

## IL TEATRO DI SONNIA DE MONTE

Federica Rocco\*

Drammaturga e attrice, Sonia De Monte (1958) nasce a General Alvear (Mendoza, Argentina) in seno a una famiglia italo-siriana<sup>1</sup>. Conseguita la laurea presso il Dipartimento di Teatro della Facoltà di Arti della Università Nazionale di Cuyo, le prime esperienze teatrali della scrittrice argentina risalgono agli anni '70. Il suo nome risulta, infatti, tra quelli dei fondatori del gruppo teatrale *El Taller* dove esordisce con la scrittura drammaturgica collettiva. Nei contrasti di quel contesto ideologico De Monte sviluppa uno sguardo critico mediante il quale scrutare il mondo, con il quale giocare e mettersi in gioco (Villalba). In seguito, nella doppia veste di drammaturga e attrice, De Monte lavora con il *Viceversa Teatro*, con *La Murga Teatro-Los Gloriosos Intocables* e con il gruppo *Sobretabla*.

Tra le sue produzioni teatrali raccolte in volume, si è scelta un'opera che, con il titolo generico di *Teatro*, contiene quattro *pièces*: *Barioletto*, *el Pampero*; *Valde bona*<sup>2</sup>; *Pastoral*<sup>3</sup> e *Fugitivos*<sup>4</sup>, la cui redazione risale agli anni 1992-1995,

\* Università di Udine.

<sup>1</sup> Il padre – Enore – svolge attività agricole e coltiva la poesia; anche i fratelli della scrittrice si dedicano alla produzione letteraria: Daniel (1951) è poeta e autore di teatro e Néstor è narratore e sceneggiatore. In collaborazione con Daniel, Sonia De Monte ha scritto le opere: *El loco de la luna*, *Vengo por el aviso* e *Incomunicados*, (in merito alla produzione poetica di Daniel De Monte si veda Silvana Serafin, in questo stesso numero). Néstor firma invece il copione del *docudrama* intitolato *Testigo*, diretto da Claudia Galech Amman e dedicato agli immigranti friulani di Bowen, paese pampeano a sud della provincia di Mendoza in cui viveva anche la famiglia De Monte. Luogo di accoglienza per immigrati provenienti da vari paesi dell'Europa, tra cui l'Italia, Bowen ha ospitato un gran numero di immigranti friulani, i quali hanno fondato, nel 1925, la 'Colonia Udinese' cui apparteneva anche Enore De Monte. Per approfondimenti riguardo l'immigrazione italiana e friulana in Argentina e nella provincia di Mendoza, cfr. Devoto e Rosoli, Petriella, Smolensky, Mattiussi, Caltagirone, Cozzani de Palmada.

<sup>2</sup> *Valde bona*, (De Monte 43-73), è stato scritto a El Sauce (Mendoza) nel 1995 e rappresentato, dal gruppo *Sobretabla*, nella Bodega Escorihuela de Godoy Cruz (Mendoza), nel

mentre la messa in scena, alla metà degli anni '90. Nota comune ai quattro testi è una sorta di 'nervosismo' della scrittura che evidenzia, secondo Luis Alfredo Villalba come le opere teatrali di De Monte:

[...] en una encrucijada de generosas influencias – desde el teatro isabelino hasta el grotesco criollo, desde el teatro de ideas hasta el de imágenes – poseen su propia necesidad de buscar la puesta en escena, la urgencia de la puesta (IV di copertina).

maggio del 1996. A differenza delle altre *pièces* contenute in *Teatro*, quest'opera di De Monte si definisce linguisticamente nell'utilizzo di uno spagnolo peninsulare dal quale sono espunte le tipiche cadenze rioplatensi. L'atto unico – e scena unica – è dedicata 'a nosotras' ovvero rivendica un'appartenenza a un gruppo, a una generazione, a un genere. Lo scenario presenta tre livelli popolati da diversi personaggi, apparentemente scollegati gli uni dagli altri. Il primo quadro dall'alto, ha come protagonista un Beato, il secondo è occupato da Giovanni Battista, Salomé, Erode ed Erodiade e il terzo ha per protagonisti una coppia androgina di coetanei – un uomo e una donna –. I tre livelli presentano tre situazioni contemporanee che, di fatto, si riducono a due. Mentre nel primo quadro la voce del Beato recita frammenti del *Cantico dei cantici*, la storia del livello centrale ricalca quella biblica e mitica di Salomé, che chiede a Erode, e l'ottiene, la testa del Battista. Infine, la storia del livello più basso si riduce al dialogo tra i due simili-ma-diversi, intenti a monologare sugli effetti provocati dal tempo sul corpo umano.

<sup>3</sup> Redatta in Italia (Udine) e in volo verso l'Argentina nel 1992 e ambientata nell'Argentina degli anni '70-'80, *Pastoral* (De Monte 77-96) è una specie di *musical* che ricorda il film *Hair* (1979) di Milos Forman (non a caso, si cita 'The Age of Aquarius'). Dedicata alla generazione cui appartiene De Monte, la *pièce* narra la storia di Santiago e delle sue aspirazioni artistiche di *rockstar*, inserite nel contesto di un paese che si definisce mediante le presenze musicali. I rimandi alla musica comprendono, infatti, varie epoche e differenti generazioni: quella dei genitori mediante la presenza di *Una furtiva lacrima* da *L'Elisir d'amore* di Donizetti e de *Les amants de Paris* o del *Himne à l'amour* di Édith Piaf. A questa si mescola la generazione dei figli, la stessa cui appartengono anche i *desaparecidos*, rappresentata dalla musica dei 'Sui Generis', gruppo simbolo degli anni '70 argentini, presenti con *El tuerto y el ciego* e con il *Tema de Natalia* e dalla musica di Bob Marley, dei Pink Floyd, di Jimi Hendrix, di Janis Joplin, di John Lennon & Yoko Ono, dei Queen.

<sup>4</sup> A fare da contrappunto alla generazione dei giovani argentini degli anni '70 e '80 affrontate in *Pastoral*, c'è l'atto unico intitolato *Fugitivos* (De Monte: 97-130). Redatto a El Sauce (Mendoza) nel 1995 e rappresentato per la prima volta a Mendoza nel 1996 grazie al gruppo *Viceversa Seniors* nella sala Viceversa e nel Teatro Leído de Autores Mendocinos, sala Luis Politti, *Fugitivos* è dedicato, oltre che ai propri genitori, alle Madri della Plaza de Mayo, ovvero alle madri di tutti gli *scomparsi* del 'Proceso' argentino. Protagonisti della *pièce* sono i nove personaggi – sei donne e tre uomini – rinchiusi in una sala d'aspetto di un'anonima stazione ferroviaria argentina in attesa di un treno che non arriva mai. La circoscritta e frustrante realtà dei personaggi rimanda alla società argentina ferita e sfiancata dalle tragedie storiche più recenti e diviene metafora critica della sua fantasmale attesa di emancipazione e modernità.

Apparentemente molto diverse tra loro per temi, ambientazioni, didascalie, indicazioni per la messa in scena, le quattro proposte drammaturgiche dell'autrice rendono possibile ripercorrere le tappe del teatro argentino contemporaneo fino al 'nuovo teatro'<sup>5</sup> conservando anche una serie di rimandi alle produzioni teatrali dell'ultima dittatura (1976-1983), e a quelle successive, iniziate durante il periodo di democratizzazione del paese sudamericano, e comprendenti la produzione attuale (1983-2000)<sup>6</sup>. Delle quattro proposte, si è privilegiata l'analisi di *Bairoletto, el Pampero*<sup>7</sup> poiché affronta le problematiche inerenti l'emarginazione dalla storia e dalla società degli immigrati. Inserita nel contesto del grottesco argentino e della rivisitazione della figura dell'immigrato, la *pièce* evidenzia l'emancipazione del concetto di identità argentina, fondata sulla commistione di appartenenze linguistiche e culturali differenti. Infatti, è grazie alle strategie intertestuali che De Monte recupera le proposte teatrali del passato mediante le quali si definiscono la posizione dell'immigrante e la sua difficile integrazione nel tessuto sociale.

### Echi dell'esperienza migratoria: storia e leggenda di Bairoletto

Durante la dittatura, il linguaggio teatrale si fa oscuro poiché il timore di essere censurati induce all'utilizzo del linguaggio indiretto, della metafora, del messaggio cifrato o nascosto. L'abitudine all'ermetismo crea, inoltre, una sorta di codice condiviso tra l'autore/trice, il/la regista, gli attori e il pubblico poiché è necessario:

[...] crear un discurso drámatico que 'dijera' los mecanismos del poder y sus abusos, la violencia en las relaciones humanas, la coerción y la atmósfera prevalente de terror con un lenguaje teatral no realista, en el sentido tradicional, pero que paradójicamente llevaba al receptor a considerar niveles más profundos de esa realidad que se pretendía soslayar. Por eso la metáfora fue un recurso de sobrevivencia como un medio de comunicación (Moor. *Dramaturgas argentinas...*: 13-14).

A partire dagli anni '80, durante gli ultimi anni del 'Proceso' e i primi della ri-democratizzazione del paese, l'interesse del pubblico e della critica si con-

<sup>5</sup> Tra le diverse temporalità e le differenti proposte ideologiche che convivono nell'attuale teatro argentino, il 'nuovo teatro' corrisponde alla produzione di coloro i quali iniziano a scrivere, dirigere, interpretare, ballare, nella tappa democratica che si apre dopo la dittatura (dalla metà degli anni '80).

<sup>6</sup> Per quanto riguarda il teatro argentino degli anni Novanta cfr. Crisafio.

<sup>7</sup> De Monte 5-41. A partire da ora i numeri delle pagine posti a fianco delle citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione.

centra anche sulla produzione drammatica al femminile. Nelle autrici di teatro si riscontrano alcune direzioni estetiche ed ideologiche comuni che coincidono con momenti specifici della vita nazionale. Le opere redatte e messe in scena o lette in questi anni, benché risentano della censura, spesso sfociata in auto-censura delle autrici, manifestano il loro impegno politico o ideologico. Con il ritorno alla democrazia, tutto il teatro diviene ‘aperto’: il discorso drammatico si fa trasparente e diretto e il commento socio-politico si trasforma in una forma d’espressione innovativa. Infatti, entro il contesto teatrale di ‘Teatro Abierto’ 1981 e 1982, alla politica del silenzio relativa al discorso non ufficiale si oppongono anche le opere di molte drammaturghe, «cuyas obras desafían el discurso de la represión con grotescas metaforizaciones» (*Ibid.*: 14)<sup>8</sup>.

Tuttavia, a partire dagli stessi anni si parla di ‘nuevo teatro’ o di ‘teatro joven’, ovvero di una drammaturgia che produce opere nelle quali la messa in scena prevede una destrutturazione e una rottura formali e in cui predominano la frammentazione, l’immagine, il minimalismo, la tecnica del *collage*, cioè

[...] recursos que implican una jerarquización de lo espectacular y un replanteo conceptual del texto dramático y/o escénico. Asimismo, es fácilmente advertible una exacerbada apropiación de procedimientos propios del circo, del *music-ball*, del teatro de muñecos y cinematográficos (Paz. ‘Reescritura actual...’: 125).

Il teatro della post-dittatura (1983-2001), in quanto metafora epistemologica, esprime le nuove condizioni culturali che attraversano la società argentina: la crisi della sinistra e l’egemonia del capitalismo autoritario, l’assunzione dell’orrore storico della dittatura e la costruzione di una memoria del dolore, le tensioni tra globalizzazione e localizzazione, l’auge del microsociale e del micropolitico (Dubatti. ‘Teatro argentino...’: 111). Oramai, le produzioni teatrali appartengono ad un’estetica della (auto)riflessione, volta ad indicare i ripensamenti in atto durante l’esperienza socio-politica della democrazia in cui sfocia, nel caso delle drammaturghe, l’esperienza estetica delle problematiche di genere.

Il discorso teatrale e scenico di De Monte ricorda da vicino l’esperienza drammaturgica di Gambaro anche nella presenza di rimandi al teatro della crudeltà, a quello dell’assurdo e al neo-grottesco argentino, cui si aggiungono la rivisitazione del passato e la riscrittura della storia<sup>9</sup>. Non va dimenticato che la più recente produzione teatrale mette in discussione il passato al fine di esplo-

<sup>8</sup> Nella lista di ‘Teatro Abierto 1982’, oltre alle più famose Griselda Gambaro, Diana Raznovich e Aída Bortnik, figurano i nomi di Beatriz Mosquera, Alicia Dolinsky, Lilia Moglia, Estela Dos Santos, Elina Matoso, Silvia Vladiminsky, Beatriz Matar, María E. Maure de Segovia, Malena Marechal.

<sup>9</sup> Il teatro dell’assurdo prevede che i drammaturghi concilino, nelle loro immagini, il dop-

rare quei temi che mirano a focalizzare gli elementi marginali della società. Non a caso, una volta terminata la dittatura, anche le drammaturghe esplorano, insieme al passato, le nuove direzioni dell'attività creatrice tendenti a riflettere i cambiamenti prodottisi nella vita istituzionale, sociale, culturale durante il periodo di ridemocratizzazione nazionale. Come nel romanzo, anche nel teatro postmoderno si mette in discussione la veridicità del discorso storico mediante un teatro di resistenza, vagamente nostalgico, ma ironico e ambiguo. Inoltre, la combinazione di diverse tradizioni teatrali permette di pianificare l'approfondimento sulle marginalità mediante l'archetipico immaginario culturale argentino dell'anti-eroe emarginato, dell'identità negli spazi di frontiera, della visione tragica della vita, dell'esperienza del dolore e dell'abbandono come elementi costitutivi del senso di patria, tramutato in trionfo della sconfitta (Dubatti. *Batato Barea...*: 169).

In quest'ottica va inserita la *pièce* di De Monte *Bairoletto, el Pampero (Imágenes de una leyenda)*<sup>10</sup>, il cui protagonista è un bandito di origine italiana, morto in circostanze mai chiarite nel 1941. L'atto unico è suddiviso in diciassette scene, ognuna delle quali è preceduta da una descrizione sintetica di quanto sta per accadere. Due didascalie anticipano il testo e informano il lettore riguardo alla vita del protagonista: la prima è una micro biografia di Barioletto – l'ultimo bandito romantico – una sorta di Robin Hood<sup>11</sup> il quale, invece di togliere ai ricchi per dare ai poveri,

[...] pagaba la protección ofrecida por la gente, ya que debió ocultarse constantemente. Fue muerto en General Alvear, Mendoza y sobre su muerte se tejen dos versiones: acción policial y suicidio, según su propia esposa. Sucedió en el año 1941. Todo su misterio y su historia, son un mito vivo aún (8).

Siccome Barioletto è soprannominato anche 'El Pampero', troviamo, in calce alla micro biografia dell'eroe, una seconda didascalia in cui si descrive il forte vento della Pampa cui s'ispira il soprannome del bandito, ovvero:

pio assurdo che nasce dalla reale situazione dell'uomo e dalla necessità dell'autore di esprimere questa stessa situazione mediante mezzi che si identifichino con essa. Solo così, l'assurdo del contenuto e quello della forma risultano integrati in un'unità inscindibile (Esslin. *The Theatre of Absurd*: 350-351). I rimandi al teatro dell'assurdo e alla analogia di De Monte con Samuel Beckett sono argomento del mio saggio 'Sonia De Monte e i fantasmi della stazione di Bowen', in corso di stampa in *Studi Latinoamericani*, 3 (2007).

<sup>10</sup> Scritto a Bowen ed El Sauce, nel 1993 e messo in scena una prima volta nello stesso anno dal gruppo teatrale *La Chatarra* di Mendoza, nel 1994 dal gruppo *Bairoletto* di San Juan, e nel 1995 dall'*Elenco Estable* di La Rioja.

<sup>11</sup> Non a caso una delle inserzioni metatestuali presenti nella *pièce*, prevede la proiezione di uno dei primi film del cinema sonoro, *Robin Hood* (1926-1927).

Violento huracán que se desencadena desde el sur-oeste, arrosa la llanura con su incontenible aliento, llevando violentos torbellinos de arena y tierra que llegan algunas veces a oscurecer el sol. Cuando el pampero se abalanza sobre las ciudades, las casas no tienen puertas... Sólo cuando amaina el viento, vuelve a aquietarse la atmósfera. Las bestias le temen... (*Ibidem*).

Ambientata nell'Argentina degli anni tra i '20 e i '40 del XX secolo, la storia di Bairoletto si rivela, nelle scene IX e X, un radiodramma, una produzione radiofonica degli anni '60 che il lettore/spettatore 'ascolta' insieme ai commenti di due anonime radioascoltatrici (mujer 1 e mujer 2). Inoltre, alla scena XI compare un politico di provincia, il quale, durante una campagna elettorale in un'epoca posteriore (anni '90?), convoca la figura del bandito reclamando la necessità di rendergli un omaggio pubblico. Dunque, i livelli temporali in gioco sulla scena si moltiplicano e, insieme, si sospendono in un'atemporalità che indica come, nella provincia argentina, si viva un 'tempo più lento' rispetto a quello della Capitale Federale.

La scena iniziale prevede un esterno popolato da anonimi personaggi, tra questi un menestrello che canta i versi finali di una milonga – 'San Bautista Bairoletto' di Arbello e Gabí. A partire dalla scena successiva ci troviamo in un bar in stile anni '20 dove un trovatore recita 'coplas anónimas' datate anni '30 mentre le cameriere servono ai tavoli. Tra le inservienti spicca la presenza di un'immigrante – russa o polacca – a segnalare che il contesto sociale argentino è quello in cui il progetto di ripopolamento e colonizzazione delle province periferiche è ormai compiuto.

Il primo assalto operato da Bairoletto avviene nella VI scena, quando assistiamo alla rapina perpetrata ai danni del negozio di alimentari del Turco Elías sito in Bowen, Mendoza. Tuttavia, il turco Elías e la cameriera russa non sono gli unici forestieri: lo stesso Bairoletto è un *gringo* (italiano o figlio di italiani). Gli 'stranieri' si definiscono mediante uno spagnolo deformato dalla madrelingua: infatti, dal radiodramma apprendiamo che la madre dell'eroe si esprime in *cocoliche*, tipica mescolanza linguistica tra italiano e spagnolo parlata dagli immigranti italiani in Argentina come testimonia l'espressione «los bendico, hicos» (25)<sup>12</sup>. Ciò rimanda alla specifica esperienza migratoria degli italiani e alla loro connotazione negativa nei testi letterari della prima metà del secolo scorso. La presenza di russi, polacchi, turchi e italiani convoca il tipico immagina-

<sup>12</sup> È interessante segnalare che le numerose citazioni musicali presenti nella *pièce* convocano, oltre alla milonga rioplatense, anche il tango argentino il quale si definisce linguisticamente attraverso il *lunfardo*, sorta di *slang* usato nei bassifondi porteños in cui vi è un'evidente influenza gergale di derivazione italiana. Cfr. Blengino. *Más allá del Océano...*: 113-121.

rio immigratorio dell'epoca diviso tra 'rusos' (gli ebrei giunti in Argentina per fuggire ai *pogrom* sovietici), 'turcos' (i medio-orientali, in prevalenza ottomani), 'tanos' (gli italiani, il cui soprannome deriva dall'immigrazione regionale campana, 'napolitanos'). A questi si aggiungono i 'gallegos' (gli spagnoli definiti mediante l'immigrazione proveniente dalla Galizia) convocati dai rimandi ai giullari, ai menestrelli e ai trovatori tipici della cultura medievale peninsulare.

*Bairoletto* è un'opera che si compone di diversi livelli, differenti quadri temporali, incorniciati da una festa di paese interrotta dal forte vento della Pampa con cui si chiude la *pièce*. D'altronde la presenza di livelli, di quadri e/o cornici rinvia alla modalità intertestuale del metateatro che prevede la *mise en abîme*, lo sdoppiamento, la duplicazione o la moltiplicazione che permette di individuare una cornice esterna, due o più livelli differenti ma intrecciati e simultanei sui quali, come nel caso di *Bairoletto*, intervengono diversi protagonisti. A questi si aggiungono le voci 'recitanti' di giullari, *clowns*, trovatori, quale contrappunto cantato, o controcanto, del tema di ogni scena. Queste figure, mediate da forme artistiche antiche e moderne – europee ma anche rioplatensi – convocano la presenza di testi precedenti la cui tradizione rivendica la propria vigenza attuale. Anche il rinvio a opere e figure del passato si collega, in campo teatrale, ai vari procedimenti intertestuali utilizzati molto liberamente dal teatro degli anni '90. Dal momento che, per quanto concerne i materiali morfotematici, tutto è concesso, sia nelle istanze del passato sia nell'incrocio di vari sistemi artistici, il ritorno al passato si dà mediante

[...] la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la comedia dell'arte, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado (Dubatti. 'Teatro argentino...': 113).

La presenza di altre opere si accompagna alla necessità di segnalare i mezzi, per lo più meccanici, attraverso i quali è possibile 'ascoltare' la voce e 'vedere' immagini al fine di 'sentire' e 'conoscere' meglio la storia del protagonista: alle *milongas* e alle *coplas* (12-14 e 36-41) recitate o cantate dai menestrelli e le malfatte del bandito urlate dagli strilloni in strada (21-22) si aggiungono gli altri discorsi su *Bairoletto* prodotti da voci narranti 'filtrate tecnologicamente': la radio (il locutore e gli attori che interpretano il radiodramma 23-28), il cinema (lo schermo sul quale si proietta il film *Robin Hood*, 21-22), il magnetofono (che riproduce l'interrogatorio del Turco Elías, 20), il microfono del comizio elettorale (29-31 e 39-40).

Grazie alle strategie intertestuali la *pièce* di De Monte moltiplica le versioni storiche e/o leggendarie riguardanti il Robin Hood della Pampa e, al contempo, recupera tradizioni teatrali antiche, popolari, moderne e postmoderne at-



traverso le quali ri-leggere e ri-scrivere l'emarginazione dell'immigrante. Ci riferiamo qui alla presenza del 'sainete' e della tradizione del neo-grottesco argentino.

Inizialmente il 'sainete' è il contrappunto umoristico calato nelle sessioni di teatro religioso, trasformato in seguito in elemento centrale degli spettacoli di divertimento popolare, con cui condivide le evoluzioni della festa popolare, l'improvvisazione del canzoniere e il repertorio della danza rurale e, in seguito, anche di quella urbana. Inserito nella stravagante armonia delle storie raccontate a partire da leggende, ritornelli e aneddoti quotidiani, questo meticcio teatrale, proveniente dalla spettacolarità di tipo circense del 'sainete', ingloba anche la figura del *clown* recitante che, imitando i tipi popolari, finisce per costituire una convenzione prestabilita immediatamente riconoscibile per il pubblico (Azor Hernández. *El neogrotesco argentino*: 13-14)<sup>13</sup>. Il contenuto del 'sainete' – forma inferiore – viene ripreso dal grottesco – forma superiore – che racconta ciò che il processo migratorio, essendo una sofferenza senza voce, non formula, da qui che:

[...] a un nivel englobante subyacente en las apelaciones de la inmigración liberal a 'todos los hombres', en los hechos, en la vida cotidiana, en la ideología materializada demuestra su inoperancia; en las contradicciones de sus particularidades verifica sus límites (Viñas. *Armando Discépolo...*: 288).

Infatti, all'interno della corrente estetica denominata neo-grottesco argentino, l'espressione creativa si fonde con la visione amara dell'immigrante giunto nel continente per 'fare l'America'. La delusione e la frustrazione sofferte dallo straniero sono aggravate dall'impossibilità del ritorno alla zolla di terra sulla quale sono rimasti i familiari, gli amici e i sogni di gioventù (Azor Hernández, *El neogrotesco...*: 9).

D'altro canto, lo spazio intertestuale deriva dall'incrocio di vari discorsi letterari che subiscono un processo di trasformazione e di rielaborazione e i materiali evocati evidenziano la dinamicità del dialogo tra testi che si fa nuova scrittura elaborando la propria significazione (Kristeva, *Semeiotiché...*: 150). Sebbene la realtà testuale cui rinvia l'opera di De Monte – canzoni di gesta e 'coplas' medievali, 'sainete', gauchesca, neo-grottesco, ecc. – venga rimossa dalla sua funzione originaria e trasformata, il suo significato primigenio rimane imbrigliato implicitamente al nuovo testo. Questa tecnica, affine all'effetto di stra-

<sup>13</sup> Inizialmente sviluppatosi come quadro costumbrista, il «sainete criollo, como sistema dentro de la cultura de una época (1880-1930) en el Río de la Plata, comparte en determinados momentos plazas y espectadores con el circo, la revista, las zarzuelas» (*Ibid.*: 17).



niamento utilizzato nel teatro politico di Brecht, in cui la raffigurazione lascia riconoscere l'oggetto ma al contempo lo fa apparire inconsueto (Vicentini. *La teoria del teatro politico*: 94), permette di interpretare anche la situazione attuale dell'Argentina nella quale i 'discendenti delle navi' si sono integrati al tessuto sociale. Superate ormai sia la diffidenza che vedeva nello straniero la causa dei disordini socio-politici del paese, sia la nostalgia verso la patria lontana e irraggiungibile, la specificità etnica è divenuta una delle molteplici componenti identitarie dell'argentinità, imprescindibile se si vuole comprendere la complessità sociale di una nazione che continua ad avere conti in sospeso con il proprio passato.

In generale, dunque, la presenza delle problematiche legate alla migrazione nei testi di De Monte si manifesta mediante i rimandi che segnalano lo specifico *melting pot* argentino in cui confluiscono ascendenze etniche e letterarie non solo italiane. D'altronde, uno dei grandi temi della drammaturgia argentina o rioplatense<sup>14</sup>, ma anche di quella ibero-americana continentale, riguarda l'identità culturale, definita, secondo l'antropologia di Miguel León Portilla, in base ad alcuni elementi comuni sebbene non immutabili né sempre universali: la lingua, le tradizioni, le credenze, i simboli, le significazioni, i sistemi, le esperienze e il destino comuni, il possesso di un determinato territorio ancestrale, la visione del mondo e l'*ethos* o significato od orientamento morale di una cultura (cfr. Obregón. *Teatro e identidad cultural*: 122).

Si può altresì affermare che il 'nazionalismo' di De Monte nasce da una fedeltà al contorno nazionale e dalla capacità di esprimere il suo contenuto attraverso mezzi universali atti a superare le miopie regionali. Come avviene nelle opere di Gambaro, per mezzo di un'estetica ancora avanguardistica l'elemento tradizionale si concilia con l'innovazione, ciò che è proprio con ciò che è europeo. Il risultato è un teatro che rispecchia il processo culturale argentino il quale si definisce, da sempre, mediante il cosmopolitismo (Moor. 'El teatro de Griselda Gambaro...': 255).

Non vi è, nelle opere incluse in questo volume, alcun ricupero storico didattico della friulanità se non attraverso i rimandi al luogo di stesura delle *piè-*

<sup>14</sup> Si è preferito segnalare una differenza tra il teatro argentino e rioplatense poiché il concetto di produzione letteraria o artistica rioplatense riguarda una nozione geografico-culturale basata sui concetti di *area* e di *regione* in cui circolano agenti ed oggetti molteplici e diversi, quali la poesia, la narrativa, la saggistica, la musica, le arti plastiche, il cinema, la televisione, la radio, il folklore. Solamente nel caso della drammaturgia la zona geografica denominata rioplatense si riduce drasticamente fino a comprendere le sole capitali dei due paesi, le città di Buenos Aires e di Montevideo (Dubatti. 'Conflictos y armonías...': 413). Inoltre, i concetti di *area* e di *regione* si riconducono rispettivamente alle proposte di Rama e di Palermo.

ces o alle vigne e ai campi, presenti in una delle dediche di *Bairoletto*, omaggio di De Monte al padre e ai fratelli «por la vida, por el vino, por el trabajo» (7). Tuttavia anche le famiglie si moltiplicano – naturale, generazionale, teatrale – come le appartenenze e i luoghi cui rimandano i testi: quando si esplicitano, come in *Bairoletto*, si riferiscono a Bowen o a General Alvear o alla provincia di Mendoza. Consapevole della propria specifica appartenenza, De Monte rivendica l'ascendenza etnica italiana più che regionale, inserendola però in una più ampia affermazione identitaria argentina contemporanea che tutte le ingloba e tutte le assolve. La scelta è ormai individuale e riguarda quello che si è dato chiamare il *post-etnico*: è il singolo a scegliere l'ascendenza più determinante tra quelle in cui si definisce, quella che gli/le permette di ri-conoscersi e di ri-scrivere all'interno della storia del 'proprio' paese.

### Bibliografia citata

- Azor Hernández, Ileana. *El neogrotesco argentino*. Caracas: Celcit. 1994.
- Blengino, Vanni. *Más allá del Océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1991.
- Caltagirone, Luigi. *La colonia italiana di Mendoza*. Roma: Quaderni di Affari Internazionali. 1985.
- Cozzani de Palmada, Maria Rosa. *Sociedades y espacios de migración. Los italianos en la Argentina y en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. 1997.
- . 'Rupturas y continuidades en la experiencia migratoria: inmigrantes italianos de la segunda posguerra en Mendoza'. *Migrations en Argentine*. II. Ed. Maria Rosa Cozzani de Palmada. Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Histoire et Mémoire). 9. Paris: Université de Paris. 8. 2004: 91-112.
- Crisafio, Raúl. 'Teatro de la inclusión social y crisis de la identidad comunitaria en la Argentina de los años noventa'. *Quale America? Soglie e culture di un continente*. Collana 'Soglie americane' 4. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2007: 45-52.
- De Monte, Sonnia. *Teatro*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza. 1998.
- Devoto, Fernando e Rosoli, Gianfausto. *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos. 2000.
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta. 1995.
- . 'Conflictos y armonías en el teatro rioplatense actual'. *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Belgrano. 1998: 411-422.
- . 'Teatro argentino y estabilización: el canon de la multiplicidad'. *Foro hispánico. La literatura argentina de los años 90*. Ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam - New York: Rodopi. 2003: 111-24.
- Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. New York: Doubleday. 1969.
- Foro hispánico. La literatura argentina de los años 90*. Ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam - New York: Rodopi. 2003.
- Hopkins, Cecilia. 'Otro teatro, otro cuerpo'. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000: 111-117.
- Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986.
- Literatura argentina siglo XX*. I. Coord. David Viñas e Gabriela García Cedro. 2006.

- Kristeva, Julia. *Semeiotiché. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli. 1978.
- Mattiussi, Eno. *Los friulanos*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1997.
- Migrations en Argentine*. II. Ed. Maria Rosa Cozzani de Palmada. Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Histoire et Mémoire). 9. Paris: Université de Paris. 8. 2004.
- Moor, Magda Castellví de. 'El teatro de Griselda Gambaro: Vanguardismo y cultura argentina'. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986: 247-261.
- . *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza: Fac. De Filología y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 2003.
- Nuevo teatro, nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000.
- Obregón, Osvaldo. 'Teatro e identidad cultural'. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986: 121-130.
- Palermo, Zulma. *La región, el país*. Salta: Cabeoas. 1987.
- Paz, Marta Lena. 'Reescritura actual del canon y del referente histórico-mítico en el teatro argentino actual'. *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*. Ed. Marta Lena Paz. Buenos Aires: Nueva Generación. 2002: 125-34.
- Petriella, Dioniso. *Pioneros friulanos en la Argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1987.
- Proaño-Gómez, Lola. 'El humor feminista. Escofet: una ironía militante'. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000: 161-179.
- Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*. Ed. Marta Lena Paz. Buenos Aires: Nueva Generación. 2002.
- Quale America? Soglie e culture di un continente*. Ed. Silvana Serafin. Collana 'Soglie americane', 4. Venezia: Mazzanti. 2007.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno. 1985.
- Rocco, Federica. 'Sonnia De Monte e i fantasmi della stazione di Bowen'. *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos*, 3 (2007): in corso di stampa.
- Smolensky, Eleonora. *Ricerca preliminare sulle radici etniche friulane in Argentina*. Udine: Associazione 'Pal Friúl'. 1990.
- Vicentini, Claudio. *La teoria del teatro politico*. Firenze: Sansoni. 1981.
- Villalba, Luis Alfredo. 'IV di copertina'. Sonnia De Monte. *Teatro*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza. 1998.
- Viñas, David. 'Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso'. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. Graciela Montaldo. *Literatura argentina siglo XX*. Coord. David Viñas e Gabriela García Cedro. I. 2006: 287-313.