende quindi a far dimenticare l'accaduto.

Per questo motivo tutto ciò è spesso oggetto di strumentalizzazioni da parte del governo, che non si esime dalla tradizione populista sudamericana e lo utilizza a volte come metodo per l'acquisizione del consenso. Nonostante questo, il *Teatro por l'identidad* e il suo direttivo, venendo da una lunga storia di riflessione e di critica al potere, in qualunque forma esso si manifesti, mantiene la piena autonomia e indipendenza di pensiero sulle scelte effettuate.

Il mio obiettivo è stato cercare di capire se questo teatro potesse avere effettivamente un impatto sul pubblico e avesse avuto un ruolo nel recupero della memoria. Mi interessava capire la strutturazione ed il tono generale del *festival* e degli spettacoli. Per questo ho svolto una breve ricerca sul campo e alcune interviste.

Vengono allestite due tipi di opere: quelle scritte *ex novo* e i riadattamenti di opere già esistenti. Tra i riadattamenti scelti quest'anno ricordo *Atando cabos*, una *pièce* incentrata sulla dittatura e messa in scena nel 1991 da Griselda Gambaro che lasciò il paese per tre anni poiché molte delle sue opere furono proibite.

Il *festival* che ho seguito si è svolto nel *Teatro Nacional Cervantes*. All'ingresso si distribuiva materiale informativo che riguardava anche le *Abuelas* e informavano sull'esistenza ancora oggi di decine e decine di persone sequestrate,³¹ allontanate dai dissidenti politici e date in adozione, chiaramente in maniera illegale, ad altre famiglie, spesso legate alla dittatura. Veniva reso noto il numero di telefono da chiamare nel caso si avessero dubbi sulla propria identità. Il fine del *Teatro por l'identidad* è proprio questo. Dopo essersi messi in contatto con l'associazione, se lo si ritiene necessario, si dà inizio alle indagini in collaborazione con gli organi istituzionali.

La sede delle *Abuelas*, è dotata di biblioteca e di un archivio storico, vi lavorano giuristi e psicologi e le inchieste che si portano avanti confliggono con gli interessi di persone tuttora molto influenti.

Tra le installazioni che accompagnano il *festival* ce n'è una emblematica che prevede la partecipazione attiva del pubblico e lo costringe a confrontarsi direttamente con il passato. Si tratta della riproduzione di un archivio giudiziario costituito da una miriade di quadernetti tutti uguali e classificati in un casellario secondo l'ordine progressivo del numero che riportano sulla copertina. Aprendolo ci si trova davanti una foto in bianco e nero, un numero di matricola, un nome, un cognome e scarne

³⁰ “*La causa delle Abuelas deve essere la causa di tutti gli argentini*”. Traduzione mia.

³¹ Per approfondimenti cfr. http://www.abuelas.org.ar/Libro2010/index_indice.php.

informazioni biografiche. Tutte le altre pagine sono vuote, le può riempire lo spettatore scrivendo il nome dello scomparso quante volte vuole, fino a riempire tutte le pagine del quaderno. E questo si ripete per il numero infinito dei quaderni dell'installazione. La stessa lunghissima lista compare in alcuni fogli appesi alla parete. Non sono altro che i nomi dei *desaparecidos* e il vedere e riscrivere in maniera quasi ossessiva questa sequenza infinita obbliga il visitatore ad un confronto diretto con la storia.

Il pubblico è vario, ci sono soprattutto giovani, studenti ed esponenti della classe media, l'atmosfera è leggera e allegra. Il presentatore ripercorre, tra *sketch* e interventi comici, la storia del *Teatro por l'Identidad*, chiama sul palco attori, registi, collaboratori e rappresentanti delle varie associazioni. Vengono invitati anche i nipoti, quelli sequestrati da bambini, che ora sono già adulti e che raccontano una storia che inizia sempre così:

*Yo soy (seguito dal nome) y puedo decirlo porque se quien soy!*³²

Prende la parola tra gli altri una rappresentante dell'associazione delle *Abuelas* che conclude così un lungo discorso:

*[...] Todas estas cosas las hicimos para vivir un poco mejor y con la verdad y la justicia se vive mejor...*³³

Ho visto molti spettacoli, molto diversi tra loro. Rappresentano una grande varietà di stili che vanno dal più intimista e malinconico al più allegro e dinamicamente leggero. Ho assistito fra gli altri a uno spettacolo muto e con una sola interprete intitolato *Espejos*, in cui una donna poliziotto si mette davanti a uno specchio e instaura un confronto metaforico con se stessa, mimando l'acquisizione di un'altra identità³⁴ e mettendola in discussione.

Un'altra opera totalmente diversa alla quale ho assistito s'intitola *Bla-bla*, rappresentata dalla compagnia *Clown por l'Identidad* che ha messo letteralmente sottosopra il teatro. Sono un gruppo di commedianti, attori, ballerini e musicisti che fanno *sketch* e scene umoristiche, in una miscellanea di stili coloratissimi e divertenti che mettono in scena in chiave comica il tema della metamorfosi, del cambiamento e della ricerca di una nuova identità. Lo fanno in vari modi, tutti con una forte vena surrealista. Lo spettacolo inizia in platea con la comparsa degli attori vestiti da conigli, che dialogano in modo burlesco con gli altri sul palco.

Le Malvinas

Un altro spettacolo che ha partecipato alla rassegna teatrale organizzata dal *Teatro por l'Identidad* si intitola *Islas de la memoria* e parla delle Isole *Malvinas*, argomento a cui, tra l'altro, questo ciclo teatrale dedica particolare attenzione.

[...] Y como se trata de recordar. Queremos recordar este año a aquellos jóvenes, casi niños, olvidados, muertos hace 30 años entre el humo y la metralla en las

³² "Io sono... e posso dirlo perché so chi sono". Traduzione mia.

³³ "Facciamo tutto questo per vivere in un modo un po' migliore, e con la verità e con la giustizia si vive meglio". Traduzione mia.

³⁴ L'autrice dell'opera è Florencia Carruba e l'attrice era allora Anabela Valencia.

*lejanas y brumosas Islas Malvinas, atrapados en encrucijada de la historia. Verdaderos angeles inocentes, que merecen cada uno nuestro emocionado homenaje.*³⁵ (Correa, Gallardou, Teatro Nacional Cervantes, Comisión de dirección, 2012, 77)

Anche in questo caso la messa in scena inizia prima dello spettacolo quando, scendendo dalle sontuose scale del Teatro Cervantes, fanno la loro comparsa attori vestiti con abiti particolari che sussurrano qualcosa agli spettatori porgendo loro un volantino e introducendoli in una piccola sala. Gli attori, a stretto contatto con gli spettatori, recitano le lettere che i soldati inviavano dalle Malvinas durante la guerra. Gli oggetti sono usati in chiave informativa, vengono distribuite lettere e mappe con la disposizione delle Isole e le battaglie; gli attori sfoggiano cartelli con le date, affinché il pubblico abbia ben presente la cronologia degli eventi. Lo spettacolo ha tratti molto ironici e leggeri, altri più drammatici, non è comunque mai noioso, ma dinamico e vivace. Nel pubblico sono presenti anche parenti di soldati e l'atmosfera generale alla fine dell'opera è di grande commozione.

Un attore³⁶ mi ha raccontato che l'opera nasce da un lavoro di ricerca legato all'*Observatorio Malvinas* (Università di Lanus) e in stretta collaborazione con l'associazione dei familiari dei reduci. È il frutto della rielaborazione di tutto il materiale raccolto da Julio Cardoso (comprese le interviste agli ex combattenti e i loro familiari), che è anche il regista, e dal suo gruppo. *Islas de la memoria*, al di là della considerazione politica, al di là della Storia, tratta delle vicende personali e della dignità di individui. Da questo lungo lavoro sul campo è nato anche un documentario intitolato *Locos de la bandera*.

Ho posto a Pablo, uno degli attori di *Islas de la memoria*, alcune domande, chiedendogli quale fosse il motivo per il quale, in Argentina, per lunghi anni, non si fosse parlato del problema dei *desaparecidos* e di altri crimini perpetrati dal regime.

Ecco le sue risposte:

[...] *Penso che gran parte della società fosse così tanto coinvolta che non si poté fare niente per lungo tempo, si sarebbe rischiate la guerra civile.*

Come ho specificato precedentemente, solo recentemente sono iniziati i processi ai militari:

Una società non può adattarsi a un cambiamento se non è preparata culturalmente a farlo. Non è casuale che questo spettacolo si faccia ora. Tutto questo (i documenti e le interviste) esiste da 30 anni ma non c'era possibilità di ricezione da parte del pubblico. Solo ora la società è matura per farlo.

A suo parere l'elaborazione artistica in questo senso può avere un'importanza notevole:

³⁵ “[...],E dal momento che si tratta di ricordare, quest'anno vogliamo ricordare quei giovani, quasi bambini, dimenticati, morti da 30 anni tra il fumo e gli spari nelle lontane e brumose isole Malvinas catturati nel crocevia della storia. Veri angeli innocenti, ognuno dei quali merita il nostro emozionato omaggio”. Traduzione mia.

³⁶ Intervista a Pablo Mariuzzi effettuata il 23/06/2012 presso *Barracas* (Buenos Aires), al bar *El Pensamiento*.

[...] *La popolazione civile recepisce le cose molto più tardi rispetto agli artisti, ci sono cose, di cui l'arte parla, di cui la popolazione ancora non si è resa conto, perché i tempi sociali sono altri, diversi. E l'arte ha il dovere di parlare di alcune cose. Il governo - continua - ne sta parlando proprio in questo momento storico per due motivi: per motivi politici, cioè perché rivuole le Malvinas, e perché ci sono condizioni sociali e politiche diverse, più ricettive, che glielo permettono.*

Tutto questo, a suo avviso, avrà delle ripercussioni sociali:

Il pensiero politico ha a che fare con la memoria e con l'identità [...] Non si può arrivare a costruire una coscienza identitaria senza affrontare i propri "traumi storici" [...] Io penso ci siano stati un trauma e una rimozione e se ne parla da dieci anni, ma, in questo senso, parlarne e rifletterne ora è molto progressista.

Secondo lui (e anche secondo i membri della compagnia) un certo genere di teatro può avere un ruolo nelle costruzioni politiche e identitarie:

Abbiamo delle componenti intellettuali e culturali molto europee a Buenos Aires. Però gli argentini devono ancora costruire la propria identità. In Europa in realtà anche nel teatro c'è pochissima creatività, non succede niente di profondo, è tutto snob e senza senso. Qui a Capital³⁷ ci sono tantissimi spettacoli che si fanno senza soldi e senza il desiderio di guadagnarne. [...] Questo spettacolo ha per me due pregi, quello di aver a che fare con un argomento legato all'identità e quello di avere delle virtù stilistiche e teatrali molto buone. Secondo me l'arte tiene che mobilitar (l'arte deve mobilitare, muovere) deve modificare il contesto nel quale si trova ad attuarsi la realtà a lei contemporanea. Se l'arte non ti modifica non serve a molto.

Uno dei fattori che possono dare un'indicazione su quanto l'arte possa incidere sulla realtà è l'impatto che essa ha sul pubblico: il fatto che il senso del messaggio venga o meno recepito e apprezzato, il fatto che avvenga una comunicazione cognitiva ed emozionale.

[...] *Questo spettacolo fa molto effetto sugli spettatori. Penso che il teatro più di altro possa arrivare a modificare, è umano e non ci sono tanti artifici. E occorre o no occorre³⁸ qualcosa di magico. Serve per fare un esercizio di coscienza ma anche di memoria e identità. È in realtà il teatro che ha a che fare con l'uomo, e non nello specifico con la politica, ma tutte le manifestazioni artistiche in generale, hanno di certo qualcosa a che vedere con la politica anche se non necessariamente con i partiti. Non si tratta, infatti, specificatamente di un teatro politico, ma ha anche a che fare con una presa di coscienza e questa ha ricadute politiche.*

Anche dal racconto di Pablo si percepisce un'importante partecipazione del pubblico. Un'amica e produttrice teatrale, visto lo spettacolo, dopo un lungo silenzio, sbottò in un irritatissimo: "Algo tengo que decirte!" ("Qualcosa te la devo dire!") e sostenne che l'arte e il teatro non dovrebbero occuparsi di cose così attuali, vive e

³⁷ Buenos Aires viene chiamata spesso così, essendo la *Capital Federal*.

³⁸ L'ho trascritto nella lingua in cui si è espresso l'intervistato perché, a mio avviso, rende meglio il concetto che si voleva esprimere; questa espressione in castigliano si può tradurre in lingua italiana come "avviene o non avviene, succede o non succede".

politicamente importanti. Scoppiò quindi in un pianto a diretto. Questo è uno dei tantissimi casi in cui uno spettacolo, che parla del contemporaneo, tocca corde profonde della memoria individuale e collettiva.

Mauro Arturo De Simon e Sergio Lobo

Un altro “informatore” è stato Mauro Arturo De Simon, attore e regista che fa parte della *Comision de direcion del Teatro por l'Identidad* e direttore della *pièce Arocena Koslay*, messa in scena il 26 agosto nell'ambito del *festival*. È la storia del cambiamento di identità di una bambina che, con l'appoggio della chiesa fu battezzata con un altro nome e data in matrimonio a un capitano spagnolo. Esemplifica il caso di molti altri bambini scomparsi che vivono con una falsa identità.

Mauro mi racconta che la prima opera messa in scena dal *Teatro por l'Identidad* è stata *A proposito de las dudas (Y vos sabes quien sos?)* di Patricia Zangaro. È la storia della lotta di una famiglia per la ricerca del proprio nipote e dei suoi sequestratori. Mi dice che il *Teatro por l'Identidad* ha una piccola sede e una segreteria e che adesso riescono ad avere finanziamenti pubblici e hanno buoni rapporti con le istituzioni e l'appoggio di quasi tutti gli artisti del paese, ma che è comunque molto difficile accedere alle risorse finanziarie, che sono sempre molto poche.

Il *Teatro por l'Identidad* non ha un credo politico definito e la maggior parte di coloro che vi collaborano è di sinistra, ma può capitare che vi siano anche artisti di destra che diano il loro contributo.

L'idea che in primis lo guida è la salvaguardia dei diritti umani e il suo obiettivo è quello di cercare i “nipoti”. La frase che appare dappertutto nei volantini e nelle presentazioni del Teatro por l'Identidad è: “Hasta l'ultimo nieta” che sta a significare che il Teatro por l'Identidad avrà ragione di esistere fin quando l'ultimo nipote non verrà recuperato e restituito alla sua famiglia.

Mi dice che il *Teatro por l'Identidad* è aperto ai generi più diversi (mimo, clown, danza, etc.) e che la commissione di cui lui fa parte ha il compito di scegliere tra le opere che arrivano alla sede:

L'unica clausola è che devono avere, direttamente o indirettamente a che fare con la ricerca dei “nipotini” o con il tema dell'identità in generale (identità sociale, individuale, del paese...); le opere, anche per la scarsità di fondi e per una maggiore scioltezza, devono essere molto semplici e di facile realizzazione per quanto riguarda scenografie e costumi.

Mi spiega che a Buenos Aires ci sono fondamentalmente tre circuiti teatrali: quello ufficiale, di cui fa parte il *Centro Cultural San Martin* e il suo enorme complesso che dipende direttamente dall'amministrazione cittadina ed il *Teatro Nacional Cervantes*; quello commerciale, che comprende quasi tutti i teatri della lunghissima Calle Corrientes; infine il circuito *Off*, alternativo, costituito dalle migliaia di piccoli teatri indipendenti che organizzano attività culturali e spesso mettono in scena opere con contenuto di critica sociale. In tutta la città, questi ultimi mettono in scena circa 400 opere alla settimana. Quest'anno son state scelte 21 opere. Quando gli chiedo come mai

è stato scelto proprio il teatro come mezzo artistico per sensibilizzare l'opinione pubblica mi risponde:

In realtà ci furono altre manifestazioni artistiche legate alla ricerca de los nietos: Danza por l'identidad, Musica por l'identidad, Fútbol etc., ma questa è l'unica iniziativa che continua. A mio avviso il teatro crea un'empatia particolare, più di altre arti ed è importante per la diffusione del lavoro delle Abuelas [...] In generale la ricezione delle opere è buona, spesso quando finisce una rappresentazione un nieto recuperado³⁹ racconta la propria storia; oppure a raccontarla è un noto attore. L'impatto sul pubblico è generalmente molto forte e quasi a ogni rappresentazione molta gente piange. Fino al governo di Nestor Kirchner solo l'associazione delle Madres e delle Abuelas ne parlava e non aveva alcun appoggio da parte delle istituzioni.

I processi ai militari della dittatura, la salvaguardia dei diritti umani non erano affatto temi all'ordine del giorno anche negli anni successivi al 1983.

All'inizio poca gente ne parlava e i media ne parlavano pochissimo. A parte qualche rara eccezione, rappresentata per esempio da Pagina 12.⁴⁰ Di questi eventi si è sempre stati a conoscenza, ma parlarne non era qualcosa che si faceva. Non succedeva quasi mai. C'è ancora una ferita aperta nella società argentina, ed il Teatro por l'Identidad esisterà fino a quando non avremo trovato l'ultimo nipote [...]

Sergio Lobo dirige un piccolo teatro, *El popular*, dove vengono messe in scena opere indipendenti, si ospitano conferenze, presentazioni di libri e laboratori per bambini.⁴¹ Egli è autore e regista di *Continuarà*, una pièce al festival, un dramma intimista dal forte impatto emotivo, con due sole figure, un prete e un torturatore. I due si incontrano in una cappella e lì avrà luogo una conversazione durante la quale il torturato si confesserà. Si tratta di una conversazione molto cruda e dalle tinte forti in cui la scenografia è ridotta al minimo. L'opera è basata totalmente sulla parola: l'ambiente è semibuio e l'attenzione è concentrata sui volti e sulle parole dei due protagonisti. Il torturatore rivela un episodio, avvenuto con una sua detenuta, che lo ha sconvolto e lasciato del tutto vulnerabile ed è per questo motivo che si reca dal sacerdote tentando di *justificar el mal*. L'opera è un efficace esempio della poetica di Lobo, che intende il teatro in funzione politica e sociale. Egli viene dal resto del mondo della politica e della militanza.

La democrazia esiste formalmente dal 1983, ma di fatto le istituzioni la negoziavano perché non era ancora una cosa certa e il potere dei militari continuò a essere fortissimo. Non si poteva parlare di queste cose neanche durante quella che viene chiamata postdictadura.

Nel 1985 vi fu il processo alla giunta, ma ad un certo punto si bloccò; si aveva ancora molta paura perché la democrazia era ancora fragile. Nel 1989 salì al potere Menem. Secondo Sergio Lobo

³⁹ Nipote recuperato.

⁴⁰ <http://www.pagina12.com.ar/>

⁴¹ Quando l'ho incontrato aveva tutte le guance dipinte e un naso da pagliaccio. L'intervista ha avuto luogo presso il teatro *El Popular* di Buenos Aires il 25 luglio 2012.

Si fomentava el olvido y el terror,⁴² la riconciliazione e una specie di amnistia implicita.

L'influenza dell'esercito era tale che nel 1991 ci fu l'indulto con la conseguente scarcerazione dei militari. Secondo la sua esperienza purtroppo il teatro raramente riesce a superare le barriere sociali e arrivare ai più emarginati:

Il teatro non è popolare, paradossalmente a essere popolari sono gli spettacoli commerciali.

Purtroppo anche il teatro indipendente, pur più accessibile per quanto riguarda il costo del biglietto, riesce ad arrivare quasi sempre soltanto a un pubblico di classe media e si tiene ben lontano dai più emarginati della società, che vivono per le strade o nelle *villas*. Il pubblico è composto quasi sempre da studenti o da esponenti della classe media. Ciononostante ha un impatto forte e continua a contribuire al recupero de *los nietos*.

Sergio nel 2007 ha messo in scena un'opera intitolata *El Partido*, che trattava proprio di temi identitari:

C'erano 15, 20 spettatori e l'opera si svolgeva all'università 3 de Febrero e a essa seguiva un dibattito. A un certo punto una donna si alzò e iniziò a piangere e disse di essere figlia di militari e che era la prima volta che ne parlava. Ci chiese il numero di telefono delle Abuelas, cosa che non aveva mai avuto il coraggio di fare. Noi poi non sapemmo più niente, non potevamo interessarci oltre per ragioni di privacy, l'abbiamo solo messa in contatto con loro, sappiamo solo che molto probabilmente le chiamò e recuperò la propria identità.

Capitarono molti casi simili a questo. Ci sono poi delle situazioni molto paradossali: spesso abbiamo fatto rappresentazioni in piccoli paesi. Per esempio in pueblitos⁴³ piccolissimi e molto conservatori. Quando arriviamo, c'è sempre una grande mobilitazione e caos in tutto il paese. Succede che ancora oggi, spesso, figli di vittime e militari convivano.

Solo adesso si parla del fatto che fu una dittatura civico-militar, se ne sta parlando nei *media*, nelle riviste, e molti colpevoli incredibilmente occupano ancora posti di potere. Questo tipo di rappresentazioni riceve un'accoglienza e provoca reazioni completamente diverse in relazione al posto in cui viene rappresentato. In particolare c'è una grandissima differenza tra città e paesi:

Dopo l'opera c'è sempre il dibattito. A Capital e in altre grandi città il pubblico è quasi sempre perfettamente d'accordo col punto di vista dell'opera e con la critica al regime, ma in posti molto piccoli dove la società è conservatrice le reazioni sono completamente differenti. Per esempio mi ricordo che a Santiago del Estero durante una manifestazione alcuni protestavano e urlavano: "Basta rivivere il passato!", visibilmente contrariati dal fatto che si rappresentasse e si mettessero in discussione questi accadimenti. Succede anche che molta gente maior⁴⁴ in passato non abbia parlato per niente del tema e adesso invece sì. Il clima politico

⁴² "L'oblio e il terrore."

⁴³ Paesini.

⁴⁴ In italiano si può tradurre con "persone anziane".

è cambiato. Quando questi anziani, per esempio, vedono alla televisione i servizi sulle condanne agli ex-militari spesso fanno commenti positivi.⁴⁵ Io faccio militanza politica da un po'. Quando mia mamma, che ha 65 anni, fino a poco tempo fa mi vedeva uscire per andare a teatro a recitare si spaventava molto e terrorizzata mi chiedeva sempre "Ma hai i documenti con te? guarda che è pericoloso!" tanta era la paura introiettata con la dittatura.

La scelta di toccare temi che hanno a che fare con l'identità non è casuale:

[...] L'Argentina, e più in generale l'America latina, ha, penso, un problema sulla costruzione dell'identità; la dittatura cercò sistematicamente di far credere che tutto ciò che veniva da fuori fosse buono e ciò che veniva dall'Argentina fosse una schifezza. Dalla guerra con il Paraguay si diceva che l'Argentina dovesse essere solo esportatrice di materie prime, e che non fosse in grado di sviluppare una propria produzione e una industria interna competitiva. La repressione militare, i media etc idealizzavano l'Europa e questo ostacolò in Argentina un processo di costruzione dell'identità. I golpes ci furono sempre nella storia dell'Argentina e rispondevano principalmente agli interessi di U.S.A. e Inghilterra. Adesso da poco tempo si sta iniziando una vera e propria riflessione identitaria. Si sta iniziando a guardarsi. Quando un paese si crea una falsa identità ad un certo punto implode in se stesso. E, a mio parere, la crisi del 2001 contribuì a rendere evidente e necessaria una seria riflessione.

Sergio Lobo concepisce il teatro in funzione politica e sociale, pensa che non debba restare lettera morta e neanche una riflessione fine a se stessa, ma piuttosto debba contribuire a cambiare la realtà; nonostante il teatro non abbia certo il potere e l'applicabilità sul reale che ha la politica, nonostante percorra strade completamente diverse, lui pensa che questo, entro certi limiti, sia possibile e mi cita alcuni esempi:

In America latina c'è una lunga tradizione di teatro politico. Per esempio il "Teatro dell'oppresso" si rifà alla "pedagogia dell'oppresso", è diffusissimo ed ha un importante seguito. In Brasile, durante gli spettacoli, gli attori dal palco predicavano la rivoluzione e un giorno incitarono esplicitamente gli spettatori a prendere le armi. Allo spettacolo successivo il pubblico si presentò veramente con i fucili pretendendo che gli attori si unissero alla rivolta popolare. Alla reazione stupita di questi ultimi che dissero che si trattava soltanto di teatro e che loro non erano guerriglieri li ammazzarono tutti. È il rischio che, in alcuni contesti, può avere il teatro. Avviene in molte parti del mondo, in situazioni fortemente conflittuali. Uno che a me piace molto è Peter Brook: una volta andò in Sudafrica ai tempi dell'apartheid e, appena sceso dall'aereo, trovò ad aspettarlo una delegazione di neri che lo ringraziò calorosamente. Quando chiese, stupidissimo, le ragioni di ciò, risposero: "Grazie per le prime due righe del tuo libro!". E nel libro in questione c'era scritto che il teatro, per farsi, ha bisogno soltanto di due cose: di uno spettatore e di un attore. Così capirono che avrebbero potuto farlo anche senza mezzi e misero su una compagnia. Questa era in quel periodo, una cosa importante per la lotta contro le discriminazioni [...] Così noi tentiamo di fare teatro politico conservando comunque una certa purezza dell'idea di teatro, anche se non esiste teatro staccato dalla realtà, è tutto chimica, fusione, alchimia.

⁴⁵ La condanna di Videla è del 2012. Cfr. *La Repubblica*, 5 luglio 2012.

Tadron Teatro

Un altro teatro molto interessante è il *Tadron*, situato al centro di Buenos Aires.⁴⁶ Si tratta di un piccolo teatro armeno, curatissimo, che comprende anche una saletta con un bar (pieno di decorazioni, libri, *samovar*, etc.). Ospita, tra le altre cose, un ciclo di rappresentazioni per la valorizzazione della cultura armena e quest'anno organizzerà un'altra rassegna che prende il nome di *Teatro por la Justicia*, il cui tema è la salvaguardia dei diritti umani, con particolare riferimento all'Argentina. Sarà messa in scena anche *Judith*, un'opera che quest'anno non fa parte del ciclo del *Teatro por l'Identidad*, ma il regista e molti membri della compagnia provengono da diverse esperienze di teatro politico e alcuni hanno partecipato alle edizioni precedenti del *festival*.

Judith è un'opera che ha moltissimo a che fare con i temi identitari. Prende spunto dalla Sindrome di Stoccolma, per la quale, come si sa, la vittima si innamora del suo carnefice. L'opera è ambientata durante l'ultima dittatura militare argentina e i protagonisti sono un torturatore dell'esercito e una militante catturata e sequestrata. Come si dice nell'introduzione all'opera, non abbondano, nella drammaturgia nazionale argentina, testi che combinano la crudezza storica, il contenuto drammatico e la riflessione su un tema tanto importante e sensibile della storia contemporanea del paese. È un'opera metaforica che mette in scena "materiale" che era necessario attraversare ed esibire urgentemente. Parla anche del processo di rimozione collettiva che ha investito ed ancora investe l'Argentina a causa degli avvenimenti della dittatura:

*Se escuché decir - Estoy cansado de que hablen de la dictadura. Que mezcla de ética, de política y de estupidez! Se habla de genocidio! Y sabe por que? Porque el genocidio dio, da y dará siempre de que hablar... Señor cansado, se trata del horror, y dado que nunca habrá un argumento que cierre esa puerta, se trata de animarse y entrar...Judith es un intento de eso.*⁴⁷

Ho deciso di porre alcune domande al suo autore, Jorge Palant, al regista, Enrique Dacal, e agli altri attori.⁴⁸ Si mette in scena principalmente il rapporto tra vittima e carnefice. Non si parla chiaramente della dittatura, ma ne è una messa in scena simbolica e metaforica. È tutto molto virato sulla psicologia e l'opera è particolarmente forte. Per questo mi son concentrata soprattutto sul tentativo di indagare l'impatto che potesse avere sul pubblico, perlopiù composto, come negli altri casi, da esponenti della classe media, piuttosto eleganti e avanti con gli anni.

Il regista e lo scrittore erano seduti ai tavolini del piccolo bar annesso al teatro, così, quando lo spettacolo è finito, moltissimi spettatori si sono avvicinati (alcuni erano amici o conoscenti) per abbracciarli e far loro i complimenti. Tanti erano visibilmente emozionati. Una signora, che poi si è seduta al tavolino con noi e alla quale

⁴⁶ Calle Niceto Vega 4802.

⁴⁷ "Si sentì dire 'Sono stanco che si parli della dittatura, che miscela di etica, di politica, e di stupidità! Si parla di genocidio! E sa perché? Perché il genocidio dette, da e darà sempre da parlare... Signore stanco, si tratta di orrore, e dato che non ci sarà mai un argomento che chiuda questa porta, si tratta di darsi coraggio ed entrare. Judith è un tentativo di far questo'" Dal testo di Palant.

⁴⁸ Daniel DiBiase, che interpreta il ruolo del torturatore, Alejandra Colunga e Susana Gomez Lauria.

ho fatto qualche domanda, mi ha detto di essersi recata al teatro senza sapere minimamente di cosa si trattasse e di essere rimasta estremamente scossa dagli avvenimenti raccontati. Mi disse che “*Fue algo de muy fuerte*”.⁴⁹

Questa è stata la reazione di gran parte del pubblico in sala e uno dei motivi è che moltissimi di loro avevano amici, conoscenti o parenti coinvolti in vicende accostabili a quella narrata, situati nell’uno o nell’altro fronte. Daniel Dibiase, l’attore che impersonava il torturatore mi disse:

È stato molto difficile anche per me recitare questa parte; mi sembra che il messaggio arrivi abbastanza al pubblico; che sia abbastanza partecipe... una volta invitai allo spettacolo una donna che conoscevo e si scusò tanto per non essere venuta. Mi ha detto che si era preparata due volte per uscire, due domeniche consecutive, ma poi non era riuscita a uscire perché era preoccupata dell’effetto che le avrebbe potuto fare lo spettacolo.

Gli eventi narrati sono ancora ben presenti nella coscienza e nel vissuto sociale e probabilmente non sono ben elaborati. Continuano, in un certo modo, a “rivivere” ogni volta che li si evoca, ed è per questo che le reazioni del pubblico sono, a volte, così esasperate.

A questo proposito il regista⁵⁰ mi raccontò che un’attrice, alla quale era stato assegnato il ruolo di protagonista nello spettacolo, rifiutò di recitare quel ruolo perché era stata realmente detenuta in uno dei campi di detenzione di Buenos Aires.

Ricordo di una volta in cui una spettatrice è uscita dal teatro visibilmente sconvolta, aveva avuto una reazione così forte che non riusciva nemmeno a parlare. Questo è stato un caso eccezionale ma la norma comunque (e mi è capitato anche durante gli spettacoli del Teatro por l’Identidad) è che spessissimo si sente gente piangere durante lo spettacolo.

Ho chiesto anche a lui che incidenza sulla realtà pensava potesse avere questo teatro:

Cambiare la realtà è molto difficile, tanto più facendo ricorso a mezzi artistici, ma “accumulando presenti” pian piano si cambia il futuro. Penso che una parte della società voglia solo dimenticare questi fatti, e soprattutto i responsabili, un’altra invece vuole indagare e tenere viva la memoria di tutto questo. L’Argentina oggi è all’avanguardia nei diritti umani [...] ma è una cosa molto recente, è così da circa sette anni, ogni giorno, ogni ora, si fanno processi ai militari e agli ex membri della giunta. È stata abolita la legge di Obediencia debida [...] ma c’è una parte enorme della società civile, anche medici, avvocati, professori, uomini d’affari, che era implicata direttamente o appoggiava la dittatura. Questi processi non son stati fatti prima, si era molto morbidi con i responsabili della dittatura perché prima si sarebbe corso il pericolo di una guerra civile.

Gli ho chiesto infine se, nello specifico delle sue esperienze, pensava che il teatro potesse contribuire a una presa di coscienza da parte della società:

⁴⁹ “È stato molto forte”.

⁵⁰ Dacal.

Molti di coloro che vanno a vedere gli spettacoli sono al corrente della storia della dittatura, moltissimi sono studenti, ma la cosa più bella, e qualche volta è successa, è che venga gente che sappia poco o niente o che aveva rimosso tutte queste vicende legate alla dittatura e a ciò che ne conseguì; e contribuire a fare “riprendere la memoria” è la cosa più importante.

Molti tra gli attori che ruotano qui attorno vengono dalla militanza politica, in particolare uno dei protagonisti, Dibiase, mi disse di aver fatto parte del movimento chiamato *Teatro Abierto* che nacque nel 1981. Mi raccontò che si trattava di un movimento molto esteso, formato da attori e registi di tutta l'Argentina che si unirono per denunciare il regime. Parlavano di giustizia sociale, libertà, si riunivano in un teatro chiamato *El Picadero*, teatro a cui diedero fuoco proprio perché questo movimento era molto forte e la sua critica era “pericolosa” per il regime, allora già in crisi.

Dopo l'incendio, quasi tutti i proprietari di teatri della capitale si offrirono per ospitare gli spettacoli del *Teatro Abierto*, e fu così che questi spettacoli finirono per essere messi in scena nelle sale più importanti di Buenos Aires. C'è un filo rosso fortissimo che collega questi teatranti che rischiavano la vita a quelli di ora (che a volte sono addirittura gli stessi individui), che vivono in una situazione completamente diversa, molto più serena e democratica, ma nella quale resta comunque moltissimo da fare in termini di giustizia e di ricerca della verità.

Conclusioni

Questo lavoro è il frutto di una ricerca sul campo effettuata a Buenos Aires nei mesi di giugno/agosto del 2012, nei quali ho utilizzato principalmente due strumenti: la ricerca sul campo partecipata e le interviste semi strutturate.

La prima parte della ricerca sul campo si è strutturata attraverso la frequentazione dei piccoli teatri del circuito indipendente di Buenos Aires e del *Teatro Nacional Cervantes*, che ospitava il ciclo del *Teatro por l'Identidad*.

Nella seconda parte della ricerca ho preso contatto con alcuni attori, drammaturghi o registi che a diverso titolo collaboravano con il *Teatro por l'Identidad*. Alcuni di questi venivano dalla politica e altri no. Alcuni facevano parte del direttivo che organizzava il *festival* e altri portavano avanti contemporaneamente le attività culturali del proprio teatro in modo indipendente.

Ho cercato di rispondere alla domanda se un certo tipo di teatro possa contribuire alla presa di coscienza di un passato recente da parte di una società che, pur estremamente dinamica e vivace, forse non ha ancora assimilato del tutto alcuni eventi. Se possa stimolare la riflessione e contribuire alla rielaborazione di traumi e di ferite non ancora rimarginate del tutto. Traumi e oblii che sono nascosti dietro una quotidianità che appare vivace ed allegra, su cui si può tranquillamente far a meno di indagare, ma che comunque esistono, e questi traumi e rimozioni hanno un carattere non individuale ma collettivo. E necessitano un'elaborazione.

Ho cercato di ripercorrere a grandi linee la storia recente dell'Argentina e della sua tradizione di teatro politico e di capire, dai testimoni diretti e dai protagonisti di questo movimento, quali siano la loro esperienza e le loro idee al riguardo. Quale impatto, secondo la loro esperienza, sembra loro che abbiano sul pubblico questi spettacoli, quali i principi che li spingono a dedicare a questi progetti (e in molti casi gratuitamente) gran parte delle loro energie, del loro cuore e del loro tempo. E se possa

avere qualche valore la frase: “Essere utopisti oggi, in Argentina, vuol dire essere realisti.” E se, come ha detto uno degli intervistati, “Accumulando presenti si cambia il futuro”.

Da ciò che ho potuto desumere da queste brevi ricerche, a mio avviso questo tipo di teatro, come molti altri che ho solo menzionato (ad esempio il Teatro comunitario) può avere oggi, in Argentina, una grande importanza. Credo che possa contribuire a riempire quel vuoto, quell’assenza e quel buio che inghiotte due generazioni, al quale ci si sta affacciando solo adesso. E capire il dolore e la paura da cui è stata attraversata la società argentina, o almeno prenderne atto, è l’unico modo per progredire in un processo identitario e tentare di costruire una società meno scissa, più giusta e solidale e la cui storia non sia determinata dagli interessi di turno, magari stranieri, ma sia una costruzione ed un percorso consapevole e partecipato.

Bibliografia

Abuelas de plaza de Mayo, 2011, *La Historia de Abuelas, 30 anos de busqueda, 1977-2007*, Buenos Aires, Abuelas de Plaza de mayo.

Calveiro, Pilar, 1998, *Poder y desaparicion. Los campos de concentracion en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Ciai, Omero, 2012, Argentina, Videla condannato a 50 anni per il rapimento dei figli dei desaparecidos, *La Repubblica* [on line], 05-07-2012, http://www.repubblica.it/esteri/2012/07/05/news/videla_condannato-38601079/

Comision Nacional sobre la desaparicion de Personas, 1984, *Nunca Mas. Informe de la CONADEP*, Buenos Aires, Eudeba.

Correa, Rubens W., **Gallardou**, Claudio y **Teatro Nacional Cervantes**, Comisión de direccion, 2012, *Teatro por la Identidad, ciclo 2012*, Buenos Aires, Ministerio de la Educacion..

Cossa, Roberto, Tiempo de silencio, *Teatro del Pueblo*, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/cossa001.htm.

Detti, Tommaso e **Gozzini**, Giovanni, 2002, *Storia contemporanea: Il Novecento*, Milano, Mondadori.

Devoto, Fernando, 2002, In Argentina, in Bevilacqua, Piero, De Clementi, Andreina e Franzina, Emilio, *Storia dell’Emigrazione italiana. Arrivi*. Donzelli, Roma.

Dragún, Osvaldo, 1980, Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano, *Latin American Theatre Review (LATR)* 13/2 , Supplement Summer, University of Kansas

_____, Como lo hicimos, *Teatro Abierto, Teatro del Pueblo*, Buenos Aires, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar>.

Duhalde, Eduardo Luis, 1999, *El Estado Terrorista Argentino. Quince anos despues, una mirada critica*, Buenos Aires, Eudeba.

Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial, 2010, *Sur, dictadura y despues...Derechos Humanos. Testimonio y subjetivacion*, Buenos Aires, EATIP.

Feierstein, Daniel, 2012, *Memorias y representaciones, sobre la elaboracion del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica.

Flores, Marcello, 1995, *Introduzione alla storia contemporanea*, Milano, Mondadori.

Fundacion Somigliana, Teatro Abierto, in *Teatro del Pueblo*, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm, consultato il 30 dicembre 2012.

- Galeano**, Eduardo, 2011 [1971] *Las venas abiertas de America Latina*, Madrid, Siglo 21 Editor.
- Germano**, Mimmo, 01/12/2011 America latina, la teoria del pendolo non basta più, *Formiche*, *analisi*, *commenti*, *scenari*, http://www.formiche.net/dettaglio.asp?id=27137&id_sezione, consultato nel novembre 2012
- González Canosa**, Mora y **Sotelo**, Luciana, 2011, Futuros pasados, futuros perdidos. Reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, Puesto en línea el 13 julio 2011, consultado el 15 noviembre 2012. URL : <http://nuevomundo.revues.org/61701>, DOI : 10.4000/nuevomundo.61701.
- Gonzales Jansen**, Ignacio, 1986, *La triple A*, Buenos Aires, Contrapunto.
- Graham-Jones**, Jean, 2000, *Exorcising History: Argentine Theater Under Dictatorship*, Lewisburg, Pennsylvania, Buknell University Press.
- Guevara**, Carolina, 2011, Sobre las utopías, *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre/Diciembre 13. Actualizado: 2012-01-12 [citado 2012-11-18]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/292/>. ISSN 1851-3263.)
- Levy-Daniel**, Hector, 2009, Teatro. Sentido y política, *La revista del Centro Cultural Cooperacion*, Septiembre / Diciembre 2009, n° 7. [citado 2012-11-19]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138/>. ISSN 1851-3263.)
- Mantaras**, Mirta, 2005, *Genocidio en Argentina*, Buenos Aires, Chilavert.
- Nosiglia**, Julio E., 2007, *Botin de guerra*, Buenos Aires, Abuelas de plaza de mayo.
- Novaro**, Marcos y **Palermo**, Vicente, 2003, *La dictadura militar, 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós.
- O' Donnell**, Guillermo, 1997, *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Buenos Aires, Paidós.
- Pavlovsky**, Eduardo, 2012, *Teatro por la identidad: obras de teatro de los ciclos 2010 y 2011*, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
- Pollak**, Michael, 2006, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, 1ªed., La Plata, Al Margen.
- Remotti**, Francesco, 2001, *Contro l'identità*, Bari, Laterza.
- Romero**, Luis Alberto, 1994, *Breve Historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Roster**, Peter, Octubre 1990, Entrevista a Griselda Gambaro, Yo aparecí un poco como una francotiradora, *Teatro del Pueblo*, Buenos Aires. http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/02_entrevistas/roster001.htm, consultato il 30 dicembre 2012.
- Somigliana**, Carlos, Discurso tenuto martedì 28 luglio 1981 da López, Jorge Rivera presidente della *Asociación Argentina de Actores* che inaugurò il movimento del *Teatro Abierto*, http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm
- Taylor**, Diana, 1997, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War,"* London, Duke University Press.
- Tognonatto**, Claudio, 2012, *Affari nostri, diritti umani e rapporti Italia-Argentina 1976-1983*, Roma, Fandango.
- Villagra**, Irene, 2008, *Decir sí* de Griselda Gambaro, obra estrenada para Teatro Abierto 1981, *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. Actualizado: 2009-01-02 [citado 2012-11-19]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/96/>. ISSN 1851-3263.)

_____, 2010, Visita, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político, *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2010, n° 8. [citado 2012-11-19]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/163/>. ISSN 1851-3263.)

Weiss, Judith A., 1993, *Latin American Popular Theatre*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Maria Alessia Sini si è laureata in Scienze dei beni culturali, curriculum Dea, presso l'Università di Sassari e, successivamente, ha conseguito presso stessa Università il diploma di Laurea Magistrale in Antropologia culturale e etnologia. I suoi studi si sono concentrati sui percorsi dei migranti in Sardegna e sui rapporti tra ritualità e teatralità e tra teatro e politica.