

Paso Jacqueline

July 1979



En B →

CAMPIONE GRATUITO
FUCI - SERVIZIO

Materiali
52

Nato a Cali, in Colombia, Enrique Buenaventura ha fatto gli studi liceali in quella città. Trasferitosi a Bogotá, prima studia architettura e poi, con maggiore impegno, pittura e scultura; più tardi queste arti avrebbero fatto sentire la loro influenza sopra una visione scenica arricchita da uno spiccato senso dei valori plastici. Una compagnia di teatro itinerante è l'occasione per le prime esperienze come attore; nello stesso periodo conosce la realtà del circo. Compie diversi viaggi (in Venezuela, a Trinidad, in Brasile) facendo molti mestieri per vivere. Negli anni Quaranta e Cinquanta lavora prima con la compagnia di Carlos Chappe e Andres Crovo, poi con il Teatro Carpa Mesa-Nicholls, formato da "Comicos de la Legua" (spettacoli di circo e varietà). Nel 1950 si reca in Venezuela con la compagnia di Francisco Petrone; quando la compagnia si scioglie, lavora come giornalista a Caracas. Torna a fare teatro a Recife, in Brasile, con Hermilo Borba Filho. In seguito lavora con gruppi indipendenti di Buenos Aires e tiene un corso sulle danze rituali afroamericane, in Cile; tiene anche un corso di lezioni presso l'IRUCH (Istituto di Teatro dell'Università del Cile). Nel 1955, chiamato in Colombia, diventa titolare della cattedra di espressione corporale della "Escuela Departamental de Teatro", della quale poi diventerà direttore. Già allora i motivi politici del suo teatro erano considerati pericolosi dal governo colombiano. A Cali inizia quella lunga sperimentazione teatrale che avrebbe dato luogo al metodo di "creazione collettiva". Sulla storia di questa sperimentazione si veda la nota posta alla fine del presente volume.

Enrique Buenaventura Le maschere il teatro

Tesi e testimonianze
sul teatro sperimentale
colombiano

a cura di Giorgio Ursini Uršič

Feltrinelli

Traduzioni dallo spagnolo
di Patrizia Picamus e Giorgio Ursini Uršič

Prima edizione italiana: maggio 1979

Copyright by

©

Giangiaco Feltrinelli Editore Milano

Premessa

Il teatro latinoamericano si presenta come una costellazione difficile da decifrare e descrivere. In particolare non si presta ad essere rinchiuso in un quadro globale capace di mostrarne l'omogeneità e la diffusione. L'attività teatrale latinoamericana appare piuttosto come un insieme disperso e disuguale, caratterizzato da elementi che si ricollegano alla tradizione europea, a quella americana, alle diverse realtà nazionali e locali e infine a forme di sperimentazione culturale e politica autoctone o mediate da elementi extranazionali.

Ma, mentre è arduo tentare di esaminare la natura e il senso complessivo di queste molteplici attività teatrali, può essere utile enuclearne alcune componenti, la cui rilevanza va crescendo costantemente dal dopoguerra ad oggi, allo scopo di mostrarne le caratteristiche, il valore di novità, la funzione particolare nel contesto storico-culturale dell'America latina. Sto pensando a quello che in Venezuela, in Argentina, soprattutto in Colombia, ma anche altrove, comincia a costituirsi come fenomeno teatrale specifico. Si tratta del teatro inteso quale "creazione collettiva", strettamente legato alla realtà sociale e orientato ad esprimere contraddizioni e conflitti che, oltre ad essere localizzati nei confini nazionali, possano configurarsi come effetti politico-culturali di una situazione internazionale definita dall'egemonia del grande capitale.

In questo senso la componente più ricca e virtualmente suscettibile di sviluppi sia artistici che politici è quella che tende a collegare strettamente le forme artistiche teatrali con la situazione politica reale nel tentativo di trasformarla. Tale componente, cui è stato dato il nome di teatro indipendente, va occupando uno spazio sempre maggiore nella vita latinoamericana, e le ragioni di ciò sono da ricercarsi

nel fatto che essa risponde alle più pressanti esigenze di quelle società.

Per esempio, ciò che il brasiliano Boal ha riassunto nei termini "neocolonizzazione economica nordamericana" o "neocolonizzazione culturale europea",¹ è da molto tempo sentito come un condizionamento intollerabile. Il teatro indipendente, non finanziato dall'industria privata dello spettacolo né sottomesso al sostegno economico governativo, ha così potuto inserirsi nel quadro di una esigenza autonoma conforme alle necessità politiche più urgenti delle masse latino-americane. In altre parole, al delinearsi di una politica popolare può ormai corrispondere l'affermarsi di un teatro con funzione di stimolo, di sostegno e sviluppo di questa politica stessa.

Evidentemente questa corrispondenza di teatro e aspirazioni delle masse, di teatro e politica, di teatro e processi economico-sociali, è per molti aspetti utopica. Se ne possiamo intravedere le condizioni indispensabili, che tra poco sarà doveroso elencare, non possiamo certo nasconderne le difficoltà, le incertezze, gli insuccessi e le delusioni, oltre che le conquiste e taluni consolidamenti. Di tutto ciò, che è impensabile al di fuori di un groviglio di processi le cui fasi non autorizzano l'ottimismo di un compimento né la certezza rassicurante di un epilogo tenacemente prefigurato, è opportuno ricostruire almeno schematicamente alcuni momenti storici fondamentali.

Con le indipendenze nazionali i paesi latinoamericani si affrancano largamente dall'egemonia culturale spagnola. Il diritto all'indipendenza, tuttavia, non si traduce completamente nel suo fatto. Sotto la dominazione spagnola le forme culturali vigenti, e dunque quelle teatrali che qui consideriamo, sono prevalentemente legate alle metropoli: teatro per i conquistadores ed in particolare per i gruppi colti tra questi. Se poi accanto al teatro metropolitano permangono sopravvivenze di quello indigeno, ciò costituisce un fenomeno nettamente secondario, pressoché irrilevante e comunque neutralizzato dalla eliminazione, in esso, di qualsiasi elemento non cristiano: teatro pagano, quindi, e perciò pas-

¹ Cfr., a questo proposito, di AUGUSTO BOAL, *Il teatro degli oppressi* (Feltrinelli, Milano 1975), del quale la presente raccolta di materiali di Enrique Buena-ventura vuol costituire, in un certo senso, una ideale prosecuzione.

sibile di una censura puntuale e sistematica da parte della potenza imperiale spagnola.

Tracciare la storia di questo periodo equivarrebbe a narrare una lunga sopraffazione, tanto brutale quanto chiusa ad ogni possibilità di sviluppo che non si fosse già prodotta a Madrid o a Barcellona. Ma dicevo che il diritto all'indipendenza nazionale non si traduce nel suo fatto, ed intendevo questo: la semplice autonomia del territorio nazionale, qualora si riduca all'esercizio del potere da parte di un gruppo ristretto di dirigenti locali, non implica in nessun modo un mutamento qualitativo del funzionamento del potere. Che questo potere sia trasferito dalle mani dei conquistadores a quelle dei dirigenti espressi e imposti dalle oligarchie nazionali, o nel migliore dei casi, dalle democrazie formali latinoamericane, si assiste sempre ad un semplice passaggio di competenze, del tutto insufficiente a modificare le condizioni di povertà e di sfruttamento delle popolazioni nazionali. Povertà e sfruttamento, anzi, si perpetuano attraverso l'appoggio, imposto e concordato, del capitale americano e internazionale in genere.

D'altra parte, però, questa prima fase di indipendenza, che si compendia in una liberazione formale dei territori nazionali, produce degli effetti capaci di modificare gli orientamenti culturali precedenti. Le nuove minoranze cui è delegato l'esercizio del potere possono ora sottrarsi alle costrizioni della cultura iberica per rivolgersi a quei paesi europei in grado di offrire una cultura più consolidata e comunque più avanzata di quella spagnola. Il teatro non si sottrae a questa tendenza: in esso si inseriscono i grandi temi della cultura europea, i valori del pensiero occidentale, una pratica artistica espressa da una storia essenzialmente diversa da quella latinoamericana perché irrimediabilmente eurocentrica.

Di qui una apparente contraddizione destinata a risolversi qualora si considerino le condizioni generali in cui si produce. L'importazione di una pratica della rappresentazione teatrale da un mondo altamente industrializzato e profondamente culturalizzato non si esaurisce in una operazione meccanica di trasferimento. I grandi temi dell'Occidente, il senso del teatro europeo vengono congiunti, e più precisamente combinati con i valori nazionali dell'America latina. Ma quali sono le modalità di questo congiungimento o di