

STORIE DI ATTORI E DI ATTRICI
IN TEMPI DI DITTATURE.
IL CASO DEL MIMO IN ARGENTINA
TRA IL 1973 E IL 1983

DOSSIER

A cura di Francesca Romana Rietti

Francesca Romana Rietti, *Tessere di un teatro di guerriglia. Nota introduttiva*

Ignacio González, *Il sussurro del corpo*

Scheda: Francesca Romana Rietti, *Lungo la linea del tempo 1943-1984*

Victor Hernando, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare*

La ribellione del corpo. Voci dalla Compagnia Argentina di Mimo
Ángel Elizondo

Ángel Elizondo, *Dittatura, spettacoli clandestini e censura*

Francesca Romana Rietti

TESSERE DI UN TEATRO DI GUERRIGLIA
NOTA INTRODUTTIVA

El teatro, que me sedujo desde muy niña gracias al circo, me ha comprometido conmigo misma y con mis propios silencios. El teatro es mi vida desde que despierto... hasta que vuelvo a despertar. Y seguiré creyendo en él, en su belleza, en su pasión, en su locura y en las broncas habidas y por haber que implica el arte en nuestro continente.

El arte en libertad.
María Escudero

Questo Dossier raccoglie un patrimonio di storie che documentano come, nel periodo più oscuro e violento della Storia politica argentina, attrici e attori abbiano riconosciuto nel proprio artigianato teatrale un luogo, un tempo e un ambiente umano in cui esercitare una forma di resistenza, tacita e non armata, nei confronti del regime totalitario che ha governato il paese tra il 1973 e il 1983. I dieci anni in cui si collocano i fatti teatrali di cui qui si dà conto sono stati dominati dalla violenza di Stato e da un clima di terrore causati prima dall'azione repressiva esercitata tra il 1973 e il 1976 dalla Triple A (Alleanza Anticomunista Argentina) e poi dal golpe che ha portato al potere la giunta militare che, rimasta al governo tra il 1976 e il 1983, ha causato la scomparsa di trentamila persone. Il contesto e il tempo storici in cui i documenti e i materiali di questo Dossier sono immersi hanno cercato di reprimere ogni forma di libertà: nella vita quotidiana, nei rapporti interpersonali, nella sfera politica e nell'arte, senza eccezione alcuna. Eppure, le pagine che seguono testimoniano l'esistenza di alcune sacche di opposizione teatrale costruite su un'eccedenza di vitalità e passione, uno sprezzo del pericolo e uno spirito di gruppo. Mettono a disposizione di chi studia delle fonti capaci di rivelare come e perché a certe latitudini la via del teatro sia stata, e continui a essere, innanzitutto quella del

rifiuto; una scelta rischiosa e necessaria tra la vita e la morte, un mezzo per tenere in vita un compromesso politico, una dimensione artistica e interpersonale verso la quale esprimere, con fierezza, un senso di appartenenza.

Insomma, un cammino urgente verso la libertà da percorrere costi quel che costi.

Un'altra protagonista del teatro argentino di quel tempo, Cristina Castrillo, nel rievocare gli esordi del lavoro con María Escudero, fondatrice nel 1969 del Libre Teatro Libre di Córdoba i cui membri furono tutti costretti all'esilio, in un suo volume autobiografico ha scritto pagine che quasi sembrano essere pensate in dialogo con quelle di questo Dossier. Ne riporto uno stralcio che disegna, con la precisione poetica di chi i fatti li ha vissuti, il contorno di una geografia teatrale di cui la storia degli studi italiana sa pochissimo, a dispetto della sua importanza e del suo interesse.

La libera manifestazione del nostro modo di cercare un diverso approccio alla teatralità, non solo cominciava a dare nell'occhio, ma con l'andar del tempo divenne sospetta e di conseguenza altamente minacciosa.

In pochissimo tempo siamo diventati irrefrenabili, irriverenti, magici, bellissimi e sospetti.

María Escudero, allora, aveva da poco passato la quarantina e la sua irrequietezza veniva da lontano. Era lei la responsabile dei nuovi arrivati, di quelli ai quali trasmettere le prime armi.

Non sono certa che avesse un chiaro disegno dei passi da seguire, né quello che adesso io posso riconoscere come un sistema o un metodo di lavoro, però so che cercava ardentemente di rompere e travolgere l'immobilità delle convenzioni e di certi principi, e per farlo doveva poter contare sulla freschezza di chi iniziava, di chi non era stato plasmato dal formale e scontato gioco della rappresentazione.

Le sue iniziative erano semplici, ma molto efficaci. Una libertà ordinata permetteva l'espressione di uno spiccato senso ludico, di una spontaneità che comunque conteneva il rigore di una disciplina interna, visibile nell'attenzione per l'altro e nel controllo e nell'uso dello spazio; con queste premesse tutto poteva diventare teatro e una possibilità di comunicazione.

[...] Un approccio che, se da una parte era riscontrabile in tante altre esperienze teatrali di quel periodo e in diverse parti del mondo, sebbene la loro eco non avesse raggiunto le nostre latitudini e non l'avrebbe fatto per molto tempo, da un'altra aveva la freschezza e l'originalità di un prodotto nato in contatto con delle intense e proprie necessità di mutamento.

Una via che, sebbene possa apparire ora scontata ed elementare, lasciò un segno indelebile. Determinò un'altra maniera di porsi nei confronti della teatralità,

non solo nel sovvertimento del modo di proporre un fatto creativo, ma anche nella decisiva presenza che essa ebbe poi nel tessuto sociale e politico del momento.

[...] Torno a vedere il pavimento di mattonelle rosse, ghiacciato in inverno e ristorante in estate, le pareti disadorne e scalciate e il singolare odore che contraddistingue il sudore e la stanchezza, la veglia e i sogni: l'appartenenza.

[...] Provo una punta di vanto molto simile all'orgoglio nell'essere stata parte integrante di quella progenie artistica che in mezzo al caos e al disordine, attornata da una violenza che giorno dopo giorno affinava la mira, senz'altra risorsa che la necessità di essere parte della storia e protagonista del proprio tempo, ha generato con rigore e allegria uno stile e una posizione di rivolta nei confronti del teatro, inaugurando così l'entrata in uno dei periodi più straordinari e terribili della storia culturale, sociale e politica di un paese, di un continente e di un decennio¹.

Per questo Dossier ho montato testi e frammenti provenienti da un documentario del 2012 (*La rebelión del cuerpo*) e da due libri pubblicati, rispettivamente nel 2021 e nel 2022, dalla casa editrice dell'Istituto Nacional del Teatro di Buenos Aires. Si tratta di *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, autobiografia di Ángel Elizondo, il primo e il più celebre allievo diretto argentino di Étienne Decroux, curata e redatta da Ignacio González. Quest'ultimo è anche autore dell'*Epilogo* del volume, intitolato *Il sussurro del corpo*, con cui questo Dossier si apre immettendo immediatamente chi legge in uno dei suoi nodi, ovvero, le condizioni cui furono costretti a reagire attori e attrici durante l'ultima dittatura civile-militare argentina per cercare di proteggere una qualche dimensione spazio-temporale della loro creatività e della loro resistenza. L'altro è il volume di Victor Hernando, *Mimo dinámico. Dimensiones dramaturgicas de la acción*, che oltre a restituire un ampio quadro storico delle origini e degli sviluppi del mimo in Argentina e in America latina – in particolare ha il merito di allargare l'orizzonte della conoscenza oltre i confini della sempre più celebre e studiata città di Buenos Aires – si avventura in un'indagine più strettamente teorica. Si tratta di un'analisi che riguarda, essenzialmente, i rapporti che intercorrono tra il mimo e il teatro e i processi creativi che contraddistinguono forme di teatro cosiddetto corporeo. Con questo termine l'autore si riferisce a un teatro che non parte necessariamente

¹ Cristina Castrillo, *Tracce. La mappa di un mestiere*, Balerna (Chiasso), Edizioni Ulivo, 2015, pp. 67-69.

dalla messa in scena di un testo drammaturgico, che può scegliere di rinunciare all'uso della parola e che si fonda tutto sull'azione costruita e pensata come prima ed essenziale cellula di ogni futura drammaturgia.

Tra racconti autobiografici, quadri storici, riflessioni teoriche e rimandi a studi legati ai rapporti tra teatro e dittatura i volumi lasciano emergere vite e storie inscindibili da quel particolare tempo della Storia argentina e da questo fortemente condizionato. Gli estratti che ho selezionato, montato, redatto e tradotto descrivono un ambiente in cui il fatto stesso di fare teatro, muovendosi in quelle circostanze di dittatura, poteva minacciare l'incolumità della vita, era un atto di resistenza e un'occasione per assaporare forme di indipendenza e bellezza altrimenti impossibili.

La voce della Castrillo, come i due libri, uno più autobiografico e l'altro più teorico e storico, che stanno alla radice di questo Dossier, come i frammenti della memoria dei membri della Scuola e della Compagnia di Elizondo – fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 – le fotografie, i ritagli stampa, una scheda storica che segue le tracce di Juan Domingo Perón e del peronismo – fondamentali per comprendere la politica argentina del secondo Novecento e, in particolare, quella del decennio 1973-1983 qui in questione – sono tessere di un mosaico che sto iniziando a ricostruire e che lascia emergere il profilo di un continente teatrale di straordinaria ricchezza eppure ancora piuttosto invisibile. Non è un'indagine esaustiva quella che voglio ora mettere a disposizione della comunità degli studi, quanto una ricognizione di frammenti, di documenti di natura diversa, di fonti orali e di voci. Ne ho raccolte molte nel corso di questa ricerca, sono andata a caccia dei ricordi di chi ha vissuto gli effetti della dittatura, che non sono stati solo le torture e la scomparsa delle persone, ma anche la subdola necessità di abitare in un costante stato di allerta ogni istante della vita quotidiana. Come è noto, è sempre difficile per i testimoni tornare a parlare di quei tempi e di quell'orrore. Forse perché, a dispetto della consapevolezza della necessità di narrare e di ricordare, interviene in tralice il pudore del dolore? Forse è per questo che quando arrivano a trovare le parole per raccontare le loro storie sono tutte così precise, ovvero, così poetiche?

È stato essenziale parlare con le persone in Argentina così come con i membri di diverse comunità artistiche perché mi ha permesso di capire come la fine di una dittatura non coincida con il tempo crono-

logico della Storia, ma rimanga nel DNA di una nazione per un tempo che ha una durata indecifrabile e indefinibile.

La pubblicazione di questi due libri è però anche l'occasione per cominciare a ricostruire un altro pezzo della storia – anch'essa per lo più sconosciuta in Italia – del mimo in Argentina e in America latina e degli esiti che le visioni (teatrali e cinematografiche) di Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau hanno prodotto in quel continente: autentiche epifanie rivelatrici dell'esistenza di un teatro capace di fare a meno della parola senza che per lo spettatore questa assenza equivalesse a una perdita, vuoi della comprensione, vuoi dell'efficacia del linguaggio attoriale e vuoi della potenza immaginifica e comunicativa dello spettacolo.

Ed è allora quando il filo della Storia, la dittatura, si intreccia con quello dell'arte, il mimo corporeo, che per me comincia a tessersi la rete dentro alla quale ci conducono le pagine di questo Dossier: le strategie messe in atto da quelli che sono stati dei veri e propri teatri di guerriglia.

Questi documenti bisogna leggerli e interrogarli cominciando a immaginare – senza pretendere di trovare risposte nelle voci qui raccolte – cosa possa aver significato essere una mima o un mimo che si richiama con eresia alla tradizione e alla disciplina del linguaggio corporeo di Decroux nella geografia storica e temporale di un paese in cui i corpi di chi si opponeva al regime militare dominante venivano sottoposti a torture inaudite e fatti scomparire.

Bisogna provare a immaginare che esemplari arcipelaghi di libertà del tutto straordinaria, tanto nella sfera creativa come in quella della vita quotidiana, siano state le classi della Scuola di Elizondo e gli spettacoli della sua Compagnia.

Voglio che a chiudere questa nota sia l'espressione della mia gratitudine. Innanzitutto verso gli autori dei due volumi che conosco da più di vent'anni, quando per la prima volta li ho incontrati tra Buenos Aires e Mar del Plata a una conferenza e a un convegno internazionale di mimo, con cui ho continuato a dialogare malgrado la distanza. Loro, come il curatore del volume di Elizondo, mi hanno consegnato con fiducia e disponibilità i loro testi, ancora prima che venissero dati alle stampe, e hanno accettato che li selezionassi e vi intervenissi tagliandoli, rimontandoli, corredandoli di alcune note storiche e biografiche – non necessarie in Argentina perché relative a fatti arcinoti ma qui in

Italia indispensabili alla comprensione della complessità del contesto geopolitico in cui i testi si stagliano – e anche operando cambi per adeguarli ai criteri storici e redazionali di questa rivista. Ho goduto di una libertà grande e niente affatto scontata.

I loro libri contengono molto di più dei frammenti che ho selezionato e dei fili che sono andata a cercare per cominciare a tesserli. Sono fonti piene di domande e questo Dossier vuole lanciare l'invito a cominciare a rivolgere lo sguardo, aumentandone la consapevolezza, verso questa realtà così emblematica e cruciale per chi studia i rapporti che intercorrono tra il teatro e la Storia.

Sono altrettanto grata a quelle persone² che, tra Roma e Buenos Aires, hanno ascoltato e condiviso i miei perché, a volte, dando corpo a delle risposte, altre invitandomi ad accoglierli e a lasciarli depositare nel terreno di questa ricerca. Nel dialogo con loro ho trovato modo di erigere quegli argini per contenere la corrente, spesso impetuosa e soffocante, dei dubbi e delle domande.

In estrema sintesi potrei dire che tutto il lavoro di questo Dossier aspira a narrare le storie di chi ha inseguito una passione malgrado e contro tutto.

² Victor Hernando, Natalia Marcet, Georgina Martignoni, Gabriella Sacco, Alberto Sava, Mirella Schino, Gabriele Sofia, Ana Woolf.

Ignacio González

IL SUSSURRO DEL CORPO

[Quella che segue è una versione leggerissimamente ridotta dell'Epilogo al volume di Ángel Elizondo, Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado (Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021) del quale Ignacio González è stato redattore, curatore e autore delle note. González è un ricercatore specializzato in danza e teatro e un borsista del Consiglio Nazionale Argentino della Ricerca Scientifica e Tecnica. Dal 2016 è docente di Problemi della danza e di Storia della danza in Argentina presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA). Ha collaborato a diverse attività accademiche, editoriali e di produzione esecutiva per le Giornate di Ricerca della Danza e per la Biennale della Performance. Dal 2013 fa parte dell'Area di Ricerca in Scienze dell'Arte, coordinata da Jorge Dubatti presso il Centro Culturale della Cooperazione di Buenos Aires. Qui il primo progetto a cui ha preso parte è stato un libro collettivo della collana Storia dell'attore per il quale Dubatti aveva chiesto di realizzare interviste ad artisti-e che fossero facilmente raggiungibili e González aveva scelto Ángel Elizondo che, allora, era suo vicino di casa. Una parte di queste ore di conversazione è confluita nel volume La actuación teatral. Estudios y testimonios, pubblicato nel 2013 dalla Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Una volta che González si è trasferito, i contatti con Elizondo sono diventati più sporadici fino a quando quest'ultimo non gli ha proposto di aiutarlo con il libro che stava scrivendo. Dal febbraio del 2017 al marzo del 2020 si sono riuniti una volta alla settimana per passare poi a lavorare a distanza, a causa della pandemia. Il processo di scrittura ha conosciuto diverse tappe: la prima è consistita nella trascrizione dei testi manoscritti di Elizondo; la seconda nella riorganizzazione e nella riclassificazione dei testi e dei materiali; la terza è stata segnata dalla quarantena durante la quale, telefonicamente, i testi sono stati corretti e inviati alla casa editrice; l'ultima è stata la digitalizzazione dei materiali e dei documenti dell'Archivio di Ángel Elizondo. Per tutto il periodo dell'isolamento è stato fondamentale l'aiuto della figlia di Elizondo, Julia, psicologa e attrice formatasi alla scuola paterna e che era con lui nella città di Bahía Blanca; di Franco Rovetta, mimo e pedagogo della Scuola Argentina di Mimo di Elizondo, e di una persona legata alla Scuola, Stefy Briones Leyton, che si trovavano entrambi a Buenos Aires; e dell'altro figlio di Elizondo, Sebastián, un fotografo che era negli Stati Uniti. Malgrado la distanza hanno potuto coordinare un complesso lavoro di insieme che riguarda l'intero apparato iconografico del volume. (Francesca Romana Rietti)]

Premessa

Tanto Lola Proaño-Gómez¹ quanto Ana Longoni² indicano il biennio 1968-1969 come il momento cruciale in cui in Argentina l'impegno pubblico delle e degli artisti si è spostato verso un'adesione esplicita alle avanguardie politiche e alla militanza. Bisogna ricordare che in questi anni cominciarono a operare i primi gruppi di guerriglia armata che rappresentarono, per conto della società civile, «il contrasto al monopolio della violenza» che esercitavano le Forze Armate³. La rivoluzione, per molti e molte artiste divenne un imperativo: abbandonarono l'arte e passarono direttamente alla lotta politica armata⁴.

Negli anni Sessanta-Settanta il corpo non appariva solo come portatore di ideali, strumento di lotta, come presenza nelle strade, ma anche come oggetto e bersaglio di una violenza sociale, para-militare e istituzionale che stava crescendo velocemente. In questo contesto la radicalizzazione politica venne assorbita, in modo diretto e non, da molte produzioni artistiche dell'epoca.

La critica e storica dell'arte María Teresa Constantin sostiene che fino agli inizi degli anni Settanta la parola era uno dei tratti distintivi dei linguaggi artistici, che la usavano in forma di manifesto, la pronunciavano come gesto di rottura per mettere in discussione i musei, il Salón Nacional, l'Instituto di Tella, i premi, il mercato. Con l'arrivo del colpo di stato, la parola passò a essere *sussurrata*⁵.

Che cosa succede con forme d'arte, come il mimo e la danza, erroneamente definite “silenti”, quando le altre discipline artistiche cominciano a sussurrare, quando lo Stato imbavaglia, una parte della società si fa muta e un'altra viene silenziata? Che cosa succede a un'arte corporea nel momento in cui i corpi sono sequestrati, torturati e fatti sparire, e quelli assenti vengono rappresentati dal ricorso all'*hábeas*

¹ Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

² Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los Sesenta-Setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

³ Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 38.

⁴ Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, cit., p. 49.

⁵ María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte argentina entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 8-10.

corpus, dallo slogan “Aparición con vida”⁶ e dalle foto delle persone scomparse che i famigliari portavano appese con sé?

Si è soliti indicare il 1976 come l’anno di interruzione di ogni pratica artistica, ma Ana Longoni mettendo in discussione l’idea fortemente radicata che la repressione dittatoriale abbia distrutto ogni manifestazione culturale, sottolinea come la produzione artistica non solo non si sia mai fermata, ma si sia persino palesata come una forma di salvezza⁷. È una considerazione interessante perché, senza sottovalutare l’indiscutibile rottura che la dittatura ha prodotto nella Storia del nostro paese, mette in rilievo indubbie pratiche ed esperienze esistite durante questi tempi oscuri e capaci di sopravvivergli.

Benché vi siano state persone nella danza, nel mimo e nel teatro che hanno partecipato attivamente alla vita politica di diversi partiti, la dimensione del *politico* non necessariamente ha significato un’azione militante diretta. Durante l’ultima dittatura civile-militare, le arti sceniche trovarono le loro forme di resistenza, costruirono contro-spazi e micro-politiche alternative, fecero pedagogia e prove. Fu un modo per generare legami con gli altri mettendo in primo piano il corpo. Trasformarono così le loro pratiche artistiche e gli spazi in cui vi avvenivano in rifugi invisibili e collettivi.

Tra le ricerche che in anni recenti hanno contribuito ad approfondire il vincolo esistito, nell’arco temporale che va dal 1976 e il 1983, tra l’arte e la politica e a renderne più problematica e meno schematica la lettura, segnalo quelle di Lorena Verzero e la cito. «Benché sia impensabile un’arte militante durante l’ultima dittatura militare argentina, sono esistite esperienze che fino a ora sono state silenziate. È questo silenzio a essere ora impensabile ed è questo silenzio a dover essere analizzato»⁸.

⁶ È il grido di battaglia e il compito che a partire dal 1980 si diedero le Madri di Plaza de Mayo e con cui respinsero ogni tentativo di negoziazione proposto dalla dittatura. Ai militari che cominciavano a offrire una loro versione dei fatti, una presunta verità e liste dei nomi delle persone morte, le Madri per non delegittimare la loro battaglia, risposero continuando a cercare i loro e le loro figlie scomparse. Invocarono la loro “apparizione in vita” e l’inizio dei processi legali contro i poteri responsabili della loro morte [N.d.C.].

⁷ Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, cit., p. 275.

⁸ Lorena Verzero, *La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura*, (ponencia presentada en el V Seminario Internacional

Forme di resistenza

Il controllo della società in contesti repressivi è esercitato – tra l’altro – attraverso quello sui corpi. Una delle conseguenze dirette del terrore di Stato è la reclusione, l’isolamento, la paralisi che colpisce le persone. L’esilio e l’*insilio*⁹.

Tra le altre conseguenze però c’è anche la resistenza a questo potere totalitario, nelle sue diverse forme: il palesarsi in uno spazio pubblico pericoloso dei famigliari delle persone scomparse, le attività clandestine, le denunce internazionali. Esistono anche forme più sottili di resistenza, micro-resistenze, atti che rappresentano altre forme di affrontare il potere (persino all’interno degli stessi Centri Clandestini di Detenzione, come spiega Pilar Calveiro)¹⁰. Sotto un potere dittatoriale che cerca di rompere i legami sociali, di imporre un pensiero unico e una Verità, il lavoro collettivo, la solidarietà e l’immaginazione possono essere letti come atti che mettono in discussione la logica totalitaria.

Ángel Elizondo ha affermato che la sua compagnia è stata uno spazio di libertà e creatività in un contesto repressivo e di distruzione. Il fatto che sia stata una compagnia non è un dato irrilevante. A differenza di molti altri artisti e artiste che hanno ripiegato su una dimensione privata e interiore, nel caso del teatro, della danza e del mimo ci si è rifugiati in collettività, generando alcune di quelle realtà che Foucault ha chiamato *eterotopie*.

Se, come sostiene Rancière, «la politica è l’attività che riconfigura le cornici sensibili entro le quali si definiscono gli oggetti comuni»¹¹, una forma d’arte è politica nella misura in cui riconfigura queste cornici come atto di dissenso. Lì, per esempio, potremmo “trovare” la *politicità* del mimo e della danza, e non necessariamente in senso partigiano e/o militante. Nel modo in cui, per esempio, ridescrivono collet-

Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012, pp. 1-2).

⁹ Neologismo usato per indicare l’esilio interno vissuto da quelle persone che furono costrette a isolarsi e ad autoescludersi dalla storia e dal contesto culturale del loro paese pur senza doverlo lasciare [N.d.C.].

¹⁰ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, pp. 113-128.

¹¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 61 (*Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008).

tivamente una realtà innominabile e configurano un mondo metaforico, una realtà parallela.

Nel caso della Scuola e della Compagnia di Elizondo, questa *politicità* si svolge su almeno due livelli: quello della formazione e delle prove, cioè nella costruzione di un contro-spazio collettivo dedito all'incontro, e in quello delle opere stesse, nella loro messa in scena e nei loro universi poetici.

Eterotopie

In un piccolo testo, molto bello, Michel Foucault ha sviluppato il concetto di *eterotopie*: contro-spazi, «utopie localizzate». Si tratta di «luoghi reali fuori da tutti i luoghi»¹², ovvero, spazi del tutto differenti. Foucault parte, come esempio, dagli spazi che l'infanzia crea giocando, ma nomina anche i giardini, le prigioni, i bordelli, i cimiteri. Il teatro è una *eterotopia cronica* dal momento che «si susseguono sul rettangolo della scena tutta una serie di luoghi estranei»¹³ in un tempo che non è eterno, ma che è legato ai modi della festa. La Scuola e la Compagnia di Elizondo, specialmente durante l'auto denominatosi “Processo di Riorganizzazione Nazionale”, le si può pensare come creatrici di questi contro-spazi, ma con la particolarità di stabilirsi anche come dimore (nella e fuori della scena) che stabiliscono un'altra maniera di vivere, di pensare e che costruiscono soggettività alternative¹⁴.

Ad apparire come delle *eterotopie* non sono solo la Scuola e la Compagnia, ma anche i corpi stessi. Come affermano Fernanda Carvajal, Ana Longoni e Jaime Vindel, nella Compagnia Argentina di Mimo i corpi sono territori di libertà. Analizzando una serie di fotografie della Compagnia realizzate intorno al 1980 da uno dei suoi componenti, Gianni Mestichelli, osservano:

¹² Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010, p. 21 (*Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009).

¹³ *Ivi*, p. 25.

¹⁴ Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, pp. 113-133.

È sorprendente la capacità di queste immagini di condensare un paradosso. Da una parte, l'allusione molto diretta alla repressione e alla censura. Dall'altra, l'allegria e la libertà di questi corpi nudi riuniti e predisposti al gioco e al rischio. Tutto questo, durante il periodo nero del terrorismo di stato. Il corpo, i corpi al plurale, o ancor meglio, i legami tra questi corpi si ergono a possibilità di libertà e sperimentazione, e allo stesso tempo, lasciano trasparire che sanno di essere anche territorio di violenza. Corpi che dicono molto quando quasi nulla può essere comunicato pubblicamente¹⁵.

Così, l'uso del nudo individuale o collettivo, tanto in queste immagini come nelle opere stesse, mette in primo piano la vulnerabilità di questi corpi, la fragilità della vita, il corpo in quanto tale, ma anche la sua capacità di resistere – attraverso il gioco, lo humor, l'arte – a essere ridotto, secondo il gergo di Giorgio Agamben, a *nuda vita*.

Pensieri finali

Se seguiamo Jezreel Salazar, e comprendiamo che «di fronte alla narrazione del potere e della sua macchina di finzioni, la cronaca si presenta come un racconto sovversivo che esprime e testimonia la “verità cancellata”»¹⁶, forse potremmo chiederci se un'opera d'arte può essere pensata in termini di cronaca e cercare di riflettere su cosa possa comportare a livello di testimonianza e forma di resistenza.

Normalmente, degli spettacoli creati da Elizondo durante l'ultima dittatura argentina, vengono nominati con maggior frequenza o quelli che la compagnia fu obbligata a togliere dalla programmazione per via delle minacce ricevute (fu il caso nel 1978 di *Ka...kuy*), o quelli che furono realizzati clandestinamente come *Periberta* nel 1979 o, ancora, quelli che vennero ufficialmente censurati come accadde con *Apocalipsis según otros* nel 1980. In ciascuno di essi l'aspetto della “cronaca” come racconto sovversivo appare certamente con maggior evidenza, tuttavia a me interessa riflettere attorno a un altro che, stra-

¹⁵ Fernanda Carvajal, Ana Longoni y Jaime Vindel, *Desnudar la opresión, in Perder la forma humana: una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 209.

¹⁶ Jezreel Salazar, *La crónica: una estética de la transgresión*, «Razón y Palabra», n. 47, 2005, p. 5.

namente, è rimasto in cartellone ed è andato in scena e rimasto sotto i riflettori ma, che io sappia, fino a ora non è stato analizzato da questo particolare punto di vista. Mi riferisco a *Los diarios*, che nel 1976 debuttò al Teatro Planeta di Buenos Aires. Secondo Elizondo fu il suo primo successo in Argentina: arrivò ad avere seicento spettatori a sera quando venne presentato in un altro teatro della città, il Margarita Xirgu. Usando le parole di Victor Hernando: «nel bel mezzo del processo militare, l'opera metteva a nudo, in silenzio ma con lucidità, il clima repressivo nel quale stavamo vivendo»¹⁷.

La proposta emerse nel corso di un lavoro ludico svolto con dei quotidiani e fatto all'interno di una nuova sezione della Scuola che si chiamava *Liberación y juego*¹⁸. Prima dello spettacolo dei rotoli di giornale venivano messi su ciascuna delle poltrone perché, alla fine, si scatenasse una battaglia con il pubblico. Era un segno del carattere giocoso dell'opera. Tutto aveva inizio con due attori-mimo che si trovavano in una sala in cui i giornali venivano stampati da una macchina (umana) che rappresentava le diverse parti della stampa rotativa. I quotidiani venivano stampati finché uno degli attori li prendeva per portarli a vendere. Si succedevano poi diversi aspetti della realtà sociale, politica e culturale del paese sempre in una chiave molto umoristica.

Lo spettacolo non si richiamava alla realtà in modo diretto, ma usava le notizie dei giornali che, presumibilmente, vi facevano cenno. Se ciascuna di queste notizie portava con sé tutto un universo di riferimenti, *Los diarios* a sua volta costruiva un altro mondo in cui i fatti avvenivano. Questo procedimento narrativo riguardava però anche un altro elemento che è necessario segnalare: il linguaggio delle azioni del corpo. Attraverso un linguaggio non verbale si duplicava il

¹⁷ Víctor Hernando, *Mimografías*, Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal, 1996, p. 46.

¹⁸ Con il nome di "Liberazione e gioco" viene indicata una delle tre parti (le altre due sono "Tecnica" e "Teoria, rappresentazione e improvvisazione") in cui è divisa una lezione. Si tratta di un lavoro che riguarda la sfera dell'esperienza e della soggettività che, in qualche modo, sono opposte alla dimensione tecnica e che mira all'apertura dei sei canali comunicativi (movimento, azione, gesto, rumore, suono e parola) lasciando molto spazio alla liberazione della creatività attraverso la pratica del gioco. Per ogni approfondimento si veda quanto ne ha scritto lo stesso Elizondo nel suo volume *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, cit. (p. 103, pp. 146-148, e p. 153) [N.d.C.].

processo di ri-descrizione della realtà. Ossia, non solo si procedeva a “parlare” della realtà commentata dai giornali, ma lo si faceva *senza parole*. Così facendo, si alludeva in maniera indiretta e simultanea ad almeno due presunte realtà: quella creata dallo spettacolo – e in cui veniva prodotta la stampa dei giornali – e quella empirica, “reale” della società argentina nel suo insieme, rappresentata da chi era in sala e da chi era in scena. È nella fenditura tra queste due realtà che entravano in gioco i riferimenti al presente e il potenziale critico e politico de *Los diarios*. [...]

In un articolo apparso sul quotidiano argentino «Clarín» si affermava come grazie a questo spettacolo si potesse assistere a «un lavoro interessante nel quale la parola è proibita», e come Elizondo fosse «uno dei pochi veri ricercatori in un campo in cui la comunicazione è possibile solo attraverso il corpo», e che «le scene quasi appena delle immagini, [...] [scorrevano] sul palco con umorismo, con una forte componente caricaturale, con convinzione», con «suoni, voci, ma mai con parole». E poi il testo segnalava, come di sfuggita, un'altra scena che, forse per la sua violenza, veniva solo riassunta in poche righe. «Facendo ricorso all'uso di un effetto luminoso stroboscopico, ovvero, una luce intermittente, si svolge – quasi come una gran cerimonia – un incontro di un'aggressività estrema tra una ragazza e un gruppo che la colpisce a morte»¹⁹. Non può passare inosservato che questo spettacolo debuttò nel mese di settembre del 1976 e che rimase in programma anche per tutto il 1977 e il 1978. O ancora che in un'altra scena venivano ridicolizzate le figure di Videla, Massera e Agosti²⁰.

Lo stesso Ángel Elizondo racconta che agenti della censura andavano continuamente a vedere lo spettacolo e ricorda che quando in una di queste occasioni uno di loro gli chiese chi fossero questi tre personaggi lui gli spiegò che erano tre diplomatici intenti a discutere dei loro affari.

¹⁹ Anónimo (S.E.), *Elizondo y su arte hecho de silencio*, «Clarín», 19 octubre 1976, p. 30.

²⁰ Sono i tre capi della giunta militare che guida il colpo di stato della notte del 24 marzo 1976. Sono le massime cariche delle tre forze militari argentine, rispettivamente, l'esercito, la marina e l'aviazione. Per ulteriori dettagli sul colpo di stato del 1976 rimando alla lettura della mia scheda, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all'interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

In questo senso fu proprio l'ambiguità stessa di un linguaggio che, come il mimo, bandisce l'uso della parola, a permettere a Elizondo di aggirare la censura per poter così continuare ad alludere a una realtà che l'aveva toccato a livello personale molto da vicino.

A partire dagli anni Sessanta il corpo cominciò ad acquisire una particolare importanza. Nel caso del mimo, proprio attraverso la supremazia nell'uso del corpo, dell'azione e del silenzio, fu possibile ri-descrivere una realtà altrimenti inaccessibile per qualsiasi forma di narrazione diretta e lo fece in una maniera del tutto differente dal cosiddetto teatro di parola. A sua volta il mimo è anche riuscito a generare contro-spazi collettivi (per le prove e per la formazione pedagogica) che hanno reso possibile, nel corso del tempo, continuare a sviluppare, produrre e svolgere una ricerca artistica.

La Scuola e la Compagnia fondate da Elizondo si configurarono come contro-luoghi, *eterotopie*, in cui la libertà, l'immaginazione, la creatività, la nudità, lo humor, esercitarono una resistenza molecolare ai discorsi dei poteri dominanti, e lo fecero attraverso pratiche poetiche corporee ed *esperienze di libertà* che aspiravano ad altri modi di abitare il mondo, specialmente durante gli anni del Terrorismo di Stato.

Paradossalmente con *Los diarios* Elizondo rompe il silenzio proprio in assenza della parola, ovvero, con l'uso di un'arte dell'azione corporea. L'irrimediabile metafora che seppe costruire non solo rese visibile quello che abitualmente era nascosto, ma seppe rompere anche il monopolio di una narrazione univoca. Come "cronista" Ángel Elizondo seppe mettere in silenzio e dare corpo a quanto, in quel preciso e particolare contesto storico, un discorso diretto non poteva dichiarare a voce alta.

Senza parole, con un linguaggio corporeo e un particolare uso della voce, *Los diarios*, tra molto altro, testimoniava nelle fenditure, con cautela, *sussurrando*, come fa il suono delle tre "s" che seguono il titolo, la violenza che veniva esercitata durante la dittatura più cruenta del paese. Chissà che, nel sussurro dei corpi in azione, Ángel Elizondo abbia incontrato non solo una maniera per dar conto di questa realtà ma anche di costruire spazi alternativi per rendere vivibile la vita in un contesto minaccioso. Vale a dire: illuminare altri possibili modi di vivere, di con-vivere, di resistere, di sopravvivere, di ricordare, e di scrivere la storia.

LUNGO LA LINEA DEL TEMPO 1943-1984

Scheda

(di Francesca Romana Rietti)

1943-1952

Il 6 giugno del 1943 un colpo di stato militare destituì il presidente argentino democraticamente eletto, il conservatore Ramón Castillo. A dispetto dell'azione di forza, quello dei militari era un fronte attraversato da profondi dissidi e che vide succedersi diverse personalità prima di riuscire a trovare nel generale Edelmiro Farrell un leader. In questo clima dominato da grandi incertezze fu il Gou, Gruppo degli Ufficiali Uniti, vicino alle potenze dell'Asse, ad acquisire una crescente visibilità e a divenire un agente chiave del nuovo governo militare.

Del Gou faceva parte il colonnello Juan Domingo Perón (Lobos 1895 – Buenos Aires 1974) che, nel governo Farrell, fu prima ministro della guerra e poi del lavoro. È lui la figura destinata a cambiare per sempre la storia dell'Argentina e della sua gente, anche grazie al ruolo sociale e politico fondamentale svolto dalla sua seconda moglie – la prima era stata la pianista Aurelia Gabriela Tizón che aveva sposato nel 1929 e che morì nel 1938 a soli 36 anni – l'attrice radiofonica Eva Duarte, detta Evita (Los Toldos 1919 – Buenos Aires 1952). Raggiunta la celebrità con il programma radiofonico dal titolo emblematico *Verso un mondo migliore* dal quale lanciava invettive in difesa di quelli che chiamava gli umili della terra, nel gennaio del 1944 Evita fu tra le promotrici di una serata di beneficenza destinata a raccogliere fondi per la popolazione della città di San Juan da poco colpita da un devastante terremoto. È in questa occasione che incontrerà Perón e i due daranno vita a un sodalizio sentimentale, militante e politico che li porterà a costruire uno dei grandi miti della politica novecentesca latino-americana, il peronismo. In qualità di ministro del lavoro, Perón stabilì dei vincoli molto stretti con i movimenti sindacali del comparto operaio e rurale e promosse molte riforme legali volte a garantirne i diritti fon-

damentali, riuscendo così ad affidare allo stato un ruolo molto attivo nelle trattative tra il mondo del lavoro e le industrie. Questa politica scatenò l'inevitabile reazione dell'unione degli industriali, dei partiti che ricordavano l'illegittimità del governo Farrell e di una parte del comparto militare. Nel settembre del 1945 l'unione di queste forze si riversò nelle strade e costrinse Farrell a chiedere a Perón di dimettersi: lui accettò, venne arrestato e poi estradato nell'isola Martín García, nelle acque uruguaiane del Río de la Plata. Naturalmente, questa decisione scatenò la reazione del mondo operaio e rurale e il 16 ottobre la Confederazione Generale del Lavoro proclamò uno sciopero per il 18, ma il 17 venne organizzata una marcia "spontanea" di migliaia di lavoratori e lavoratrici che si diresse verso la Plaza de Mayo di Buenos Aires – dove ha sede il palazzo del Governo – per chiedere la liberazione di Perón. A mettersi in cammino fu il popolo dei *descamisados* – gli *scamicciati* equivalenti dei *sansculottes* della rivoluzione francese – tanto caro a Evita e alle lotte su cui lei aveva fondato la sua strategia. Farrell non ebbe altra scelta: Perón venne rilasciato, parlò alla folla riunita in piazza e il governo militare dovette indire nuove elezioni democratiche per il febbraio 1946.

Gli avvenimenti del 17 ottobre segnarono per sempre, sia su un piano simbolico che concreto, il futuro della politica argentina mettendo in luce il seguito di cui godevano i Perón e la capacità dei sindacati di mobilitare grandi masse. Rivelarono inoltre l'esistenza di una nuova classe di agenti sociali che sarà una delle protagoniste della lunga e complessa strada del peronismo: le migliaia di lavoratori e lavoratrici giunte da tutti i quartieri di Buenos Aires e del suo immenso cordone metropolitano. A suggello di questo loro momento trionfale, il 29 ottobre del 1945 Evita e Perón si sposarono. La campagna elettorale e il risultato del voto del 24 febbraio 1946 fecero emergere uno scenario fortemente polarizzato: da un lato i sindacati e dall'altro gli industriali, da una parte il partito laburista di Perón e dall'altra lo schieramento, ampio ed eterogeneo, dell'Unione Democratica. La vittoria laburista non fu tanto quella di un partito, quanto il risultato dell'unione tra Perón, la classe lavoratrice, le idee di giustizia sociale e di Evita, figura chiave del nuovo governo, per il vincolo stretto che la univa ai sindacati, per la politica sociale promossa dalla Fondazione a lei intestata e per il progressivo inserimento delle donne nella vita politica. Fu lei a proporre la legge per il suffragio femminile che il governo approvò il 23 settembre

1947. Assunta la presidenza, Perón sciolse il partito laburista e l'unione di tutti i raggruppamenti politici che l'avevano appoggiato per dare vita, nel 1947, al partito giustizialista con cui rimase al governo per tutto il primo mandato – fino al 1951 – e con in quale poté essere rieletto nel 1952 grazie a una riforma costituzionale da lui promulgata nel 1949. La politica giustizialista, il nuovo credo del peronismo sempre appoggiato dai sindacati, si lanciò alla ricerca di una strada intermedia tra il comunismo e il capitalismo fondata su questi tre pilastri: la giustizia sociale, l'indipendenza economica e la sovranità politica. Sul piano economico e internazionale optò per forme di nazionalismo esasperate che suscitarono le reazioni delle opposizioni. Al di là degli avvenimenti politici, dei conflitti, della violenza e dell'altalenante andamento dell'economia, questo primo mandato peronista fu attraversato dall'allargamento del benessere sociale. Attraverso le iniziative dello stato e della Fondazione Evita Perón le condizioni di vita e di lavoro delle fasce più popolari cambiarono in modo decisivo. Il 15 ottobre del 1951 apparve il suo volume *La razón de mi vida* nel cui prologo dichiarava: «I lettori non incontreranno altra cosa che non sia la figura, l'anima e la vita del Generale Perón e il mio viscerale amore per la sua persona e la sua causa». Ne furono stampate trecentomila copie.

1952-1955

Nella storia del fronte giustizialista, il 1952 segnò una frattura: l'inizio, a giugno, del secondo mandato coincise infatti con una grave crisi economica che generò maggiori tensioni politiche aggravatesi il 26 luglio con la morte di Evita a soli trentatré anni. La sua scomparsa significò la fine del modello di attivismo e militanza che aveva caratterizzato i primi anni del peronismo. Nei tre anni a seguire lo scontro tra i peronisti e il fronte dei loro oppositori fu sempre più duro, l'accusa mossa al governo di voler “peronizzare” le strutture statali e di imporre la propria mitizzazione in forme coercitive – per esempio, da quell'anno la lettura del volume di Evita divenne obbligatoria nelle scuole argentine – dilagò e, soprattutto, si inasprirono molto alcuni conflitti con soggetti cruciali per il mantenimento degli equilibri. Sul fronte internazionale ci furono forti contrasti con gli USA, mentre su quello nazionale ci fu quello con la chiesa cattolica e con i diversi schieramenti interni alle forze armate argentine. Lo scontro con la chiesa fu scatenato dall'approvazione governativa nel 1954 della leg-

ge sul divorzio e culminò in una processione del *Corpus Christi* nel giugno del 1955 divenuta l'occasione per una stranissima protesta allargata a tutto il fronte dell'opposizione: cattolici, radicali, comunisti, socialisti, conservatori. Il Vaticano scomunicò Perón. Lo scontro con i diversi schieramenti delle forze armate culminò nella ribellione della marina e dell'aviazione che portò il 16 giugno del 1955 al lancio, da parte dell'Aviazione navale, di nove tonnellate di bombe sulla Plaza de Mayo con l'intenzione di assassinare Perón ma anche nel tentativo di realizzare un colpo di stato. L'attentato fallì, ma i combattimenti di truppe militari e la battaglia aerea provocò la morte di più di trecento persone e il ferimento di altrettante. Fu il punto di partenza per l'ondata di violenza che travolse l'Argentina per un trentennio e il preludio al colpo di stato civile militare del 16 settembre – l'auto-proclamata *Revolución Libertadora* – che vide uniti i militari ribelli, i principali partiti di opposizione, la chiesa cattolica e diversi comandi di civili. Dopo una settimana di scontri sanguinosi e un bilancio di centocinquanta morti, il fronte golpista guidato da militari – prima Lonardi e poi Aramburu – appoggiati da diversi settori della società civile ebbe la meglio.

1955-1958

A partire dal 1955, per quasi trent'anni le pratiche democratiche diverranno sempre più vulnerabili e instabili. Il partito giustizialista fu dichiarato fuori legge e Perón costretto a diciotto anni di esilio in Spagna, un tempo durante il quale in Argentina si moltiplicarono le prescrizioni e le persecuzioni nei confronti del suo partito che diedero il là alla resistenza peronista, che il suo stesso leader guidò a distanza, attraverso l'invio di indicazioni pratiche per l'organizzazione della guerriglia armata. Questa situazione gravida di conseguenze portò a una grande mobilitazione e ad azioni di resistenza e lotta in difesa dei diritti lavorativi e sociali conquistati nel corso del primo mandato peronista. Il quadro dei grandi accadimenti internazionali – basti pensare alla rivoluzione cubana del 1959 o, più tardi, al maggio francese del 1968 – in Argentina generò la sua eco nelle forze che si opposero tanto alla violenza degli autoproclamati regimi militari quanto alla debolezza dei governi democratici che continuavano a succedersi. È in questo clima che dilagarono l'autoritarismo e la repressione: per quasi trent'anni venne combattuta, con una violenza inaudita, ogni corrente

ideologica e politica – dal peronismo al comunismo – che potesse mettere in discussione il cosiddetto “ordine”.

Nel triennio 1955-1958 i militari al potere, supportati da una parte della stampa, della società civile e dei partiti, intervennero pesantemente sulle riforme costituzionali del 1949 mettendo così in atto un vero e proprio processo di “deperonizzazione” delle istituzioni. Questa alternanza tra l’essere pro o contro Perón sarà per molto tempo il ritmo dominante della scena politica argentina.

1958-1969

Le elezioni democratiche del marzo 1958 videro il ritorno al potere dei radicali – in particolare l’Unión Cívica Radical Intransigente – che, con i tre presidenti Frondizi, Guido e Illía, resteranno al potere fino al 1966. Furono anni segnati da un’economia e da una democrazia fragili e da una crisi istituzionale che nel 1962 giunse a un punto di non ritorno: i partiti politici erano tutti o prescritti o fortemente limitati nelle loro azioni di propaganda, le garanzie giuridiche e sociali scarsamente rilevanti e l’impunità regnava sovrana. In questo clima di profonda instabilità mise radici un violento conflitto interno alle forze armate che nel 1963 si scontrano nuovamente con aerei e blindati, i carri armati dell’Esercito distrussero le piste di atterraggio dell’aeronautica dando il via a un’ostilità persistente da cui saltò fuori l’uomo forte: il generale Juan Carlos Onganía, nuovo capo dell’Esercito.

Nel giugno di quell’anno venne eletto l’ultimo dei tre presidenti radicali, Illía, il cui governo promosse un’importante campagna a favore dell’istruzione e della sanità pubbliche e fu un’oasi per la tutela dei diritti civili e della libertà d’espressione individuale e politica. Eppure, anche questo felice intervallo costituzionale verrà interrotto e il presidente sarà deposto il 28 giugno 1966 da un nuovo colpo di stato civile-militare – l’autoproclamata *Revolución Argentina* – che stabilì uno Statuto Rivoluzionario – sovraconstituzionale – e insediò Onganía come presidente. Con l’appoggio, per la prima volta, di tutte le forze armate, della chiesa cattolica e dei settori più conservatori della società vennero sciolti il Parlamento e la Corte suprema di giustizia e fu proibita ogni attività politica e sindacale con il fermo convincimento che dovesse iniziare una trasformazione profonda della società per ripristinarvi i “valori spirituali e morali della civiltà cristiana occidentale” con cui far fronte all’avanzare del “pericolo marxista”; per i venti anni successivi

la brutalità del modello repressivo imposto dalle forze armate andrà progressivamente crescendo e stabilirà che il nemico vive “in casa” e si annida nelle strade, nelle università, nelle fabbriche. La censura e la repressione verranno così estese a tutti gli ambiti della vita quotidiana, dalla moda alle letture, dalle manifestazioni pubbliche di piazza alle arti e la società civile non mancherà di far sentire la sua voce.

Il 29 luglio del 1966, a seguito dell’occupazione di alcune università di Buenos Aires da parte del corpo studentesco e docente che ne sentiva minacciata l’autonomia, la polizia irruppe in tutti gli edifici per spazzar via con ogni mezzo le persone che incontrava dentro. L’azione militare, nota come *La noche de los bastones largos* (La notte dei lunghi bastoni), non si limitò allo sgombero ma fu l’occasione per dare il via a un processo di proscrizione di tutte le università nazionali, considerate centri di infiltrazione marxista, al fine di mettere in atto una “purificazione” accademica eliminando tutti i possibili elementi di opposizione al regime. Oltre all’uccisione di uno studente e un numero alto di feriti, l’intervento delle forze dell’ordine costrinse all’esilio all’estero più di settecento docenti. Un altro episodio chiave che finirà col minare la continuità del governo di Onganía fu la ribellione popolare, proveniente dalle fabbriche, dalle università, dai sindacati e dal ceto medio, che il 29 maggio del 1969 si riversò nelle strade di Córdoba (e per questa ragione prese il nome di Cordobazo) dove per diversi giorni si scontrò con l’Esercito che intervenne con grande violenza: il bilancio fu di dodici morti e centinaia di feriti. Il Cordobazo fu la punta dell’iceberg di una grande mobilitazione sociale e sindacale che rivelò l’esistenza di un largo fronte di resistenza all’autoritarismo militare pronto a sfidarlo e a rovesciarlo e a realizzare una radicale trasformazione politica. Cominciarono inoltre a emergere le organizzazioni politiche armate che presto entreranno sulla scena politica nazionale provocando un’ulteriore recrudescenza degli scontri. Vi erano diverse formazioni: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), FAL (Fuerzas Armadas de Liberación), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), e Montoneros, anche loro peronisti.

1970-1975

Il Cordobazo, capeggiato proprio dai Montoneros, sancì il fallimento del modello dittatoriale di governo imposto da Onganía che nel giugno del 1970 fu costretto a dimettersi. Venne rimpiazzato dal gene-

rale Levingston che non godeva della piena fiducia delle forze armate e già nel marzo del 1971 venne destituito da un ennesimo colpo di stato guidato dal generale Lanusse che decise di indire nuove elezioni democratiche alle quali, per la prima volta dopo molti anni, vennero di nuovo ammessi esponenti del peronismo. Fu un tentativo – tutto ordito dallo stratega José López Rega segretario personale di Perón negli anni dell’esilio spagnolo – per togliere alle organizzazioni armate una delle ragioni della loro lotta (e della loro vita) – che era il ritorno legittimo del partito giustizialista al potere – e isolarle politicamente e socialmente, in particolar modo i Montoneros, liberandosi di loro non essendo riuscito finora a farlo con il ricorso alle armi.

Tra il terrorismo, le forze armate e l’ala destra del peronismo si era instaurato un vero stato di guerra. Nel novembre del 1972 Perón fece ritorno in Argentina, scelse il suo fedelissimo luogotenente Héctor J. Cámpora come candidato del fronte giustizialista e tornò immediatamente a Madrid. Con lo slogan elettorale “Cámpora alla presidenza, Perón al potere”, la vittoria giustizialista dell’11 marzo fu schiacciante; tra le prime misure prese dal suo governo ci furono la liberazione di tutti i guerriglieri detenuti e l’abolizione del tribunale speciale creato per giudicarli. Intanto, mentre le FAR si univano ai Montoneros, il 20 giugno 1973 Perón tornava definitivamente in Argentina e i preparativi per accoglierlo all’aeroporto di Ezeiza furono affidati all’allora ministro del governo Cámpora, José López Rega, ex caporale di polizia, astrologo esoterico e soprattutto istigatore, sin da quell’anno, della formazione del gruppo paramilitare dell’Alianza Anticomunista Argentina (nota come la Triple A) che aveva il compito di sequestrare e uccidere intellettuali, sacerdoti – tra tutti l’assassinio nel maggio del 1974 del prete delle baraccopoli di Buenos Aires, Carlitos Mugica, uno dei primi in Argentina ad aderire al Movimento dei sacerdoti per il Terzo Mondo – e politici sospettati di essere legati alle organizzazioni guerrigliere.

Il 20 giugno del 1973 si stima che più di due milioni di persone si misero in marcia verso Ezeiza per ricevere quello che era ancora un indiscusso leader di massa: fu la più grande concentrazione della storia politica argentina e venne trasformata in un massacro. López Rega chiese all’ala sindacale a lui vicina e ai militari di collocare un contingente armato sul palco dove Perón avrebbe dovuto pronunciare, dopo diciotto anni di esilio, il suo primo discorso in Argentina. Quan-

do le colonne unite di FAR e Montoneros vi si avvicinarono un gruppo militare armato cominciò a sparare sulla folla: il bilancio fu di tredici morti e più di trecento feriti. Il giorno successivo Perón pronunciò un discorso nel quale con una netta virata dittatoriale impose – con la forza che gli dava il suo essere sempre e comunque un leader riconosciuto e amato in modo incondizionato – senza mezzi termini il ritorno “all’ordine legale e costituzionale come unica garanzia di libertà e giustizia”, costrinse Cámpora, che era stato il suo candidato, a dimettersi e a fissare alla data del 23 settembre le nuove elezioni che Perón vinse in modo trionfale e plebiscitario.

Il 12 ottobre 1973 iniziò il suo terzo mandato presidenziale e alla vice presidenza designò la sua terza moglie, la cantante e ballerina di cabaret argentina Maria Estela Martínez, nota come Isabelita. Due giorni dopo i Montoneros assassinarono il segretario generale della confederazione del lavoro, José Rucci, considerato uno dei responsabili dei fatti di Ezeiza, ma non rivendicarono l’attentato per non inimicarsi ulteriormente Perón e, a seguire, l’ERP colpì l’Esercito e sequestrò molti uomini d’affari nordamericani: lo scontro tra militari e guerriglieri raggiunse uno dei suoi apici e l’esercito chiese al governo di diventare un agente attivo nella lotta anti-sovversiva. La recrudescenza della violenza militare non si limitò a colpire le forze guerrigliere, ma fu diretta anche contro i movimenti sociali e popolari di civili non armati. Il primo maggio 1974, durante un comizio in Plaza de Mayo, Perón attaccò i Montoneros che abbandonarono in massa la piazza lasciandola quasi vuota. Il primo luglio di quell’anno, all’improvviso, Juan Domingo Perón morì. Al suo posto venne eletta Isabelita che confermò quale Segretario alla presidenza il ministro del Benessere sociale e suo consigliere personale José López Rega. Due mesi dopo la scomparsa di Perón la scissione interna al giustizialismo è gravissima e minaccia di far precipitare il paese nel caos. I Montoneros dichiararono, il 7 settembre 1974, di riprendere la lotta armata contro il governo di Isabelita, accusata di parteggiare per le correnti di destra. Per contro, le squadre della Triple A ripresero le loro sanguinose rappresaglie. Centinaia di persone furono assassinate tra le quali, nel mese di settembre, l’ex rettore dell’università, Silvio Frondizi, fratello dell’ex presidente Arturo, e il generale cileno Carlos Prats. Quest’ultimo si era rifugiato in Argentina dopo il tragico colpo di stato – sostenuto dai servizi segreti e dal governo degli Stati Uniti d’America, come già nel 1971 in Bolivia e

poi nel 1976 in Argentina – dell'11 settembre 1973 che decretò la fine della democrazia cilena, l'assassinio di Salvador Allende e l'avvento al potere del dittatore Augusto Pinochet.

Il 6 novembre 1974, in seguito all'ondata di violenze, il governo argentino decretò lo stato d'assedio.

1975

Nel novembre del 1975, su proposta del capo della polizia politica cilena, il colonnello Contreras, fu stabilito il Plan Condor, ovvero, il coordinamento segreto tra i servizi di intelligence delle dittature militari di Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Paraguay e Uruguay per combattere il terrorismo e le forze eversive di sinistra in America latina. In realtà fu solo la formalizzazione di precedenti episodi, fino ad allora solo clandestini, di collaborazione tra questi Paesi. Per l'Argentina, il 1975 fu l'anno della radicalizzazione estrema degli scontri che degenerarono in una brutale guerra civile dove il governo e i militari cominciarono ad agire di concerto con ogni mezzo per "annientare la capacità di azione dei sovversivi". I militari, educati alla scuola francese o formati in Vietnam, cominciarono a rivendicare la tortura come strumento decisivo per questo tipo di lotta ed estesero lo scontro alle università. Le diverse formazioni guerrigliere tentarono varie azioni di assalto a sedi militari che vennero tutte respinte causando gravissime perdite. La chiesa cattolica dal canto suo non mancò di annunciare in occasioni pubbliche l'imminenza di un processo di purificazione. Tutte le forze armate – Esercito, Marina e Aviazione – cominciarono a rispondere a un comune ordine operativo che ammette cosiddetti "metodi speciali" nel corso degli interrogatori, ovvero, legittima il ricorso alla tortura. Anche la Marina comunicò le stesse disposizioni agli ufficiali di Puerto Belgrano, la principale base dell'armata argentina, riferendo loro che tali metodi e l'eliminazione dei prigionieri tramite i voli sull'oceano erano stati approvati dalla curia. Memori dell'isolamento internazionale della dittatura cilena, naturalmente i militari argentini attuarono tali misure di nascosto. L'economia argentina era sul lastrico, i sindacati tornarono a invadere le strade per protestare contro le misure finanziarie ma anche per mostrare di essere ancora una forza capace di mobilitazione. La sola certezza era che l'Argentina fosse in balia di un vuoto istituzionale senza precedenti e l'imminente e ultimo colpo di stato ha la sue radici in questo preciso terreno di tensioni civili e assenza delle

istituzioni: i militari seppero imporsi come i soli in grado di ristabilire un presunto ordine e di combattere ogni forma di sovversione. La dittatura militare sanguinaria che resterà al potere fino al 1983 chiudeva un processo storico e politico apertosi nel 1955.

1976-1980

Il 24 marzo del 1976 ebbe inizio il capitolo più violento e doloroso della storia argentina, l'autoproclamato *Proceso de Reorganización Nacional*. Una giunta formata dai comandanti in capo dell'Esercito, della Marina e dell'Aviazione, rispettivamente, Videla, Massera e Agosti, appoggiati da una parte della società civile, essenzialmente, la chiesa cattolica e gli imprenditori, deposero e imprigionarono Isabelita Perón, sciolsero il Parlamento e la Corte suprema di giustizia. Nel 1981 la Perón riuscì a fuggire in Spagna dove tuttora risiede. Nel 2007 è stata arrestata a Madrid con l'accusa di essere responsabile della sparizione di diversi oppositori politici all'epoca della sua presidenza. Nel 2008 il governo spagnolo ha respinto la richiesta di estradizione avanzata dal governo argentino per il suo presunto coinvolgimento, negli anni del suo mandato, nelle atrocità commesse dalla Triple A.

Il generale Videla venne nominato presidente della repubblica, carica che coprì fino al 1981 quando venne sostituito dal generale Viola, uno dei cinque che si succederanno a capo del paese fino all'ottobre 1983 quando il ritorno delle elezioni democratiche portò alla guida del paese il radicale Raúl Alfonsín, un avvocato difensore dei diritti umani e creatore nel dicembre di quello stesso anno della *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*. Presieduta dallo scrittore argentino Ernesto Sábado, non venne istituita per giudicare, ma per indagare sulle violazioni dei diritti umani perpetrate dalla dittatura militare e, quindi, far luce sul destino delle e dei trentamila *desaparecidos* che sono il lascito di perdite umane che la dittatura ha consegnato alla Storia. Durante la cosiddetta *Guerra Sucia* condotta dai militari per sterminare ogni forma di "sovversione" vennero organizzati, all'interno delle singole unità delle forze dell'ordine, campi di concentramento clandestini dove le persone sequestrate venivano sottoposte a torture e poi segretamente eliminate. Formalmente l'organo supremo del potere fu la Giunta militare che, divisa da croniche lotte intestine, affidò la conduzione delle operazioni di guerra all'Esercito stabilendo con chiarezza le rispettive giurisdizioni: esplosero però vecchie gelosie tra

Marina ed Esercito, Massera non rispettò gli accordi e invase le competenze dell'Esercito. Lo fece attraverso la Scuola di meccanica della Marina (ESMA) dove fu attivo un campo di concentramento clandestino controllato da un gruppo tattico che dipende direttamente dalla Marina. A giugno del 1976 una pattuglia dell'Esercito elimina il capo dell'ERP, Mario Roberto Santucho, disgregando definitivamente l'organizzazione.

Il 25 marzo del 1977 venne sequestrato lo scrittore e giornalista Rodolfo Walsh a seguito della pubblicazione di una sua lettera aperta alla Giunta militare in cui denunciava le torture e gli assassini di uomini e donne in prigione.

Il 30 aprile per la prima volta le madri delle persone scomparse si riunirono a Plaza de Mayo per chiedere di sapere dove fossero i e le loro figlie. In questa prima occasione erano solo tredici madri e diedero vita al più grande movimento di opposizione al regime, la *Asociación de las Madres de Plaza de Mayos*, che da allora tutti i giovedì continua a riunirsi nella stessa piazza di Buenos Aires e a marciare in circolo. Chiedono: *Aparición con vida y castigo a los culpables. Ni olvido ni perdono* (Apparizione in vita e pena per i colpevoli. Né oblio né perdono). L'8 dicembre, nella chiesa di Santa Cruz di Buenos Aires vennero sequestrate le madri del nucleo fondatore che stavano raccogliendo fondi per la pubblicazione dell'elenco delle persone scomparse. Il tenente Alfredo Astiz, infiltratosi nel gruppo con il nome di Gustavo Niño, le tradì e le fece catturare. Torturate all'ESMA non faranno più ritorno, tra loro, oltre a una delle fondatrici dell'Associazione delle Madri, Azucena Villaflor, anche due religiose francesi: Alice Domon e Léonie Duquet. I prigionieri che invece riuscirono a mettersi in fuga lasciarono il paese e denunciarono lo stato di repressione. Nel 1979 la Commissione interamericana dei diritti umani dell'Organizzazione degli stati americani (OSA) visitò l'Argentina e nel 1980 presentò la relazione finale nella quale dichiarò che migliaia di desaparecidos furono assassinati dalle forze governative e diede per certo l'uso della tortura.

1981-1984

Nel 1981 la crisi economica precipitò e ci fu un rapido avvicendamento di presidenti militari che succedettero a Videla e il 2 aprile del 1982 la Giunta militare guidata da Galtieri, a fronte del crescente malcontento popolare e delle durissime critiche delle opposizioni, pensò di poter ricreare un clima di consenso e legittimità aprendo un altro

conflitto armato. Si trattò della guerra tra l'Argentina e il Regno Unito per la sovranità del gruppo delle Isole Falkland (Malvinas) situato nell'Oceano Atlantico a oriente dello Stretto di Magellano e oggetto di contesa tra i due paesi sin dall'inizio dell'Ottocento. Lo sbarco dei soldati argentini sul territorio insulare costrinse dapprima la guarnigione inglese alla resa, ma il governo di Margaret Thatcher inviò immediatamente una flotta per rientrare in possesso delle Isole mentre la Marina argentina ritirava la sua flotta a fronte dell'annuncio della messa in azione, da parte del Regno Unito, di sommergibili atomici. Dopo essersi arreso senza aver combattuto, prima venne catturato il tenente della Marina Astiz e poi, dopo alcuni giorni di battaglia, tutte le truppe argentine optarono per la resa. Il bilancio fu di oltre mille morti, soprattutto argentini, Gualtieri venne deposto e la dittatura, ormai condannata a morte, non poté far altro che indire elezioni democratiche.

Il neo presidente Raúl Alfonsín solleciterà i tribunali affinché Videla, Massera e gli altri leader della Guerra Sucia venissero processati e nel 1984 riceverà la relazione finale della CONADEP nella quale veniva provata tanto la violazione dei diritti umani a opera delle istituzioni statali quanto le atrocità dei cosiddetti voli della morte nei quali le e i desaparecidos dopo essere stati torturati e narcotizzati, venivano gettati nudi nelle acque del Río de la Plata e dell'oceano. Di queste morti la relazione è in grado di certificare novemila casi di cui è in grado di fornire nome e cognome, ma ipotizza una cifra reale molto più alta.

Victor Hernando

MIMO TRA RESISTENZA ED ESILIO.
CRONACA E NOMI PER NON DIMENTICARE

[Quello che segue è un montaggio di frammenti tratti dal volume Mimo dinámico. Dimensiones dramáturgicas de la acción in corso di stampa (2022) presso la casa editrice Inteatro del Instituto Nacional del Teatro di Buenos Aires. Ho selezionato estratti provenienti dal primo capitolo che è quello di carattere più eminentemente storico (Il Mimo dagli inizi del XX secolo all'attualità) e, a mio avviso, connotato da un gesto fortemente politico come è quello di ricordare i nomi, le storie e degli sprazzi biografici di teatranti che hanno praticato il loro artigianato in anni e in un contesto particolarmente rischiosi. Per ricostruire questo loro particolare orizzonte di azione la sola scheda storica (pp. 46-57) è insufficiente, e ho deciso di corredare il testo con una serie di mie note sul quadro storico e politico argentino e su alcune sue importanti personalità teatrali – purtroppo quasi del tutto sconosciute in Italia – che all'inizio delle loro avventure artistiche (prima metà degli anni Cinquanta) si sono misurate con il Mimo.

Victor Hernando si è formato come mimo a Buenos Aires con Alberto Sava, con Roberto Escobar e Igón Lerchundi e con Ángel Elizondo con cui ha preso lezioni individuali di regia e drammaturgia. Ha poi perfezionato i suoi studi a Parigi con Thomas Lehabart e poi di nuovo a Buenos Aires con Corinne Soum. Ha avuto la cattedra di Movimento Espressivo presso il Collegium Musicum de Buenos Aires e quella di Formazione Corporea e Educazione del Movimento presso la Scuola di Mimo Contemporaneo. Docente di Educazione Fisica, svolge attività di riabilitazione motoria per persone anziane presso il Centro Cultural Ricardo Rojas dell'Università di Buenos Aires. Nel 1996 ha pubblicato il volume Mimografías (Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal) e nel 1979 ha fondato la rivista «Movimimo» <<https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>> che continua a svolgere un'importante attività di diffusione e conoscenza del radicamento del Mimo in Argentina e in America latina. Nel 1984 ha fondato il Centro di Ricerca Formazione e Creazione Movimimo che, attraverso l'attività di gruppi di studio, promuove la sperimentazione e la riflessione teorico-pratica. È stato tra i fondatori, nel 1973, dell'Associazione Argentina di Mimo che ha per anni diretto. È autore del mimodramma Kloketen, presentato nel 2014 al Teatro Nacional Cervantes di Buenos Aires durante la prima Biennale “La escena Corporal” che ha reso omaggio a Ángel Elizondo e Enrique Noisvander; ha co-diretto nel 2017 la seconda biennale in omaggio al Mimoteatro di Escobar y Lerchundi e, nel 2018 a San Juan, la terza in omaggio a Oscar Kummel.

Attualmente è il coordinatore dell'Area di Ricerche sul Mimo presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA), dirige il Festival Internazionale Movimimo in Video e conduce un seminario di Dimensioni Drammaturgiche dell'Azione. (Francesca Romana Rietti)]

Premessa

Tutti i sogni di giustizia sociale della maggior parte dei popoli dell'America latina sono stati soffocati nel corso del decennio di cui ci si occupa in questo Dossier. Malgrado nella seconda metà degli anni Ottanta ci sia stato un processo di normalizzazione delle istituzioni democratiche, negli anni Novanta si è affermata in tutta la sua potenza la logica del mercato che, in nome della globalizzazione, si è autodefinita come rivoluzione postmoderna. Come conseguenza di questa colonizzazione del linguaggio, messa in atto dal dispositivo comunicativo globale, all'epoca prese forza la teoria della "fine della storia"¹, il cui obiettivo reale e segreto non era negare la storia, quanto piuttosto, esaltare il discorso unico del neoliberalismo.

È importante essere consapevoli dei meccanismi di funzionamento del nostro sistema linguistico e di come siamo soliti nominare le cose. Esiste, nel campo delle arti, un bisogno bizzarro di stabilire gerarchie, di autoproclamarsi *il primo*, di considerarsi l'essenza di tutto quanto il resto e, nel campo degli studi, di individuare un'origine per avere un mito di fondazione cui fare riferimento.

Per molto tempo anche io ho creduto fosse importante indicare soprattutto chi fossero stati, in Argentina, i primi mimi² e i primi maestri di quest'arte sacrificando così nomi, biografie, date e storie che oggi invece considero essenziale riportare alla luce per colmare alcuni vuoti storici e storiografici.

¹ L'espressione è stata coniata dall'economista e politologo statunitense Francis Fukuyama nel suo volume del 1992 *The End of history and the last man* nel quale ha ipotizzato la controversa tesi secondo cui il sistema politico liberaldemocratico della fine del XX secolo rappresenta il momento culminante della lunga storia dell'umanità [N.d.C.].

² Adottando la grafia usata da Jean Dorcy nel suo volume, *The Mime*, New York, Speller & Sons, 1961, indicherò Mimo con la maiuscola per riferirmi al genere e mimo, o mima, con la minuscola per indicare il o la interprete.

Dare voce alle ingiustificabili omissioni di allora, è uno degli obiettivi di queste mie pagine.

Le radici europee del Mimo in Argentina e in America latina

L'Argentina, come quasi tutti i paesi dell'America latina e dei Caraibi, è stata per lo più ignorata dalla maggior parte degli studi³ che danno conto di una sorta di storia universale del Mimo e della pantomima. Se si comincia a gettare un primo sguardo d'insieme su quanto è accaduto in Argentina quando, tra la metà e la fine degli anni Cinquanta, prende pian piano corpo una forma di Mimo diversa dalla pantomima ottocentesca, appare riflesso anche quanto è avvenuto nel resto del nostro continente. È possibile rintracciare ovunque la presenza di due indiscusse fonti di ispirazione.

Una è rappresentata dalle prime tournée che, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, fece nel nostro continente Marcel Marceau⁴. L'altra è il film, con la regia di Marcel Carné, *Les enfants du Paradis*, in cui Jean-Louis Barrault interpretava la parte del grande pantomimo ottocentesco Jean-Gaspard Debureau (divenuto celebre per aver dato vita a un innovativo Pierrot), ed Étienne Decroux quella di suo padre Anselme⁵. È interessante notare come, paradossalmente,

³ Esistono tuttavia alcuni autori che in America latina hanno scritto la storia del Mimo nei loro paesi d'origine e, in modo ancora più specifico, l'hanno indagata nel contesto della loro esperienza pratica. Ne vorrei segnalare qui alcuni. Gilda Navarra, *Polimnia Taller de Histriones*, San Juan (Puerto Rico), Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998 e *Cartilla de un oficio. Abecedario de un actor-mimo*, San Juan, Fragmento Imán, 2007; Alberto Ivern, *El arte del Mimo*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2004; Martín Peña Vázquez, *Proyección del pensamiento corporal*, Quito, Ediciones Teatro del Cielo, 2005; Luis Cáceres Carrasco, *Ensayos sobre mimo y teatro*, Quito, Red Latinoamericana de Mimo, 2013 e *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*, Quito, Red Latinoamericana de Mimo, 2015; Alfonso Virchez, *Pantomima*, Toluca (Mexico), Instituto Mexiquense de Cultura, 2013.

⁴ In alcune dichiarazioni rilasciate alla stampa Marceau fa riferimento a un primo viaggio in Argentina del 1951 del quale però non ho potuto trovare nessuna traccia documentaria che è invece presente per la tournée del 1957, durante la quale alcuni suoi spettacoli vennero inseriti nella stagione del Teatro Odeón di Buenos Aires.

⁵ Con la sceneggiatura di Jacques Prévert e la musica di Josph Kosma, e un cast attoriale eccezionale – oltre a Barrault e a Decroux c'erano, tra gli altri, Arletty,

il grande impatto prodotto da questo film non si lega alla visione dell'estetica propria della pantomima che rese celebre i membri della famiglia Deburau, ma al fatto che permise di conoscere e di rendere visibili in America latina i risultati di alcune delle ricerche sul Mimo corporeo che Decroux aveva condotto agli inizi degli anni Trenta con l'ausilio di Barrault che era, a quell'epoca, un suo diretto allievo. Insomma, la forza dirompente di questo film è stata quella di averci rivelato l'esistenza di tecniche, pratiche e risultati formali – per esempio la sequenza della *marche sur place* eseguita da Barrault per la prima volta nel film e poi divenuta celeberrima e imitatissima – completamente diversi dallo stile codificato della pantomima classica ottocentesca.

Insomma, le sorgenti artistiche a cui hanno attinto molti di coloro che, alle nostre latitudini, si sono dedicati al Mimo non scaturiscono dunque dal nostro passato autoctono, ma da una geografia artistica che è tutta europea. La nostra si configura così come una storia fatta di mimi solisti e autodidatti, mossi dalla curiosità e dalla quantità inimmaginabile e sorprendente di stimoli che seppero generare e rivelare la visione degli spettacoli di Marceau. E poi è una storia fatta di viaggi, quelli che un ristretto numero di futuri mimi riuscirono a fare in Europa per formarsi al fianco di Étienne Decroux, Marcel Marceau e Jacques Lecoq. Quanti tra loro torneranno nel proprio paese adatteranno questo patrimonio di saperi, sostanzialmente sconosciuto ai più, alle esigenze di un contesto teatrale, politico e culturale profondamente diverso da quello di provenienza.

Pierre Brasseur e Maria Casarès – è un affresco, di straordinaria cura formale e basato su attente ricerche storiche, del teatro francese dell'Ottocento. Le riprese iniziarono nell'agosto del 1943 agli Studios de la Victorine a Nizza, nella zona libera dall'occupazione tedesca; terminarono sei mesi dopo ma il film venne presentato solo nel 1945 poco dopo la liberazione di Parigi e fu subito salutato da Georges Sadoul come «uno dei film più importanti che siano mai stati girati al mondo negli ultimi dieci anni». Di quest'opera leggendaria e celeberrima in tutto il mondo per la potenza evocativa delle sue immagini, allo stato attuale delle mie ricerche, non ho potuto individuare la data della prima in Argentina; si può supporre coincida probabilmente con quella del vicino Uruguay dove fu presentata per la prima volta il 7 aprile 1949. Secondo la testimonianza di Georgina Martignoni, allieva e docente della Scuola Argentina di Mimo di Elizondo e attrice della sua Compagnia, negli anni della dittatura, lei stessa riuscì a ottenere una copia del film dall'ambasciata francese di Buenos Aires per proiettarlo nella Scuola e dopo la dittatura il film passò molto sia per il circuito dei cineclub che nel giro delle proiezioni private [N.d.C.].

Benché sia difficile tracciare con precisione le linee di una possibile genesi del Mimo moderno in Argentina e stabilirne le tappe temporali più significative, è però possibile indicare con certezza alcuni dei centri dai quali si è andata propagando quell'onda che ne ha generato, all'inizio degli anni Settanta, un'autentica esplosione.

Una prima sorpresa è rappresentata dal caso singolare del gruppo di Mimo Pequeña Compañía de Pipo che Juan Carlos Gené⁶ fondò nel 1955 a Buenos Aires insieme a María Escudero e di cui facevano parte, tra gli altri, María De Lucca, Goly Bernal e Jorge Landó. Consultando la scatola numero 24 dell'Archivio Gené posseduto dall'Istituto delle Arti dello Spettacolo⁷, ho trovato cinque fotografie di Gené ed Escudero in una busta chiamata *Pantomimas de Pipo*. La Escudero è una figura importante per la storia e lo sviluppo del Mimo in Argentina già per il suo viaggio a Parigi nel 1957 con l'intenzione di studiare con Marceau⁸. Il maestro era in tournée e lei decise di aspettarlo per entrare, al suo ritorno, nella sua scuola. Elizondo decise invece di risalire direttamente alla fonte e andò a studiare con Étienne Decroux. La Escudero, dopo essere entrata a far parte della compagnia di Marceau, creò lo spettacolo *Mimo y Pantomima* che non presentò mai a Buenos Aires ma con il quale girò per l'Europa fino a quando nel 1962 non fece ritorno a Córdoba, sua città natale⁹. Dal canto suo Elizondo, tornato

⁶ È stato un celeberrimo attore, drammaturgo, regista, pedagogo, docente universitario, maestro e generatore di cultura teatrale argentino. Nel 1976, quando il colpo di stato guidato dal generale Jorge Rafael Videla diede inizio al periodo più violento e doloroso della storia argentina, fu costretto all'esilio e riparò nel 1977 a Caracas dove rimase fino al 1993. Fu uno dei promotori della nascita nel 1975 del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, un organismo teso a favorire gli scambi tra teatranti latino-americani e a promuovere nel mondo la diffusione e la conoscenza della loro arte scenica. Tra le iniziative promosse vi è stata la creazione, oltre a quella di Caracas, di nuove sedi disseminate tra il continente latino-americano, la Spagna e il Portogallo. Una delle prime è stata quella di Buenos Aires di cui Gené è stato presidente dal 2001 al 2012, anno della sua morte [N.d.C.].

⁷ Si tratta dell'Istituto Raúl H. Castagnino della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Buenos Aires, sede dell'Área de Investigaciones en Mimo <<http://iae.institutos.filo.uba.ar/%C3%A1rea-de-investigaciones-en-mimo>> (luglio 2022).

⁸ Cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021, pp. 65-70 [N.d.C.].

⁹ Qui fu una delle promotrici della fondazione di una Scuola d'Arte interna all'università dove nacque, anche su suo impulso, uno dei primi dipartimenti di studi

nel 1964 a Buenos Aires, vi diede vita alla Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal (attiva ancora oggi con il nome di Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal de Ángel Elizondo), a cui nel 1965 affiancò la Compañía Argentina de Mimo. Sin dagli inizi, ma ancor più negli anni Settanta, la scuola divenne un ambiente particolarmente frequentato e creativamente molto fertile: la collaborazione di una delle allieve, la pedagoga e mima Georgina Martignoni¹⁰, vi svolse un ruolo di fondamentale importanza benché per lo più dimenticato o trascurato dagli studi e dalle cronache. Tra gli allievi che, tra il 1965 e il 1969, frequentarono la scuola va ricordato Alberto Sava che, dopo aver trascorso nel 1971 un periodo di studio in Francia, tornato a Buenos Aires vi fondò quello stesso anno la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) e il Teatro Participativo con sede – fino al 1974 – nella segreteria culturale della facoltà di medicina dell'università di Buenos Aires diretta da Florentino Sanguinetti, una figura singolare e illuminata di medico-pittore. Nel 1958 il tucumano Víctor García fondò a Buenos Aires il gruppo Mimo Teatro e nel 1959 Roberto Escobar,

teatrali del paese. Fu proprio con un nucleo di suoi studenti e studentesse che nel 1969 diede vita al Libre Teatro Libre (LTL) uno dei primi a usare in Argentina il metodo della creazione collettiva e che, in un breve arco di tempo, si convertì in uno dei principali punti di riferimento del teatro di gruppo dell'intero continente. Quando nel maggio di quell'anno una protesta studentesca e operaia – nota con il nome di Cordobazo – sorta in opposizione al regime dittatoriale di Juan Carlos Onganía venne repressa in modo molto violento dalle forze dell'ordine, la stessa Escudero pagò con l'espulsione dall'università il suo attivismo e la sua adesione alla causa democratica. Continuerà a lavorare con il Libre Teatro Libre fino al 1976, anno in cui si impose un durissimo regime repressivo militare che stroncò con ogni mezzo qualsiasi forma di opposizione politica e il gruppo fu costretto a sciogliersi e i suoi membri obbligati all'esilio. Anche María Escudero dovrà lasciare l'Argentina e vivrà in Ecuador fino al 2005, anno della sua morte. Tra le rare testimonianze scritte su di lei vanno segnalate le pagine che le dedica proprio Elizondo nel volume *Testimonio H.* e quelle di due delle attrici del Libre Teatro Libre. Si tratta, rispettivamente, di Cristina Castrillo, autrice del libro *Tracce. La mappa di un mestiere* (Balerna, Edizioni Ulivo, 2015, in particolare le pagine 63-83) e di Graciela Ferrari che ha scritto l'articolo *Ready to Drink in Every Word*, pubblicato nel 2005 sul numero 10 della rivista «The Open Page» (pp. 28-33). Segnalo che in calce al testo della Ferrari si può leggere il discorso pronunciato dalla Escudero in occasione del premio Manuela Espejo che le venne conferito l'8 marzo del 2004 a Quito [N.d.C.].

¹⁰ Cfr. Georgina Martignoni, *Hasta hoy... mima*, «Movimimo», n. 26, 2020, pp. 5-10 [N.d.C.].

Igón Lerchundi e Eduardo Hermida fondarono la Compañía Argentina de Mimos; e poi, lontano dalla capitale, occorre ricordare l'esordio come mimo nel 1965 di Mauricio Semelman a Tucumán e l'attività del gruppo Nuevo Teatro fondato a San Juan da Oscar Kümmel nel 1971. Occorre tener presente che la cosiddetta tradizione del Mimo corporeo di Decroux è arrivata a Buenos Aires attraverso Elizondo, Escobar e Lerchundi, ma che non si tratta in alcun modo di una trasmissione diretta ed esaustiva. I maestri argentini hanno adattato i principi su cui si basa la tecnica e l'arte di Decroux alla loro necessità di radicarli nel particolare contesto argentino dandogli così un'identità geograficamente e culturalmente definita.

Buenos Aires, agosto 1973, aula magna della facoltà di medicina

Nel decennio che va dal 1973 al 1983 in Argentina vi sono stati diversi avvenimenti che hanno generato una presenza continuativa e potente dell'arte del Mimo. Non vi è però dubbio che l'evento cruciale che ne ha promosso il vero sviluppo in tutto il paese è stato il primo Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo organizzato da Alberto Sava dal 6 all'11 di agosto del 1973 nell'aula magna della Facoltà di Medicina dell'Università di Buenos Aires. Fu proprio in questa occasione che Alberto Sava e Ángel Elizondo spinsero molto per dare vita insieme a un gruppo di partecipanti all'Asociación Argentina de Mimos che si costituì immediatamente. L'8 settembre del 1973 Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Ángel Pavlovsky, Roberto Agüero, Georgina Martignoni, Alberto Sava, Carlos Palacios e Ángel Elizondo formarono la prima commissione direttiva che, ancora in forma provvisoria, getterà le basi legali di un organismo i cui obiettivi principali saranno la promozione del Mimo, l'organizzazione di attività pedagogiche e gli incontri artistici diffusi in tutto il paese¹¹.

Benché già nel 1965, con i suoi spettacoli presso l'Istituto Torcuato Di Tella di Buenos Aires¹², Ángel Elizondo avesse messo in crisi la

¹¹ Dopo venti anni di inattività, questo collettivo ha ripreso a funzionare nel dicembre del 2021.

¹² Fondato nel luglio del 1958 come un organismo statale senza fini di lucro dedito esclusivamente alla sperimentazione e alla ricerca, l'Istituto fu l'epicentro del-

nozione di quanto fino ad allora si considerava come Mimo, nel corso di questo festival del 1973 apparvero altri artisti che produssero un effetto simile, anche se a partire da approcci formali e stilistici molto differenti. Nella moltitudine di presenze, ancora una volta, voglio ricordare alcuni nomi: Ángel Elizondo che presentò il suo solo *La polilla en el espejo*¹³; Alberto Agüero con il Grupo Jambó; il cordobese Héctor Roskín con una versione molto personale di *Acte sans paroles* di Beckett; Oscar Kümmel, Violeta Pérez Lobo e Víctor Correa del Teatro de Mimos di San Juan; e, in particolare, l'EMC di Alberto Sava. Oltre ad aver promosso la nascita del congresso e del festival, Sava è a mio avviso una delle figure più rilevanti del contesto del teatro militante e di intervento sociale, specialmente nel campo della salute mentale. Con le sue azioni e incursioni di teatro partecipativo stabilì un rapporto diretto con il pubblico chiamato a interagire su temi che echeggiavano il contesto politico del tempo.

Malgrado il suo coordinatore e i suoi membri fossero dei militanti politici, l'EMC (divenuta poi Mimo-Teatro Partecipativo) non rispondevano organicamente a partiti politici, nonostante potessero frequentare spazi organizzati dal PST (Partido Socialista de los Trabajadores), nel quale Sava militò tra il 1972 e il 1973. A partire dal 1982 il gruppo fece parte del Frente de Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo)¹⁴.

Uno degli obiettivi dell'EMC è stato di generare, attraverso gli strumenti del teatro e della pedagogia, una ricaduta nel contesto della società in cui ha agito, e di renderla consapevole della situazione politica argentina e dell'intero continente: «La scuola di Mimo Contemporaneo è e deve essere un centro di formazione e di ricerca per la realizzazione

le avanguardie artistiche argentine degli anni Sessanta. Venne chiuso nel 1970 dalle giunte militari che governavano il paese. Qui nel 1965 Ángel Elizondo presentò lo spettacolo *Mimo* a cui presero parte tutti i componenti della Compagnia (cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H.*, cit., pp. 175-179). Particolare attenzione alla presenza delle arti sceniche che si svolsero all'Istituto Di Tella è dedicata dal volume di María Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años Sesenta*, Buenos Aires, Biblos, 2013 [N.d.C.].

¹³ Cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H.*, cit., pp. 181-183 [N.d.C.].

¹⁴ Cfr. Lorena Verzero. *La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Partecipativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina*, «Questión», vol. 1, n. 41, enero-marzo 2014, pp. 91-98.

di un Mimo che sia sempre in dialogo e in relazione con i fatti sociali e politici che attraversano il nostro paese e l'America latina»¹⁵.

*La seconda decade infame*¹⁶

Cominciai i miei studi presso la scuola fondata e diretta da Alberto Sava proprio nel 1973 ed ebbi così la fortuna di partecipare al Festival e al Congresso come uno degli interpreti di *Movimiento para todos*¹⁷, un mimodramma – frutto di una creazione collettiva – che venne presentato in quell'occasione e che denunciava l'esistenza di una società manipolata da un triumvirato militare come quello che stava governando l'Argentina da quando nel 1966, con il colpo di stato militare della autoproclamata *revolución argentina*, si era instaurato un clima autoritario e repressivo che aveva portato a destituire il presidente democraticamente eletto Arturo Illía¹⁸.

¹⁵ Alberto Sava, *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo: la evolución de una idea*, Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2006, p. 12.

¹⁶ La prima a essere stata chiamata così è quell'epoca della storia argentina che va dal 1930 al 1943 ed è segnata dalla prima rottura dell'ordine democratico costituito e dall'insorgere di pratiche autoritarie e persecutorie nei confronti degli oppositori politici. Il colpo di stato militare del 6 giugno, guidato dal generale José Félix Uriburu, porta al rovesciamento del presidente Hipólito Yrigoyen e inaugura una lunga stagione infausta di ripetuti attacchi alla stabilità delle istituzioni democratiche. Questo arco temporale, caratterizzato dal ritorno di vecchie pratiche come la frode elettorale, la corruzione e il continuo ricorso ai negoziati, si conclude il 4 settembre del 1943 con un nuovo colpo di stato militare che guidò la transizione verso le successive elezioni democratiche del 24 febbraio 1946 vinte da Juan Domingo Perón. La seconda decade infame è invece quella che riguarda l'arco cronologico in cui si collocano gli eventi teatrali e i fatti della storia al centro di questo Dossier e che va dal 6 agosto 1973, data d'inizio del primo Festival e Congresso latino-americano di Mimo, al 30 ottobre 1983, data che segna il ritorno della democrazia e l'elezione a presidente della repubblica di Raúl Alfonsín, militante dell'Unione Civica Radicale e, negli anni della dittatura militare '76-'83, co-fondatore e presidente dell'Assemblea permanente per i diritti umani. Per ulteriori dettagli su quest'arco temporale della Storia argentina rimando alla lettura della mia scheda, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all'interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

¹⁷ Ne scrive Alberto Sava nel suo volume *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo*, cit., pp. 21-26 [N.d.C.].

¹⁸ Prese il suo posto il capo di stato maggiore dell'esercito Juan Carlos Onganía

Nel marzo del 1973 Alejandro Agustín Lanusse, ultimo dei tre militari e presidenti *de facto* di questo periodo infausto, indisce – dopo dieci anni di assenza – nuove elezioni democratiche. Il peronismo¹⁹, dal momento che il generale Juan Domingo Perón, a causa del golpe militare del 1955, era stato destituito ed esiliato in Spagna, scelse come suo candidato Héctor J. Cámpora che, malgrado l’ottenimento di un’ampia maggioranza, fece subito tornare Perón in Argentina e dispose una nuova tornata elettorale. Il 12 ottobre 1973 ebbe così inizio il terzo mandato presidenziale di Perón con alla vicepresidenza la sua terza moglie, María Estela Martínez de Perón.

Con la morte di Perón nel 1974 da un punto di vista formale le funzioni presidenziali vennero assunte dalla moglie che fu in realtà una figura manipolata e alla mercé del vero detentore del potere, José López Rega, segretario personale di Perón negli anni dell’esilio spagnolo e ora a capo del Ministerio del Bienestar Social. Tra le molte misure repressive adottate dal governo va ricordata l’operazione sistematica di progressivo smantellamento dell’autonomia delle università pubbliche – come era già avvenuto nel 1966 e nel 1969 –, le cui cariche dirigenziali si videro estromesse e rimpiazzate da commissari esterni non eletti dagli organi collegiali accademici ma imposti dal governo che poteva così esercitare il suo controllo diretto su quanto vi accadeva. Fu così che il rettore dell’università di Buenos Aires venne espulso e chi lo sostituì eliminò molte delle attività culturali che vi si svolgevano, tra cui anche quelle organizzate dall’EMC di Sava. Inoltre López Rega deve essere soprattutto ricordato come l’istigatore, sin dal 1973, della formazione del gruppo paramilitare dell’Alianza Anticomunista Argentina (nota come la Triple A)²⁰ che si diede il compito di perseguire, catturare e

che, con l’appoggio dei settori più conservatori della società, operò con violenza cambi drastici delle istituzioni repubblicane e alla stessa costituzione. Il vero scopo della rivoluzione argentina fu quello unire le tre forze armate (esercito, marina e aviazione) in una serie di giunte militari composte sempre da un triumvirato – due generali e un ammiraglio – che governarono il paese fino al 1973. L’assunzione del potere da parte dei militari impegnati nel progetto reazionario di ristabilire “l’ordine”, generò una crescita esponenziale della protesta sia dei movimenti operai che di quelli giovanili. Fabbriche, centri culturali e universitari divennero luoghi di una repressione durissima. Tra gli scontri più cruenti ci fu il già citato Cordobazo del 1969 [N.d.C.].

¹⁹ Riunito con altri partiti popolari nel Frente Justicialista de Liberación.

²⁰ La Triple A fu un agente politico a tutti gli effetti dotato di una sua organiz-

far scomparire *los comunistas infiltrados en el peronismo* (i comunisti infiltrati nel peronismo)²¹: un apparato di repressione, sequestri e assassini – il modello di tutti gli squadroni della morte di estrema destra formati in Argentina negli anni Settanta – che si mantenne intatto anche dopo il colpo di stato civile e militare che la notte del 24 marzo del 1976 destituì Isabelita Perón e designò presidente della repubblica il generale Jorge Rafael Videla. Sarà la dittatura più sanguinaria della storia argentina con quelle trentamila vittime di sparizione che ancora oggi alcuni militari e molti complici di omissione continuano a negare. Questo *Proceso de “Represión” Nacional* (Processo di “Repressione” Nazionale)²² fu attivo, con qualche piccola variazione, fino all’ottobre del 1983, quando Raúl Alfonsín vinse le elezioni che segnarono il ritorno alla democrazia nella quale ancora oggi l’Argentina vive.

Memoria dei nomi e degli anni

In un contesto storico e politico come questo ricordare è un imperativo. Serve a tracciare, lungo la storia, una linea fatta di eventi, di persone, di date e di luoghi che permette di scoprire e ricostruire l’esistenza – benché non sia molto quello che il Mimo ha potuto fare in questi dieci anni di oscurità e terrore – di significative eccezioni, sacche di resistenza artistica. Quella di Alberto Sava e della sua EMC;

zazione interna fortemente gerarchica che esercitò una cruenta azione repressiva nei confronti degli oppositori al regime – civili, guerriglieri, artisti, sindacalisti, politici, intellettuali, sacerdoti – facendo ricorso a mezzi ed economie statali. Causò circa millecinquecento morti, seicento scomparsi e centinaia di attentati. Quanto a López Rega, promosse nel 1975 un piano economico per contrastare l’inflazione che suscitò una tale rivolta popolare da indurlo alla fuga in Spagna dove Isabelita Perón l’aveva nominato ambasciatore straordinario. Trascorsi dieci anni nascosto e in fuga, venne arrestato nel 1986 negli Stati Uniti ed estradato in Argentina dove morì tre anni più tardi in attesa di una condanna definitiva. Se ne può leggere di più nella mia scheda storica, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all’interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

²¹ I peronisti erano soliti definire indistintamente così, i manifestanti di sinistra, i seguaci di Salvador Allende, i guerriglieri Montoneros o dell’ERP (Esercito Rivoluzionario del Popolo), ossia chiunque rappresentasse una minaccia al sistema di potere della destra e delle sue derive più estreme [N.d.C.].

²² Il suo vero nome fu in realtà *Proceso de Reorganización Nacional* (Processo di Riorganizzazione Nazionale).

il Grupo Caupolicán di Rosario che nel 1977 organizzò il Terzo Congresso e Festival latino-americano di Mimo nel teatro cittadino Manuel José de Lavardén e i cui componenti, di lì a poco tempo, furono per la maggior parte vittime di sequestro, tortura e scomparsa; la Compañía Argentina de Mimo di Ángel Elizondo e la Compañía Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal di Alberto Ivern. Spostandoci a tempi più recenti si incontrano le storie di Mauricio Semelman e Martha Acosta a Tucumán, del gruppo Uraj Uyá, diretto da María Toro Villalón e Efrain Quintero a Jujuy, e quelle dei laboratori di Mimo del Frente de Artistas del Hospital Borda fondato da Alberto Sava a Buenos Aires nel 1984²³ che realizzarono opere fortemente legate a questioni politiche e sociali. Sicuramente sarebbero state tutte censurate se fossero state presentate durante il secondo decennio infame.

Tornando ora agli anni Settanta, è necessario cominciare dal nome di Oscar Kümmel, uno dei principali promotori delle successive edizioni del Festival latino-americano di Mimo che giunse fino a una sesta stagione nel 1980 a Lima. In occasione del primo festival Kümmel presentò, con il suo gruppo Nuestro Nuevo Teatro di San Juan, lo spettacolo *El mundo del silencio*, con Violeta Pérez Lobo e Víctor Correa. Quest'ultimo, per il solo fatto di essere un artista popolare e un militante peronista, nel 1975 venne catturato e torturato, ma la moglie riuscì a scoprire il luogo della detenzione e a rendere pubblica la notizia. Per Correa fu così possibile l'esilio in Francia grazie alla coraggiosa mobilitazione dell'Associazione Argentina di Attori che a quel tempo era diretta da Jorge Rivera López con Luis Brandoni come segretario generale: a entrambi Correa non ha mai mancato di esprimere tutta la sua gratitudine. Nel 1982 Correa fece clandestinamente ritorno in Argentina dove poté ritrovare il suo mestiere di fornaio e il calore della sua famiglia a Luján. Oggi vive ancora qui e qui continua la sua militanza peronista e, quando ne ha l'opportunità, lavora come mimo nelle locali scuole elementari.

²³ Nei suoi mimodrammi il Borda si occupa delle pratiche di detenzione, tortura e scomparsa sociale alle quali i pazienti neuropsichiatrici sono sottoposti dal sistema sanitario. Vi hanno collaborato molti celebri artisti e intellettuali argentini, tra gli altri Norman Briski ed Eduardo Pavlovsky. Se ne può leggere nel volume di Alberto Sava, *Frente de Artistas del Borda: una experiencia desmanicomializadora. Arte, lucha y resistencia*, Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2008.

Igón Lerchundi e Roberto Escobar, ormai divenuti un duo, dopo anni di esperienza professionale e di apprendistato – nel 1966 furono a Parigi a studiare con Decroux – fondarono la loro scuola a Buenos Aires nel 1973, nel 1974 crearono la cattedra di pantomima nella Scuola Nazionale di Arte Drammatica di Buenos Aires e nel 1981 fondarono Mimo Teatro, la prima sala di Buenos Aires dedicata esclusivamente al Mimo, e nuova sede della scuola che continuerà a funzionare fino al 2017, e presso la quale si sono formate diverse generazioni, me compreso. Malgrado siano rimasti sempre ai margini della militanza politica, in quel decennio oscuro la loro scuola è stata un'oasi e un rifugio per tutta una gioventù che in quei due maestri ha incontrato calore, e la speranza che il contesto socio-politico aveva loro spezzato²⁴.

Ángel Elizondo è certamente colui che con più costanza e chiarezza ha contribuito al rinnovamento dell'arte del Mimo in Argentina. Dopo gli studi in Francia con Decroux e Lecoq e dopo aver fatto parte della compagnia diretta da Maximilien Decroux²⁵, tornò a Buenos Aires dove creò subito una sua scuola e una sua compagnia con le quali volle dare un nuovo significato al Mimo corporeo di Decroux, adattandolo a quella sua maniera di fare e di insegnare che lui è solito chiamare *sudamericana* e che mette al centro dell'arte del mimo l'azione²⁶.

A partire dall'anno della sua creazione nel 1965 la compagnia ha realizzato, diretti da Elizondo, più di venti spettacoli. Nell'arco del nostro decennio – che è anche quello di maggior continuità e forza creativa della compagnia – vanno ricordati: *La polilla en el espejo* (1973);

²⁴ Cfr. Victor Hernando, *Entrevista a Escobar y Lerchundi*, «Movimimo», n. 17, 2016, pp. 6-8. Si tratta di un'intervista che era già stata pubblicata nel 1984 nel numero 8 della stessa rivista e che riappare in concomitanza della seconda biennale di Mimo che, svoltasi a Buenos Aires nel 2016, fu dedicata proprio ai due interpreti [N.d.C.].

²⁵ Figlio di Étienne, Maximilien è stato uno dei suoi allievi più dediti, e alla fine degli anni Cinquanta decise di percorrere una strada artistica e pedagogica autonoma. Se ne può leggere nel bel libro di Tania Becker e Catherine Decroux, *Maximilien Decroux, au-delà du mime*, Paris, Riveneuve éditions-Archimbaud, 2015.

²⁶ Di questo suo cammino di ricerca e personalizzazione ha parlato lo stesso Elizondo nel corso di due interviste rilasciate tra il 2010 e il 2016. La prima a Alberto Sava e a Victor Hernando intitolata *Un hombre de acción* è apparsa in «Movimimo», n. 16, 2014, pp. 9-15; la seconda a Lorena Verzero e a Bettina Girotti, *Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsqueda de "experiencias en libertad"*, è apparsa in «Argus-a Artes & Humanidades», n. 19, 2016, senza numero di pagina [N.d.C.].

Entre pucho y pucho (1974); *Los diarioss* (1976); *Ka... kuy* (1978), proibita per le scene di nudo; *Periberta* (1979), presentata in modo clandestino nella casa dove operava anche la scuola; *Apocalipsis según otros* (1980), anche questa proibita; *PI=3,14* (1981) e *BOXXX* (1982)²⁷.

Legata a quest'ambiente è un'altra figura ineludibile del Mimo moderno argentino, Georgina Martignoni. Considerata l'*arcimima* argentina, è stata anche scenografa, costumista, disegnatrice luci, regista e, soprattutto, maestra di centinaia di giovani che presero parte alle sue leggendarie lezioni presso la scuola di Elizondo. Qui rivestì anche i panni della vice-direttrice e si mise sulle spalle la gestione della scuola e il compito di continuare a dare lezione quando Elizondo si dovette nascondere per quasi un anno, il 1976, durante il sequestro della moglie operato dalla dittatura militare al potere.

Quello stesso anno Olkar Ramírez stava per tornare a Buenos Aires, ma il sopraggiungere del colpo di stato militare lo costrinse a Caracas. Qualcosa di molto simile era successo nel 1973, con la destituzione e l'assassinio di Salvador Allende, alla compagnia cilena Los Mimos de Noisvander in tournée in Venezuela dove il gruppo si sciolse e due dei suoi membri, Silvia Santelices e Jaime Schneider, rimasti nel paese vi incontrano Ramírez. Dalla loro amicizia nacque un trio che realizzò diverse opere di Mimo destinate all'infanzia e con le quali per due anni i tre attraversarono il paese caraibico. Tornato nel 1980 in Argentina, vi presentò *Dos puntos*, uno spettacolo che lo vedeva in scena con il suo amico attore e mimo Gerardo Baamonde e nel quale la critica Beatriz Iacoviello, riconobbe la nascita di «un nuovo linguaggio corporeo»²⁸.

Alberto Ivern nel 1975 si stabilì a Buenos Aires dove creò spettacoli sia d'ensemble che solisti e vi fondò nel 1977 una sua scuola, poi nel 1980 una sua compagnia. Uno di questi spettacoli, *Latinoamérica, estan bai* del 1983, con otto mime e mimi formati nella sua scuola, fu una creazione collettiva da lui diretta che denunciava come la dittatura stesse indebitando il paese con obiettivi impropri e spronava la gente a vincere la paura e a unirsi. L'opera non venne proibita, ma nel gruppo ci fu un infiltrato, un agente di polizia in incognito che chiese tutta la

²⁷ A questi spettacoli, censurati dai diversi regimi militari al potere, e che rappresentano un nodo cruciale della nostra indagine, dà voce lo stesso Elizondo attraverso alcune delle pagine del suo libro pubblicate all'interno di questo Dossier [N.d.C.].

²⁸ «La Prensa», jueves 29 enero 1981.

documentazione filmica con la scusa di diffondere l'opera nei canali televisivi: prese con sé tutto e non tornò mai più. Nessuno venne arrestato, nessuno scomparve, ma la paura generata finì col far dissolvere il gruppo.

Mauricio Semelman, nato in Chile, è il principale punto di riferimento del Mimo a Tucumán, sua città adottiva, dove iniziò la sua attività mimica nel 1965. Come già ricordato, benché si collochi fuori dal periodo preso in considerazione, nella sua ampia produzione va segnalato il mimodramma *La bruma* di Martha Acosta, che mette in scena la tragedia di un padre e del figlio fatto scomparire dalla dittatura militare, e che fu premiato nel primo Festival Nazionale di Mimo del 1997.

L'ultimo nome che va ricordato in questa ricognizione è quello di Rodolfo Luis Sardú. Formatosi come mimo con Escobar e Lerchundi fondò nel 1993 la Escuela de Mimo Teatro di Bernal, la più importante della zona sud di Buenos Aires e con la quale sviluppò non solo un'intensa attività pedagogica ma anche una ricca produzione artistica. Benché risalga al 2001, la sua regia dell'*Antigone*, ispirata al testo di Sofocle, appartiene a tutti gli effetti all'arco temporale di cui stiamo dando conto. Dedicata, secondo le parole dello stesso Sardú, «a tutti coloro che non hanno potuto essere sepolti dai loro cari che ancora continuano a cercarli», l'opera rappresenta una pietra miliare nella storia del Mimo in Argentina per la cura, la poesia e la professionalità con le quali il regista e un ensemble di undici mimi e mime sono riusciti ad avvicinare la tragedia greca al dolore delle migliaia di famigliari delle persone scomparse durante la dittatura più sanguinaria della nostra storia.

LA RIBELLIONE DEL CORPO. VOCI DALLA COMPAGNIA ARGENTINA DI MIMO ÁNGEL ELIZONDO

[In questa sezione del Dossier ho raccolto i frammenti provenienti dal documentario La rebelión del cuerpo, diretto, montato e prodotto nel 2012 da Ana Szestak, Ela Schmidt e Gabriela D'Angelo e visibile online <<https://youtu.be/C145Z6wJ394>> (luglio 2022) presenti nella parte IV del volume di Ángel Elizondo Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado (compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021) dedicata alla Scuola e alla Compagnia da lui fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 e ad alcuni dei suoi spettacoli. In chiusura ci sono anche i due commenti a La rebelión del cuerpo che Elizondo ha scritto nel 2019, proprio per il suo libro.

Il documentario è uno strumento particolarmente ricco dal punto di vista delle fonti. Oltre a un raro materiale audiovisivo di repertorio sulle produzioni della Compagnia, raccoglie le testimonianze di alcuni dei e delle sue componenti – e del fotografo Gianni Mestichelli – circa le attività svolte, in particolar modo, negli anni dell'ultima dittatura civile militare argentina. Leggendo e ascoltando queste voci narranti si rimane colpiti dalla lucidità e dalla distanza con cui sanno far intrecciare i fatti della Storia con i fili delle loro storie private. È così che i discorsi e le immagini lasciano riaffiorare un tempo della Storia oscuro, violento e repressivo su cui, come un bagliore, si staglia l'audacia e lo spirito ribelle che ha guidato le scelte compiute da questo ensemble artistico e pedagogico. È interessante notare come con l'avvento nel 1983 della democrazia argentina, molti dei e delle componenti della Scuola e della Compagnia di Elizondo cominciarono progressivamente a uscirne e a dare vita a nuove realtà teatrali che, immediatamente, si convertirono in alcuni dei punti di riferimento della nuova scena alternativa della città di Buenos Aires e finirono presto per risultare tali anche a livello nazionale e internazionale. A caratterizzarli era uno humour sottile, raffinato, satirico, provocatorio e irriverente. Fra tutti si possono ricordare: il celebre gruppo di clown El Clú del Claun, fondato nel 1984, tra gli altri, da uno dei testimoni di queste pagine, Gabriel Chamé Buendía; e El Parakultural, un centro multiculturale fondato nel marzo del 1986 da Horacio Gabin e Omar Viola – che è un'altra delle voci qui raccolte – in una cantina umida situata nel cuore del quartiere di San Telmo, allora ancora molto popolare e piuttosto pericoloso, ma già divenuto punto di riferimento per la cultura e il teatro underground della città Buenos Aires. In poco tempo El Parakultural si trasformò in una sorta di

tempio per un pubblico molto vario e divenne subito uno dei luoghi della città generatori di una nuova cultura teatrale alternativa fortemente libera. Attorno a questo spazio gravitarono molti gruppi importanti della scena teatrale argentina, tra cui Las Gambas al Ajillo. La voce di una delle sue quattro fondatrici apre questa raccolta di testimonianze. (Francesca Romana Rietti)]

Verónica Llinás, mima, attrice

In un certo senso, la compagnia di Elizondo è stata un rifugio perché ha canalizzato uno spirito combattivo che tutti avevamo. Forse non ci era del tutto chiaro dovesse convergere in una tendenza politica, ma sì in una pulsione interna e interiore: c'era qualcosa del contesto storico di allora che non sopportavamo più [...]. Tutto quello che stava succedendo, anche se uno non ne aveva piena consapevolezza, a qualche altro di livello di percezione comunque arrivava. Penso che sia andato tutto a convergere nella compagnia. Qualcosa della lotta, quasi della lotta armata, è arrivato a noi nelle forme della lotta artistica. Gli spettatori vedevano qualcosa di molto forte e, credo, avesse a che vedere con questo sostrato. Aveva a che vedere con qualcosa di oppressivo che tutti stavamo sentendo.

Come parte dell'allenamento preparatorio allo spettacolo *Boxxx* (1982), per entrare nel clima di un'opera che, essenzialmente, affrontava il tema della competizione, Elizondo prese il via da un lavoro che la lasciava affiorare e scatenarsi tra di noi. Ci faceva fare gare di corsa tra le donne, o tra gli uomini per vedere chi avrebbe vinto. Una volta a me è capitato di essere la vincitrice tra le donne e a Gabriel Chamé Buendía di esserlo tra gli uomini: la gara fu tra noi due e io volevo sconfiggere un uomo, a ogni costo! Era diventata una questione di genere: dovevo batterlo! Ricordo che corsi talmente forte che andai a sbattere con il braccio contro il muro e mi ruppi il gomito. Era come se stessi sempre cercando qualcosa, costasse quel che costasse... Per questo dico che è stata una forma di militanza. Non dico che mettesse in pericolo la vita, però un po' forse sì...

Eduardo Bertoglio, mimo, attore

L'aspetto della militanza politica ("liberi o morti, schiavi mai") era una cosa potente che ti portava a dire: "faccio quello che devo fare, costi quello che costi". È qualcosa di inspiegabile oggi, persino per me che ho vissuto e sperimentato quel tempo. Però il senso era questo: giocarsi tutto per tutto. E mi sembra che Ángel ha saputo con intelligenza

cogliere la nostra energia per fonderla con la sua professionalità: veniva da anni e anni di pratica, era stato a Parigi e aveva vissuto le tappe della sua gioventù con grande energia e vigore. Ricordo che c'erano riunioni lunghissime, ne ricordo alcune di dodici ore in cui si parlava di ciascuno di noi e poi di come la Compagnia doveva continuare ad andare avanti, amministrare le cose, e di come dovesse farlo...

Gabriel Chamé Buendía, mimo, clown, attore, pedagogo

Eravamo consapevoli di essere alla ricerca di una espressione d'avanguardia, e per questa lavoravamo. Eravamo consapevoli che non stessimo cercando una forma espressiva diretta. La nostra ricerca era ispirata dal surrealismo e il corpo del mimo non eseguiva pantomime ma soprattutto faceva azioni, perché questo è quello che ci propose Ángel: azioni che potessero raggiungere un tipo di espressione non esagerata, poteva persino essere realista, ma la cui prospettiva doveva essere lo stile di Dalí, di Magritte. L'influenza del surrealismo era molto forte.

Eravamo molto passionali, Ángel era molto esigente e da questa sua esigenza io ho imparato molto. Era anche inflessibile e a volte l'essere così crea molte crisi all'interno di un gruppo. C'erano delle fazioni: quelli che erano contrari e quelli che erano favorevoli. Molte volte chi era pro passava ad esser contro e poi si tornava indietro di nuovo. Insomma, c'erano molte discussioni, ma questo aveva a che vedere con una sorta di follia-amore per l'arte... Così com'è nella vita. Soprattutto, è stato meraviglioso il senso di libertà, la libertà di cui disponevamo. All'interno di questa chiusura godevamo di una libertà fuori dal normale. Una libertà anche morale. Era una cosa da pazzi però a me ha salvato la vita perché mi ha dato una famiglia (artistica), un'educazione. Se c'era qualcosa di fantastico nella Compagnia di Elizondo era l'assenza di stereotipi. Era selvaggia, era molto strana. Non c'era un linguaggio mimico stilizzato, non eravamo degli stilisti del movimento, eravamo dei selvaggi. A guidarci era un pensiero artistico, ovvero, la nostra era una ricerca personale accompagnata da un'educazione del nostro corpo, un'educazione delle proprie possibilità tecniche.

La compagnia non ha funzionato nel quadro di un regime politico democratico, ma in quello imposto dalla dittatura. È stato proprio così, è molto semplice. In democrazia una guerriglia non ha la stessa forza. Questa tendenza ossessiva che avevamo, il senso della sperimentazio-

ne, tutto aveva a che vedere con la repressione. E dentro di noi esisteva uno spirito di protesta a questa repressione: vivendo chiusi come vivevamo, creando come creavamo e con una sorta di idealismo artistico assoluto.

Gianni Mesticelli, fotografo

Mi affascinava il modo in cui il corpo si trasformava in qualcosa di completamente naturale, libero, e, nello stesso tempo, era come se fosse parte di un gioco dell'infanzia. La componente sessuale quasi scompariva e poi riappariva nelle foto, perché quando uno vede una persona nuda si sofferma sull'aspetto sessuale. Ma nel contesto, nella dimensione del movimento – che nelle fotografie non c'è – le situazioni erano del tutto asessuate. Questo era quello che più mi impressionava.

Omar Viola, mimo, attore

Questa comunità creativa...vivevamo praticamente tutti dentro uno stesso luogo, ci passavamo tante ore... era la felicità, veramente era come un paradiso. Una sorta di spazio ideale per creare e produrre, con tutte le amarezze che la produzione comporta, perché questo processo richiedeva un grande lavoro interiore. Alla fine eravamo esausti.

Horacio Marassi, mimo, attore

Per noi non esisteva domenica, non esisteva famiglia. Ricordo che in un determinato periodo stavamo provando, dopo le lezioni della scuola. Saranno state le tre del mattino e continuavamo a provare. Venivano le nostre fidanzate e si addormentavano sulle scale!

Georgina Martignoni mima, pedagoga, attrice

La gente impazziva perché non capiva cosa fosse tutto questo. E questo era il cambiamento, era fare quanto era proibito. Abbiamo dato dieci anni della nostra vita... in profondità, molto in profondità.

Ángel Elizondo, mimo, attore, regista, pedagogo¹

Questo film documentario è del 2012 e da allora l'avrò visto almeno cinque o sei volte, in occasioni molto particolari, specialmente per

¹ Questo e il successivo sono i due *Commenti a La rebelión del cuerpo* che Elizondo ha scritto nel 2019 per pubblicarli nel suo volume.

mostrare il lavoro che facevamo e riuscivamo a portare a compimento con la Compagnia Argentina di Mimo. Oggi lo rivedo per scriverne in questo libro e torno a commuovermi. Forse molto di più che le volte precedenti, forse perché sono più vecchio.

Di questo documentario mi piace l'atteggiamento delle persone nel dire le cose, il modo in cui si presentano, il modo in cui sono vestiti, lo stile personale che rivelano. Mi colpisce ascoltare le loro voci e il modo in cui raccontano dell'assenza di pregiudizi, della libertà e della ricerca che caratterizzavano questo nostro tempo. Cercavamo di fare qualcosa di *diverso*.

È anche certo che quando ci siamo separati ci sono stati dei conflitti, però questi non ci hanno impedito di raccontare i fatti e di riconoscere come nel nostro agire ci siano state forme di estremo individualismo e altre in cui invece lo spirito comunitario è stato altissimo.

Erano tempi difficili per il nostro paese e sono d'accordo con l'idea che la Compagnia sia stato uno spazio di libertà in un contesto repressivo e di distruzione. (28 ottobre 2019)

In quello che ho ascoltato, dal mio punto di vista, ci sono tre elementi che sono stati molto importanti per la nostra traiettoria: il fatto di essere argentini, lo spirito d'avanguardia e infine qualcosa che ai miei occhi riguarda la dimensione dell'essenziale.

In tutte le persone intervistate c'è un modo particolare di dire le cose, di argomentarle, di esprimersi, persino lo humour, tutto corrisponde e appartiene a degli esseri che abitano questa parte del continente. In nessuno di loro c'è un linguaggio accademico: tutti parlano a partire dall'esperienza. Non ci sono parole altisonanti. C'è sì un gergo che riguarda la ricerca, la sperimentazione, la vita quotidiana. Lo spirito dell'avanguardia è presente quando si riferiscono al carattere combattivo, della militanza artistica legata a questo momento. A me la parola "militanza" non piace molto, ma capisco a cosa si riferiscano quando la usano. Credo che continuiamo a essere d'avanguardia perché continuiamo a praticare un'arte marginale e poco sviluppata. La dimensione dell'essenziale è data dalla presenza costante dell'inconscio che abbiamo reso uno strumento con cui abbiamo affrontato il processo creativo di vari spettacoli e che loro stessi nelle interviste menzionano perché ne hanno un'esperienza diretta.

Benché in questo film non ci siano tutti i membri della Compagnia

Argentina di Mimo, credo sia un documento fedele delle aspettative e delle realizzazioni di un gruppo di persone che pretendeva produrre cambi nella dimensione artistica, e nella vita, lavorando nel costruire spettacoli che fossero buoni, innovativi e importanti per il paese. (9 novembre 2019)

Ángel Elizondo
DITTATURA, SPETTACOLI CLANDESTINI
E CENSURA

[Quello che segue è un montaggio di frammenti tratti dal volume Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021, in particolare, dalla parte V Dittatura e (auto)censura e dalla parte IV La Scuola, la Compagnia e alcuni lavori. Si tratta delle due sezioni nelle quali l'autore, che traccia questa sua lunga e ricchissima biografia professionale, ma non solo, secondo un ordine cronologico, giunge al nostro decennio 1973-1983. Sono pagine scelte e messe a chiudere questo Dossier perché sono un documento che ha il sapore di una testimonianza, diretta e interna alle storie finora narrate, di quali immense e spesso inimmaginabili ricadute la dittatura ha causato nelle vite private e nelle scelte artistiche delle persone. Queste pagine finali recano però anche la traccia di come il teatro, per alcuni istanti, sia riuscito a essere un rifugio o forse persino qualcosa di molto più grande: un territorio abitato da una libertà inaudita, del tutto impreveduta e imprevedibile.

Originario della provincia di Salta, nel nord andino dell'Argentina, Ángel Elizondo è una delle figure di riferimento del Mimo non solo nel suo paese, ma in tutta l'America latina. Ancora adolescente viene selezionato come portiere da una squadra di calcio locale di professionisti, è vicino a un circolo letterario di seguaci del poeta salteño Juan Carlos Dávalos, fa il maestro in una scuola rurale e, nel maggio del 1955, a ventitré anni, arriva a Buenos Aires per studiare teatro. Vi resta un paio d'anni ed entra a far parte di uno dei teatri del circuito indipendente, il Teatro de la Luna, dove viene in contatto, tra l'altro, con Roberto Durán, Juan Carlos Gené e María Escudero ed è attraverso questi ultimi due che ha per la prima volta un'esperienza legata al Mimo e alla pantomima. Nel 1957 Escudero ed Elizondo vedono uno spettacolo di Marcel Marceau e decidono di andare a Parigi per studiare con lui, Marceau è in tournée a New York ed Elizondo decide di risalire alle fonti e si rivolge a Decroux: sarà lui il suo maestro. Resta a Parigi per sette anni ed entra a far parte della compagnia del figlio di Decroux, Maximilien, studia alla scuola di Jacques Lecoq e dirige l'ensemble folklorico dei Ballets Populares de América Latina con cui realizza tournée in Francia e all'estero.

Nel 1964 torna in Argentina e subito fonda a Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, la prima del genere nel paese, dove su impulso del suo fondatore la tecnica e la tradizione del Mimo corporeo di Decroux, che mette al centro l'azione, e i principi della pedagogia di Lecoq,

fondata sulla dimensione del gioco, conoscono un processo di profonda trasformazione e di adattamento al contesto artistico, culturale e antropologico latino americano che è del tutto diverso da quello europeo. Negli anni Settanta la scuola cambierà nome e diventerà Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal: è lo stesso che ha ancora oggi ed Elizondo continua a esserne il direttore. Nel 1965 dà vita alla Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo che pure negli anni Settanta muterà nome per l'attuale Compañía Argentina de Mimo; a quest'anno risale anche il debutto del primo spettacolo, Mimo, presso l'Istituto Torcuato Di Tella, mentre l'ultimo spettacolo diretto da Elizondo è Vestirse-Desvestirse del 2008. In oltre quarant'anni di attività, oltre ai ventuno spettacoli con la Compagnia, sono moltissime le collaborazioni di Elizondo con altre realtà, dai lavori sperimentali negli ospedali psichiatrici alla partecipazione a incontri e congressi di psicodramma, psicologia e psichiatria, dalla attività pedagogica svolta nella maggior parte delle scuole teatrali argentine alla partecipazione alle diverse edizioni del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, fino all'impulso fondamentale dato, nel 1973, alla creazione della Asociación Argentina de Mimo. Molti anche i premi alla carriera conferitigli, tra gli altri, dall'Istituto Nazionale del Teatro e dall'Università di Buenos Aires. (Francesca Romana Rietti)]

Una notte all'inizio del 1976

Quando i militari presero il potere ebbi paura, in particolar modo per via della mia amicizia con alcuni membri del Partito Comunista al quale idealmente aderivo. Non mi iscrissi mai a nessun partito politico, una cosa che – a quell'epoca – vivevo con molti sensi di colpa. Se a volte davo l'impressione, per il mio modo di pensare, di essere un attivista e un militante comunista lasciavo che lo credessero.

Per questa ragione, una volta arrivata la dittatura, cominciai ad avere paura anche per mia moglie, María Julia Harriet. Le parlavo spesso del pericolo che ci potessero fare qualcosa. Mia moglie non era un'attivista politica e per di più, a livello economico, apparteneva a una "famiglia bene", i suoi erano dei proprietari terrieri e la sua era una famiglia che si poteva chiamare alto-borghese e con un tocco di aristocrazia.

Una notte i militari vennero a cercarmi direttamente a casa. Quando sentì suonare il campanello e battere colpi alla porta, mia moglie andò a rispondere: le dissero che se non avesse aperto avrebbero buttato giù la porta. Con molta prontezza lei replicò che si sarebbe prima

vestita e poi li avrebbe fatti entrare. Con questa scusa riuscì a guadagnare almeno un po' di tempo perché i militari si comportarono "decentemente" e aspettarono.

Venne poi al lato del letto e mi disse che erano venuti a prendermi: dovevo scappare via passando dal balcone di dietro per calarmi fino al piano di sotto. Rimasi perplesso, ma poi mi affidai alla mia destrezza fisica e feci esattamente così. Mia moglie e il mimo mi hanno salvato.

Mi dondolavo, aggrappandomi alla ringhiera del balcone e, dandomi lo slancio, cercai di arrivare al piano di sotto. Da lì raggiunsi il balcone di una vicina amica di María Julia, e mi nascosi dietro alcune piante, mentre guardavo la luce dei riflettori passare a pochi centimetri di distanza. Decisi di sfondare al più presto la porta-balcone della nostra amica. Allontanandomi dalle luci mi precipitai verso la porta. La ruppi e corsi a cercarla nella sua camera da letto. Volevo arrivare il più velocemente possibile, per non spaventarla e in modo da evitare che mi picchiasse o mi uccidesse scambiandomi per un ladro.

Lei accese la luce, sconvolta. Io non riesco né a parlare né a muovermi. Mi guardò dalla testa ai piedi e fu solo allora che mi resi conto di essere nudo. Le chiesi un paio di pantaloni e cominciai a raccontarle cosa stesse succedendo. Intanto si sentivano i militari che facevano un rumore infernale (lanciavano cose, mettevano a soqquadro, rompevano). Solo dopo venimmo a conoscenza del fatto che già nel pomeriggio erano venuti nel palazzo per chiedere se fossimo o meno persone benestanti. Di notte vennero con i furgoncini e si portarono via molte cose nostre: era quello che chiamavano il "bottino di guerra". Mia moglie venne sequestrata.

Fu l'inizio di un'altra vita. Cominciai a vedere persone influenti, parenti, amici, solo per sapere qualcosa su mia moglie. Telefonai a un noto avvocato fortemente legato alla scena teatrale che mi disse immediatamente di rivolgermi a un altro suo collega specializzato in questo tipo di casi e nello stesso tempo continuò comunque a orientarmi e ad aiutarmi in molti modi. Per esempio, mi trovò un posto per dormire nella casa di uno dei suoi clienti a Hurlingham, un po' fuori Buenos Aires. L'altro avvocato aveva una grande reputazione ed era quello incaricato di presentare l'atto dell'*habeas corpus*¹.

¹ È una richiesta legale, di difesa, affinché una persona detenuta illegalmente sia condotta davanti a un Giudice Istruttore perché ordini il suo immediato rilascio o

La Compagnia e la Scuola² hanno potuto continuare a esistere e a creare grazie alla fedeltà, alla lealtà e all'appoggio, tra gli altri, di Georgina Martignoni e Willy Manghi³. Tanto io come loro sapevamo bene che la Scuola e la Compagnia erano bersagli della dittatura militare e che la nostra stessa esistenza metteva in pericolo la vita di mia moglie che era stata certamente portata in un centro di detenzione clandestino. A tutto questo si aggiungeva il problema che sarebbero sempre potuti venire a cercare me, che ero il vero obiettivo dei militari.

María Julia venne liberata pochi giorni dopo, probabilmente perché i militari non trovarono nessuna prova contro di lei o perché si resero conto che non aveva nulla a che fare con la lotta armata e la militanza in un partito politico. Tuttavia subì ugualmente diverse forme di tortura, fisica e psicologica, alcune delle quali particolarmente umilianti.

Quando venne rimessa in libertà, in un luogo completamente isolato, la prima cosa che fece fu chiamare Georgina che le offrì tutto il suo aiuto e la ospitò generosamente a casa sua: in un momento simile era un'azione molto compromettente e rischiosa. Appena mi chiamarono arrivai anche io e Georgina ospitò anche me e lo fece anche se non si sapeva se i militari stessero o meno continuando a cercarmi. Dopo alcuni giorni tornammo a casa, non ricordo cosa successe. Sicuramente passammo molto tempo a ricostruire il nostro mondo.

Ripresi le mie prove e le mie lezioni: pianificavo sempre il modo in cui sarei potuto scappare se fossero arrivati di nuovo a cercarmi. Passavo il tempo a pensare come sarei potuto fuggire nel caso mi avessero attaccato. Cambiai il mio modo di salire e scendere dai trasporti pubblici, di camminare in strada, di parlare, di vestirmi. Non seppi mai se, in quel frangente, ero o meno un obiettivo. Alcuni mesi dopo, tramite i miei avvocati, venni a sapere che non lo ero o avevo smesso

il relativo processo legale. La locuzione latina significa letteralmente: che tu abbia corpo. Si tratta quindi di richiedere alla giustizia la *presenza* di un corpo. Nel caso della moglie di Elizondo la richiesta venne firmata da Georgina Martignoni [N.d.C.].

² L'autore si riferisce alla Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal e alla Compañía Argentina de Mimo da lui dirette e fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 [N.d.C.].

³ Formatosi con Ángel Elizondo alla fine degli anni Sessanta fu, tra il 1974 e il 1976, il primo docente della Scuola e poi, tra il 1970 e il 1971, uno dei membri della Compagnia [N.d.C.].

di esserlo. Per via di un commento di un parente (militare), pensammo che fossero nati sospetti dal fatto che avevamo spesso viaggiato in Europa. In realtà pochi giorni prima che i militari entrassero a casa nostra un amico d'infanzia di María Julia l'aveva chiamata, per venirci a trovare dopo molto tempo (io non lo conoscevo) e si erano incontrati (io non potei andare). Poi venne sequestrato e di lui non sapemmo più nulla. Molto tempo dopo capimmo che erano venuti a cercarci perché il nostro indirizzo era annotato nella sua agenda. In questo incontro voleva proporci di fare della nostra casa un ufficio postale alternativo per la comunicazione della guerriglia armata che spesso usava i "civili".

Durante tutto questo tempo nella Scuola nessuno venne a sapere quello che stava succedendo a María Julia, tranne alcuni elementi del personale docente che ci erano molto vicini. E poi non volevamo in alcun modo rivelare delle informazioni segrete o metterci e mettere gli altri in pericolo. Forse oggi sembra tutto esagerato, ma all'epoca non lo era affatto per via del clima di terrore che si stava vivendo. Le persone legate al mondo all'arte venivano catalogate come gente di sinistra, e per certi versi era anche vero.

Dopo tutto quello che successe decidemmo di cambiare appartamento. Poco dopo lo vendemmo per comprarne uno nuovo. È stata una bella idea!

1976 Los diariosss, "Liberazione e gioco"⁴

Nel contesto dell'Argentina di quegli anni mi era quasi impossibile provare l'opera che stavamo creando, *Los diariosss*, che comunque riuscì a debuttare nel settembre del 1976, in piena dittatura militare. Il fatto che fossimo tollerati non ci evitò le visite periodiche di controllo delle persone incaricate della censura che forse intuivano i messaggi che, come mimi, stavamo lanciando anche se non usavamo le parole. Alla luce di questo contesto storico mi pare importante sottolineare le peculiarità del processo creativo di questo nostro lavoro. Fino ad allora le lezioni della Scuola erano divise nelle due sezioni di "Teoria" e "Teoria e improvvisazione" perché era quello il modo in cui venivano

⁴ Si veda la nota 18 del saggio di Ignacio González contenuto in questo Dossier [N.d.C.].

organizzate nelle scuole europee di mimo. All'improvviso ebbi l'iniziazione di aprire una nuova sezione che avrebbe riguardato una sfera liberatoria e ludica del lavoro: mi sembrava potesse complementare molto bene le altre due. Per un anno nella Scuola, per capire se e come poteva funzionare, si fecero solo classi di questa sezione che chiamai "Liberazione e gioco". Il risultato all'inizio fu incoraggiante, ma alla fine per le persone si rivelò estenuante per via della sua forte carica anti-inibitoria e di sfogo e nella scuola rimase un solo allievo! Eppure decisi che a prescindere dal fallimento finale, ci fosse una parte fondamentale per la pratica attoriale: il potersi liberare e giocare. Tutta la preparazione de *Los diarios* ha ruotato attorno a questa nuova ricerca espressiva e le prove sono state essenzialmente sessioni di "Liberazione e gioco" che iniziavano quasi sempre da un lavoro ludico con i giornali; era mia intenzione limitarmi all'uso di un solo oggetto ma volevo farlo in modo fruttuoso, ovvero, esplorandone tutte le possibilità espressive.

Una volta che, a partire da questa forma creativa, sono riuscito a costruirmi l'opera mentalmente, ho cominciato a organizzare il lavoro degli attori sia a livello tecnico che esperienziale e anche a elaborare la linea narrativa dei contenuti.

Una delle scene si chiamava "La redazione" e non sono mai riuscito a farla funzionare, era piuttosto noiosa; volevo che fosse proprio così eppure non riuscii mai a darle il grado giusto di noia. Mi piace segnalare questo aspetto così chi legge sa che non sempre si è soddisfatti di quello che si sta facendo e molto spesso non si riesce a trovare quello che si sta cercando, forse perché in certe circostanze non si sa neppure quello che si cerca.

Già solo poter fare questo spettacolo, che aveva persino una forte componente ludica, significava per me la possibilità di una "rivincita", piccola e innocente, ma alla fine sempre una rivincita, ed era anche uno strumento per poter dire pubblicamente, in una lingua che a volte non si capisce perché non usa le parole, quale fosse il mio problema e che cosa stesse succedendo. Per esempio, in una della scene veniva rappresentato il sequestro di una ragazza molto giovane, e veniva torturata, sia pure in una maniera molto astratta. Di tanto in tanto appariva anche qualche cartello con ironici ringraziamenti ai vari proprietari delle differenti testate giornalistiche. Anche i gerarchi militari venivano messi in ridicolo.

Da settembre a dicembre del 1976, *Los diarios* venne presentata al Teatro Planeta e, da febbraio-marzo fino a settembre, al Teatro Margarita Xirgu. Poi fino a dicembre nella sala grande del Teatro IFT e da lì arrivò alla città di Villa Gesell dove rimase in cartellone per due mesi. Di ritorno a Buenos Aires fu al Teatro Estrellas nel 1978 dove, nello stesso tempo, in una sala differente debuttò un'altra nostra opera, *Ka...kuy*. Quando il teatro Estrellas subì un attentato (misero una bomba e si incendiò), i direttori del teatro decisero di sospendere l'altro nostro spettacolo, *Ka...kuy*, malgrado il successo che stava ottenendo, perché era sul punto di essere proibito. Curiosamente il successo di *Ka...kuy* coincise con una diminuzione del pubblico de *Los diarios* e così dopo tre anni di repliche decidemmo di sospenderlo.

Credo che il pubblico venisse a vedere *Los diarios* perché rifletteva, in una chiave molto ironica, le diverse circostanze della nostra vita che appaiono sui giornali. E poi forse, chi lo sa, anche perché lo spettacolo, destinato ai giovani, andò incontro al pubblico che intuiva le possibilità che il corpo ha di parlare. D'altro canto la Scuola si riempì di alunni e arrivò ad averne, durante la dittatura, fino a duecentosessanta. Questo comportò che venissimo controllati dai servizi segreti che cominciarono a infiltrare agenti nella Scuola. Non lo fecero troppo bene perché in alcuni casi riuscimmo a identificarli. Uno di loro, in una particolare circostanza, arrivò addirittura a confessare di essere della polizia. Un altro si tradì con un lapsus linguistico: una volta quando gli chiesi perché facesse tante assenze e se pensava o meno di tornare, confuse il "vado a lezione" con "vado a fare delle indagini"...

1978 Ka...kuy, le minacce

Il successo ottenuto con *Los diarios* ci palesò la necessità di andare più in profondità con la ricerca della completa nudità dei corpi in scena e questo processo fu la radice del nostro nuovo lavoro ispirato alla leggenda del Kakuy, profondamente radicata nel folklore del Nord dell'Argentina ma presente, in versioni differenti, anche in Brasile, Paraguay e Perù. Lo spettacolo era in una fase già molto avanzata quando ricevemmo una lettera del direttore del teatro Margarita Xirgu dove

avremmo dovuto debuttare: alcuni rappresentanti del personale del teatro avevano sicuramente spiato le nostre prove e avevano lanciato l'allerta, specialmente per via della nudità. Fu la prima volta che usai il nudo durante quasi tutto lo spettacolo e in modo collettivo: eravamo nel pieno della dittatura militare. Fummo costretti a cambiare il luogo del debutto di *Ka...kuy* che avvenne così nel teatro Estrellas in cui per un mese riempiamo la sua sala più importante. Immediatamente dopo venne presa la decisione di togliere l'opera dal cartellone per timore che si ripettesse quel principio di incendio che era già avvenuto in questo stesso complesso teatrale e che, apparentemente, non era stato un incidente ma una sorta di "monito", o meglio ancora, una minaccia di quello che sarebbe potuto succedere.

La leggenda del Kakuy tratta una storia molto semplice: due fratelli vivono nella selva, lei è "cattiva" e lui è "buono". Lui ha cura di lei e le offre il meglio di sé e di quanto riesce a procacciarsi sulle montagne mentre lei, pigra e insensibile, cerca di ferirlo in ogni modo rispondendo alle sue cure con continue cattiverie. Un giorno il fratello si stanca ed escogita un castigo: scopre nell'albero più alto della montagna un alveare, la conduce fin lì, sale con lei sull'albero e poi scende tagliando i rami. Quando lei si rende conto di cosa è successo, comincia a chiamarlo ma senza ricevere alcuna risposta. Presa dalla disperazione (per le api e perché stava per arrivare la notte) lo invoca con sempre più forza, ma il fratello non tornerà più a cercarla. La leggenda narra che a furia di chiamarlo si convertirà in un uccello notturno, il *kakuy*, il cui canto ricorda le parole "turay, turay" che nella lingua nativa quechua significano "fratello, fratello".

Dunque questa leggenda di origine indigena si limita essenzialmente ad affrontare il conflitto tra il bene e il male, ma io ero interessato a chiedermi perché secondo una credenza popolare – poi attraversata dal cattolicesimo – lei fosse "cattiva" e lui fosse "buono". Leggendo Claude Lévi-Strauss scoprii che tutto girava intorno al tema e al tabù dell'incesto e che il problema era tutto di ordine sessuale: lei era "cattiva" con lui per evitare ogni possibile contatto e non rimanere così incinta del fratello.

All'inizio abbiamo affrontato tutta la situazione a un livello molto teorico, poi siamo passati alla pratica con le sessioni di "Liberazione e Gioco" lasciando che si aprissero canali e aspetti che potevano portarci nella direzione del creare azioni. Un'ulteriore tappa è stata il lavoro

con quello che ho chiamato L'Altro (*El Otro*)⁵, uno strumento che ho trovato per stabilire una connessione con l'inconscio, un canale attraverso il quale cominciare a visualizzare elementi appartenenti a situazioni molto primarie e a mettere in forma di azione pulsioni primitive.

È stato un processo creativo che ha prodotto degli inconvenienti, tanto durante le prove come durante le repliche: combinare il lavoro sull'inconscio con corpi giovani, belli, nudi... Provate a immaginare che tipo di conseguenze poteva avere! In ogni caso, abbiamo lavorato per ottenere un risultato artisticamente di qualità e molto serio. Per me si trattava di uno spettacolo sperimentale, ma nel quale tanto io come la Compagnia avevamo raggiunto un livello di professionalità nel nostro mestiere nel quale il corpo umano era una componente importante per la creazione artistica.

Tornando alla leggenda del Kakuy, nel nostro paese la leggenda è sempre stata, e continua a esserlo, molto radicata soprattutto a Santiago del Estero, una città del Nord che è la più antica dell'Argentina. Nella sua piazza principale esiste una statua di una donna in posa nuda su un albero che si sta per trasformare in un uccello, il *kakuy*. Perché il nudo è più accettabile nella scultura che nel mimo, se entrambe sono espressioni artistiche? [...] Naturalmente per il nostro spettacolo abbiamo preso varie versioni della leggenda e abbiamo anche sviluppato una nostra interpretazione molto personale, seguendo le indicazioni di Levi-Strauss che ricorda come la "vera" leggenda sia fatta di tutte le sue differenti versioni, altrimenti non si tratterebbe di folklore. Malgrado ciò abbiamo mantenuto la caratterizzazione dei due personaggi della storia.

⁵ Il lavoro con L'Altro (*El Otro*) è stato usato da Elizondo come elemento per la costruzione drammaturgica. Nel programma di sala dello spettacolo *Apocalipsis según otros* (1980), Elizondo si riferisce all'uso di una tecnica creativa e interpretativa che stava sperimentando da pochi anni nelle sessioni della sua Scuola. Si tratta appunto di questo metodo suggestivo, una sorta di autoipnosi attraverso la quale è possibile accedere a strati piuttosto profondi dell'inconscio per svelarli e farli emergere attraverso canali di comunicazione. L'Altro (*El Otro*), che all'epoca si chiamava *El botón* (Il pulsante), mira a provocare un risveglio cosciente dell'inconscio e, attraverso il lavoro corporeo, a produrre stati al limite del delirio, ma senza che vi sia alcuna perdita di coscienza, è una pratica molto concreta e chiara che non ha nulla di esoterico o magico. Gli stati o deliri simbolici cui si accede attraverso questo metodo sono molto diversi dalla trance di origine mistica indotta dalle pratiche religiose, culturali e rituali. Nelle parole di chi lo pratica ricorre l'idea che L'Altro sia, essenzialmente, uno strumento generatore di una grande verità scenica [N.d.C.].

Lo spettacolo, secondo i canoni classici, era una tragedia, ma gran parte delle scene sono state costruite ed elaborate in chiave comica. Per la Compagnia è stata l'occasione di riaffermare la necessità di lavorare su una forma d'arte argentina e latina e nello stesso tempo è stata anche un'importante esperienza, in prima persona, di trasposizione di un racconto letterario sul piano della narrazione corporea. Dopo un'unica rappresentazione privata fatta tanto per i dirigenti del teatro come per quelli della Società Generale degli Autori Argentini (Argentores)⁶, i primi la proibirono e i secondi la approvarono senza problemi!

Ka...kuy è stata l'unica opera nella mia vita che ho riproposto. Venimmo invitati a un festival di pantomima a Colonia, in Germania, nel 1982 e dopo girammo per diverse città tedesche e malgrado venne accolta ovunque molto bene, a Siegen incontrammo alcune resistenze. Il responsabile culturale della regione di Siegerland, Hans Ulrich Kaegi, proprietario del teatro che ci aveva contrattato, era quasi deciso a proibire lo spettacolo per via delle moltissime scene di nudo integrale, ma siccome si trattava di parti fondamentali della struttura dell'opera non potevano in alcun modo essere eliminate. La mattina del giorno in cui era stata programmata la replica nel Teatro Nazionale di Siegen, eravamo pronti a farla in forma privata solo per Kaegi con l'obiettivo di fargli cambiare opinione, ma lui l'aveva già fatto! Quasi tutti i mezzi di comunicazione tedeschi erano arrivati a teatro per registrare questo spettacolo privato che invece riuscì ad andare in scena in forma integrale senza questa replica previa. [...] Questo aneddoto lascia ben intendere come il nudo abbia continuato a essere un elemento tanto di provocazione, quanto di... attrazione.

1979 Periberta, la clandestinità

Periberta è stato uno spettacolo che abbiamo replicato per circa due anni e sempre in modo clandestino. Il problema della censura era molto presente e così abbiamo deciso di presentarlo all'interno dell'edificio in cui aveva sede la nostra Scuola e dove c'erano tre, quattro piani di cui potevamo disporre liberamente. L'idea era quella di dare visibilità, di

⁶ È il corrispettivo della SIAE, la Società Italiana degli Autori ed Editori [N.d.C.].

comunicare e di esprimere quelle cose che generalmente non venivano mostrate all'interno di una casa. Iniziava a un'ora molto precisa e aveva un pubblico particolare convocato in anticipo. Dovevamo selezionare un massimo di venti persone a sera visto che l'azione si svolgeva in diversi ambienti della casa, alcuni dei quali erano spazi molto ridotti. Lo spettacolo iniziava in strada dove gli attori che interpretavano gli operai che avevano costruito l'edificio invitavano gli spettatori a seguirli e li conducevano in un percorso lungo i diversi spazi della "casa del passato".

Quando si arrivava al piano più alto, alla terrazza, accendevamo un fuoco, mangiavamo e bevevamo qualcosa con gli spettatori. Al momento di fare il tragitto di ritorno e scendere i tre o quattro piani, gli spettatori ripercorrevano gli stessi spazi, ma ora erano completamente diversi. L'idea era che fossero passati all'incirca dieci anni tra la salita e la discesa.

Il titolo che avevamo scelto all'inizio era *Esperienze in libertà* ma dato il pericolo che questo nome comportava nel contesto della dittatura, lo abbiamo cambiato ma in modo che potesse conservare un frammento delle due parole principali: *esperienza* e *libertà* (*experien-cia* y *libertad*: *peri* y *berta*) nessuna delle quali costituiva una sillaba completa, e insieme evocavano un nome di donna. Decidemmo di fare uno spettacolo che non avesse nessun tipo di promozione di massa e di trattare soprattutto temi trasgressivi della morale dominante a quel tempo.

A differenza degli spettacoli precedenti nei quali avevo usato il nudo (*Los diariosss* e *Ka...kuy*), in *Periberta* la nudità aveva un carattere più sovversivo. In *Los diariosss* il nudo venne usato in una piccola scena, molto bella, che consisteva nel bacio tra un uomo e una donna. Nulla di più. Era una sorta di schermo, come se si trattasse di dare una notizia. In *Ka...kuy*, aveva finalità plastiche, estetiche, e di ordine drammatico. In *Periberta* il nudo era funzionale a uno scopo "paraculturale", ovvero, al di fuori, al lato della cultura (non contro come suggerisce il termine americano "controcultura" e dal quale all'epoca eravamo certamente influenzati). C'erano scene in cui si mostravano esplicitamente le parti più oscene del corpo, come l'ano e la vagina. Era qualcosa che avveniva persino a dispetto del mio stesso pudore e della morale religiosa che fu parte della mia prima infanzia.

D'altra parte, nel corso dell'intera opera, c'era un livello di im-

provvisazione e di spontaneità molto forte e combinata con elementi precedentemente fissati. Per esempio, in una scena un attore rimaneva chiuso in una stanza molto grande e lasciava che il suo inconscio rispondesse a una serie di domande che erano proiettate al fondo della sala. Le domande erano state fissate, erano sempre le stesse, ma le risposte cambiavano ogni sera:

Cosa ti piace fare?
 Cosa non ti piace fare?
 Cosa pensi della gente che ti sta osservando in questo momento?
 Come è stata la tua nascita?
 Raccontaci o rappresentaci un sogno.
 Cosa ne pensi di tua madre?
 Cosa ne pensi di tuo padre?
 Cosa ne pensi degli animali?
 ... e del cane?
 Cosa ne pensi della morte?
 Cosa ne pensi del sesso?

Per tutte queste domande a volte c'erano delle risposte inattese profondamente commoventi persino per lo stesso attore. Come ho già detto, *Periberta* consisteva di un viaggio di andata e ritorno. Al ritorno i luoghi che il pubblico aveva attraversato e visto all'andata erano profondamente mutati. Il tempo era trascorso e gli spazi e gli abitanti di ciascun luogo non erano più gli stessi. Le scene della "discesa" erano profondamente diverse da quelle della "salita".

Non ricordo bene l'ordine, né che azioni e scene si facessero, ma questi sono alcuni frammenti della mia memoria:

Superman. In una delle prime tappe dell'itinerario si apriva una porta-balcone che dava sulla strada e si vedeva Superman "volare" sopra le terrazze degli edifici circostanti. Come era possibile? Dal tetto del palazzo di fronte l'attore Superman restava in uno stupendo equilibrio su un piede e con il corpo in posizione orizzontale, girava e si spostava nello spazio dando la netta sensazione di essere in volo. Naturalmente, era aiutato anche dagli effetti e dai giochi di luci e, ancor più, dall'immaginazione delle persone. I bambini del quartiere venivano sempre a chiederci a che ora avrebbero visto volare Superman! *Il bagno*. Gli spettatori si accomodavano nella toilette dove veniva ripro-

dotta una registrazione di Jorge Luis Borges, mentre uno o due attori entravano in bagno per fare le azioni proprie di quell'ambiente, bisogni fisici e necessità igieniche. Il suono delle azioni che si ascoltavano all'interno del bagno faceva da contrappunto alla voce e al modo di parlare di Borges che discuteva di temi molto profondi e complessi. *Il cornicione*. Nel corso di una prova, un attore mi mostrò come rimaneva in equilibrio in stato di trance sul bordo di un cornicione. Dovetti proibirgli di farlo se non con una rete di sicurezza, come si fa nei circhi, nel caso in cui avesse perso l'equilibrio. Alla fine, facemmo la scena così. *L'anguria*. La scena consisteva semplicemente nell'azione di mangiare un'anguria. La particolarità era che l'attrice che conduceva l'azione lo faceva in modo molto erotico e selvaggio. Evocava, attraverso differenti gamme e sfumature, la relazione che c'è tra sesso, violenza e piacere. *Il parto*. Era un parto la cui recitazione era molto verosimile e commovente. Era di per sé una scena forte e che doveva arrivare a essere persino scioccante perché lasciava osservare tutto quello che di una nascita non veniva mostrato. Il dolore, la naturalità, la scomodità che poteva suscitare essere presenti a questa situazione tanto intima della vita di una donna.

Periberta è stato lo spettacolo che mi ha dato accesso a un livello strano e non convenzionale dell'agire scenico senza fare compromessi e concessioni. Per fortuna, grazie alla cura che avemmo nel fare qualcosa di così complesso nel difficile e pericoloso contesto sociale in cui stavamo vivendo, potemmo risparmiarci la censura "ufficiale". Se è vero che non ci venne proibito lo spettacolo, è altrettanto vero che la paura e il rischio erano presenti con noi a ogni replica. Decidemmo di interrompere *Periberta* quando San Giovanni arrivò a bussare con insistenza alla nostra porta: iniziammo così le prove di *Apocalipsis según otros*.

1980 Apocalipsis según otros, la censura

Atto unico la cui logica interna prevedeva tre parti, *Oscurità*, *Crisi* e *Rivelazione*, *Apocalipsis según otros* è, probabilmente, lo spettacolo più importante che abbia mai fatto. Tutto ebbe inizio con la lettura dell'*Apocalisse* di San Giovanni e con una domanda: che forma avrebbe potuto prendere l'*Apocalisse* nel contesto che stavamo vivendo in

quel particolare momento storico? Arrivammo alla conclusione che la rappresentazione dell'Apocalisse dovesse essere quella del conflitto più importante e terribile sperimentato da ciascuno dei membri della Compagnia. Questa proposta colpì tutti e diede vita a più di un centinaio di proposte da cui ne selezionammo una per ciascun attore. Naturalmente quelle che rimasero subirono forti cambiamenti. Ogni conflitto venne trattato in una o più scene direttamente con chi l'aveva proposto, ma anche con l'aiuto delle altre persone della Compagnia. Fu lo spettacolo nel quale lavorai di più con il sistema creativo che ho chiamato L'Altro.

L'opera iniziava con uno degli attori che entrava in scena scendendo da una scala, in stato di trance, suonando la fisarmonica e improvvisando suoni. Era il personaggio ambulante (un San Giovanni contemporaneo) che attraversava le diverse scene e la cui narrazione univa un conflitto con l'altro. Credo che la prima scena fosse quella di una coppia che discuteva esasperando la violenza fisica. In altre generammo immagini molto forti, utilizzando il fuoco, un boa vivo (che veniva "partorito" da una donna), il nudo, le grida... Il teatro del Picadero, dove debuttammo, era molto particolare perché aveva due platee che si fronteggiavano: in una stavano gli spettatori e nell'altra mettemmo dei manichini a grandezza naturale che esprimevano diversi personaggi ed emozioni, in modo che funzionasse da specchio al pubblico. A volte si svolgevano più scene contemporaneamente, poiché lo spazio era concepito per una scena centrale, due piccoli spazi laterali su un livello più alto, e due sul livello superiore (a sinistra e a destra) che si collegavano alla scena centrale.

Lo spettacolo si concludeva con l'ingresso, dal basso, di tutti i personaggi, nudi, infangati, che si azzuffavano tra loro e si arrampicavano sui banchi dei manichini contro cui scaricavano tutta la loro violenza.

Il Teatro del Picadero fu chiuso a causa di *Apocalipsis según otros* e la stessa misura venne applicata ad altri spettacoli in programma, tra cui quello diretto da Rubens Correa basato sul testo di Roberto Alrt, *Los siete locos*, forse lo spettacolo più bello che abbia visto in tutta la mia vita. Tempo dopo, avrebbe ricevuto il premio Molière, che era allora il riconoscimento più importante del teatro argentino. Fortunatamente, il teatro venne riaperto pochi giorni dopo e poterono riprendere lo spettacolo, a differenza di quanto accadde a noi con *Apocalipsis según otros* che fu invece proibita per sempre.

Con *Los diariosss* avevamo subito il primo tentativo di censura, ma lo spettacolo era riuscito a rimanere in programma per tre anni in piena dittatura civile-militare. Con *Ka...kuy* ci furono problemi con il teatro Margarita Xirgu e lo portammo al teatro Estrellas, ma anche qui i rumori di possibili censure non si placarono e anche dopo un mese di repliche ricevevamo costantemente le visite di controllo dei censori che alla fine dello spettacolo dovevo a volte incontrare per rispondere alle loro domande. Addirittura un giorno ero a Córdoba per fare un laboratorio e a causa di una possibile proibizione dovetti tornare con urgenza a Buenos Aires dove incontrai il segretario della cultura della città che mi suggerì di coprire i nudi: decisi di non farlo e l'amministrazione decise di interrompere le repliche per non avere ulteriori problemi dopo l'evidenza di un tentativo di incendio del teatro. Quella per *Apocalipsis según otros* fu invece una proibizione diretta. Fu una misura che ci sorprese molto perché avevamo tenuto conto di quanto ci aveva indicato in anticipo l'ente di qualificazione: ridurre il nudo al minimo indispensabile. In quel momento non pensavamo che lo spettacolo avrebbe potuto scontrarsi con altri tipi di problemi dal momento che non avremmo affrontato in modo scoperto ed esplicito né questioni politiche, né problemi famigliari, ma ci saremmo concentrati sulle crisi dell'uomo con sé stesso. Avevamo trasposto la dimensione universale dell'Apocalisse di San Giovanni a quella individuale di ciascun interprete. Lo spettacolo, così come lo videro i membri della commissione municipale che fissava i parametri di qualità, aveva solo un nudo femminile (di circa tre minuti) e uno maschile (di soli due minuti). Nel complesso le scene di nudo non superavano il cinque per cento della totalità dello spettacolo. Evidentemente, la censura veniva da tutt'altro: l'uso e l'abuso della violenza, il caos di alcune scene e la forza dirompente di certe immagini.

Come era già successo con *Ka...kuy*, durante tutto il tempo delle repliche, ricevemmo le visite dei censori e nel corso degli incontri con loro continuammo a ripetere che, se necessario, avremmo potuto cambiare le poche scene di nudo presenti perché a differenza di altri casi qui l'essenza artistica del lavoro non ne avrebbe risentito. Non ci fu nulla da fare: *Apocalipsis según otros* venne proibita e censurata con grande rapidità senza possibilità di fare alcun cambio, chissà che il precedente con *Ka...kuy* non abbia giocato la sua parte...

L'anno successivo, il 28 luglio 1981, al Teatro del Picadero venne inaugurato il ciclo di Teatro Abierto⁷. Una settimana dopo la sala venne incendiata da un comando militare al servizio della dittatura.

⁷ Movimento artistico e teatrale sorto a Buenos Aires nel 1981 per impulso di Osvaldo Dragún – drammaturgo, pedagogo, organizzatore argentino e fondatore della EITALC (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe) – e che vide riuniti alcuni drammaturghi e drammaturghe tra cui Roberto Cossa, Alberto Drago, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, Roberto Perinelli, Diana Raznovich e Carlos Somigliana, appartenenti alla generazione dei Teatri Indipendenti degli anni Cinquanta. A unirli fino al 1985 fu la necessità di riaffermare l'esistenza di una drammaturgia argentina isolata dalla censura nelle sale del teatro ufficiale e silenziata nelle scuole teatrali statali.