

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.