

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.