

Quando la violenza si fa istituzione: alcuni esempi del teatro di Eduardo Pavlovsky

CECILIA PRENZ

Rosalba Campra nel suo libro *America Latina: l'identità e la maschera* nel definire le ragioni della maschera, introduce due concetti: quello della distruzione come unità, riferito al lungo processo colonizzatore, e quello della letteratura come costruzione, riferito alla ricerca di una propria identità creativa latinoamericana. Afferma che «l'impalcatura sulla quale si andrà innalzando la storia della scrittura in America latina è una folgorante appropriazione della parola – della capacità di messaggio; una richiesta all'altro di accettarsi come destinatario di questo messaggio» (1982, 19). L'idea di una letteratura come ricerca dell'essere, come costruzione, si va costituendo nel lungo percorso dalle indipendenze latinoamericane in poi. Gli archetipi dell'emarginazione (l'indio, il gaucho e l'immigrato), popoleranno pagine di molta letteratura alla ricerca della propria espressione. Il mito prenderà spazio nei testi in cui la natura diviene protagonista e si esprime attraverso la dicotomia civiltà e barbarie. Altri spazi per la creazione del mito saranno il grande villaggio, la città-collage, la città componibile, le fondamenta mitiche. E poi, la meraviglia, grande protagonista della letteratura latinoamericana, che si espande oltre i confini della realtà. Sono questi alcuni dei percorsi seguiti da Rosalba Campra nel suo libro, sebbene ci sia uno – «La realtà senza meraviglie» – che ci interessa particolarmente e ci introduce nei testi letterari che hanno come soggetto le dittature, gli esili, i silenzi.

Il reale meraviglioso: una delle facce dell'America Latina. L'altra, quella insanguinata, quella intollerabile: «il reale spaventoso». La violenza che, manifesta o sotterranea, percorre tutta la realtà latinoamericana, e quindi tutta la sua letteratura, dalla più elementare descrizione alla metafora più mediata. La violenza che diventa una nuova categoria critica: immaginazione e violenza, linguaggio e violenza sono coppie ricorrenti nei titoli degli studi dedicati alla letteratura latinoamericana. Condizione unificante della scrittura, la violenza appare come il risvolto necessario di ogni trama, perché è il risvolto di ogni realtà (Campra, 1982, 77).

In questo contesto si situa l'opera di Eduardo Pavlovsky (1933-2015) a cui dedichiamo queste pagine.

Il drammaturgo argentino¹ ha scritto più di una ventina di testi teatrali, rendendosi, nella maggior parte dei casi, egli stesso interprete dei suoi testi. Nell'arco della sua vita, insieme all'attività teatrale svolse anche quella psicoanalitica. Entrambe conversero su alcune preoccupazioni permanenti quali la repressione e la tortura. L'aspetto originale delle opere di Pavlovsky risiede nell'ottica con la quale egli affronta il problema: l'angolo di visione nell'atto repressivo non è quello della vittima, ma quello del repressore. *El Señor Galíndez* e *Potestad* sono alcune delle opere che meglio illustrano questo argomento e che hanno riscosso un importante successo di pubblico e di critica. La determinatezza con cui Pavlovsky trattò, nei suoi testi teatrali, tematiche scottanti per la società argentina, hanno fatto di lui uno degli esponenti più importanti della drammaturgia latinoamericana contemporanea.

Il Signor Galíndez (1972) è un'opera che si presenta, nel contesto storico-sociale argentino, come una voce premonitrice. Anticipa, in molti aspetti, l'istituzionalizzazione sfrenata della tortura che creò la dittatura militare tra il 1976 e il 1983. Il tocco d'allarme che significò, per alcuni, la sua rappresentazione iniziale, diventò, più tardi, una sorta di colpa o una presa di coscienza atroce e già inutile per altri.

Come nella cosiddetta letteratura di formazione, in quest'opera assistiamo, attraverso l'apprendistato di un mestiere infame come la tortura, alla creazione di un carattere, di una personalità. Non si tratta di acquisire conoscenze strettamente pratiche, bisogna avere anche quella preparazione ideologicamente perversa che le precede. Ci troviamo di fronte a un processo raffinato che conduce verso una specie di «purezza» dell'orrore. Il mestiere si va affinando fino a diventare arte. E, come in tutti gli apprendistati, i suoi protagonisti possono rivendicare anche il concetto di «vocazione».

La nazione tutta sa dell'esistenza della nostra professione. Lo sanno anche i nostri nemici. Sanno che il nostro lavoro creatore e scientifico è una trincea. E così, ognuno per

¹ Alcune riflessioni presenti in questo articolo sono state pubblicate in: Prenz (1997a).

conto suo, deve lottare in questa guerra definitiva contro coloro che tentano, seguendo ideologie esotiche, di distruggere il nostro stile di vita, il nostro essere nazionale (Pavlovsky, 1986, 51)².

Eduardo, giovane apprendista, ha appena concluso il servizio militare. In uno spazio dai contorni non ben definiti fa l'incontro con Beto e Pepe, inizialmente personaggi non ben identificabili. Attraverso un lentissimo crescendo drammatico che ha il suo culmine con la comparsa di due prostitute sulla scena assistiamo allo svelarsi delle loro personalità: sono due torturatori professionisti con i quali Eduardo approfondisce il sofisticato, e a sua volta gratificante, meccanismo perverso del mestiere, la tortura. Beto e Pepe lavorano per il misterioso Signor Galíndez, personaggio senza volto, presente in tutta l'opera attraverso il filo dell'apparecchio, che manda loro i prigionieri perché vengano torturati. L'opera è sospesa in uno spazio temporale in cui si situa l'attesa dell'arrivo del «lavoro» da compiere. Momenti di noia, sicuramente, che con il sopraggiungere di due prostitute (anche esse invitate da Galíndez) si trasformano in piacevole «divertimento». La fase cruciale dell'opera è proprio quella in cui gli uomini si apprestano a torturare le donne, momento in cui viene svelata la natura del loro mestiere. Eduardo da giovane timido e impacciato quale appare nelle prime pagine è diventato, ora, un perfetto torturatore, più istruito, però, e meno improvvisato di quanto non fossero gli altri due personaggi.

Insieme a queste tre figure appare già nella prima scena Sara, la donna delle pulizie. Personaggio emblematico della complessità della «gente normale» e del loro rapporto con il meccanismo perverso della repressione e della tortura, lei porta ad un grado di perfezione la «purezza» del suo comportamento: nulla vede, nulla sente, eppure assiste al compiersi di atti mostruosi. Questa tacita complicità si manifesterà simbolicamente, anche, nei semplici fatti quotidiani, come si vede dalla prima scena, quando Sara ed Eduardo aspettano l'arrivo dei due torturatori:

Eduardo: C'è un bagno da queste parti?

Sara: (mostra la porta in fondo). Quella porticina lì ha un cesso. Se ne ha bisogno, lo usi. Lì, nel primo cassetto, c'è la carta igienica.

Eduardo: (vergonnandosi) No, io farò la pipì, non ho bisogno della carta igienica, Signora.

Sara: Che faccia la pipì o la cacca è affare suo, giovanotto. Non ha bisogno di dirmi ciò che farà tra quelle quattro mura. Lì dentro ognuno fa quello che vuole. Bello sarebbe che si dovessero raccontare le cose che si fanno. Tutte quelle cose sono delle porcherie. Voi giovani di oggi avete la mania di raccontarvi tutto, parlate delle intimità come se fosse un affare pubblico. Io dico che così si perde il fascino delle cose. Ci sono delle cose

² Le traduzioni dei brani, tratti da *Il signor Galíndez* e dall'articolo *La complejidad de los fenómenos de la represión*, sono dell'autrice.

delle quali non bisogna parlare. Si perde il romanticismo. (Eduardo rimane in piedi, guardandola stupito). E allora, non va? Che cosa succede adesso? (1986, pp. 15-16)

L'atteggiamento di riservatezza e discrezione si ripete in altri momenti dell'opera e andrà oltre i semplici fatti quotidiani. Sara è consapevole dell'attività perversa (la tortura) che si compie nella casa in cui fa le pulizie, però ciò non la riguarda. E anche quando fa dei discorsi moralistici, la donna non entra mai nel merito del mestiere. Questo modo di affrontare la realtà diventa uno strumento della propria sicurezza e costituisce un meccanismo prezioso per fuggire dalle responsabilità. Il problema di coscienza è così eliminato. Entrambi i personaggi citati, Sara ed Eduardo appaiono, dall'inizio, come degli innocenti. Sara rappresenta, in qualche modo, il prototipo della morale convenzionale, dell'essere che accetta e rispetta, senza contraddizioni né interrogativi, le leggi scritte e quelle non scritte. Non va oltre, e in ciò consiste la sua personalità. Nella sua vocazione di servizio. Sara non si porrà mai delle domande sulla giustizia o meno di certi atti: è qualcosa che non le corrisponde. Interrogarsi significherebbe violare la «purezza» del suo comportamento. In qualche modo, il mestiere della domestica, il suo rapporto con la «pulizia», acquista, anche esso, un valore simbolico. Eduardo, invece, inizialmente, in quanto innocente, configura la metafora dell'uomo che proprio dall'innocenza, attraverso un cammino di apprendistato perverso, che non esclude il delirio, vuole farsi eroe in difesa di un «modo di vita». Egli non è solo il bersaglio dei discorsi moralistici dell'anziana, ma anche degli scherzi grossolani e crudeli di Beto e Pepe, i quali assolutamente diffidenti della nuova presenza esercitano su di lui una tortura psicologica degna della loro personalità. Il linguaggio ambiguo di Pavlovsky, non sempre evidente a prima vista, crea una sorta di complicità con il pubblico.

Beto: Guarda il pacco che ci manda.

Sara: È uno sporcaccione! State attenti (sale le scale).

Pepe: Passeremo un bel momento con questa merda.

Beto: (a Eduardo) Qui non c'è posto per te. Ci sono solo due letti.

Pepe: Se rimaniamo più di un giorno, dove hai intenzione di dormire?

Eduardo: In qualunque posto, Signore.

Beto: Nell'armadio non c'è posto. Non puoi lasciare nulla lì.

Pepe: E poi io faccio ginnastica, e dovunque tu stia, mi rubi il posto.

Eduardo: Non preoccupatevi per me. Io mi butto da qualunque parte. Rimango in piedi se vuole. Io non ho problemi.

Beto: Il problema l'abbiamo noi con te. Noi lavoriamo molto bene da soli, e gli estranei ci rompono i coglioni, capisci?

Pepe: E poi, arrivi, e subito ti vuoi fare la vecchia, che potrebbe essere tua madre.

Eduardo: Sono idee sue, Signore, io non ho detto niente alla signora.

(...)

Pepe: (a Eduardo) Cosa guardi, coglione?

Beto: (a Eduardo) Vieni a rompere le palle qua?

Eduardo: No, Signore. E poi, voi due mi siete molto simpatici.

Pepe: Ma tu sai che ci disgusti profondamente. La tua presenza ci rompe terribilmente i coglioni, capisci?

Beto: Se fosse per me, ti avrei buttato fuori a calci.

Pepe: Non ci aspettiamo aiuto da nessuno.

Beto: Lavoriamo da soli, capisci?

Pepe: Ci si abitua a lavorare in due e tu vieni a rovinare il nostro ritmo.

Eduardo: Se avessi saputo che creavo tanto disturbo non sarei venuto. (pp. 19-20)

Già dalle prime pagine appare evidente quale è il linguaggio del quale Pavlovsky si serve per costruire la struttura portante della sua opera: l'ambiguità quale tecnica che permette, attraverso un processo di alternanza tra l'assurdo, il comico e l'espletamento ironico di alcuni elementi propri del carattere convenzionale e maschilista dell'argentino, di giungere allo svelamento di una realtà violenta. All'interno dei termini dell'ambiguità si muove il linguaggio pavlovskiano per definire gli elementi del suo discorso. Nulla appare evidente ed esplicito, al contrario, ognuno dei segni drammatici rappresenta per il lettore/spettatore un difficile compito di decodificazione. Allo stesso tempo, attraverso l'intercalare di espressioni grossolane che, da una parte, non hanno superato ancora i limiti della marginalità, e dall'altra, lentamente, in un processo di "liberazione", sono state accettate dalla classe media – che è quella che conformava, nella sua maggioranza, il pubblico teatrale argentino – si stabilisce, se non proprio la complicità, sì, una specie di rapporto «simpatico» con lo spettatore. Questo rapporto non fa altro che portare a limiti sempre più vaghi e imprecisi l'innocenza o la colpevolezza dei personaggi e degli spettatori.

Beto e Pepe hanno una bassa estrazione sociale. Il calcio, le donne, la famiglia, il sesso sono i temi intorno ai quali girano i loro discorsi. La volgarità e la grossolanità, nonché i contenuti dei loro dialoghi diventano, in questo senso, gli elementi essenziali per la costruzione del loro linguaggio. Esso fa trasparire, ingannevolmente, quella falsa moralità che nasconde nelle sue pieghe un mondo perverso. Valga come esempio il dialogo tra Beto, sua moglie e la loro piccola figlia:

Beto: (Pausa) Pronto, Negra. Parla Beto, amore. Come va? (Pausa) Come sta la bambina? L'hai coperta bene? (Pausa) Guarda che questa sera fa freddo. (Pausa) Falle ripassare i compiti di matematica, che non li faceva bene. (Pausa) Chi è lì? (Pausa) Ah, tua madre, ogni volta che esco di casa tu la fai venire. (Pausa) Ma che compagnia! Cattiva compagnia, che ti avvelena la testa... passami la bambina, passami la Rosi. (a Pepe) Arriva la bambina! (sdolcinato) Pronto Rosi, sono papà. Come sta la tua bambolina? Mi vuoi bene? Come vuoi che non ti voglia bene se sono il tuo papà. (Pausa. Secco) Pronto,

Negra, che cosa vuoi? La bolletta della luce? Non so, sarà nel comodino, passami la bambina un'altra volta, vuoi? (Pausa, sdolcinato) Pronto, Rosi, papi un'altra volta. Se Dio vuole, domani vado a mangiare i ravioli con te e con la nonna. Ti sei messa il vestito che ti ha regalato papi? Ti sta bene? Bene fai i compiti e ascolta la mamma. Sì, vita mia, sì. Ciao tesoro. (Le manda dei baci). Passami la mamma. (Secco) Pronto, Negra, la bambina ha la tosse. Non l'hai vestita bene. Tu non ti occupi di lei. No, non sto alzando la voce, ti faccio un'osservazione, va bene, dalle un'aspirinetta (...) (1986, pp. 35-36)

Non si esce mai dai vincoli dell'ambiguità, ovvero, dell'atroce sospetto che l'innocenza possa identificarsi con la mostruosità. Questo sospetto – proprio per quella specie di relazione «simpatica» – si sposta verso il lettore/spettatore coinvolgendolo.

Durante il periodo della dittatura militare, l'immagine ricorrente di tale ambiguità era quella del repressore che, dopo aver dato il bacio della buonanotte ai figli, usciva alla ricerca di coloro che poi fecero parte della lista dei 30.000 *desaparecidos*. A un livello di apparentemente minore atrocità, però di maggiore identificazione – nell'epoca posteriore alla dittatura – il flusso «simpatico» si stabiliva soprattutto con il personaggio di Sara. Molti sentivano come proprio, il silenzio di quella donna, la cui passività complice, accompagnava tante aberrazioni. Espressioni quali «non ti impicciare» o «qualcosa avrà fatto» pesano ancora come una condanna irreversibile su una parte considerevole della società argentina.

Infine, Pavlovsky riesce a creare, all'interno di tutta quella indeterminatezza che accompagna il testo, una strana relazione di complicità tra il lettore/spettatore e il testo/scena. Tenerezza e atrocità si confondono mutuamente creando, nell'osservatore, una sorta di riconoscimento, che alla fine viene smascherata dalla terribile verità. In questo senso, anche la relazione che si instaura tra i due torturatori e Galíndez ci porta a provare in qualche momento, se non proprio compassione, sì, pena per i due personaggi. Può sembrare che Beto e Pepe abbiano sotto controllo tutta la situazione, eppure, anche il loro rapporto si colloca ai margini dell'ambiguità.

Il nefasto personaggio di Galíndez, la cui unica identità corrisponde all'anonimato, rappresenta la voce di quel meccanismo perverso che, giustificato da certi sistemi politici, ha fatto della tortura il suo elemento costitutivo essenziale. Galíndez si mostra come un *deus ex machina* che dirige non solo la vita dei prigionieri, ma anche quella dei suoi esecutori. Beto e Pepe vivono all'interno di un meccanismo di cui non conoscono le regole e, inevitabilmente, essi stessi ne diventano vittime.

Nel *Signor Galíndez* ci interessava parlare più dell'istituzionalizzazione della tortura che della patologia individuale dei torturatori, i quali a loro volta erano vittime dell'i-

stituzione. Se insistiamo nel parlare dei casi psichiatrici individuali dei torturatori, perdiamo di vista l'asse centrale della problematica: la tortura o il rapimento come istituzione (1994, p. 109).

Anche in questo caso l'opera è premonitrice e troverà la sua oggettivazione nella realtà. Fino all'avvento della dittatura del 1976, la tortura ed il crimine venivano messi in pratica da settori parziali delle istituzioni, soprattutto la polizia, che già da prima li applicava metodicamente come mezzo di persecuzione politica.

Con il governo di Isabel Perón, raggiunge il suo apice la Triplice A (Azione Anticomunista Argentina), istituzione para-poliziesca diretta da José López Rega, allora ministro, che ha finito i suoi giorni in carcere. La sua azione – microistituzionalizzata – non era centralizzata. Molti argentini allora salvavano la vita spostandosi, per esempio, da una città all'altra. È con l'avvento della dittatura del generale Videla, che la repressione e la tortura trovano un sistema ampiamente istituzionalizzato in tutto il paese.

Il personaggio di Eduardo, rispetto a Beto e Pepe, raggiunge un grado di interiorizzazione maggiore delle funzioni del lavoro di cui si farà carico: la tortura. Egli ha letto i libri di Galíndez ed ha assimilato non solo nella prassi (nella recente esperienza con Beto e Pepe), ma anche nella teoria, i postulati di un sistema che, esso sì, non ammette incertezze ed ambiguità. Egli rappresenta il nuovo torturatore, in grado di comprendere che le sue funzioni non si limitano alla pura violenza, ma vanno oltre, cioè verso l'eliminazione di ideologie esotiche in difesa della «patria» e dei suoi valori.

Eduardo: Non preoccupatevi per me. Io sono molto contento di essere qui con voi. Io sapevo prima di venire qui che questo era un lavoro duro, me lo immaginavo, bah... da quel che ho letto nel libro d'istruzione del Signor Galíndez. Io so che stare qui non è per niente facile... ma... mi piace questo lavoro. Va d'accordo con il mio temperamento. Come direbbe Galíndez, ognuno deve lottare dalla sua trincea. (Pausa). E questa è la mia. (Prende la picana. Pausa) E un giorno imparerò a suonare la mia melodia. (Accarezza la picana). Come dice Galíndez. (Prende un libro e legge). “Non possiamo non segnalare l'enorme sforzo di vocazione che la nostra professione esige. Solo con questa fede e questa volontà si raggiunge l'adeguamento mentale necessario per l'esito dei nostri compiti. Fede e tecnica sono, quindi, la chiave per un gruppo di uomini privilegiati... con missione eccezionale...” (1986, p. 50).

Ci troviamo di fronte a un'estasi degna della più alta vocazione artistica, la tortura s'innalza verso la perfezione umana.

Nel saggio *La complessità dei fenomeni della repressione*, facendo riferimento a *Memorias del calabozo (Memorie del carcere)*, che racconta l'esperienza dei due detenuti uruguayani (1972-1983), Pavlovsky inquadra il problema della tortura e della repressione nei seguenti termini: a nulla porterebbe analizzare la personalità del

torturatore prendendo in considerazione la sua patologia individuale, quel che sì, bisogna studiare è il meccanismo di produzione di soggettività istituzionale che trasforma in normale ciò che è mostruoso. Di fronte alla domanda di come sia possibile trasmettere istituzionalmente quel tipo di soggettività che fa, dei torturatori, legittimi fenomeni quotidiani, ovvi e naturali, Pavlovsky risponde parlando del «regime di affezioni» al cui interno si muove un individuo, del suo rapporto con l'istituzione, e di quali sono i messaggi che egli è pronto a ricevere. Pavlovsky prende spunto da una testimonianza di *Memorias del calabozo*: «Tutti gli ufficiali, tutto il personale della protezione militare e carceraria, facevano dei corsi in cui li maneggiavano meticolosamente con fondamenti ideologici, e dicevano loro che noi eravamo dei traditori della patria, assassini inconsistenti. Tutto questo conformava in un loro criterio ideologico. Erano coerentemente fascisti».

Tutto ciò include una “logica di affezioni”, nella totalità della condotta. Non esiste dissociazione della personalità dentro la logica istituzionale. Coerentemente fascisti: L'istituzione produce coerenza in questo tipo di soggettività. La cosa ovvia, la cosa normale è il fascismo e la sua complementarietà: la violenza.” (1994, p. 110).

Di fronte a determinate situazioni si cerca di instaurare il timore che paralizza. Non si troveranno mai i responsabili. Questa è la cosa più importante. Sono sempre appostati. Con totale impunità. Non dimentichiamo che la dittatura ha avuto bisogno per i suoi crimini della complicità civile di un grandissimo settore della popolazione. Alcuni nemmeno sapevano che erano terrorizzati. E le democrazie autoritarie hanno bisogno che un grande settore della popolazione interiorizzi come ovvie la corruzione, il controllo ideologico e le minacce o gli attentati nei confronti di persone che cercano di denunciare questo tipo di anormalità. Perché di fronte a un settore che reagisce con indignazione e con risposte solidali nei confronti di questa cultura del terrore che si cerca di instaurare, di fronte a chi vuole denunciare, esiste, invece, un altro settore anonimo, silenzioso, senza voce, che è un terreno fertile per terrorizzare. Costoro non vengono mai ascoltati. Costituiscono un coro di silenzio complice (1994, p. 107).

Nell'intervista che ho potuto fare a Pavlovsky verso la fine degli anni '90 affermava che:

Non sarebbe curioso che i torturatori avessero una personalità sadomasochista, o strutture sadiche o impulsive. Anzi sarebbe il cammino naturale supporre che un sadico possa venire utilizzato da un sistema per svolgere funzioni sadiche. Quello che ci stupisce è che, nella storia, i torturatori – in America latina, in Germania e in tutti gli altri paesi del mondo in cui si è praticata la tortura – non hanno avuto personalità psichiatriche anormali. Ci sono studi effettuati negli Stati Uniti in cui vengono esaminati alcuni torturatori della dittatura greca. Erano giovani di vent'anni che non presentavano alcun tipo di patologia. Ovvero non erano più schizoidi di quanto non lo sia io o non lo sia tu; avevano però una determinata preparazione, avevano cioè avuto una determinata “formazione della soggettività”. L'istituzione aveva creato in loro un

certo tipo di pensiero, dotato di un alto livello di coerenza. Questi giovani venivano teoricamente addestrati e dopo otto mesi erano in grado di prendere la 'picana'. I torturatori, generalmente, non presentano tratti psicopatici visibili. Come diceva uno studioso tedesco, i torturatori erano uomini da scrivania, funzionari che avevano interiorizzato come ovvi e normali, all'interno di una logica di pensiero definito, la tortura e l'assassinio.

Naturalmente non voglio negare il fatto che certe personalità psicopatiche alimentino la loro sete di sadismo nella tortura. Però la maggior parte di coloro che sono stati vicini ai mostri della tortura li hanno visti così, come esseri normali che di giorno giocano con i propri figli, ascoltano la partita di calcio, e poi la sera torturano. Esempio è il caso del film *I come Icaro*. È come se, improvvisamente, si svegliasse nell'individuo una capacità sadica che trova la sua ragion d'essere e la sua giustificazione nel momento in cui viene legittimata da una istituzione, sia essa scientifica o ideologica³.

Eduardo Pavlovsky ha scritto altre opere che trattano aspetti riguardanti realtà sociali e storiche in Argentina e in altri paesi latinoamericani. *Telarañas, El Señor Laforgue, Pablo, Paso de dos, Potestad* sono alcuni titoli significativi. Il microfascismo familiare, l'esilio, la violenza e la repressione sono temi che compaiono in queste opere. In alcune di esse troviamo una struttura drammatica diversa da quella de *Il Signor Galíndez*. Pavlovsky inquadra le sue opere come opere che presentano, nella loro costruzione, una struttura drammatica tradizionale e come opere che invece rientrano nell'ambito di ciò che l'autore chiama «teatro di stati», dove il testo stesso si definisce attraverso l'azione drammatica. Testo e personaggi senza storia che esistono e acquistano corporeità in rapporto al loro stato di affezione. Sono affetti da qualcosa e come tali vivono in quanto c'è una intensità. Viene spezzata, sulla chiara scia degli insegnamenti europei dell'autore, la concezione psicologica del personaggio, e il teatro della spiegazione lascia il suo posto al teatro dell'azione. Il personaggio diventa ciò che a Pavlovsky piace chiamare «corpi in affezione». I limiti tra il Pavlovsky drammaturgo e il Pavlovsky attore si intrecciano. Questa poetica dell'intensità – il cui punto di vista è sempre quello del torturatore – non rimane inquadrata entro i margini del testo drammatico, della sua lettura, ma si proietta, soprattutto, verso il mondo della recitazione e della costruzione del personaggio. In questo ultimo ambito, la poetica dell'intensità si allarga verso il rapporto attore-spettatore per creare quella complicità necessaria, capace di generare una ulteriore presa di coscienza. Un dato definitivo e inevitabile – dopo aver assistito agli spettacoli di Pavlovsky da lui stesso rappresentati – si poteva trovare negli sguardi e nei silenzi che si generavano dopo l'abbandono del teatro da parte degli spettatori. Lì, allora, si aveva la sensazione che iniziava in ognuno un'altra drammaturgia, questa volta personale.

³ Prenz (1997b).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Teatro argentino de hoy I

1981 AA. VV., *Teatro argentino de hoy I. El teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1981.

Campra, R.

1982 *America Latina: l'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

Dubatti, J.

1994 *Eduardo Pavlovsky La ética del cuerpo: conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Ediciones Babilonia, serie diálogos, 1994.

Eidelberg, N.

1979 *La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas*, *Latin American Theatre Review*, 13/I, Fall, 1979.

Pavlovsky, E.

1986 *El Señor Galíndez*, Buenos Aires, Ed. Búsqueda, 1986.

1994 *La complejidad de los fenómenos de la represión*, in AA. VV., *Efectos psicosociales de la represión política*, Córdoba, Goethe Institut, 1994.

1976 *Reflexiones sobre el proceso creador/El Señor Galíndez*, Buenos Aires, Editorial Proteo, 1976.

Prenz, A.C.

1997a *La purezza dell'orrore approssimazione a Il signor Galíndez di Eduardo Pavlovsky*, in: «Ostilità e amicizia», a cura di G. Brandi e M. Iannucci, Firenze, Polistampa, 1997.

1997b *Conversazione con Eduardo Pavlovsky*, in: «Ostilità e amicizia», a cura di G.Brandi e M. Iannucci, Firenze, Polistampa, 1997.