

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 riuscivo 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*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> 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 Scuola<sup>2</sup> hanno potuto continuare a esistere e a creare grazie alla fedeltà, alla lealtà e all'appoggio, tra gli altri, di Georgina Martignoni e Willy Manghi<sup>3</sup>. 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.].

<sup>2</sup> 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.].

<sup>3</sup> 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"<sup>4</sup>

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

<sup>4</sup> 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*)<sup>5</sup>, 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.

<sup>5</sup> 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)<sup>6</sup>, 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

<sup>6</sup> 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, ricevevamo 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 Abierto<sup>7</sup>. Una settimana dopo la sala venne incendiata da un comando militare al servizio della dittatura.

<sup>7</sup> 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.