Monica Cristini

Uno spettacolo per un caffè

Il teatro La Mama
negli anni dell'avanguardia



IL RIO

OFFICINA TEATRALE
5

Il libro è da considerarsi output delle ricerche affrontate nel contesto del progetto "The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella", finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU PNRR-MUR/MSCA, all'interno del programma Horizon Europe. CUP N. B37G22000840006 (2022-2025), e del progetto "La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet", finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione europea Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie Actions. Grant agreement N. 840989 (2019-2022).







Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU

IL RIO
ARTE

Redazione: Casa di Tazio Nuvolari | Viale delle Rimembranze 1/B, Mantova
Libreria Paoline - Il Rio | Viale delle Rimembranze 1/A, Mantova
www.ilrio.it | casaeditrice@ilrio.it

©2024 Il Rio Srl, Mantova. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Progetto grafico e composizione: Nicola Sacchi

Officina teatrale:
collana internazionale di studi sullo spettacolo
diretta da Simona Brunetti (Università di Verona)

Comitato scientifico:
Luigi Allegri (Università di Parma); Simona Brunetti (Università di Verona); Paola Degli Esposti (Università di Padova); Cristina Grazioli (Università di Padova); Bent Holm (Università di Copenaghen); Steven Jacobs (Università di Gent); Marco Prandoni (Università di Bologna); Nicola Pasqualicchio (Università di Verona); Franco Perrelli (Università di Bari); Elena Randi (Università di Bologna); Christel Stalpaert (Università di Gent); Raffaele Tamalio (Edizioni Il Rio); Anna Maria Testaverde (Università di Bergamo); Federica Veratelli (Università di Parma).

In copertina: *The La MaMa Troupe in "Times Square"*, di Leonard Melfi (1967). Fotografia di Conrad Ward, su concessione de La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

Monica Cristini

UNO SPETTACOLO PER UN CAFFÈ

IL TEATRO LA MAMA NEGLI ANNI DELL'AVANGUARDIA

IL RIO
ARTE

SOMMARIO

Ringraziamenti 9

Prefazione 11

1. L'avanguardia teatrale a New York 17
   1.1. *Un nuovo fermento sperimentale* 17
   1.2. *Le principali sedi del teatro "underground"* 23
   1.3. *L'osmosi artistica alla base dello stile Off-Off Broadway* 28

2. Ellen Stewart e il Café La MaMa 37
   2.1. *La vita nell'Est Village e le collaborazioni* 42
   2.2. *«Religion is what's happening, baby»* 48
   2.3. *Lo scambio culturale e artistico* 52
   2.4. *Nuove residenze per la ricerca a La MaMa* 57

3. Il teatro Off-Off Broadway sbarca in Europa 61
   3.1. *Primi tentativi di "dialogo": successi e fallimenti* 66
   3.2. *Il rientro negli Stati Uniti* 74
   3.3. America Hurrah*, la nuova drammaturgia a La MaMa* 76
   3.4. Tom Paine *a Londra e al Festival dei Due Mondi* 83

4. Dal workshop alla messa in scena: la composizione collettiva 91
   4.1. *La scrittura drammaturgica all'Open Theatre* 92
   4.2. *Tom O'Horgan e La MaMa Repertory Troupe* 99

4.3. *Andrei Serban ed Eizabeth Swados: una "riscrittura" di* Medea 106

5. In viaggio con Peter Brook 117

5.1. *In Iran e in Africa alla ricerca di una nuova lingua teatrale* 119

5.2. *L'incontro con i gruppi statunitensi: El Teatro Campesino* 122

5.3. *L'esperienza con il Native American Theatre Ensemble* 129

5.4. *New York e la Brooklyn Academy of Music* 131

6. Ellen Stewart presenta il Black Theatre 137

6.1. *Il Black Theatre Movement: un'introduzione* 138

6.2. *Il teatro nel dialogo con le comunità* 142

6.3. *L'incontro con l'Italia* 144

Indice dei nomi 153

Indice delle opere citate 159

Ringraziamenti

Sono molte le persone a cui devo i miei ringraziamenti per la realizzazione di questo libro, primi fra tutti le colleghe e i colleghi che mi hanno sostenuto nel corso delle ricerche: Simona Brunetti, che ha caldamente incoraggiato la pubblicazione della monografia nella collana "Officina teatrale" e Arnaldo Soldani, direttore del dipartimento di Culture e Civiltà (Università di Verona), che ha sostenuto con entusiasmo le iniziative legate a MariBet ed Estella; Marvin Carlson, Peter Eckersall e Frank Hentschker, appassionati supervisor e collaboratori al Martin E. Segal Theatre Center – Graduate Center – CUNY, Host Institution che mi ha ospitato nel periodo di ricerca; Francesca Cecconi ed Elena Zilotti, componenti del gruppo di ricerca afferente al progetto Estella, con le quali ho condiviso parte delle ricerche.

Un grazie va inoltre all'editore, Giulio Girondi, e alla casa editrice Il Rio, per il prezioso supporto nella redazione del volume.

Ringrazio per l'inestimabile collaborazione gli archivisti che mi hanno seguito nelle ricerche e i direttori degli archivi che hanno facilitato l'accesso ai documenti: Mia Yoo, direttrice artistica del La MaMa Experimental Theatre di New York e Ozzie Rodriguez, direttore dei La MaMa Archives, Sophie Glidden-Lyon e Kylie Goetz per la preziosa collaborazione presso lo stesso archivio anche nel periodo di chiusura a causa della pandemia. Gli artisti del La MaMa per la generosa disponibilità a condividere con me i loro ricordi: Sara Galassini, Maud Dinand, Kim Ima, Jean-Claude van Itallie, Onni Johnson, Bill Ruyle, Andrei Serban e Joel Zwick. La mia gratitudine va inoltre ai membri della MaMa Umbria International, Adriana Garbagnati, Filippo De Capitani, Jared McNeil, Claudio Scarabottini.

Ringrazio inoltre Eugenio Barba, per i suoi ricordi su Ellen Stewart e la generosa ospitalità ad Holstebro, Odin Teatret Archives e Simone Dragone per il supporto e la calorosa ospitalità.

Un ringraziamento speciale va a Louie Fleck dei BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music, a Cara Gilgenbach del Department of Special Collections and Archives della Kent State University, a Paul Friedman della New York Public Library's Performing Arts Division – Billy Rose Theater Division poiché, senza il loro prezioso aiuto anche nel periodo

di chiusura delle istituzioni, ampia parte della ricerca non avrebbe avuto luogo.

La mia gratitudine va inoltre alle archiviste dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia Michela Campagnolo, Judith Kramitz e Alice Scanduzzi, preziose collaboratrici nella ricerca affrontata nel progetto Estella.

Ringrazio infine Sebastiano Festa per il costante supporto e l'aiuto nella correzione delle bozze, e i colleghi "veronesi" Andrea Cominetti, Sara Fontana e Nicola Pasqualicchio entusiasti sostenitori e collaboratori nelle iniziative intraprese nei progetti MariBet ed Estella.

Prefazione

Questo volume raccoglie alcuni approfondimenti presentati nel corso del progetto *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures* (MariBet), condotto tra il 2019 e il 2022 e finanziato all'interno del programma europeo Marie Skłodowska-Curie, Horizon 2020. Alcuni degli argomenti trattati provengono da articoli precedentemente pubblicati su riviste scientifiche, e sono qui approfonditi insieme ad altri studi affrontati nel corso della ricerca per la stesura della pubblicazione conclusiva del progetto, *La MaMa Experimental Theatre: a Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with the European Theater in the Years 1961 – 1975* (Routledge 2023). La monografia è inoltre l'esito di ulteriori studi condotti nel corso di un progetto dedicato ai festival teatrali che hanno visto il coinvolgimento del teatro La MaMa negli anni Sessanta e Settanta del Novecento (*The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals* - Estella)[1].

Nell'accostare le diverse tematiche – la drammaturgia del teatro Off-Off Broadway, il Black Theatre, le collaborazioni del teatro La MaMa con i maestri europei, la scrittura scenica – si è cercato di ricostruire uno spaccato della storia del teatro fondato e diretto da Ellen Stewart, seguendo come filo conduttore il principio di scambio culturale da lei perseguito. L'attività del La MaMa è dunque presentata attraverso l'approfondimento dei progetti specifici promossi e finanziati dalla sua fondatrice e di alcune produzioni presentate nei teatri e nei festival europei, mettendo in luce i percorsi creativi e le poetiche delle compagnie ma cogliendo anche l'occasione per analizzare la ricezione degli spettacoli da parte del pubblico e della critica.

La MaMa ha avuto un importante rilievo nella storia del teatro occidentale, soprattutto nell'evoluzione dell'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, proprio grazie alle politiche perseguite dalla Stewart che hanno condotto a un effettivo scambio culturale e artistico tra Stati Uniti ed Europa, come con il resto del mondo.

1. Estella è un progetto di tre anni finanziato dal programma europeo NextGenerationEU, con il fondo PNRR e dal Ministero delle Università e della Ricerca.

I rapporti intrecciati con i teatri e i maestri europei all'inizio degli anni Sessanta, nel corso delle tournée dei giovani artisti americani costituitisi nella prima compagnia del Café La MaMa, hanno favorito la conoscenza in Europa della sperimentazione teatrale del circuito Off-Off Broadway e della controcultura newyorkese nella quale il circuito era sorto, ma hanno anche permesso a Ellen Stewart di venire a contatto con le ricerche che Jerzy Grotowski stava conducendo in Polonia e del lavoro di Eugenio Barba all'Odin Teatret. Altre compagnie residenti a La MaMa, come la Theatre of The Eye Repertory Company e la Great Jones Repertory Company, hanno invece permesso agli spettatori italiani di conoscere da vicino la sperimentazione teatrale Off-Off Broadway grazie alla loro partecipazione, all'inizio degli anni Settanta, ad alcuni dei più importanti festival presenti nel nostro paese: la Biennale Teatro di Venezia, il Festival dei Due Mondi di Spoleto e il Festival di Taormina.

L'approfondimento dell'allor giovane drammaturgia Off-Off Broadway mi ha dato inoltre l'occasione di soffermarmi su alcune opere messe in scena a La MaMa e presentate ai festival europei, tra i quali, oltre ai già citati, il Fringe Festival di Edimburgo, il Festival Internazionale di Zagabria e il Festival d'Automne di Parigi. Lo studio della ricezione e delle vicende legate alle rappresentazioni nel contesto socio-politico del tempo ha evidenziato l'importanza della presenza delle compagnie newyorkesi per la consapevolezza che hanno portato su tematiche stringenti per i cittadini statunitensi e vissute solo indirettamente in Europa, come le questioni razziali che hanno visto il costituirsi del Black Power Movement che protestava per i diritti degli Afroamericani, o quelle relative alla guerra in Vietnam – tematiche conosciute anche grazie al Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, o al Bread and Puppet Theater e al Teatro Campesino, entrambi attivi nelle proteste per i diritti dei lavoratori e presenti anch'essi ai festival europei. Ne sono un esempio la partecipazione della Jarboro Troupe alla Biennale di Venezia nel 1972 e l'attenzione dedicata dalla rivista «Sipario» a *Viet Rock* di Megan Terry[2]. Si vedrà infatti come la stessa critica italiana abbia osservato, al di là del valore artistico ed estetico degli spettacoli presentati, il particolare rilievo sociologico e politico delle opere prodotte dai gruppi.

2. Cfr. Saul Gottlieb, *Off Off Hurrah*, in «Sipario», n. 261-262, Gennaio – Febbraio 1968, pp. 1-10.

L'incontro della prima compagnia formatasi nell'allor piccolo Café newyorkese, La MaMa Repertory Troupe, con il teatro europeo, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski portò invece alla constatazione da parte di Ellen Stewart e del regista Tom O'Horgan della necessità di una formazione strutturata per gli attori e dell'esigenza della creazione di un workshop per portare avanti la ricerca artistica. Un percorso avviato già a metà degli anni Sessanta e che condusse all'accrescimento della professionalità degli attori e alla diffusione nel Nord America dei metodi e dei training ideati dai maestri europei.

A parte il Living Theatre e in seguito l'Open Theatre, all'inizio degli anni Sessanta a New York non erano presenti compagnie di repertorio né veniva dedicata particolare attenzione al training fisico dell'attore poiché molti degli artisti provenivano dagli studi di maestri come Stella Adler e Viola Spolin, o all'Actors' Studio di Lee Strasberg, con una formazione più attenta allo studio del personaggio. Infatti, nel primo periodo di attività, l'Off-Off Broadway rivolse l'interesse più alle opere drammaturgiche e ai giovani *playwrights*, riservando poca considerazione al training dell'attore. Fu Joseph Chaikin, attore del Living Theatre, a "rompere" con la tradizione e a iniziare a pensare a un nuovo tipo di workshop presso il quale esercizio ed allenamento potessero procedere di pari passo con la creazione artistica e lo concretizzò, insieme ad altri attori della compagnia diretta da Judith Malina e Julian Beck, in un laboratorio permanente all'interno del Living stesso, i cui membri si costituirono in seguito nella compagnia che prese il nome The Open Theatre. Una presenza estremamente importante nel circuito sperimentale newyorkese poiché promosse la formazione e l'esigenza di un'indagine più sistematizzata e costante ed esercitò una forte influenza sul percorso di ricerca di molti artisti. La MaMa ospitò la compagnia nell'autunno del 1965 e nel 1966, periodo in cui gli attori della Stewart erano in tournée in Europa, e proseguì in seguito la collaborazione in diverse occasioni, condividendo l'ospitalità di Jerzy Grotowski e della sua compagnia nel 1967 e successivamente nel 1969.

Al rientro dall'Europa, nel 1966, venne istituito un workshop permanente anche per La MaMa Repertory Troupe, mentre alcuni attori si fermarono ad Holstebro per seguire il training dell'Odin Teatret, un'esperienza che cambiò completamente l'approccio alla recitazione dei giovani statunitensi e che da quel momento in avanti caratterizzò il loro stile performativo. L'influenza di Grotowski e Barba trovò però riscontro anche nella fondazione, nel 1968, della MaMa Plexus Workshop, quella che Ellen Stewart considerò una "compagnia di training", che proseguì le ricerche iniziate con i maestri europei e le diffuse negli Stati Uniti.

I primi tour europei portarono anche altri vantaggi, sia per La MaMa sia per tutto il teatro Off-Off Broadway, poiché il riscontro positivo della critica attirò l'attenzione dei principali quotidiani di New York che iniziarono finalmente a prendere in considerazione il circuito sperimentale, precedentemente ignorato da testate come il «New York Times» e seguito solo dai giornali indipendenti, primo fra tutti il «Village Voice».

Nonostante il circuito *underground* operasse all'insegna della libertà artistica svincolato da ogni questione commerciale, il favore della critica aveva un particolare valore per i drammaturghi emergenti poiché poteva condurre alla richiesta di produzione dell'opera da parte dei teatri dell'Off-Broadway e dunque alla pubblicazione della stessa, un traguardo fondamentale per la carriera dei giovani scrittori. Essendo primario il supporto ai *playwrights* da parte dei direttori delle sedi dell'Off-Off Broadway – si pensi al Caffe Cino come a La MaMa, ma anche alla St. Mark's Church in-the-Bowery con i suoi progetti dedicati ai poeti e agli scrittori teatrali – è facile dedurre quanto il riscontro positivo e l'attenzione della stampa newyorkese fossero importanti per la sperimentazione teatrale che stava fiorendo in città.

Alcuni progetti che coinvolsero le compagnie di Ellen Stewart negli Stati Uniti, come quello che vide protagonista Peter Brook alla Brooklyn Academy of Music (BAM) nel 1973, hanno infine fornito lo spunto per riflettere sul coinvolgimento socio-politico di alcuni gruppi del La MaMa, come quello del Native American Theatre Ensemble, sorto per diffondere la cultura dei Nativi Americani, ma anche di altre compagnie appartenenti al più ampio movimento dell'avanguardia teatrale, come El Teatro Campesino di Luis Valdez. Si tratta di eventi e collaborazioni che testimoniano l'attenzione di Ellen Stewart per le questioni sociali e razziali, oltre a confermare la correttezza della sua intuizione nel guardare al teatro come luogo ideale per lo scambio e la conoscenza delle diverse culture.

Questo studio porta in evidenza il *fil rouge* che ha accomunato le ricerche di molta avanguardia e che ha avvicinato il teatro statunitense e quello europeo: mi riferisco all'avvicinamento a culture diverse da quella originaria, spesso "esotiche", con lo studio delle pratiche artistiche e rituali di popoli africani, asiatici e del Sud America. I maestri e gli artisti del teatro in questa seconda metà del Novecento agevolarono in ogni modo lo scambio artistico, alla ricerca di un linguaggio condiviso e universale, nella convinzione che il teatro potesse essere un fondamentale strumento di arricchimento culturale. Ne furono protagonisti Peter Brook, con i viaggi in Medio Oriente, in Africa e nel Nord America, nei quali coinvolse, come membri

del suo gruppo dell'International Centre for Theatre Research (CIRT[3]), alcuni artisti appartenenti al Café La MaMa, primo fra tutti il regista rumeno Andrei Serban, a New York dalla fine degli anni Sessanta grazie all'invito di Ellen Stewart a prendere parte alle attività del suo teatro. Gli stessi principi che animavano le ricerche di Brook, ma anche quelle di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret nel momento in cui si dedicarono ai "baratti", furono perseguiti dalla fondatrice del La MaMa nell'agevolare la collaborazione tra le sue compagnie e i teatri di tutto il mondo, e nell'ospitare gruppi stranieri a New York.

Si trattò di un continuo e costante dialogo tra artisti provenienti dai paesi annoverati tra quelli che al tempo erano chiamati il "Primo Mondo" e il "Terzo Mondo", senza alcuna discriminazione ma anzi con l'interesse di avvicinarsi ai teatri tradizionali e alle pratiche più vicine alla ritualità antica e primitiva ancora rintracciabili presso le popolazioni asiatiche, africane e quelle del Sud America, di farle conoscere agli spettatori occidentali e dare un'occasione di crescita agli artisti del suo teatro quanto a quelli provenienti dall'estero. Una poetica, e politica, che concorse in maniera sostanziale alla crescita e allo sviluppo dell'avanguardia teatrale che di quegli scambi culturali e artistici si nutrì sin dalle sue origini, quando vennero avviate le prime collaborazioni allacciate sul territorio statunitense, ma anche europeo, tra artisti appartenenti ai diversi settori delle arti e in cui i musicisti sperimentarono con gli attori, i danzatori con i drammaturghi, i pittori con i performer.

A New York questa osmosi si sviluppò in due piccoli quartieri, il Greenwich Village e l'East Village, ma poco alla volta si diffuse e compenetrò nella sperimentazione della più ampia avanguardia occidentale, in cui sfumarono i confini prima esistenti tra le diverse arti e la precedente divisione tra professionismo e dilettantismo, all'insegna di un dialogo mantenuto costantemente aperto per agevolare l'intreccio di saperi e intuizioni, insieme alla concezione di progetti condivisi che talvolta furono portati avanti nel tempo.

Poco alla volta Ellen Stewart costruì dunque una rete di rapporti che si rivelò fondamentale per la crescita artistica delle compagnie residenti nel suo teatro e di molti gruppi provenienti da altri paesi contribuendo, direttamente e indirettamente, a sostenere la ricerca e lo sviluppo

3. La sigla deriva dal nome in lingua francese del centro, Centre International de Recherches Théâtrales.

dell'avanguardia teatrale in tutto il mondo. Il suo costante impegno a mettere in contatto tra loro artisti provenienti da diversi paesi (ma anche da settori differenti), nella convinzione che lo scambio culturale potesse alimentare la ricerca teatrale, favorì infatti l'avanzamento della ricerca stessa.

Questo studio vuole dunque renderle il merito di aver sollecitato tali scambi e aver partecipato alla crescita del teatro occidentale, e del circuito indipendente del teatro Off-Off Broadway che fu una parte essenziale dell'avanguardia statunitense. Attraverso una ricostruzione dei momenti salienti della storia del Café La MaMa e l'analisi delle poetiche e delle pratiche perseguite dai suoi gruppi, si è voluto evidenziare come i percorsi del teatro americano e di quello europeo, venuti in contatto già tra fine Ottocento e inizio Novecento, si siano in più modi intrecciati nella seconda metà del ventesimo secolo influenzando vicendevolmente le rispettive ricerche, talvolta condividendone i risultati.

1. L'avanguardia teatrale a New York

1.1. *Un nuovo fermento sperimentale*

Prima di presentare Ellen Stewart e il Café La MaMa è necessario introdurre il teatro Off-Off Broadway e gli aspetti che lo hanno contraddistinto nel contesto del Nuovo Teatro[1]. Il circuito, infatti, pur rientrando a pieno titolo nel più ampio movimento dell'avanguardia americana, si caratterizzò per una specifica territorialità: si sviluppò in un ben definito quartiere di New York e prese ispirazione dalle molte correnti artistiche, musicali ed estetiche che emersero in quegli anni nella città americana, dando vita anche alla fertile osmosi che alimentò quella stessa comunità. Ma si vedrà anche come il teatro Off-Off Broadway si discostò dalle pratiche sceniche dell'avanguardia maggiore soprattutto nel riconoscere una nuova, significativa rilevanza alla figura del drammaturgo[2]. Sorto grazie alla collaborazione di attori, scrittori, registi e impresari dilettanti, il circuito fu fertile terreno per una sperimentazione slegata da qualsiasi vincolo creativo, idealistico o economico, e accolse nei propri spazi le ricerche di importanti gruppi come il Living Theatre e l'Open Theatre[3].

---

1. Nuovo Teatro è il nome con cui in Italia ci si riferisce all'avanguardia americana, appellativo mai entrato in uso negli Stati Uniti, dove in riferimento alla sperimentazione degli anni Sessanta-Ottanta si parla invece di *avant-garde theatre*.

2. Sull'avanguardia americana si vedano, Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani, 1995; Ruggero Bianchi, *Off Off & Away. Percorsi, Processi, Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Torino, Studioforma, 1981; Massimo Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Firenze, Vallecchi, 1978 e Stefan Brecht, *Nuovo Teatro Americano 1968-1973*, Roma, Bulzoni, 1974.

3. Per un maggiore approfondimento sul teatro Off-Off Broadway si vedano Stephen J. Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off Broadway Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009 e Giulia Palladini, *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, and Leisure in 1960s New York*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2017. Dell'ampio panorama artistico newyorkese degli anni Sessanta parla invece Kembrew McLeod, *The Downtown Pop Underground. New York City and the Literary Punks Renegade Artists, Diy Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock 'n' Roll Glitter Queen who Revolutionized Culture*, New York, Abrams Press, 2019.

A differenza di altri movimenti, l'Off-Off Broadway non si fondò su uno specifico manifesto ma nacque come reazione ai teatri commerciali Off Broadway e di Broadway, sempre più assoggettati a un sistema "di cassetta"[4]. Prendendo le distanze da questi centri di produzione, che da tempo avevano rinunciato alla sperimentazione per privilegiare l'affluenza del grande pubblico, quello che si formò prima nel Greenwich Village e successivamente nel Lower East Side fu un teatro dedito alla sperimentazione artistica, noncurante di avere un pubblico pagante e fondato sull'auto finanziamento pur di preservare la libertà creativa.

Com'è noto, l'avanguardia teatrale che caratterizzò l'Occidente a partire dalla seconda metà del Novecento riformò tutti gli aspetti della produzione teatrale, influenzando significativamente sia la scena nordamericana sia quella internazionale. Il teatro Off-Off Broadway fu parte di questo movimento e ne condivise la tendenza a una commistione di generi, nonché allo scambio collaborativo con altri ambiti artistici. Tuttavia, dal punto di vista creativo, soprattutto nei primi anni Sessanta, gli artisti del circuito sperimentale newyorkese non adottarono l'approccio corale alla messinscena che caratterizzò invece il lavoro di molti gruppi dell'avanguardia[5]. Nel contesto dell'Off-Off Broadway, infatti, le produzioni nascevano soprattutto dall'esigenza di far conoscere le nuove opere teatrali di giovani scrittori; pertanto, il punto di partenza per la messa in scena era sempre il testo drammaturgico.

---

4. Il teatro Off Broadway si diffuse tra gli anni Quaranta e i Cinquanta come alternativa alla scena di Broadway (condizionata dagli aspetti commerciali e con un repertorio molto ristretto), per dare spazio alla sperimentazione in teatri con meno di trecento posti a sedere. Nei primi anni di attività presentò produzioni di opere europee ritenute non adatte al pubblico borghese di Broadway e di nuovi drammi con temi e stili poco affini al pubblico di massa. Dalla fine degli anni Cinquanta, tuttavia, l'Off Broadway divenne una copia di Broadway, con un'attenzione sempre più rivolta agli incassi e meno interesse per l'aspetto sperimentale degli allestimenti. Fu in quel momento che, in spazi non teatrali – caffè, gallerie, chiese, appartamenti, seminterrati – con pochi posti a sedere (non più di cento) e scene molto piccole, sorse il movimento Off-Off Broadway (più radicale e meno organizzato dell'Off Broadway), con l'intento di privilegiare la sperimentazione artistica e dare ai giovani autori la possibilità di rappresentare le proprie opere. Per un maggiore approfondimento si vedano Anna Sica (edited by), *Uptown-Downtown New York Theatre from Tradition to Avant-Garde*, Milano, Mimesis, 2005 e Arnold Aronson, *American avant-garde theatre: a history*, London & New York, Routledge, 2000.

5. Ruggero Bianchi dedica un'approfondita analisi alle prassi dell'avanguardia teatrale, ai processi creativi e al rapporto che gli artisti instaurano con il pubblico in Ruggero Bianchi, *Off Off & Away*, cit.

In questo caso il *playwright* lavorava alla propria opera in autonomia, tenendo in considerazione le caratteristiche dello spazio che avrebbe ospitato l'allestimento e gli attori che vi avrebbero preso parte. Nei primi anni di diffusione del teatro Off-Off Broadway non si formarono delle vere e proprie compagnie[6], ma attori e drammaturghi collaboravano tra loro alternativamente, a seconda delle possibilità di produzione offerte dalle sedi che ospitavano gli spettacoli. Talvolta, invece, l'autore scriveva il proprio dramma ispirandosi direttamente alla specifica sperimentazione di un gruppo, come accadde nel caso di Jean-Claude van Itallie con l'Open Theatre (di cui si parlerà più avanti), seguendo una prassi che divenne nel tempo più diffusa[7].

Se l'inizio dell'avanguardia americana è convenzionalmente identificato con la messa in scena di *The Ruse of Medusa* di Erik Satie, prodotto al Black Mountain College nell'estate del 1948[8], la nascita del teatro Off-Off Broadway è fatta risalire al settembre 1960, quando alla Take 3 di New York (una *coffeehouse* di Bleecker Street) venne allestito *Ubu Roi* di Alfred Jarry. La produzione, che diede il via a quella che venne chiamata anche scena *underground*, dichiarava nel programma di rappresentare il ritorno all'idea originaria del teatro Off Broadway, nella quale l'immaginazione avrebbe sostituito il denaro e le opere sarebbero state rappresentate in un modo impossibile per il teatro commerciale[9].

Vale la pena qui ricordare che al circuito Off-Off Broadway aderirono giovani attori con una formazione alle spalle ma poca esperienza di palcoscenico, drammaturghi alle prime armi le cui opere ancora non erano prese

6. Ne era eccezione il Living Theatre, che proveniva dalla prima sperimentazione del teatro Off Broadway.

7. Per un maggiore approfondimento sulle sperimentazioni dell'Open Theatre si veda Robert Pasolli, *A Book on the Open Theatre*, New York, Avon, 1972.

8. Produzione nata dalla collaborazione tra John Cage, Merce Cunningham, Elaine de Kooning e Buckminster Fuller, per la regia di Arthur Penn. Per un approfondimento si vedano Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., pp. 15-26, e Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre*, cit., pp. 42-74. Va inoltre ricordato che a far parte della prima generazione di sperimentatori dell'avanguardia è il Living Theatre, che all'inizio degli anni Cinquanta mise in scena opere di Gertrude Stein, Bertolt Brecht e Federico Garcia Lorca.

9. Fu il critico teatrale Michael Smith a dichiarare le origini del teatro Off-Off Broadway in uno dei primi articoli dedicati al movimento, Michael Smith, *The Good Scene: Off Off Broadway*, in «The Tulane Drama Review», vol. X, n. 4, Summer 1966, pp. 159-176. A chiamarlo Off-Off Broadway fu invece Jerry Tallmer, critico del «Village Voice».

in considerazione dal più commerciale Off Broadway, ma anche gli artisti della Pop Art – Andy Warhol *in primis*[10] –, del Minimalismo, dell'Happening e della Performance Art, i poeti della Beat Generation e i musicisti sperimentali John Cage e Philip Glass[11]. Inoltre, gli spettacoli solo raramente erano ospitati in edifici teatrali (e quando accadeva si trattava di teatri del circuito Off Broadway), privilegiando i caffè che animavano l'East Village (locali con uno spazio adibito a scena) o chiese e gallerie riadattate temporaneamente per le singole produzioni[12]. L'esperienza teatrale offerta al pubblico negli spazi ristretti delle *coffeehouses*, come quelli del Caffe Cino e del Café La MaMa, diede vita a un tipo di evento del tutto nuovo, in cui la separazione tra attori e spettatori, garantita nella tradizionale sala al buio, venne meno a causa della ristrettezza degli spazi e la conseguente vicinanza degli attori. Se da un lato in quel contesto era in corso una vera e propria "riforma" della drammaturgia, dall'altro l'allestimento dell'opera in uno spazio "altro", che contraddiceva i codici della messa in scena consolidati degli spazi teatrali tradizionali, imponeva una reinvenzione della scrittura scenica[13]. Nella piccola area riservata allo spettacolo, ricavata tra i tavolini del caffè, cambiava infatti il rapporto con lo spazio della rappresentazione, come quello con gli spettatori e diverse erano le aspettative con le quali essi si recavano a teatro. Il pubblico, costituito perlopiù da *habitué* residenti nel quartiere, spesso andava nei caffè senza nemmeno conoscere il titolo dell'opera[14], per essere scioccato intellettualmente ed emotivamente dai brevi atti

10. Lo studio The Factory, a cui collaboravano numerosi artisti tra i quali i musicisti Lou Reed e i Velvet Underground, era situato poco lontano dall'East Village, nella *Midtown* di Manhattan.

11. Cfr. Kembrew McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit., pp. 9-39.

12. Era un fenomeno comune in quegli anni dell'avanguardia teatrale. In Italia si ricorda il teatro delle cantine romane, che trovò spazio in magazzini e scantinati, ma che per molti aspetti si differenziò dall'Off-Off Broadway. Sull'argomento si vedano Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, Torino, Einaudi, 1977; Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro In Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2017; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

13. Per un approfondimento sull'evoluzione della creazione teatrale negli anni dell'avanguardia si veda Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

14. Nei primi anni di attività i teatri Off-Off non pubblicizzavano le serate e non affiggevano manifesti. L'unico a dare notizia degli spettacoli era l'indipendente «The Village Voice», quotidiano di quartiere che si limitava a elencare gli avvenimenti proposti per la serata

unici proposti, nei quali erano ampiamente superate le limitazioni sull'uso del linguaggio imposte alla scena Off Broadway negli anni Sessanta.

Nel primo approfondito articolo che presentò il movimento, a più di cinque anni dalla sua nascita, Elenore Lester scrisse: «Most of the writers on the OOB circuit write as though they were born into the world the day after some metaphysical H-Bomb exploded, and they accept this blasted world as the natural environment and proceed to play around in it with a great deal of gusto»[15].

Le sedi che contribuirono allo sviluppo del circuito erano situate nella zona sud di Manhattan, le prime si trovavano nell'area del Greenwich Village, ma la maggior parte venne successivamente aperta nell'East Village, quello che all'inizio degli anni Sessanta si configurava come un quartiere di immigrati dall'est Europa e dall'Italia, dove gli affitti degli appartamenti e di molti locali commerciali erano più economici rispetto al Greenwich, frequentato anche dalla borghesia newyorkese e in parte territorio del teatro Off Broadway. Nell'East Village gli artisti trovarono sede per i loro studi e contemporaneamente vennero aperti caffè e bar in cui la sera erano abitualmente ospitati, accompagnati dalla musica jazz, i *readings* dei poeti della Beat Generation Allen Ginsberg, Diane di Prima, LeRoi Jones, Jack Kerouac e i primi spettacoli teatrali.

I numerosi locali che costituivano il circuito Off-Off Broadway condividevano l'intento di dare ai giovani drammaturghi alle prime armi la possibilità di vedere realizzate in scena le proprie opere, sistematicamente rifiutate dai teatri Off Broadway, che privilegiavano la produzione di drammi di scrittori noti per garantirsi l'affluenza del pubblico[16]. Tra i caffè più

---

senza indicare indirizzo o numero di telefono delle sedi. Della caratteristica "invisibilità" dei teatri del circuito parla Cindy Rosenthal nel primo capitolo di *Ellen Stewart Presents. Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.

15. Elenore Lester, *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, in «The New York Times», 5 December 1965.

16. A pochi anni dalla nascita del movimento nondimeno si formarono vere e proprie associazioni in supporto agli scrittori anche nell'ambito più commerciale del teatro Off Broadway. Alcune di queste offrivano eventi per i giovani artisti, come la Playwrights Unit, fondata nel 1963 da Richard Barr, Clinton Wilder e Edward Albee, con sede in un piccolo teatro del West Village. L'intenzione era quella di supportare i giovani autori e aiutarli a sviluppare le loro opere in una direzione commerciale, producendole con un cast di professionisti e offrendo rappresentazioni settimanali a ingresso libero. Cfr. Stephen J. Bottoms, *Playing Underground,* cit., pp. 39-144.

frequentati nell'area del Greenwich e dell'East Village si ricordano il San Remo e la Ceddar Tavern, mete favorite del popolo del teatro, il Gaslight, che ospitava serate di poesia e musica, lo Stonewall Inn, aperto alla clientela gay e conosciuto per la Stone Wall Riot del 28 giugno 1969, la protesta da cui originò il Gay Liberation Front[17]. Tra teatri e chiese, caffè e gallerie, seminterrati e loft, nei primi anni Sessanta erano numerose le sedi che ospitavano i più disparati generi di performance, anche se molte di queste ebbero purtroppo un'attività di breve durata, come testimoniò il critico teatrale Michael Smith:

> Off Off-Broadway has witnessed many births and deaths. The Living Theatre began in off-off Broadway style; after turning professional, it sponsored many experimental Monday evenings-plays, music and dance concerts, poetry readings, films, happenings. Off-Broadway is dark on Monday nights and the theatres can be rented fairly cheaply. Many individuals and groups have appeared for a few Mondays and then disappeared. The American Theatre for Poets flickered in and out of existence for several years, subsisting on gifts and bringing together poets, painters, and dancers as well as actors for "seasons" at various small theatres. The Hardware Poets' Playhouse, founded a few years ago upstairs from a midtown hardware store, was paid for by its members. It produced plays by them and by a small group of poets, and its atmosphere was that of community theatre. More recently given space by church, it apparently ran out of money. The Bridge, on St. Mark's Place, was opened last year, but has devoted itself mostly to underground films and dance. Peter Shumann, a remarkable puppeteer for adults, performs at his own Bread and Puppet Theatre in a loft on the Lower East Side[18].

Grazie al consolidarsi di alcune importanti realtà, il clima di condivisione della Lower Manhattan favorì le collaborazioni artistiche e il fiorire di nuove tendenze. I teatri non convenzionali dell'Off-Off Broadway, con i loro spettacoli *low budget*, contribuirono ad abbattere le barriere tra attori e pubblico e a cancellare alcune dicotomie come quelle tra arte e commercio, cultura bassa e alta, centro e margine: «the resident of Lower Manhattan may have been subterranean, but their position deep inside America's

17. Cfr. Simon Hall, *Protest Movements in the 1970s: the Long 1960s*, in «Journal of Contemporary History», vol. XLIII, n. 4, October 2008, pp. 655-672.

18. Michael Smith, *The Good Scene: Off Off-Broadway*, cit., p. 160.

media capital enabled them to reshape the larger culture by causing the undergound to go pop»[19].

1.2. *Le principali sedi del teatro "underground"*

La prima *coffeehouse* a ospitare sistematicamente *readings* e spettacoli fu il Caffe Cino, la cui programmazione era dominata dalle creazioni dei giovani autori che appartenevano alla comunità di attori, registi e tecnici (ma anche di pittori e performer), che gravitava intorno al locale e che ne alimentava le serate anche in veste di pubblico. Si trattava di un luogo privilegiato dagli artisti per l'assoluta libertà d'espressione sollecitata dallo stesso direttore, l'ex danzatore italo americano Joe Cino. Nel piccolo locale gli avventori erano inevitabilmente coinvolti nella performance perché gli attori, non essendo separati da un proscenio, recitavano sullo stesso livello dei tavoli a cui sedevano. Le uniche limitazioni alla sperimentazione erano imposte dagli spazi ristretti della sala e da questioni prettamente economiche: gli spettacoli venivano offerti gratuitamente e agli spettatori era richiesta la consumazione minima di un dollaro, motivo per cui erano proposte più repliche della stessa performance nel corso della serata. Vincoli, questi, che favorirono l'atto unico come forma drammaturgica di breve durata per spettacoli con non più di due o tre attori in scena[20].

Del Caffe raccontò Paul Foster, uno dei drammaturghi più assidui:

> if you did a show, it had to exercise invention and wit because they were cheap. It had to be on a small floor space because that's all there was. You rehearsed on that space, you built your set there, you even slept there sometimes and you played there. Rehearsal buildings, scene shops, costume rooms... didn't have them[21].

Il locale, le cui pareti di anno in anno vennero decorate con molteplici strati di fotografie, di dipinti e con i pieghevoli che annunciavano le serate, contava una quindicina di tavolini, pochi complementi presi dalla strada e

19. Kembrew McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit., p. 7.

20. In molti casi intorno ad ogni *venue* gravitava un piccolo gruppo di artisti e scrittori che si accordavano di volta in volta per la singola rappresentazione.

21. Paul Foster, *A Nurse in A Madhouse*, in «Chelsea Clinton News», n. 29, 10 March 1979.

un bancone con la macchina del caffè espresso. Il camerino per gli attori era invece nella piccola toilette.

Il Caffe, che accoglieva artisti con alle spalle vissuti differenti, dalla diversa appartenenza politica o provenienti dalle realtà più disparate, era meta preferita anche della comunità gay in un periodo storico (quello dei primi anni Sessanta) in cui essere omosessuale era ancora tabù e un uomo poteva essere arrestato per aver indossato abiti femminili in pubblico. Al Cino venivano messi in scena drammi con contenuti molto diversi: opere ispirate agli eroi dei fumetti, che contestavano la perbenista e benpensante società americana, o che proponevano protagonisti gay, come quelle di Lanford Wilson e Robert Patrick, che contribuirono a delineare quello che Kembrew McLeod definì, più che *gay* o *queer theatre*, un *free theatre*. Joe Cino, insieme ai suoi artisti, «transformed social life by performing openly gay identities in ways that had been suppressed elsewhere in the country»[22].

Ai primi *readings* di poesia e alle serate di musica e danza proposte dal Caffe alla fine degli anni Cinquanta vennero presto preferite le messe in scena di atti unici scritti dagli autori espressamente per essere rappresentati nel locale. Oltre Robert Patrick e Lanford Wilson, erano parte della comunità che gravitava intorno al Cino lo scrittore Harry Koutoukas, il regista Andy Milligan, i drammaturghi Paul Foster, Sam Shepard, Tom Eyen, Robert Heide e Doric Wilson.

Nel 1958 venne invece fondata, a pochi passi dal Caffe Cino, la Judson Gallery, lo spazio espositivo della Judson Memorial Church, altra importante sede del movimento Off-Off Broadway. Al programma curato da Allan Kaprow[23], il pastore della diocesi Alvin Carmines affiancò il progetto Judson Poets' Theatre, con l'intento di produrre nuove opere

22. Kembrew McLeod, *The Downtown Pop Underground*. cit., p. 16. Del Caffe Cino, e delle altre *venues* Off-Off Broadway, parla anche John Strausbaugh in *The Village. A History of Greenwich Village, 400 Years of Beats and Bohemians, Radicals and Rogues*, New York, Harper-Collins Publishers, 2014. Si vedano anche lo studio di Wendell C. Stone, *Caffe Cino. The Birthplace of Off-Off Broadway*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005 e Steve Susoyev and George Birimisa (edited by), *Return to the Caffe Cino*, San Francisco, Moving Finger Press, 2007.

23. In seguito al successo di *Eighteen Happenings in Six Parts* alla Reuben Gallery (1959), Kaprow venne chiamato a curare il programma delle esposizioni e delle manifestazioni nel 1959 e nel 1960.

sperimentali seguendo il principio di non applicare nessuna censura dopo l'accettazione. Carmines scriveva le partiture musicali per gli spettacoli, diretti invece da Lawrence Kornfeld, drammaturgo e regista che aveva precedentemente curato alcune serate chiamate *Monday Night Series* al Living Theatre. Alla Judson venivano messe in scena le opere di autori noti come Gertrude Stein, ma era data precedenza alla promozione dei giovani scrittori. Vi collaboravano Maria Irene Fornes, Rosalyn Drexler, Sam Shepard, Diane di Prima, Joel Openheimer, Ruth Krauss e Alex Kemeny.

Molte delle performance erano allestite nello spazio del coro, in cui veniva appositamente collocata una pedana a mo' di palcoscenico, mentre nella più grande sala della chiesa erano allestite le produzioni che richiedevano uno spazio più ampio. Venivano offerti due atti unici a serata per tre o quattro fine settimana consecutivi, con un mese di sospensione dedicato all'allestimento delle nuove produzioni, le cui scenografie erano realizzate in collaborazione con gli artisti che frequentavano la Judson Gallery. Anche in questo caso gli spettacoli erano a ingresso libero e le spese di produzione erano sostenute con le donazioni raccolte al termine della performance. Alle serate di teatro vennero presto aggiunti gli spettacoli di danza proposti dal Judson Dance Theater, un progetto animato dai danzatori di Robert Dunn, l'allievo di John Cage che teneva il corso di *dance composition* nello studio di Merce Cunningham[24].

Una seconda chiesa che prese parte all'attività del teatro Off-Off Broadway fu la St. Mark's Church in-the-Bowery, situata tra la 10th Street e la 2nd Avenue, dal 1963 gestita dal giovane reverendo Michael Allen. Nel 1964, insieme al regista Ralph Cook, Allen fondò Theatre Genesis, un progetto con il quale supportare i giovani drammaturghi e al contempo riaprire il dialogo tra la chiesa e la comunità del quartiere. Al programma, che oltre alla produzione di nuove opere prevedeva workshop di scrittura creativa e *readings* di poesia in serate in cui i giovani esordienti si alternavano ai più noti poeti, parteciparono i drammaturghi Sam Shepard, Harry M. Koutoukas, Lawrence Ferlinghetti, Sally Ordway, Pat Branch, Tom Sankey, Leonard Melfi e molti altri.

24. Sull'argomento si vedano Sally Banes, *Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham and London, Duke University Press, 1993 e Rossella Mazzaglia, *Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Macerata, Ephemeria, 2010.

Anche il Café La MaMa, il piccolo caffè fondato da Ellen Stewart in un seminterrato dell'East Village di cui si parlerà nel capitolo successivo, venne aperto con l'intento di dare visibilità alle opere dei nuovi drammaturghi. Nonostante le dimensioni molto ristrette del locale, nel primo anno di apertura Stewart vi produsse ventotto opere, quindici delle quali di nuovi scrittori, sostenendo lei stessa le spese di allestimento. Nella maggior parte dei casi provvedeva anche al mantenimento degli artisti, che non ricevevano un vero e proprio compenso, ma solo una piccola somma settimanale per affrontare le spese mentre erano da lei ospitati.

La sperimentazione teatrale a New York venne dunque avvantaggiata dalla collaborazione tra gli artisti, ma anche tra le numerose sedi che appartenevano al circuito Off-Off Broadway. L'East Village era infatti un quartiere in cui l'integrazione era un assunto sostanziale e la collaborazione tra i diversi settori delle arti era stimolata da un intreccio d'esperienze incoraggiato dai numerosi spazi condivisi, come per l'appunto le quattro principali *venues*[25].

La tendenza a usare spazi non teatrali venne in realtà inaugurata a New York qualche anno prima dal Living Theatre – la compagnia che già aveva partecipato alla sperimentazione del primo Off Broadway e che può essere considerata la prima del circuito Off-Off Broadway – che nell'agosto 1951 mise in scena quattro opere nel salotto di casa al 789 di West End Avenue, dando il via al *Theatre in the Room*[26]. Il Living, a differenza degli altri gruppi Off Broadway, divenuti sostanzialmente delle imprese commerciali, fu prima di tutto una comunità di artisti con ideali sociopolitici e approcci alla vita condivisi. La sua esperienza fu fondamentale nella fondazione dell'Off-Off Broadway: lo furono soprattutto gli eventi eterogenei proposti da Julian Beck e Judith Malina tra gli anni Quaranta e i Cinquanta, come le *Monday*

25. Cfr. Giulia Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, in Moreno Cerquetelli (a cura di), *La MaMa dell'Avanguardia. Il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Roma, Edizioni Internazionali, 2006, pp. 11-69. La giornalista Elenore Lester nel 1965 contò circa quattrocento nuove opere prodotte e oltre duecento nuovi scrittori presentati nei teatri Off-Off Broadway. Cfr. Elenore Lester, *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, cit.

26. Le opere prodotte erano *Crying Backstage* di Paul Goodman, *Ladies' Voices* di Gertrude Stein, *He who says yes and he who says no* (*Der Jasager*; *Der Neinsager)* di Bertolt Brecht, *The Dialogue the Young Man and of the Mannikin* (tratta dal secondo atto di *If Five Years Pass*, *Así que pasen cinco años*), di Federico Garcia Lorca. Si vedano Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre*, cit., pp. 52-55, e Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2017.

Night Series, organizzate nel loft in cui viveva la coppia nel tentativo di generare un dialogo creativo tra le diverse arti. A queste serate informali – il cui programma era vario e ospitava spettacoli di danza, brevi performance teatrali, concerti musicali e *recitals* di poesia – prendevano parte alcuni dei protagonisti della scena *underground*: Joseph Chaikin, Lawrence Kornfeld, Warren Finnerty, Rochelle Owens, John Cage e Merce Cunningham, ma anche Bob Dylan, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, i poeti Diane di Prima e Frank O'Hara e la cineasta Shirley Clarke, fondatrice con Jonas Mekas dello sperimentale New American Cinema Group e regista del film *The Connection* (1961) tratto dall'omonimo spettacolo del Living messo in scena nel luglio del 1959[27].

Ancora una volta, a raccontare la realtà della scena teatrale del tempo fu uno degli artisti che vi appartenevano. Si tratta in questo caso del musicista Steven Ben Israel, collaboratore del Living Theatre.

> I'd been working in the Village as a jazz drummer. Around 1958 I was hanging out and noticed these little theaters springing up everywhere. I went to a benefit for the General Strike for Peace, and met Julian Beck and Judith Malina. One day I was in a cab that stalled on 14th Street, noticed their theater, got out and went up to see them. They invited me to stay and see *The Connection*. I walked out saying that's what I would do with my life. They were opening Brecht's *Man Is Man* and hired me to play Sunday performances for Joe Chaikin. At that time we were the only rep theater in New York[28].

Nel 1964 il Living Theatre chiuse il teatro che aveva in affitto a causa di questioni finanziarie, lasciò gli Stati Uniti e si fermò per un periodo a Parigi, ospite dell'American Center for Students and Artists, meta l'anno successivo delle compagnie inviate da Ellen Stewart per far conoscere il teatro Off-Off Broadway all'Europa. Fu proprio nella capitale francese che il gruppo di Beck e Malina, nell'ottobre del 1964 mise in scena *Mysteries and Smaller*

27. Il film, che venne censurato negli Stati Uniti e proiettato solo in via privata alla Judson Church, dopo una prima proiezione interrotta dall'irruzione della polizia al D. W. Griffith Theatre il 5 ottobre 1962, aveva precedentemente ottenuto grande successo di critica al Festival di Cannes nel 1961. Per un maggiore approfondimento, si veda Kembrew McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit., pp. 28-30, 75.

28. Intervento di Steven Ben Israel in *"Fuck The Curtain": An Oral History of Off-Broadway*, in «The Village Voice Archive», 20 May 2019.

Pieces, uno spettacolo contro il capitalismo e il militarismo, costituito di nove scene, ognuna della durata di massimo quindici minuti[29].

1.3. *L'osmosi artistica alla base dello stile Off-Off Broadway*

Nella condivisione degli spazi e delle serate le risonanze con le altre arti furono molte: nel teatro Off-Off Broadway poco alla volta si evidenziò un nuovo stile in cui si trovavano tracce di influenze della drammaturgia europea e delle altre correnti artistiche che diedero vita alla scena newyorkese: prima fra tutte quella della poesia Beat, che si riconosce nell'esplorazione dei ritmi e dei suoni del linguaggio per andare oltre il significato della parola. I testi teatrali venero influenzati anche dal contrappunto della sperimentazione Jazz, che in quegli anni trovava spazio nelle serate del Lower East Side e che ebbe un forte impatto sociale e formale, se pensiamo alla scena dell'avanguardia (ne abbiamo un esempio nel linguaggio spontaneo e ritmico che contraddistingue le opere di Sam Shepard). I primi caffè che proposero performance combinate di *readings* e improvvisazione jazz, come il San Remo, la Cedar Tavern o il Gaslight Café, offrivano il loro palcoscenico ai poeti Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs[30].

Lo stile drammaturgico Off-Off Broadway riflette la generale tendenza della scena a proporre una performatività non strutturata, una modalità espressiva che in realtà si diffuse a partire da un altro ambito, quello delle arti figurative. In quegli stessi anni nacquero infatti le nuove forme dell'happening e degli *events*, brevi performance proposte all'interno di serate dal vario e ampio programma, presentate dal gruppo Fluxus e dalla Performance Art (entrambi influenzati dall'opera di Allan Kaprow)[31].

---

29. Cfr. Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre*, cit., pp. 68-74.

30. Si vedano Mike Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008, e David Crespy, *Off-Off Broadway Explosion. How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater*, New York, Back Stage Books, 2003.

31. Gli happening erano opere non completamente strutturate, che proponevano un nuovo rapporto tra l'artista e il pubblico: lo spettatore seguiva l'evento da diverse prospettive ed era fisicamente soggetto, talvolta bersaglio, dell'azione performativa. Per un approfondimento si vedano Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., pp. 47-69; Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., pp. 94-111; e il saggio di Susan Sontag, *Happenings:*

Come accadeva in questi eventi, anche nel teatro Off-Off Broadway la struttura drammaturgica lasciava spazio all'integrazione di eventuali aspetti accidentali legati alla reazione del pubblico e a ciò che avveniva a livello ambientale: Michael Kirby riconobbe nei drammi rappresentati nei caffè l'importanza della variazione (lasciata a discrezione dell'attore) e dell'improvvisazione. Modalità compositive che si svilupparono anche grazie alla presenza a New York di John Cage, che negli stessi anni sperimentava la struttura alogica della composizione musicale[32] e incoraggiava gli artisti a usare il metodo *Chance*, basato sulla scelta tra diverse azioni nel corso della performance, musicale o teatrale che fosse[33].

In ambito artistico si diffuse l'uso di materiali e immagini appartenenti alla cultura di massa; la scena figurativa era dominata da Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Inoltre, nel Greenwich Village, nell'area in seguito denominata SoHo, aprirono importanti gallerie d'arte. Anche la Pop Art influenzò la scena Off-Off Broadway, spesso abitata da colori e oggetti che vi rimandavano; un teatro che non mancò di riferirsi ugualmente alla "sensibilità Camp", dominata dalle forme stilisticamente eccentriche riscontrabili nella produzione di massa e negli oggetti creati dai media, esempi estremi del gusto pubblico del periodo[34]. Con la sua esagerazione il Camp proponeva una nuova visione comica del mondo che trovò sede ideale nel teatro *underground*, dove la contestazione verso la perbenista società americana riproponeva i tabù di quella stessa cultura, ricorrendo a un immaginario ritenuto all'epoca scandaloso per i riferimenti sessuali ostentati nei testi e nell'azione sul palcoscenico.

---

un'arte di giustapposizioni radicali, in Susan Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Milano, Nottetempo, 2022, pp. 349-363.

32. Cfr. Michael Kirby, *The New Theatre*, in «The Tulane Drama Review», vol. X, n. 2, Winter 1965, pp. 23-43.

33. Cfr. John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.

34. Ne parlò ampiamente Susan Sontag in *Notes on "Camp"* [1964], dove descrisse questa "sensibilità" come l'amore per ciò che non è naturale, per l'artificio e l'esagerazione, ma anche come una caratteristica degli oggetti o presente nel comportamento delle persone: esistono film Camp, oggetti d'arredo, abiti, musica, edifici. Tutto ciò che contiene un ampio elemento di artificio può essere etichettato tale. Sono Camp l'androginia di Greta Garbo ma anche la sensualità di Gina Lollobrigida o il machismo esagerato. Si veda Susan Sontag, *Note sul "Camp"*, in Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 365-386.

L'inflazione, la fine del "sogno americano", la guerra in Vietnam, la tendenza all'uso della droga, sono i soggetti di drammi che, distanziandosi dalla diretta contestazione politica che caratterizzava invece altre opere dell'avanguardia, si collocarono in una dimensione spettacolare che mantenne un carattere d'intrattenimento e uno stile umoristico. Formatisi nel periodo di transizione sociale e culturale che condusse dai conservativi anni Cinquanta ai più radicali Sessanta, gli scrittori vissero in prima persona alcuni dei più importanti eventi che segnarono la storia e la cultura statunitense: dalla diffusione del movimento per i diritti civili alla protesta contro la guerra in Vietnam, dall'avvento del rock'n'roll all'espansione della comunicazione di massa, ai movimenti per i diritti delle donne, dei Nativi Americani, dei Neri e dei gay e, non da ultimi, agli assassinii di John Fitzgerald Kennedy, Malcolm X e Martin Luther King Jr.[35]. A dare vita al movimento Off-Off Broadway fu «the first generation to think of itself collectively as a generation»[36], formata da giovani borghesi che presero le distanze da quella dei genitori e si espressero contro lo *status quo* e contro le disuguaglianze nella società.

> It was also the first to be raised with television, mass marketing, and advertising campaigns aimed solely at teenagers as a consumer group. These were "Kennedy's Children," the generation described in the off-off Broadway play of that title by Robert Patrick – young people who fomented and carried out radical change in politics, social issues, and particularly in the arts.
>
> Buoyed by an exuberant economy that brought prosperity to their parents, the generation that had fought in World War II, these "baby boomers" were raised in affluent homes, given college educations, but unlike their parents, questioned the relentless consumerism promulgated by American culture[37].

La struttura del testo risentì dell'influenza delle più varie forme drammaturgiche e d'intrattenimento: le opere si ispirarono tanto alla tragedia greca quanto al realismo delle *soap operas*, ai film di Hollywood, alla *stand-up comedy*, al *burlesque* e alla drammaturgia dell'assurdo[38]. La

35. Omicidi avvenuti rispettivamente il 22 novembre 1963, il 21 febbraio 1965 e il 4 aprile 1968.

36. David Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., p. 21.

37. *Ibidem.*

38. Cfr. Stephen J. Bottoms, *Playing Underground*, cit., pp. 16-31.

"scrittura spontanea" adottata dai giovani *playwrights* era irriverente e indisciplinata. Come sottolinea David Crespy[39], lo sviluppo della drammaturgia Off-Off deve molto sia alla sperimentazione della Beat Generation, che anticipò le rappresentazioni nelle *coffeehouses*, sia al gruppo American Theater for Poets[40], fondato nel 1961 dai poeti e drammaturghi Diane di Prima e Amiri Baraka (LeRoi Jones), Alan Marlowe e il danzatore Fred Herko, importante anello di congiunzione tra la scena Beat e quella sperimentale. Infatti, i *readings* di poesia proposti dall'American Theater for Poets si evolsero in un primo tempo in laboratori dedicati alla creazione di nuove opere e in seguito in vere e proprie messe in scena complete. L'intenzione del gruppo era favorire una nuova concezione delle arti, con la produzione di opere teatrali, concerti musicali, esposizioni d'arte, *readings* di poesia, danza e performance art.

Non va trascurato, inoltre, il fatto che molti drammaturghi erano stati poeti prima di divenire autori teatrali. Come si è già accennato, questi nuovi scrittori fondavano il loro stile su un *background* nutrito dalla cultura popolare; "pop" era la simbologia su cui era costruito il linguaggio delle loro opere, con un frequente rimando alle icone e ai miti della cultura popolare americana, familiare a un pubblico che conosceva la mitologia diffusa dalla sensibilità Camp e dalla Pop Art a cui gli atti unici facevano riferimento. La realtà dei film di Hollywood, anch'essa ampiamente nota al pubblico, era una fonte a cui i drammaturghi attingevano nell'uso metaforico della parola, mentre il linguaggio adottato era quello vernacolare, immediato, e condiviso dalla comunità del Village[41].

Infine, ma non ultima, dall'Europa arrivò una forte influenza, tanto sulle tematiche trattate quanto sullo stile della scrittura, dall'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre e Albert Camus, ma soprattutto dalla drammaturgia dell'Assurdo. Grazie all'interessamento in ambito accademico e alla

39. Cfr. David Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., pp. 17-26.

40. Inizialmente chiamato The New York Poets Theatre, presentava le opere all'Off Bowery Theatre. Nel marzo del 1962 il gruppo organizzò il Poets Festival alla Maidman Playhouse dove ospitò, tra gli spettacoli, opere di La Monte Young, Allan Kaprow e Fred Herko. Cfr. Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham and London, Duke University Press, 1993, e Diane di Prima, *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years*, New York, Penguin, 2002.

41. Cfr. l'intervento di Robert Patrick in AA.VV., *American Experimental Theatre. Then and Now*, in «Performing Art Journal», vol. II, n. 2, Autumn 1977, pp. 13-24.

pubblicazione di numeri monografici dedicati al teatro europeo sulle riviste universitarie, prima fra tutte la «Tulane Drama Review»[42], negli anni Cinquanta i teatri dell'Off Broadway incominciarono a proporre le prime produzioni delle opere di Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet e Harold Pinter. Alla diffusione della drammaturgia dell'Assurdo contribuì anche il regista Herbert Blau, il quale nel 1959, al rientro da un viaggio in Europa, produsse alcune opere allo scopo di presentare negli Stati Uniti il più recente teatro sperimentale europeo[43] (i drammi degli stessi autori furono messi in scena anche dall'attrice e regista Julie Bovasso allo sperimentale Tempo Playhouse)[44]. Infine, come per il resto dell'avanguardia, concorse alla nascita del nuovo stile drammaturgico e performativo anche il forte interesse per le teorie di Antonin Artaud (*Il teatro e il suo doppio* venne pubblicato in inglese nel 1958[45]), di Bertolt Brecht e dell'americana Gertrude Stein[46].

---

42. Si veda Simona Brunetti, *La drammaturgia europea nelle pagine della "Tulane Drama Review" (1957-1967)*, in Simona Brunetti, Monica Cristini, Peter Eckersall (a cura di), *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale. Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981). Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 4-5/11-12 maggio 2022)*, Bari, Edizioni Di Pagina, 2024, pp. 203-310. «The Tulane Drama Review», in seguito «The Drama Review», venne fondata nel 1955 presso il Carleton College in Minnesota e trasferita poi alla Tulane University di New Orleans; all'inizio degli anni Sessanta si impose, con il nuovo direttore Richard Schechner, come principale rivista scientifica dedicata al teatro sperimentale e d'avanguardia (dalla fine degli anni Sessanta la New York University divenne la sua sede definitiva). A partire dal 1963 la rivista dedicò alcuni numeri monografici all'happening, al Living Theatre, all'Open Theatre, ma introdusse in America anche il lavoro di Jerzy Grotowski e di altri gruppi e artisti statunitensi ed europei. All'inizio degli anni Sessanta pubblicò invece alcuni articoli dedicati a Beckett, Ionesco e Artaud.

43. Cfr. Annette J. Saddik, *Contemporary American Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

44. Cfr. Albert Poland and Bruce Mailman, *The Off Off Broadway Book. The Plays, People, Theatre*, Indianapolis, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1972. Julie Bovasso (1930-1991) è stata drammaturga e attrice teatrale e cinematografica; come regista diresse molte opere nei teatri Off-Off Broadway e collaborò a lungo con il Café La MaMa, dove mise in scena anche la sua opera in due atti *Gloria and Esperanza* (1969). Ne parlò anche Elenore Lester in *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, cit.

45. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, traduzione in lingua inglese a cura di M.C. Richards, New York, Grove Press, 1958.

46. Fu il Living Theatre a portare per primo l'attenzione sulla crudeltà artaudiana e sull'opera di Gertrude Stein, della quale mise in scena alcuni drammi – oltre al già citato *Ladies' Voices*, si ricorda *Doctor Faustus Lights the Lights*, rappresentato nel dicembre del

Dalla commistione di queste diverse influenze e ispirazioni sorsero così nuove forme di scrittura che superarono i confini della drammaturgia tradizionale sia per i contenuti radicali, ritenuti spesso scandalosi, che per la struttura. L'opera di Ionesco, la sua riflessione sull'alienazione provocata dalla cultura di massa e la sua critica al conformismo borghese, si riflettono nello stile farsesco che deride il perbenismo americano nelle prime opere di Rosalyn Drexler, come *Home Movies* del 1964, e di Rochelle Owens, che in *Futz* (1967) esplorò la sessualità umana descrivendo la violenta esplosione della passione repressa nella storia di un giovane, residente in una moralista cittadina rurale, che si invaghisce del suo maiale. Il concetto d'identità sessuale messo in questione nelle opere di Genet *Le serve* (1947) e *Il Balcone* (1956), diventò uno spunto fertile sul quale i nuovi scrittori esplorarono in modo franco la rappresentazione teatrale della sessualità gay. Fu il caso di Lanford Wilson e il suo *The Madness of Lady Bright* (1964) – il lungo monologo di una *drag queen* attempata che, torturata dalla solitudine e dai ricordi, impazzisce isolata nel suo appartamento –, ma anche di Doric Wilson, Robert Patrick e Harry Koutoukas, tutti legati al Caffe Cino. Si possono invece riscontrare elementi brechtiani in opere come *Viet Rock* (1966), di Megan Terry, e *War* (1963), di Jean-Claude van Itallie.

La forma dell'atto unico si evolse, dunque, a partire da un terreno reso fertile dall'espressionismo, dalle teorie di Brecht, dal teatro di Beckett, Genet e Ionesco, dalla "crudeltà" di Artaud, dalla Pop Art e dal Camp, dall'improvvisazione jazz e dalla poesia Beat, dalla sperimentazione musicale di Cage e dall'happening. L'Off-Off Broadway diede vita a un teatro che nel contesto dell'avanguardia può essere definito unico per aver favorito un nuovo tipo di sperimentazione che riguardava soprattutto il testo scritto e che si diffuse in tutti gli Stati Uniti, trasformando notevolmente il teatro americano[47].

1951 al Cherry Lane Theatre, nel Greenwich Village. I due fondatori, Judith Malina e Julian Beck, erano interessati in particolar modo alle lezioni della Stein sulla natura polivalente del tempo teatrale e alle sue sperimentazioni sul linguaggio. Per un maggiore approfondimento si veda Bonnie Marranca, *Introduction*, in Carl Van Vechten (edited by), *Gertrude Stein*. *Last Operas and Plays*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977.

47. Crespy elenca e descrive i più importanti teatri Off-Off sorti a Chicago, Seattle, San Francisco, Los Angeles, Austin, Minneapolis, Atlanta, Washington DC, illustrandone l'attività. A tal proposito si veda, in David A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., l'ultimo capitolo *Creating your own Off-Off-Broadway*, pp. 161-187.

Va infine ricordato che un contributo fondamentale alla definizione della nuova forma drammaturgica e del particolare stile di scrittura venne dato dall'ambiente dell'East Village e dagli spazi dei suoi "teatri", dove gli autori erano «messi in condizione di farsi le ossa fianco a fianco con attori, registi, tecnici, avendo di continuo la possibilità di un riscontro sul palcoscenico»[48]. Il critico e storico Massimo Dini attribuì infatti l'elevato tasso di teatralità delle loro opere alla particolare sensibilità acquisita dagli autori lavorando nelle difficili condizioni imposte dai singolari spazi che ne ospitavano la messa in scena.

La scrittura riflette anche il senso di comunità che contraddistingueva il Lower East Side: i giovani drammaturghi lavoravano nella stessa area geografica e adottavano un linguaggio condiviso col pubblico del Village. Come già accennato, le opere erano costruite sulla simbologia e sulle immagini emblematiche a esso familiari – quella della Pop Art, del fumetto e della cultura di massa americana.

Questi drammi brevi, scritti in funzione della loro realizzazione, lasciavano ampio margine d'intervento all'attore. Se da un lato, allora, il drammaturgo scriveva grazie alle opportunità offerte dai promotori della scena del Village, l'attore aveva invece occasione di mettersi alla prova davanti al pubblico e il vantaggio di poter mostrare le sue doti recitative. L'autore Harry M. Koutoukas, particolarmente legato al Caffe Cino, non a caso propose per questi brevi drammi la definizione di *performance pièce*[49]. Molti scrittori erano infatti consapevoli dell'importante ruolo degli attori, consci che, con le poche risorse disponibili per la messa in scena e con un tempo limitato con cui catturare l'attenzione del pubblico e guadagnarne il favore, la presenza del performer e il suo carisma erano fondamentali per il successo dell'opera. I drammaturghi della scena *underground* colsero anche l'opportunità data dalla prossimità della scena al pubblico, al quale talvolta si rivolgevano direttamente, enfatizzando l'artificio teatrale e sottolineando più la presenza tangibile dei corpi e degli oggetti sul palcoscenico che le loro funzioni espressive. Spesso a contare non era la sola accezione dell'oggetto e dei corpi in scena, o la loro significazione nella realtà drammaturgica, quanto la presenza fisica e tridimensionale, il loro "essere" in scena. Il termine *performance piéce*

48. Massimo Dini, *Teatro d'Avanguardia Americano*, cit., p. 66.

49. Si veda Stephen J. Bottoms, *Playing Undreground*, cit., pp. 124-128.

evidenziava anche l'affinità con gli eventi proposti dalla performance art sorta nell'ambito delle arti visive «which thus emphasize the immediate physical, sculptural, and visual dimension of the staged event, rather than more "dramatic" concerns like character and narrative»[50].

Negli anni Sessanta, numerosi scrittori americani trovarono nel Café La MaMa la propria sede artistica: Julie Bovasso, Ed Bullins, Rosalyn Drexler, Tom Eyen, Maria Irene Fornes, Paul Foster[51], John Gruen, William Hoffman, Israel Horovitz, Adrienne Kennedy, Bruce Kessler, Leonard Melfi, Mary Mitchell, Rochelle Owens, Robert Patrick, Sam Shepard, Megan Terry e Jean-Claude van Itallie ebbero modo di vedere allestite le proprie opere nello spazio del piccolo seminterrato. Molti nuovi drammi furono prodotti solo all'interno del circuito Off-Off Broadway, ma per alcuni scrittori La MaMa si rivelò un vero e proprio trampolino di lancio verso una carriera di successo, come nel caso di Paul Foster, Rochelle Owens e Jean-Claude van Itallie, autori di alcune delle opere più apprezzate negli Stati Uniti come in Europa.

Al Café MaMa i *playwrights* avevano ampia discrezionalità nella scelta degli attori, del regista e degli apparati scenici per la realizzazione delle proprie opere. Ellen Stewart, una volta approvato il dramma da realizzare (secondo un criterio personale senza precise regole[52]), non interveniva nell'allestimento lasciando piena libertà creativa ai giovani artisti.

Gli scrittori perfezionavano il loro stile drammaturgico, affiancando registi e attori nel loro lavoro, in un approccio che può essere considerato la peculiarità di questo movimento teatrale; infatti, la sperimentazione avveniva sul palcoscenico e il testo era rivisto continuamente grazie all'opportunità di provarne l'efficacia davanti al pubblico[53]. Talvolta era l'autore stesso a curare la regia e alle diverse rappresentazioni della stessa opera gli attori potevano alternarsi: capitava infatti che uno spettacolo fosse presentato in

50. Ivi, p. 126.

51. Paul Foster (1931-2021), amico di Ellen Stewart, fu co-fondatore del Café La MaMa e uno dei suoi collaboratori più assidui. Cfr. David A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., pp. 71-72.

52. Chi era vicino alla Stewart ricorda che dava più importanza all'impressione che aveva delle persone che all'opera che le veniva proposta; ciò che per lei contava era dare una possibilità a giovani intraprendenti e dotati aprendo loro una strada verso il mondo dello spettacolo.

53. David A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., pp. 17-31.

più *venues* che collaboravano tra loro, ma non sempre attori, apparati scenici e tecnici erano gli stessi. Grazie alla sollecitazione proveniente dagli spazi ristretti dei caffè, condivisi da artisti e spettatori, gli scrittori superarono la divisione che vedeva l'autore-creatore esercitare la propria "autorità" su un pubblico considerato fruitore passivo.

2. Ellen Stewart e il Café La MaMa

Ellen Stewart (1919-2011), fondatrice del Café La MaMa, la sede più rappresentativa e più longeva del circuito Off-Off Broadway, è nota e riconosciuta come una delle protagoniste principali dell'avanguardia teatrale statunitense, insieme alle compagnie che ne hanno fatto parte. Di capitolo in capitolo, infatti, metteremo in luce quanto sia stato fondamentale il ruolo che il piccolo teatro newyorkese ebbe, a partire dagli anni Sessanta, nel promuovere lo scambio culturale e artistico tra Stati Uniti ed Europa. Un impegno che Ellen Stewart si assunse sin dall'inizio, favorendo l'incontro tra artisti e incoraggiando il processo da lei chiamato *cross-pollination.*

Nel presentare le sperimentazioni e le poetiche che hanno definito il Café La MaMa si è allora scelto di partire proprio dalla figura della sua fondatrice, la cui storia è strettamente intrecciata a quella del Café e delle sue produzioni. Dobbiamo però tener conto delle molte sfaccettature del suo lavoro per comprendere appieno quanto il suo apporto sia stato cruciale anche per lo sviluppo del teatro Off-Off Broadway e dell'intera avanguardia. Dai documenti e dalla letteratura disponibili emerge sicuramente un lavoro quotidiano di organizzazione, di ricerca e di pubbliche relazioni con compagnie provenienti da tutto il mondo, ma non meno considerevole è stata l'attività svolta sul territorio, un impegno che l'ha resa punto di riferimento per la collettività teatrale della metropoli americana.

Produttrice, impresaria, manager, ma anche costumista, regista e coreografa, Ellen Stewart arrivò a New York City da Chicago (Illinois) nel 1950 all'età di trentun anni. Dopo un lungo periodo di lavoro come stilista di moda, nel 1961 fondò il Café La MaMa in uno scantinato al 321 di East 9th Street, nel Lower East Side, una delle aree più modeste della metropoli, per sostenere i giovani drammaturghi e aiutarli a realizzare la loro carriera. Come altri iniziatori del teatro Off-Off Broadway, Stewart aprì il suo primo teatro nel quartiere oggi chiamato East Village, nella parte sud-est di Manhattan, in un seminterrato preso inizialmente in affitto per essere adibito ad atelier di moda[1]. Ne fece invece una *coffeehouse* seguendo l'idea suggeritale

1. Anche se si tratta di una storia già narrata e piuttosto conosciuta, vale la pena

dall'amico drammaturgo Paul Foster e dal fratello acquisito Fred Lights, anch'egli *playwright*: un caffè nel quale ospitare le messe in scena delle opere inedite dei giovani amici e dei loro colleghi. I due scrittori neofiti condividevano infatti il problema di non vedere accettati i propri drammi per le produzioni nei teatri appartenenti al circuito più istituzionale e commerciale dell'Off-Broadway: come si è visto, in questo ambito era impossibile che venisse prodotta un'opera che ancora non aveva visto le stampe e fosse sconosciuta al pubblico.

Dell'attività del teatro La MaMa nel contesto del circuito Off-Off Broadway parlò Stewart stessa nel saggio *Ellen Stewart and La Mama*, pubblicato in «The Drama Review» nel numero monografico del 1980 dedicato alle donne nel teatro[2]. Il saggio è in realtà la trascrizione di un seminario tenuto il 26 marzo 1979 al Millennium Film Workshop nel contesto di una serie di incontri organizzati dal direttore di Millennium, Howard Guttenplan. Stewart introdusse il suo intervento con un interessante racconto che chiarì quanto le sue preferenze teatrali derivassero da un'avversione per le *soap opera* che era stata costretta ad ascoltare alla radio nel corso della sua infanzia perché seguite dalla madre. Aborriva anche qualsiasi forma teatrale ricordasse la recitazione e la struttura di questo tipo di spettacolo: «When I came to New York, my brother took me as a very special treat to Broadway to see *A Streetcar Named Desire* with Marlon Brando, ad all I wanted to do was escape, and that's the truth. What has been described as some of the greatest theatre sounded like that radio»[3].

---

riassumere gli eventi che condussero Ellen Stewart al teatro. Arrivata a New York per frequentare una scuola per disegnatrici di moda alla quale, diversamente che in altri istituti statunitensi, potevano accedere anche donne Afroamericane, si ritrovò invece a lavorare come portiera ai magazzini Saks di Fifth Avenue. Un fine settimana, visitando la città, si fermò in Delancey Street, zona al tempo popolata da numerosi negozi di tessuti e materiali per il cucito, dove incontrò colui che considerò in seguito un padre adottivo, Abraham Diamond, un venditore ebreo che, dopo averla accolta in famiglia, prese l'abitudine di regalarle dei tessuti con i quali la giovane confezionava i suoi abiti. Fu proprio una delle sue creazioni, notata da una cliente dei grandi magazzini in cui lavorava, che portò i titolari a offrirle una posizione di stilista. Ellen Stewart approdò al teatro una decina d'anni dopo, quando decise di lavorare in proprio per poter dedicare parte del suo tempo anche al sostegno di alcuni amici artisti, esattamente come Diamond aveva fatto con lei.

2. Ellen Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, in «The Drama Review», *Women and Performance Issue*, vol. XXIV, n. 2, June 1980, pp. 11-22.

3. Ivi, p. 12.

Il Café La MaMa venne aperto nel 1961 e inaugurato nel 1962[4] con la produzione di brevi atti unici scritti dai giovani *playwrights* che gravitavano intorno ai primi caffè-teatro dell'East Village; gli spettacoli erano allestiti con i pochi mezzi a disposizione, materiali spesso prestati o raccolti dalla strada, e con l'aiuto e l'ingegno di amici e colleghi. Fu Joe Cino, direttore del Caffe Cino, a fornirle l'aiuto tecnico inviando a La MaMa i giovani che collaboravano con il suo locale. Così Ellen Stewart descrisse il primo periodo di apertura del suo Café:

> It was a tiny place, and our stage was only large enough to fit a single bed that we found on the street. Our plays were on the bed, under the bed, around the bed; many murders took place, ketchup was a large prop. I mean we always had ketchup; it was always bloody on the door. The bathroom was our dressing room. We did many things, but nobody ever thought to try to get beyond the bed, really. Then, lo and behold, Robert Sealy who is a marvelous playwright – he is teaching now at Rutgers – wrote a play called *The Big Cheese*, and he had a friend who was a window-display person for Bloomingdales. When this young man came to this space, the first thing he did was get rid of the bed. He found a big stuffed chair, and he took some paste and pasted a piece of cloth on the wall, and it became wallpaper. He sprinkled books around on the floor, and it became a different set. It was freedom because from that time on, in that space, we had sets. We were no longer chained to the bed; this was I think, one of the most important things that happened[5].

A La MaMa venivano prodotte e presentate due o tre opere la settimana, allestite dopo solo qualche giorno di prova, con l'obiettivo essenziale di proporre al pubblico una programmazione sempre diversa. Quest'ultimo era inizialmente costituito dalle poche persone richiamate per strada poiché, a causa del rischio delle frequenti incursioni da parte della polizia, il Café, come molti altri locali nel quartiere, non esponeva un'insegna luminosa all'entrata. Le condizioni della sala erano infatti piuttosto precarie, e le norme di sicurezza non sempre osservate; inoltre, non essendo i caffé né bar né veri teatri, non godevano di una specifica regolamentazione, cosa che facilitava il sanzionamento da parte degli ufficiali municipali (soprattutto quelli del Building

4. La prima opera ad essere prodotta fu *One Arm*, di Tennessee Williams, nell'adattamento di Andy Milligan, messa in scena dal 27 al 29 luglio 1962.

5. Ivi, p. 13.

Department). Per La MaMa, conseguenza dei numerosi controlli fu la continua migrazione da una sede all'altra: a un anno dall'apertura, Ellen Stewart trasferì il suo Café in un loft all'82 di Second Avenue, dove rimase per circa un anno e mezzo fino al novembre del 1964, quando fu costretta a un nuovo trasloco, sempre in un loft, al 122 di Second Avenue e successivamente in un locale di St. Mark's Place, migrazione che si concluse con l'acquisto della sede definitiva nel 1969, al numero 74 di East 4th Street[6]. Ad ogni trasloco le esigenze dello spazio imponevano cambiamenti nella disposizione dei tavoli, come della scena; il corso degli anni vide anche un'evoluzione dello stile del teatro e delle opere prodotte, come la partecipazione di nuovi scrittori e attori, con il formarsi, come vedremo più avanti, delle prime compagnie stabili, e il passaggio dalla produzione di atti unici a quella di opere complete. Le dimensioni del locale e la suddivisione degli spazi influivano notevolmente anche sulla scrittura drammaturgica che, ricordiamo, era al contempo una scrittura scenica alla quale il drammaturgo lavorava pensando al contesto in cui sarebbe stata allestita. Lo sottolineò anche Ellen Stewart nel raccontare la storia del suo teatro:

> The plays that were being written necessarily became a different kind of play for each location that we moved to. No one in our beginnings had any ideas about changing theatre, or setting up an alternative theatre, or doing anything about Off-Broadway. We were a little group of people who wanted to write plays and who would be in these plays and who really didn't know too much about theatre at all: certainly I knew nothing. That was the way we started. We learned because nature forced us to learn by making us move – adapting to different environments – out of which our kind of theatre seemed to evolve[7].

6. All'edificio si aggiunsero, grazie alle generose donazioni da parte di fondazioni private, la palazzina chiamata The Annex, al 66 della stessa strada, The Gallery, al numero 6 di East 1st Street, e la sala prove al 47 di Great Jone Street. A ricostruire l'avvicendarsi delle diverse sedi che dal 1961 ad oggi hanno ospitato prima il Café La MaMa e in seguito La MaMa Experimental Theatre Club (ETC) è Hillary Miller nel saggio *Ellen Stewart's La Mama ETC as Lower East Side Landing Site*, in «Performance Research», vol. XX, n. 4, 2015, pp. 53-61. Per ulteriori approfondimenti si vedano anche, della stessa autrice, *Drop Dead: Performance in Crisis 1970s New York*, Evanston, Northwestern University Press, 2016, e il saggio di Giulia Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, cit., 20-34.

7. Giulia Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, cit., p. 14. Nonostante Ellen Stewart in più occasioni abbia dichiarato che alla fondazione del suo Café non sapesse nulla del teatro, credo che alcuni suoi commenti siano invece testimoni del contrario, o per lo meno

Il nome del Café derivava dal soprannome dato alla sua fondatrice, chiamata "Mama" da amici ed artisti perché, oltre a offrire una scena per l'allestimento delle opere, Ellen Stewart aveva la propensione a prendersi cura di loro, dando talvolta ospitalità anche alle rispettive famiglie. È importante tenere presente questa peculiarità poiché, insieme all'idea di un teatro come luogo di scambio artistico e culturale, che è stata sin dall'inizio alla base della sua attività, fu un elemento fondante del suo approccio d'impresaria, foriera del suo successo negli Stati Uniti e nel mondo, dove il Café La MaMa e la sua fondatrice sono oggi visti come una cosa sola[8].

Ellen Stewart era una giovane donna Afroamericana intuitiva e tenace tanto da riuscire, in un Nord America d'inizio anni Sessanta che ancora non aveva risolto le questioni razziali, a fare del suo piccolo caffè una delle principali sedi del teatro sperimentale di New York; una mecenate che seppe mettere i giovani artisti nelle condizioni di poter creare, fornendo loro i mezzi e lo spazio per dare forma alla loro arte, concretizzando la moderna concezione di residenza artistica. Lo esplicitò lei stessa in un'intervista in cui spiegò, «I think of myself as one who encourages people to explore

---

inducano a pensare che almeno qualcosa del teatro conoscesse. Per esempio, nel corso del seminario al Millennium, raccontò che fu la prima a produrre negli Stati Uniti le opere di Harold Pinter poiché «He was my kind of playwright, you see – the abstract work or what has come to be called abstract. These plays were not in the conventional genre. They were plays that could be reflected in music or movement». Ellen Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, cit., pp. 20, 22.

8. L'intera storia del teatro a partire dalla sua fondazione è ricostruita da Cindy Rosenthal in un lungo saggio pubblicato sulla rivista diretta da Richard Schechner, Cindy Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, in «The Drama Review», vol. L, n. 2, Summer 2006, pp. 12-51, e in un importante volume che ripercorre i primi cinquant'anni di attività del teatro attraverso i manifesti degli spettacoli prodotti, sempre di Cindy Rosenthal, *Ellen Stewart Presents*, cit. Il libro, commissionato alla studiosa dallo stesso teatro, ne ripercorre in modo puntuale la storia dalla sua fondazione, con interessanti approfondimenti su alcune produzioni e sugli eventi organizzati dalla Stewart, facendo emergere il suo fondamentale apporto allo sviluppo della scena sperimentale newyorkese. Per un quadro più completo della storia del Café La MaMa, e della sua sede distaccata nel nostro paese, si veda Moreno Cerquetelli, a cura di, *La MaMa dell'Avanguardia. Il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Roma, Edizioni Internazionali, 2006. Giulia Palladini invece, ne approfondisce l'attività nel contesto della sperimentazione newyorkese degli anni dell'avanguardia nel suo *The Scene of Foreplay*, cit., pp. 113-150.

their potential. You let yourself become one of them and you use whatever skills you have to enhance what they have, what they do. This is my philosophy»[9].

Agli albori degli anni Sessanta, dunque, Ellen Stewart decise di impegnarsi come produttrice contribuendo alla fortuna di molti giovani artisti, come i registi Tom O'Horgan e Andrei Serban, e numerosi drammaturghi, tra cui Jean-Calude van Itallie, Tom Foster, Rochelle Owens, Megan Terry, e Tom Eyen, solo per citarne alcuni. Non mancarono gli attori, si ricordano Priscilla Smith e Seth Allen, lo scenografo Jun Maeda[10] e Bob Willson, che iniziò la sua carriera ideando le maschere di *Motel* indossate nelle prime performance presentate in Europa nel 1965.

2.1. *La vita nell'Est Village e le collaborazioni*

La prima rappresentazione a inaugurare il Café La MaMa il 27 luglio 1962, *One Arm* di Tennessee Williams, diretta da Andy Milligan, fu precedentemente messa in scena al Caffe Cino e segnò per Ellen Stewart l'inizio di una lunga serie di collaborazioni artistiche. Molte delle sue produzioni dei primi anni Sessanta erano infatti state presentate anche in altre sedi dell'Off-Off Broadway, o erano coprodotte con un altro teatro. Nella comunità del Lower East Side lo scambio e la cooperazione erano un tratto distintivo, sollecitati tanto dalle necessità economiche quanto dalla distribuzione urbanistica delle sedi, ubicate a pochi isolati una dall'altra, se non addirittura sulla stessa strada. Questa filosofia, che stava alla base della felice diffusione del movimento e del fiorire della sperimentazione, si consolidò col passare degli anni senza l'ombra di una competizione tra le molte *venues*, ognuna delle quali si contraddistingueva per uno stile proprio. I numerosi teatri della Lower Manhattan maturarono invece peculiari predilezioni per specifiche tematiche, o per la drammaturgia di alcuni scrittori, e si contraddistinsero per il genere che predominava nelle rispettive produzioni. Ma a sostenere l'intero movimento, che inizialmente non

9. Ellen Stewart, in Cindy Rosenthal, *La MaMa Presents*, cit., p. 23.

10. L'artista giapponese, che faceva precedentemente parte della compagnia Tokyo Kid Brothers, fu autore delle scenografie di *The Trojan Women*, diretto da Andrei Serban all'inizio degli anni Settanta, e lavorò per numerose produzioni presentate a La MaMa, tra cui *The Good Woman of Setzuan* (1975) e *As You Like It* (1977).

godeva di finanziamenti privati o pubblici, furono proprio la collaborazione e il supporto reciproci, un atteggiamento che favorì un vero processo di osmosi artistica.

Ellen Stewart e i direttori delle altre sedi erano consapevoli dell'importanza di quanto stavano creando e che la libera sperimentazione stava dando vita a qualcosa di veramente nuovo. Anche se non in modo programmatico, lavoravano tutti con l'intento comune di dare una nuova forma al teatro americano e di proporre una scena che fosse diversa da quella dei teatri istituzionali, o di repertorio; in un certo senso alternativa anche all'avanguardia che stava fiorendo negli stessi anni, quella dei gruppi che stavano dettando i canoni riformatori del Nuovo Teatro, per il diverso approccio alla creazione scenica.

Pur essendo sorto ed essersi sviluppato a livello locale in soli due quartieri di New York, il movimento Off-Off Broadway concorse di fatto al rinnovamento della scena americana ed entrò a far parte della sperimentazione artistica del momento, influenzandola a suo modo. Inoltre, la nuova drammaturgia, che si diffuse grazie alle rappresentazioni nei caffè, nelle chiese e nei loft, spinse gli artisti a cercare e a sviluppare un training per l'attore che potesse sostituire quello più diffuso dell'Actors' Studio, o i metodi proposti da attori-pedagoghi che avevano aperto i loro studi a New York[11], conducendo inoltre alla definizione di nuove forme recitative. Ad agevolare la nascita di un nuovo teatro fu anche l'approccio al lavoro che vide lo scambio continuo e la collaborazione tra le sedi del circuito.

La *venue* con cui più collaborò La MaMa fu il Caffe Cino. I due teatri condivisero spesso delle produzioni e programmarono insieme degli eventi per raccogliere i fondi per sostenere le rispettive cause: nel 1965 il teatro di Joe Cino fu danneggiato da un incendio ed Ellen Stewart mise a disposizione la scena del Café La MaMa per la sua programmazione in attesa che fosse ristrutturato. «Goodevening, everybody, and welcome to Mama Cino!»[12] era l'annuncio con cui i due promotori aprivano le serate riservate agli spettacoli proposti.

---

11. Sulle scuole per l'attore si veda il mio articolo *La formazione dell'attore negli Stati uniti prima dell'avanguardia. Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori*, in «Antropologia e Teatro», n. 15, 2023, pp. 21-43.

12. Mary Boylan, *Caffe Cino: Take the IND To 4th Street*, in «Other Stages», 19 April 1979, p. 3.

Per sostenere la ristrutturazione del locale il 15 marzo dello stesso anno al Writer's Stage Theatre venne presentato un evento e ne furono in seguito organizzati altri, come la serata al Sullivan Street Playhouse del 26 aprile, promossa dai drammaturghi Harry M. Koutoukas ed Edward Albee e dal regista e direttore di scena Ronald Link, che vide il coinvolgimento di molti degli artisti che collaboravano con il Caffe[13]. Da uno dei pieghevoli realizzati per queste occasioni si evince il tipo di rapporto che univa la gente di spettacolo dell'East Village: fu infatti Koutoukas a raccontare quanto il Caffe Cino fosse importante per gli artisti del quartiere.

> We had always known THE CAFFE CINO, we had always taken it for granted. It has been as much a part of the Village over the last eight years [...]. It was always mentioned casually, like someone next door or in the family. A cup of coffee --- a play --- a new idea that didn't quite come off. We had absorbed it --- it was like the Post Office or the Mafia.... a fact in our lives.
>
> Now it's collage walls are no longer there, Joe's not behind the expresso machines in one of his eccentric hats. So suddenly it sinks in. What's gone is a part of each and every one of us. That little caffe theatre had become as much a part of our pattern as eating or walking. All that is left is an empty time from 8:00 until Midnight ---- the time that had been CINO time.
>
> Oh yes, there were other things too, hot chocolates, brought over by Hope, without a cheque, nor mention of one --- that was perhaps the surest thing, Joe Cino's ability to ESP out that you'd not eaten --- never a mention to it... Steamed eggs and hot chocolate. There was no charging it at Cino's, if you were hungry you ate.
>
> If you were hungry you ate, if you had an idea you could work on it, if you had a dream that wasn't quite possible, you could dream it, and pretend it was just on the verge of happening --- and no one dare ever remind you that it might not.
>
> [...] For eight years Mr. Cino has been dedicated to us --- some of us are trying in a small way to pay him back --- the debt is ours[14].

A evidenziare la solidarietà nei confronti del Café La MaMa fu invece un evento chiamato *BbAaNnGg!*, organizzato dal drammaturgo Robert

13. Robert Heide, *Cockroaches in The Baubles*, in «Other Stages», 19 April 1979, pp. 8-9.

14. Harry M. Koutoukas, *And so the Cino*, in *Caffe Cino Benefit*, testo presente nel pieghevole di sala del 15 marzo 1965. T-CLP, Caffe Cino (New York), New York Public Library – Performing Arts Division – Billy Rose Theatre Division.

Patrick dal 3 al 7 novembre 1965 a La MaMa per raccogliere i fondi necessari a coprire i costi della ristrutturazione dell'impianto elettrico nella sede al 122 di Second Avenue, la cui chiusura fu imposta dall'amministrazione cittadina per non aver ottemperato le norme di sicurezza. Il programma, patrocinato anche dalla Judson Church, presentava ventisei brevi *skits* (spettacoli di qualche minuto) proposti da altrettanti artisti[15].

Talvolta la collaborazione si concretizzò nello scambio di produzioni, come nel caso dell'opera di Leonard Melfi, *Birdbath*, e di *Chicago*, di Sam Shepard, entrambe scritte per Theatre Genesis (il progetto teatrale della St. Mark's Church), ma messe in scena anche dagli attori della Stewart nel corso del tour europeo nel 1965.

Ellen Stewart si mosse però anche oltre i confini della scena sperimentale per proporre i drammi dei suoi autori sui palcoscenici dei teatri Off-Broadway, quelli più "istituzionali": nel novembre 1966, dopo essere stato presentato in Europa, debuttò al Pocket Theatre *America Hurrah* di Jean-Claude van Itallie; nello stesso periodo, in seguito al debutto in maggio a La MaMa, al Martinique Theatre fu presentata *Viet Rock*, l'opera di Megan Terry per la quale Joseph Chaikin, Peter Feldman e Megan Terry stessa diressero un cast misto di attori appartenenti a La MaMa e all'Open Theatre. Infine, *Tom Paine*, dramma di Paul Foster, fu messo in scena allo Stage 73 nel marzo del 1968. Produzioni, queste, che testimoniano come nonostante la differenza d'intenti la separazione tra Off-Off Broadway e Off-Broadway non fosse così netta, e che a sfumare i confini contribuisse il continuo andirivieni degli artisti tra una scena e l'altra, come spiegano Cindy Rosenthal e James M. Harding: «Time and again in the 1960s, Broadway musicals, mainstream dramas, and experimental performances all participated in a complex dialogue about politics, society, and culture. That dialogue began on the main stage as often as it did in off-off-Broadway venues»[16]. D'altronde, anche se retto su un sistema ormai commerciale, lo stesso circuito Off-Broadway era sorto con l'obiettivo

15. Tra i partecipanti vi erano l'attore Kevin O'Connor, i drammaturghi Tom Eyen, Sam Shepard, Leonard Melfi, Ted Harris, Lanford Wilson e Ruth York, lo scrittore e critico Michael Smith, il fotografo Phill Niblock e i membri dell'Open Theatre. I materiali riguardanti l'organizzazione della serata sono custoditi presso La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

16. James M. Harding and Cindy Rosenthal, *Pulling the Curtain on False Dichotomies*, in James M. Harding and Cindy Rosenthal (edited by), *The Sixties, Center Stage. Mainstream and Popular Performances in a Turbulent Decade*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020, pp. 3-23, citazione a p. 13.

di favorire la sperimentazione e alcune delle personalità che ne facevano parte non avevano dimenticato i principi sui quali in origine si era fondato.

Nell'ambito del contesto Off Broadway Ellen Stewart promosse anche delle collaborazioni con alcune associazioni, come la Playwrights Unit, fondata nel 1963 dalla Albarwild Theatre Arts, Inc.'s (ABW), i cui soci erano il drammaturgo Edward Albee e i registi e produttori Richard Barr e Clinton Wilder, un progetto nato per dare ai giovani drammaturghi la possibilità di produrre le proprie opere con la partecipazione di attori, registi e tecnici professionisti che lavoravano nel circuito commerciale. Le performance della Playwrights Unit erano ospitate al Village South Theatre di Vandam Street e al Cherry Lane Theatre, dove nella primavera del 1965 venne organizzato un evento chiamato *New Playwrights Series*, il cui programma prevedeva la presentazione di dieci drammi, tra cui *Balls* di Paul Foster e *Home Free!* di Lanford Wilson[17].

La fondatrice del Café La MaMa propose, inoltre, dei progetti che coinvolsero l'intera comunità *underground*, come il Coffee House Theatre Festival, programmato al Village South Theatre dall'1 al 7 giugno del 1964, dove furono messe in scena *The Recluse* di Paul Foster e *Who's Afraid of Edward Albee*, di David Starkweather. In quel caso sui quotidiani furono pubblicate poche recensioni (e non tutte lusinghiere): il 2 giugno, in *Coffee House Theater Festival Presents 2 Plays* («The New York Times»), Paul Gardner criticò in modo negativo le due opere presentate, pur rilevandone la correttezza strutturale. Più positiva, invece, fu la recensione di Arthur Sainer, che nel «Village Voice» del 6 giugno apprezzò la recitazione delle attrici Sala Staw e Bryarly Lee in *The Recluse*, un giudizio condiviso da Judith Gayle Harris in «Back Stage», che il 12 giugno pubblicò poche righe ma di generale apprezzamento.

> "The Recluse" by Paul Foster is a moving and imaginative fantasy about an old woman's battle with the various facets of her personality. Sala Staw was the recluse and Bryarly Lee as her alter ego were excellent. The play moved swiftly to a theatrically exciting macabre climax, holding the audience spellbound from beginning to end[18].

17. Si vedano David A. Crespi, *Off-Off Broadway Explosion,* cit., e, dello stesso autore, *Paradigm for New Play Development. The Albee-Barr-Wider Playwrights Unit*, in James M. Harding and Cindy Rosenthal (edited by), *The Sixties, Center Stage*., cit., pp. 117-137.

18. Judith Gayle Harris, *"So Who's Afraid of Edward Albee" and "The Recluse"*, in

Qualche anno più tardi, nell'agosto del 1968, reduce dalle esperienze di partecipazione delle sue compagnie a numerosi festival universitari europei, Ellen Stewart collaborò all'organizzazione del Festival Internazionale di teatro Brandeis Interact, alla Brandeis University, dove Tom O'Horgan e La MaMa Repertory Troupe misero in scena *Massachusetts Trust* di Megan Terry. I materiali d'archivio testimoniano la partecipazione al festival di alcune compagnie europee, tra cui la Caravan Theatre di Cambridge, la francese Le Grand Theatre Panique, la scozzese Traverse Theatre Club (che ospitò quello stesso anno La MaMa nell'ambito della programmazione del Fringe Festival di Edimburgo). Tra i gruppi stranieri era presente anche il Club de Teatro Experimental La MaMa of Colombia[19].

Mentre negli Stati Uniti i festival teatrali erano infatti piuttosto sporadici, e soprattutto discontinui, in Europa rappresentavano un tipo di evento diffuso e importante per la presentazione delle produzioni proposte dai gruppi "sperimentali": oltre alle compagnie formatesi a La MaMa, vi parteciparono i gruppi più rappresentativi del Nuovo Teatro, come il Living Theatre, il Bread and Puppet Theatre , El Teatro Campesino o il San Francisco Mime Troupe[20]. Michael Kirby ne riconobbe il valore in quanto strumenti funzionali allo sviluppo del teatro come forma artistica, allo scambio di idee e dal rilevante ruolo sociale di "catalizzatori" nella produzione di pensiero teatrale, grazie alla promozione dello scambio culturale e sociale tra artisti provenienti da tutto il mondo[21].

A proposito dei festival americani, nel gennaio del 1969 La MaMa Plexus Workshop, la compagnia fondata nel 1968 e diretta dal regista e attore Joel Zwick, fu ospitata alla Kent State University, dove con Ellen Stewart tenne un seminario al Creative Arts Festival[22]. La presenza in questi eventi organiz-

---

«Back Stage», 12 June 1964.

19. I materiali riguardanti l'organizzazione del festival sono custoditi presso La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

20. Si vedano le testimonianze di registi e attori americani pubblicate nel canale del progetto 'Estella': www.youtube.com/@EstellaStories.

21. Michael Kirby, *International Festival Issue. An Introduction*, in «The Drama Review», December 1973, vol. XVII, n. 4, pp. 3-4.

22. In quell'occasione Joel Zwick e la moglie Diane Callum, anche lei attrice nel gruppo, girarono un film documentario sul training diretto dalla regista Shirley Clarke, alla cui produzione parteciparono gli studenti della Kent State University.

zati dalle università segnò l'inizio di una collaborazione di Zwick e dei suoi attori con le istituzioni americane: dalla fine degli anni Sessanta, infatti, negli Stati Uniti si diffuse la programmazione di seminari e workshop tenuti dagli artisti nel contesto dei programmi di studio accademici dedicati al teatro[23].

2.2. *«Religion is what's happening, baby»*

Nei primi anni di attività del circuito Off-Off Broadway furono molte le difficoltà affrontate dai promotori della sperimentazione teatrale, soprattutto quelle derivate dai rapporti con le istituzioni, prima fra tutte la municipalità di New York, che tentava continuamente di far chiudere i locali, ma anche con l'Actors' Equity Association, il sindacato che tutelava i diritti degli attori.

Dal 1963 al 1965 il leader democratico Ed Koch e il Dipartimento di Polizia, in previsione dell'Esposizione Mondiale ospitata a New York tra il 1964 e il 1965, promossero una campagna contro i locali notturni ordinando la chiusura di *strip club*, cabaret, bar, e prendendo di mira soprattutto le attività più tolleranti con i gay o che ospitavano *Drag show*[24]. Ma a causa del loro orientamento, spesso controcorrente rispetto alla politica cittadina, anche i caffè vennero considerati simbolo di oltraggio e per questo la municipalità ne forzò spesso la chiusura adducendo alle molte disposizioni imposte per le licenze dei locali che offrivano spettacoli dal vivo o ristorazione[25]. La questione toccò da vicino anche il Café La MaMa, tanto che le ripetute chiusure indussero la sua fondatrice a contrapporre all'accanimento della polizia la proposta di eventi a sostegno del teatro Off-Off Broadway, come le rappresentazioni eccezionalmente allestite nei teatri di repertorio. Dopo aver subito l'ennesima ispezione delle autorità cittadine,

23. Sull'argomento si veda Monica Cristini, *La formazione dell'attore negli Stati uniti prima dell'avanguardia*, cit., pp. 33-37; del gruppo La MaMa Plexus ho parlato invece in *La MaMa Experimental Theatre: a Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with the European Theater in the Years 1961 – 1975*, New York – London, Routledge, 2023.

24. John Strasbourg, *The Village,* cit., pp. 455-472.

25. Wendell C. Stone, *Caffe Cino. The Birthplace of Off-Off Broadway*, cit. All'inizio degli anni Sessanta a New York l'attività dei "caffè-teatro" non era ancora regolamentata ed erano previsti solo due tipi di licenza per i locali che proponevano spettacoli dal vivo: quella dei cabaret, molto costosa e sostenuta dalla vendita di alcolici, e quella dei teatri, che prevedeva invece regole molto restrittive su sicurezza, dimensione degli spazi e attrezzature.

il 12 marzo 1964 Ellen Stewart trovò la soluzione definitiva per proseguire l'attività del Café: cambiò lo *status* del suo locale da *caffeehouse* a club con il nuovo nome La MaMa Experimental Theatre Club (ETC), uno spazio privato e non più pubblico che offriva gli spettacoli ai soli membri i quali, sostenendo il costo di un dollaro per la tessera associativa settimanale, potevano assistere gratuitamente a tutte le performance offerte[26].

L'Actors' Equity Association tormentava invece i diversi teatri dell'Off-Off Broadway perché non retribuivano adeguatamente gli attori, limitando il loro compenso alle offerte raccolte nel corso della serata. Il regolamento metteva in difficoltà i teatri dell'East Village che, pur fondando le produzioni sulla partecipazione di un certo numero di artisti principianti, o comunque non professionisti, contavano tra le loro fila anche attori che comparivano nelle produzioni Off-Broadway ed erano membri dell'Equity – ulteriore riprova di quanto i confini tra teatro sperimentale e istituzionale fossero sfumati. La questione coinvolgeva la maggior parte delle sedi del circuito sperimentale, le quali operavano al di là delle prospettive di guadagno e di conseguenza non potevano permettersi di retribuire regolarmente gli artisti. Gli interventi dell'Equity, che multava gli attori che collaboravano con il teatro Off-Off Broadway, si fecero negli anni sempre più frequenti e presero di mira soprattutto La MaMa, probabilmente a causa delle sue numerose produzioni. Nel 1966 il sindacato sanzionò Marilyn Roberts e Patrick Sullivan per aver partecipato, privi di un contratto regolare, alla produzione di *Why Tuesday Never Has a Blue Monday*, di Robert Heide, in scena al 122 di Second Avenue il 10 agosto dello stesso anno. Ellen Stewart si oppose fermamente all'intervento dell'associazione entrando in prima persona nella disputa: non credette infatti alla spiegazione, addotta dall'Equity, di aver multato i due attori con l'obiettivo di ottenere che La MaMa retribuisse il giusto compenso agli artisti, ma riteneva invece che l'azione fosse rivolta a tutelare i guadagni dei teatri Off-Broadway. L'inasprimento delle regole da parte del sindacato sembrava infatti essere associato in una certa misura alle lamentele dei teatri del circuito istituzionale, trovatisi nelle condizioni di dover ridurre il costo dei biglietti per poter competere con il nuovo circuito sperimentale, diventato ormai un'attrattiva significativa per il pubblico.

26. Cindy Rosenthal, *Ellen Stewart Presents*, cit., pp. 23-26.

Il rifiuto della Stewart di adeguarsi alle regole imposte dall'Equity causò però una diminuzione delle sue collaborazioni con gli attori iscritti al sindacato i quali, per il timore di essere sanzionati preferirono interrompere la partecipazione agli spettacoli da lei prodotti. Di conseguenza, le attività del teatro vennero sospese e il Café chiuse le porte dal 12 ottobre al 9 novembre 1966[27].

A supporto di Ellen Stewart intervenne allora Lawrence Sacharow, regista attivo in entrambi i circuiti newyorkesi, con una lettera inviata al «New York Times» e pubblicata il 6 novembre di quell'anno. Sacharow scrisse di aver avuto modo di dirigere delle performance al Café La MaMa, dove l'alto livello delle produzioni era dato anche dalla professionalità di attori iscritti all'Equity disponibili a partecipare all'allestimento di nuove opere. Spiegò che per il Café sarebbe stato impossibile pagare quanto il sindacato imponeva con il solo supporto delle quote d'associazione, e che la chiusura del La MaMa avrebbe negato agli spettatori meno abbienti la possibilità di assistere agli spettacoli offerti dalla Stewart. Il regista evidenziò inoltre che il pubblico del teatro Off-Off Broadway non era lo stesso dell'Off-Broadway, e che vi facevano parte anche persone che non avrebbero potuto comunque permettersi di sostenere il costo di un biglietto per uno spettacolo Off-Broadway. Concluse infine dichiarando che «many of us in the theater would feel it a great loss if the cafe were forced to close due to the rigidity of the Actors Equity ruling»[28].

La forte opposizione di Ellen Stewart a sottostare alle regole del teatro commerciale la rese così ambasciatrice del teatro Off-Off Broadway anche nella sua stessa città e la portò infine a vincere la disputa con il sindacato degli attori. Il fermo sostegno del principio della non commercializzazione del teatro, che sorreggeva l'intero movimento, condusse infatti al raggiungimento di un compromesso del quale beneficiarono tutte le sedi del circuito *underground*. L'Actors' Equity alla fine scese a patti e con un nuovo "Showcase and Workshop Code" riconsiderò le restrizioni, consentendo agli attori membri di esibirsi senza uno stipendio purché lo spettacolo fosse offerto gratuitamente e che non fossero raccolte offerte tra il pubblico. Inoltre a La MaMa, che richiedeva agli spettatori il solo pagamento di una

27. A raccontare della vicenda è Wendell C. Stone, in Caffe Cino, cit., p. 139.

28. Lawrence Sacharow, 'Drama Mailbag': *The Case of Cafe La Mama*, in «The New York Times», 6 November 1966.

quota associativa per assistere alle rappresentazioni, il sindacato concesse di non retribuire gli attori fintanto che avesse mantenuto lo *status* di club[29].

A inaugurare la riapertura del Café, il 7 dicembre, fu *Give My Regards to Off-Off Broadway*, una satira irriverente che ritraeva il mondo del teatro *underground* scritta per l'occasione da Tom Eyen[30]. Nella recensione dell'evento pubblicata nel «New York Times», Dan Sullivan abbozzò il ritratto di una "tipica" performance a La MaMa:

> Mr. Eyen's targets are strictly contemporary: "Viet Rock", happenings, op art, La Mama itself. New-fashioned, too, in the freedom (sometimes, alas, carelessness) with which Mr. Eyen and his director, Ron Link, have tossed together this long inside joke.
>
> [...] The friendly laughter of "Give My Regards" is rather a novel sound of Off Broadway, and it was surely an appropriate sound for La Mama's return.
>
> The cast included several smashing girls, particularly Maggie McGuire as a former O.O.B.-star who makes it big on Broadway but whose "heart is still down here in the gutter, like yours." Lucy La Silvay was the heroine – a 1999-version of Gloria Swanson in "Sunset Boulevard" – and Elsa Tresko was Mother Cleo (read: Ellen Stewart).
>
> The men included Richard Portnow as a naive O.O.B.-writer and Barry Wolaski as one of those fuzzy East Village clerics who say things like "Religion is what's happening, baby."
>
> The set was designed of aluminum foil and plastic by a young man named Saito who got to America by convincing a Japanese airline that it ought to fly him here to study art (which he is now doing at the Art Students League).
>
> The music was by Walter Harris. The curtain went up late on opening night because Mr. Harris couldn't get to the theater until after the TV performance of "Blithe Spirit." He is 15 years old and he had to write a report on the program for his high school English class.
>
> That's La Mama[31].

29. Dan Sullivan, *La Mama Re-Enters, Laughing, As Equity Gives Café Its O.K.*, in «The New York Times», 9 December 1966.

30. Precedette questa riapertura ufficiale solo la rappresentazione di *The Contestants*, di Bruce Kessler, il 9 novembre.

31. Dan Sullivan, *Cafe La Mama Reopens with Laughter and Regards To Equity*, in «The New York Times», 9 December 1966.

2.3. *Lo scambio culturale e artistico*

Ellen Stewart ha fondato tutta la sua attività sul principio dello scambio artistico, un *fil rouge* che ha legato tutte le iniziative da lei intraprese. Se infatti si osserva la realtà del Café La MaMa prima, e del La MaMa Experimental Theatre Club poi, ne emerge un organismo di anno in anno alimentato dai diversi progetti artistici, ma che ha trovato nutrimento soprattutto nelle numerose collaborazioni incoraggiate e sostenute dalla sua fondatrice: scambi tra gruppi di diverse appartenenze etniche, tra artisti provenienti dai più disparati settori, ma anche tra teatri e istituzioni newyorkesi e internazionali. Riconoscendo nel teatro un possibile linguaggio universale, Ellen Stewart vide nel processo di *cross-pollination* il presupposto indispensabile per la crescita artistica.

A La MaMa la condivisione del lavoro creativo tra le compagnie condusse all'inevitabile incrocio di stili e metodi e alla feconda trasmissione dei saperi, del training, di processi creativi e drammaturgici. Certa dell'arricchimento che questo scambio poteva portare, Stewart lo sostenne e lo incentivò il più possibile, esortando attori e registi a entrare in contatto con altre realtà e invitando a New York i maggiori maestri del teatro europeo e numerose compagnie provenienti dall'estero.

In un'intervista pubblicata nel 1991 nel «Journal of Dramatic Theory and Criticism», la fondatrice del Café La MaMa illustrò lo "stile" del suo teatro, raccontando come gli artisti avessero contribuito a dargli forma – primo fra tutti Tom O'Horgan, che lavorò con la prima compagnia, chiamata La MaMa Repertory Troupe, ma anche Joel Zwick e Stanley Rosenberg, del MaMa Plexus Workshop, John Braswell e Wilford Leach, Mabou Mines, Philip Glass, Robert Wilson, Andrei Serban ed Elizabeth Swados – e chiarì il principio su cui aveva basato la sua opera.

> But when I speak of cross-pollination, I mean more than just the production and presentation of plays. I have always had at LaMama, a place for residents: a place for people who came to work at LaMama from other counties where they could sleep and live. [...]
>
> I believe very much in creating the organic circumstances that surround the art being created... and you know, this comes truly when you can just be totally involved with what you're doing and with the other people involved. I think this contributes to

the art and also by having the artists live and work with us in America, there is intercultural exchange-cross-breeding, cross-pollination that's happening as well[32].

Quello dello scambio interculturale fu un principio da lei perseguito sin dal primo anno di attività con la produzione delle opere scritte da autori stranieri: nel 1962 furono messe in scena *The Two Executioners* di Fernando Arrabal e *Head Hounting* del coreano Pagoon Kang Wook, *The Room* di Harold Pinter e *Holiday*, di Dylan Thomas[33]. L'elenco sarebbe ancora lungo, riporta i nomi di altri importanti autori europei come Samuel Beckett ed Eugene Ionesco, e quelli di artisti arabi e africani tra i quali il mimo marocchino Samuel Avital, l'allievo di Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault, che nel 1971 fondò il suo Centre du Silence in Colorado. Una serie di produzioni che testimonia l'approccio internazionale che contraddistinse La MaMa da tutti gli altri teatri Off-Off Broadway.

Il primo vero tour organizzato da Ellen Stewart fu nel 1965, quando decise di inviare due compagnie (appositamente da lei formate) in Francia e in Danimarca per promuovere la sperimentazione del circuito newyorkese, e soprattutto i drammi dei giovani *playwrights.* L'idea nacque in seguito al successo dell'opera di Paul Foster, *Hurrah for the bridge*, presentata nella traduzione spagnola *Que viva el Puente* nel 1964 dalla University of the Andes Touring Theatrical Company al Festival di Cali in Colombia e, nello stesso anno, in Germania al Festival di Erlangen[34]. Lo spunto per un tour arrivò anche dal successo ottenuto a Parigi nel 1965 da due attrici che collaboravano col Café, Mary-Claire Charba e Jacque Lynn Colton. Le due giovani avevano presentato nella capitale francese – alla libreria indipendente Shakespeare & Company e all'American Center for Students and Artists – alcune opere di Tom Eyen, drammaturgo al tempo noto nel circuito Off-Off Broadway che aveva già avuto modo di collaborare con La MaMa. Le due giovani misero in scena alla Shakespeare & Company *The White Whore and the Bit Player*, opera rappresentata anche all'American Center

32. Ellen Stewart in Bev Ostroska, *Interview with Ellen Stewart of La Mama Experimental Theatre Club, December 9, 1989*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», vol. VI, n.1, Fall 1991, pp. 99-105, citazione a p. 101.

33. I dati provengono dalla lista delle opere prodotte negli anni Sessanta gentilmente fornitami da La MaMa Archives.

34. Alla rassegna tedesca era presente il regista Jens Okking, che mise in scena l'opera in lingua danese, insieme a *The Recluse*, al teatro di Aarhus.

for Students and Artists insieme a *Frustrata*, *New York*, *Intermission* e *The Family Joke*[35], atti unici prodotti in occasione di una piccola rassegna (alla quale presero parte anche alcuni artisti francesi), organizzata dal Centro allo scopo di presentare il teatro Off-Off Broadway[36].

Grazie ai tour, Ellen Stewart e i suoi gruppi entrarono in contatto con molti artisti europei, instaurando con alcuni di loro rapporti di collaborazione che durarono nel tempo e si alimentarono attraverso i reciproci inviti, la partecipazione ad attività condivise, l'ospitalità e le coproduzioni. Dal 1964, in seguito alla prima collaborazione tra il teatro newyorkese e la compagnia dell'università di Bogotà, e a quella allacciata con l'American Center for Students and Artists di Parigi, molti teatri e gruppi con sede in diversi paesi nel mondo decisero di perseguire i principi e le modalità di produzione del Café dell'East Village, chiedendo il patrocinio a Ellen Stewart e la possibilità di usarne il nome. Nacquero dunque quelle che Cindy Rosenthal definisce le sedi "satellite" del La MaMa[37].

Fu inoltre grazie all'esperienza europea che Ellen Stewart constatò l'esigenza, per le sue compagnie, di un training strutturato che affiancasse i momenti dedicati alla creazione artistica. Cercò dunque di dare una risposta all'esigenza di una nuova preparazione per l'attore favorendo la presenza dei maestri europei a New York, supportando la formazione dei suoi attori in Europa (alcuni membri della prima compagnia formata nel 1965 si fermarono all'Odin Teatret per frequentare i laboratori di Eugenio Barba e Jerzy Grotowski), ma soprattutto sollecitando la sperimentazione anche nelle università, sempre più coinvolte nella formazione dell'attore. La pragmaticità del pensiero di Ellen Stewart si evidenziò infine nella fondazione del gruppo La

35. *Frustrated: Dirty Little Girl with The Paper Rose Stuck in Her Head is Demented*, (*Frustrata*), opera di Tom Eyen, come *The White Whore and the Bit Player*. *Intermission* e *New York* sono due opere del francese Daniel Mauroc, mentre *The Family Joke* fu scritta da David Starkweather.

36. Si veda Ellen Stewart, *Ellen Stewart and La MaMa*, cit., p.16.

37. «The first of these kicked off in 1964, when La Mama Bogota opened with Paul Foster's *Hurray for the Bridge.* Israeli playwright/director Mark Sadan worked at La Mama in 1963; in 1970 Stewart helped found La Mama Tel Aviv. Rina Yerushalmi, who worked at La Mama throughout the 1970s and '80s, later became La Mama Tel Aviv's Artistic Director. These "La Mama-affiliated" theatres, as Stewart calls them, sprang up across the globe, in London, Paris, Amsterdam, Toronto, Singapore, Belgrade, Prague, Serbia, Lebanon, Morocco, the Philippines, South Kore, and Uganda». Cindy Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, cit., p. 14.

MaMa Plexus Workshop, una compagnia che si dedicò quasi esclusivamente allo sviluppo del training fisico e vocale dell'attore e i cui membri entrarono a turno a far parte del corpo docente di Yale, del Brooklyn College della City University di New York e di altre importanti università americane[38].

Riconoscendo l'importanza delle ricerche sul training, sin dal 1966 Stewart inviò i suoi attori all'Odin Teatret per seguire i laboratori proposti da Eugenio Barba; insieme a Richard Schechner nel 1967 invitò Jerzy Grotowski a New York, dove il maestro polacco tenne un lungo seminario pratico per gli studenti della New York University e con gli attori dell'Open Theatre, periodicamente ospite a La MaMa dal 1965 in poi[39]. I membri del gruppo La MaMa Plexus Workshop alla fine degli anni Sessanta presero invece parte ai seminari estivi che si tenevano all'Odin Teatret[40], mentre il regista Andrei Serban e la musicista Elizabeth Swados condivisero la sperimentazione dell'International Centre for Theatre Research di Parigi e parteciparono ai viaggi in Oriente e in Africa organizzati da Peter Brook[41].

---

38. Si vedano Sarah Venable, *Actor Training. An Interview with Joel Zwick, Associate Professor of Drama*, in «Wheaton College Alumnae Magazine», Winter 1972, pp. 16-20; *Letters: La MaMa Plexus to Ellen Stewart. Correspondence*: La MaMa Plexus (1968-1974). La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection; *1969 Creative Arts Festival. January 20-24.* Materiali di sala. Department of Special Collections ad Archives. Kent State University. Del training della compagnia parlo anche nella monografia *La MaMa Experimental Theatre*, cit., pp. 114-145.

39. Jerzy Grotowski, Richard Schechner and Jacques Chwat, *An Interview with Grotowski*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 1, Autumn 1968, pp. 29-45.

40. Si veda la corrispondenza tra Stanley Rosenberg ed Eugenio Barba (1968), custodita presso il Fondo Odin Teatret – Activities, Odin Teatret Archives.

41. Sulle ricerche dell'International Centre for Theatre Research che hanno visto coinvolti i due artisti nel gruppo di Peter Brook si vedano Peter Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001; Andrei Serban, *The Life in a Sound*, in «The Drama Review», vol. XX, n. 4, December 1976, pp. 25-26; Ed Menta, *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, New York, Peter Lang, 1997. Sul viaggio in Africa si vedano, di John Heilpern, *I.C.T.R. in Africa. A Cronicle. December 1, 1972 – March 10, 1973*, CIRT, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music, e *Conference of the Birds. The History of Peter Brook in Africa*, New York, Routledge, 1999; Roberta Gandolfi, *Quando il teatro si mise in cammino. Il viaggio di Peter Brook e del Centre International de Reserches Theatrales negli anni Settanta, in compagnia del poema persiano* Il verbo degli uccelli, in «Ricerche di S/Confine», vol. IV, n.1, 2013, pp. 43-69, e Rosaria Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni, 2020.

Fondamentale per la diffusione e lo sviluppo della ricerca teatrale fu inoltre il coinvolgimento di Ellen Stewart con alcune associazioni che operavano in campo internazionale e con le quali allacciò collaborazioni continuative. All'inizio degli anni Settanta fondò, con l'artista filippina Cecile Guidote-Alvarez, il Third World Institute of Theatre Arts Studies (TWITAS), un centro di ricerca, formazione, produzione e documentazione delle arti teatrali che negli eventi promossi coinvolse le minoranze culturali americane insieme ad artisti e studiosi in visita dall'Africa e dall'Asia, «to project theatre arts as a dynamic force for education, social development and international understanding»[42]. La Philippine Educational Theatre Arts League (PETAL) vi partecipò come segreteria di coordinamento sotto la direzione di Cecile Guidote-Alvarez stessa, che fu anche segretaria per l'Africa, i paesi dell'Asia e del Sud America dell'International Theatre Institute dell'UNESCO[43]. Nel contesto delle rassegne chiamate *Cultural Series*, l'associazione propose eventi volti alla valorizzazione delle tradizioni, del folklore, delle culture e della storia dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina, nei quali presentazioni tenute da esperti erano accompagnate da dimostrazioni-spettacolo messe in scena dalle compagnie provenienti dai paesi protagonisti del programma. Così, negli anni Settanta a La MaMa vennero organizzati incontri sulla danza filippina, sul Kathakali, sul teatro coreano, laboratori di arti marziali e rappresentazioni di opere cinesi, marocchine e latino-americane, oltre che di drammi scritti nel contesto del Black Theatre, il movimento teatrale legato a quello di lotta per i diritti dei Neri in America[44].

In questo panorama sfaccettato di generi, culture e collaborazioni Ellen Stewart non mancò di rivolgere il suo interesse anche al teatro per ragazzi, accogliendo le proposte di giovani artisti in rassegne loro dedicate e che li videro protagonisti. Con TWITAS organizzò i TWITAS Inter-Ethnic Bilingual Children's Theatre Workshops, laboratori per bambini di età compresa tra i cinque e i dodici anni, nel corso dei quali i ragazzi erano impegnati in momenti di improvvisazione creativa e nella sperimentazione di forme

42. *Sayaw Silangan*, 1975, Materiali di sala. La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

43. David A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., p.87.

44. *Sayaw Silangan: A Philippine Historical Perspective Through Its Indigenous Dances (1975*), programma di sala, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

spettacolari popolari con rappresentazioni delle opere, da loro create, a La MaMa[45].

Nel 1968 Ellen Stewart fu invitata a far parte del Third World Committee, organo dell'UNESCO, dove collaborò con Martha Coigney, direttrice della sessione americana. Con lei lavorò in diverse occasioni nelle quali ospitò numerosi artisti stranieri a New York, come nel caso della condivisione dell'organizzazione, nel 1973, delle attività che coinvolsero Peter Brook e l'International Centre for Theatre Research ospitate alla Brooklyn Academy of Music; occasione in cui anche alcune compagnie appartenenti a La MaMa presero parte ai laboratoriali proposti[46].

2.4. *Nuove residenze per la ricerca a La MaMa*

A partire dal 1965, anno in cui ospitò per un lungo periodo l'Open Theatre, Ellen Stewart accolse a La MaMa numerosi gruppi grazie anche agli spazi disponibili negli edifici acquisiti negli anni (con i finanziamenti della Rockefeller Foundation, della Ford e di altre importanti fondazioni), che comprendevano le sale dei teatri, quelle adibite alle prove e una foresteria. Oltre alla disponibilità per la residenza temporanea data a compagnie provenienti dall'estero, La MaMa rivolse una particolare attenzione ai gruppi formatisi nell'ambito del circuito Off-Off Broadway. La MaMa Repertory Troupe, diretta da Tom O'Horgan, l'Open Theatre di Joseph Chaikin e The Theatre of The Eye, diretta da Tom Eyen, furono le prime compagnie ospitate dalla metà degli anni Sessanta. Si aggiunsero in seguito The Great Jones Repertory Company, diretta dal giovane regista romeno Andrei Serban (della quale entrarono a far parte alcuni membri della Repertory Troupe dopo il ritiro di O'Horgan dalla sua direzione per il nuovo impegno a Broadway dovuto al successo di *Hair*[47]), La MaMa Plexus Workshop di

45. *TWITAS Inter Ethnic Bilingual Children's Theatre Workshop*, programma di sala, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

46. International Centre for Theatre Research, *Sessions in U.S.A., July 1st – October 12th 1973. 15 weeks*, CIRT documentation, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.

47. Il regista, pur muovendosi da quel momento in un ambito più istituzionale continuerà a collaborare anche con La MaMa.

Stanley Rosenberg, diretta poi da Joel Zwick, e The Playhouse of the Ridiculous, diretta da John Vaccaro[48].

La MaMa fu inoltre sede di compagnie impegnate socialmente o politicamente per il riconoscimento delle rispettive etnie, nella preservazione delle tradizioni e la promozione della conoscenza della loro cultura. Nei primi anni Settanta Ellen Stewart fondò con alcuni artisti asiatico-americani il Chinese Theatre Group e La MaMa Chinatown, i cui membri nel 1977 confluirono in una compagnia allargata che prese il nome di Pan Asian Repertory Theatre. Con il gruppo produsse spettacoli interculturali e opere classiche asiatiche nella loro traduzione in lingua inglese, facendo del teatro un luogo d'indagine e insieme di trasmissione delle diverse culture orientali presenti a New York e che erano parte della grande società multiculturale americana.

Il 1970 fu invece l'anno di fondazione a La MaMa del primo gruppo composto prevalentemente da attori Afroamericani e che metteva in scena le opere scritte da autori appartenenti al movimento Black Theatre, a sua volta collegato al Black Power Movement. La MaMa GPA Nucleous Company, chiamata in seguito Jarboro Players[49], contribuì alla diffusione della cultura afroamericana e alla sensibilizzazione sui diritti dei Neri con performance presentate anche in Europa grazie ai tour organizzati dalla Stewart[50]. Tra i numerosi gruppi ospiti a La MaMa va poi menzionato l'American Indian Theatre Ensemble (fondato nel 1972), il primo negli Stati Uniti composto esclusivamente da Nativi Americani e chiamato in seguito Native American Theatre Ensemble. Anche in questo caso si trattava di un gruppo costituitosi per diffondere la cultura e le tradizioni di un popolo, quello dei Nativi Americani, attraverso opere originali scritte in inglese e nella lingua Navajo[51].

Infine, a vent'anni dal primo viaggio in Europa Ellen Stewart, animata dall'intento di offrire alle compagnie e agli artisti provenienti da ogni parte

48. Per un panorama completo delle compagnie ospitate a La MaMa si rimanda agli studi di Cindy Rosenthal già citati.

49. Chiamata anche Jarboro Troupe o Jarboro Company.

50. Nel 1972 fu tra le compagnie ospitate alla Biennale di Venezia, che vide quell'anno la partecipazione di Peter Brook, Eugenio Barba, Luca Ronconi e altri importanti registi europei.

51. Cfr. *Native American Theatre Ensemble*, Organizational Records, 1973. La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection. Sui Jarboro Players si veda invece, custodito presso lo stesso fondo, *Jarboro Troupe. Project #1*. Headshots/Resumes.

del mondo un luogo in cui condividere le proprie esperienze e le rispettive ricerche teatrali, trovò il modo di creare un nuovo punto d'incontro, che a differenza delle varie strutture da lei acquisite in precedenza non era a New York bensì in Italia, nei pressi di Spoleto. Nel 1985 ricevette un finanziamento di trecentomila dollari dalla MacArthur Foundation, legato al prestigioso MacArthur Genius Award[52], con il quale acquistò un antico convento sulle colline di Santa Maria Reggiana.

La sua idea era farne un luogo d'incontro per realtà geograficamente molto lontane tra loro, agevolato dalla centralità della penisola italiana rispetto agli altri paesi europei ed extra europei[53]. Il grande edificio venne ristrutturato e inaugurato nel 1990 come sede complementare a La MaMa Experimental Theatre di New York. Sin dalla sua inaugurazione, La MaMa Umbria International ha ospitato, ed ospita tutt'ora, workshop per registi (gli International Symposium for Directors) e offre residenze artistiche a compagnie teatrali italiane e straniere.

52. Un premio conferito ai cittadini americani con meriti di continuità nel lavoro artistico e inteso come supporto per la prosecuzione dei loro progetti.

53. Giulia Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, cit., pp.43-64.

3. Il teatro Off-Off Broadway sbarca in Europa

Il teatro Off-Off Broadway, come si è detto, non si è sempre allineato con la più ampia avanguardia; l'obiettivo principale e condiviso era assicurare una produzione alle nuove opere così da dare ai giovani scrittori un'opportunità di proporle al pubblico. Ignorati dalla scena Off-Broadway, che produceva esclusivamente i drammi di autori già noti, i nuovi drammaturghi trovarono così nell'Off-Off Broadway la possibilità di farsi conoscere e mettere alla prova l'efficacia dei propri testi teatrali, anche se in un primo tempo il pubblico era costituito esclusivamente dalla comunità che animava il quartiere. Gli spettacoli proposti dal nuovo movimento trovavano infatti visibilità soltanto all'interno del circuito stesso il quale, seppur nutrito da un forte fermento creativo, non era preso in considerazione dalla stampa. L'aspetto sperimentale presente nella drammaturgia, e soprattutto nella messa in scena delle opere prodotte con pochi mezzi, insieme all'assenza di pubblicità delle rappresentazioni, portarono dunque a una quasi totale mancanza di attenzione da parte dei critici dei maggiori quotidiani della città. A parte i manifesti, talvolta molto piccoli e affissi esclusivamente all'esterno dei caffè, l'unica altra forma di promozione delle nuove produzioni era infatti un annuncio pubblicato settimanalmente sul quotidiano locale «The Village Voice», che alla rubrica *Cafes & coffeehouses* elencava una generica indicazione degli orari delle performance, spesso senza nemmeno citarne il titolo. Per esempio, il Café La MaMa nel primo anno di apertura si limitò alla stringata pubblicazione del giovedì che annunciava «A new play every Fri. Sat. and Sun. nite at 9 & 11 P.M.»[1].

Una delle poche testate a dedicare attenzione alle produzioni *underground*, e in seguito anche la più interessata e assidua, fu proprio il «Village Voice», mentre la scena sperimentale venne ignorata dal «New York Times» fino al 1965, anno in cui alcune produzioni furono ospitate nei teatri Off-Broadway e iniziarono a riscontrare successo. In uno dei primi articoli del 1965, pubblicato sul prestigioso quotidiano e intitolato *The Pass-The-Hat Theatre Circuit*, Elenore Lester presentò il circuito Off-Off

1. Cindy Rosenthal, *La MaMa Presents*, cit., p. 10.

Broadway, i locali che ne ospitavano le serate e i loro gestori. La giornalista dedicò ampio spazio al movimento, sottolineando come il pubblico fosse attratto dal fascino della comunità del Village e si recasse a teatro senza conoscere l'opera che sarebbe stata presentata. Per chiarire però le intenzioni della nuova scena newyorkese, Lester citò una dichiarazione dello scrittore e filosofo Paul Goodman, conosciuto nell'ambiente dell'Off-Off Broadway anche come autore:

> Radically new theater, like any new art, cannot expect a mass-popular response, for it presents what is unfamiliar and is even actively resisted as meaningless, perverse, or dangerous. The sign of successful new theater is that the audience is torn between fascination and the impulse to walk out in disgust[2].

Il successo del teatro Off-Off Broadway era per la giornalista già evidente nella visibilità data ai giovani scrittori e nell'aver attirato l'interesse del pubblico verso una nuova esperienza teatrale, ragioni che per lei avrebbero garantito l'affermazione del circuito sperimentale e la sua diffusione negli anni a venire.

Il primo articolo a presentare il teatro sperimentale newyorkese fu però *Making It Off Off Broadway* di John Keating, pubblicato nel «New York Times» il 25 aprile del 1965. Il giornalista vi introdusse le principali sedi, illustrando le peculiarità che contraddistinguevano la scena *underground* dal teatro più commerciale. Fermandosi a descrivere i principi e le esigenze che ne determinavano le prassi, Keating sembrò non disprezzarne l'aspetto amatoriale, che riferì soprattutto all'assenza di retribuzione degli artisti, e si soffermò sulla libertà lasciata alla sperimentazione che avvantaggiava la creatività e la crescita artistica.

> Off Off Broadway [...] is aggressively, sometimes self-consciously, amateur in spirit, willful and eager to outrage. According to what the courts refer to as "general community standards" much that is done Off Off Broadway would be considered immoral, indecent or blasphemous. [...] Language is often of a kind that no self-respecting longshoreman would use in mixed company. Homosexuality is a familiar

2. Elenore Lester, *The Pass-The-Hat Theatre Circuit*, in «The New York Times», 5 December 1965.

theme. There are, so far as an unbiased observer can detect, no restrictions of any kind on self-expression.

[...]

As might be expected, the experimentation ranges from the wildly imaginative to the wildly self-indulgent. At its worst, Off Off Broadway reduces the theater of the absurd to the theater of the ridiculous and meaning is not so much impenetrable as nonexistent. At its best, it exhibits flashes of freshness and freedom rarely attempted elsewhere. If, as one of its champions predicts, these are the plays that Broadway will be doing within a very few years, it will be the greatest revolution since Ibsen, and much, much wider[3].

Nel suo lungo articolo Elenore Lester ebbe invece la possibilità di fare un'analisi dei vari aspetti che caratterizzavano il circuito sperimentale: dedicò ampio spazio ai drammaturghi parlando dello stile delle loro opere, delle tematiche più frequenti e soffermandosi a presentare brevemente gli autori Lanford Wilson e Paul Foster e alcuni atti unici, tra i quali *Chicago*, di Sam Shepard e *The Bed*, di Robert Heide. Spiegò che il pubblico spesso non era a conoscenza delle opere in cartellone perché non erano annunciate sui quotidiani della città eccetto che sul «Village Voice», e perché le recensioni erano quasi sempre pubblicate a repliche concluse a causa della programmazione che prevedeva poche serate per ogni produzione.

Lester rivolse però la riflessione più acuta al tipo di pubblico che frequentava i teatri dell'East Village e a cui si riferì con l'appellativo di "OBBniks". A caratterizzare il teatro *underground* era infatti per lei l'esperienza "sensuale" vissuta dagli spettatori data, oltre che dalla scomodità delle sedie e degli spazi ristretti, dalla prossimità con gli artisti. La giornalista colse dunque uno degli aspetti peculiari del teatro Off-Off Broadway, opportunamente favorito da scrittori e registi nella ricerca di un nuovo e diverso rapporto con il pubblico.

Members of the audience are never far enough from the stage lights to fee totally blacked out. They must, in a sense, participate in the action by keeping their chairs from grating and their coffee cups from rattling. This gives them the feeling that they count as

3. John Keating, *Making It Off Off Broadway*, in «The New York Times», 25 April 1965.

individuals, and some OOB-niks believe this quickens their responses. They also claim that the sense of involvement and immediacy gives them a definite sensuous experience that can't be duplicated in ordinary theater [...][4].

Invece, nel già menzionato *The Good Scene: Off-Off Broadway*, Michael Smith nell'ampio spazio concessogli dalla «Tulane Drama Review» introdusse le quattro sedi principali del movimento, dando la parola anche ai rispettivi direttori, da lui intervistati per l'occasione. Alvin Carmines, della Judson Church, dichiarò l'intento di mettere in scena drammi più "nuovi e buoni" possibile e sottolineò l'importanza di continuare a produrre anche opere di danza, mentre Ellen Stewart parlò della sua preferenza per il teatro "astratto" proposto dai giovani drammaturghi.

I don't just want contemporary theatre, I want abstract theatre. The new playwrights are creating a new kind of theatre. They say it with new words. Our theatre is much more subliminal, much more subconscious. We have LSD, peyote, mescaline, all these things for brain-searching, to go into the subconscious. I don't mean you take these things and write – it's much more than that. A phenomenal thing has taken place in the new generation of playwrights. Freud is almost obsolete. But out of that we have become much more acute on an unconscious level. This is what theatre is going to be, and the world is going to have to get ready for it. Because we're old and we're jaded, and you have to get underneath – you really have to stimulate the subconscious[5].

Congedando il lettore Smith ragionò sullo scopo, condiviso in tutto il circuito sperimentale, di sostenere i drammaturghi attraverso la produzione delle loro opere, in modo che queste venissero apprezzate e conosciute tanto da farle pubblicare. Un passaggio che si riporta integralmente, poiché quella illustrata dal giornalista fu la stessa questione che spinse Ellen Stewart ad organizzare le prime tournée in Europa.

Off Off-Broadway is fairly well established. It has found ways of working that are reasonably efficient without being restrictive. It has proved a stimulating and pleasant

4. Elenore Lester, *The Pass-The-Hat Theatre Circuit*, cit.

5. Ellen Stewart intervistata da Michael Smith, in Michael Smith, *The Good Scene*, cit., p. 167.

place to work, and the four strongholds are likely to grow in their present directions for some time. Hopefully others will be created, more and better artists will appear, and the quality of work will continue to improve.

A new unpredictable factor is publicity, which has been increasing for the past few months. Off-Off Broadway has been almost private, exuding a sense of community. Each event has a specific and unique context and identity. But the public eye is cold and sees in categories. A few heads will be turned by publicity, but Off Off-Broadway as a whole will be unaffected. Its purposes have to do with individual people working, not the general public. And publicity, although momentarily thrilling, is irrelevant. It isn't even needed to attract audiences: two of the theatres I've talked about already draw crowds larger than they can accommodate.

The conditions that called Off Off-Broadway into being persist. New playwrights have enormous difficulty getting their plays done professionally; if they are that "lucky", they still face the ordeal of "fixing" the play to suit producers, directors, perhaps investors. Free, joyful, easy, encouraging work conditions are the priceless asset Off Off-Broadway. To work freely toward your own vision, to set your own standards, to define own goals – the by-words of Off Off-Broadway are inconceivable on Broadway. Few people will stay forever in Off Off-Broadway, but the experience of its permissiveness will stick, a vision of what's possible. Off Off-Broadway simply repeats its basic offer and demand: Do the work. You are its only judge. Now do the work[6].

Nonostante l'ottima affluenza di pubblico, tanto che talvolta molti spettatori non avevano accesso agli spettacoli a causa dei pochi posti a sedere, i teatri avevano bisogno del favore della critica per assicurarsi anche l'attenzione delle case editrici. Avere la propria opera sugli scaffali delle librerie poteva infatti aprire al giovane drammaturgo una strada verso la scena principale poiché il più commerciale Off-Broadway favoriva la produzione di opere già note.

Per questo Ellen Stewart decise di inviare i suoi artisti in Europa a presentare oltre oceano il teatro sperimentale Off-Off Broadway, con la speranza di guadagnare il favore della critica europea così da suscitare l'interesse anche dei maggiori critici di New York e dunque degli editori.

6. Michael Smith, *The Good Scene*, cit., pp. 175-176.

3.1. *Primi tentativi di "dialogo": successi e fallimenti*

Nell'autunno del 1965, grazie al sostegno di Elsa Gress[7] in Danimarca e di David M. Davis[8] in Francia, Ellen Stewart organizzò una tournée per due gruppi formati appositamente per l'occasione. Il programma prevedeva che le due compagnie si recassero alternativamente a Parigi e Copenaghen per presentare alcuni degli spettacoli già prodotti a La MaMa e nelle altre sedi dell'Off-Off Broadway, insieme a nuove produzioni di atti unici. L'idea nacque, come abbiamo visto, dalla fortuna di alcuni spettacoli presentati all'estero nello stesso anno, *Hurrah for the bridge*, portato al Festival di Erlangen dalla compagnia universitaria colombiana che aveva precedentemente prodotto l'atto unico di Paul Foster al Festival di Cali, e la rappresentazione di alcune opere di Tom Eyen a Parigi, messe in scena dalle due attrici Jacque Lynn Colton e Mari-Claire Charba alla Shakespeare & Co. e all'American Center for Students and Artists.

A far da tramite con l'Europa fu Ruth Landshoff York, drammaturga le cui opere erano state prodotte anche a La MaMa. Legata a Ellen Stewart da una sincera amicizia, la scrittrice di origini tedesche conosceva importanti intellettuali e artisti in Germania e collaborava con il Café sin dai primi anni di apertura[9]. Fu Ruth York, infatti, a mettere in contatto Stewart con il pittore Clifford Wright, marito di Elsa Gress. I coniugi, che frequentavano a New York un gruppo di artisti provenienti dal Black Mountain College, possedevano una scuola d'arte a Glumsø in Danimarca. Ruth York raccomandò loro i giovani attori americani, convinta che gli amici danesi avrebbero potuto offrire supporto alle compagnie una volta arrivate in Europa. Ellen Stewart ed Elsa Gress si conobbero poi personalmente in occasione della messa in scena di alcune opere di Paul Foster al teatro di Aarhus, tra le quali *Hurrah for the bridge* diretta da Jansen Okking[10]. Gress e il marito

7. Drammaturga e scrittrice danese.

8. Dal 1963 direttore dell'American Center for Students and Artists, punto di riferimento a Parigi per gli artisti americani.

9. Ruth York venne a mancare improvvisamente il 19 gennaio del 1966 mentre con Ellen Stewart era in attesa di assistere al *Marat/Sade* di Peter Weiss prodotto da Peter Brook e in programma al Martin Beck Theatre. L'anno successivo a La MaMa vennero proposte in onore della scrittrice le Ruth York Golden Series, delle serate in cui erano messe in scena nuove opere di drammaturghi militanti nel circuito sperimentale.

10. Il regista aveva assistito alla rappresentazione dell'opera al festival di Erlangen ed

rimasero affascinati dalle idee della Stewart e offrirono di buon grado la loro disponibilità a collaborare con La MaMa, felici di contribuire alla diffusione dell'ancor giovane movimento Off-Off Broadway.

I due gruppi arrivarono dunque in Europa nell'autunno del 1965: a Parigi, presso l'American Center, la compagnia diretta da Ross Alexander; in Danimarca, alla scuola della Gress, quella di Tom O'Horgan. Un'unica locandina pubblicizzava le performance previste tra inizio ottobre e il 20 dicembre presso le due sedi e annunciava la rappresentazione di ventidue atti unici messi in scena da Alexander, O'Horgan, il regista danese Jansen Okking e il francese Jean-Loup Philippe. Tra gli attori americani, ai quali si aggiunsero artisti francesi e danesi, si leggevano i nomi di Seth Allen, Marie Claire Charba, Jacque Lynn Colton, Jerry De Luise, Marjorie LiPari, Victor LiPari, Kevin O'Connor, Michael Warren Powell, Shirley Stolyar e Stefan Sztybel. I drammi furono scelti in rappresentanza dell'intero circuito Off-Off Broadway: non tutti infatti erano stati prodotti a La MaMa, ma proposti anche da altre sedi e si trattava perciò del primo articolato programma di presentazione del teatro sperimentale newyorkese sulle scene europee.

Gli atti unici furono messi in scena a gruppi di due o tre per serata. Le opere scelte per le rappresentazioni parigine, dal 3 ottobre al 20 dicembre, furono *America Hurrah* e *War* di Jean-Claude van Itallie, *Rat's Mass* di Adrienne Kennedy, *Little Mother* di Ross Alexander, *Who put the blood on my long-stemmed rose?* di Mary Mitchell, *Waiting Boy* di Robert Sedy, *Spies* di Harvey Perr e *Lullabye for a dying man* di Ruth York. Gli altri atti unici prodotti furono *Home free!* e *The madness of Lady Bright* di Lanford Wilson, *Hurrah for the bridge* di Paul Foster, *4H Club* di Sam Shepard, *Miss Victoria* di William Hoffmann, *Bird Bath* di Leonard Melfi, *Window* di Jean Reavey, *Frustrata* di Tom Eyen, e *My Orpheus* di Harry Koutoukas.

L'8 ottobre fu invece inaugurata la rassegna danese con un ciclo di rappresentazioni che si concluse il 12 dicembre e che vide in scena *America Hurrah*, *The Circus* (di Gerald Schoenwalf), *Hurrah for the bridge*, *Miss Victoria*, *Bird Bath*, *War*, *The Recluse* (di Paul Foster) e *The Circle* (di Alex Civello). La locandina riportava inoltre i titoli *4H Club*, *After the Ball* (di Ross Alexander), *Rat's Mass*, *Little Mother*, *Lullaby for a dying man*,

aveva chiesto il permesso di tradurre in danese alcuni drammi di Paul Foster per produrli.

Waiting Boy, *Who put the blood on my long-stemmed rose?*, *Son of Fricka* (di Bruce Kessler), e *Spies*[11].

Mentre la compagnia di O'Horgan in Danimarca riscosse un apprezzabile successo, grazie anche all'impegno di Elsa Gress a presentare i giovani alla stampa e alle istituzioni, a Parigi Ross Alexander e i suoi attori non conquistarono il favore del pubblico né quello della critica. In una lettera del 23 ottobre 1965 il gruppo di Parigi scrisse a Ellen Stewart di essere demoralizzato a causa dell'assenza di recensioni e della difficoltà a trovare i fondi per il viaggio in Danimarca, dove avrebbe dovuto trasferirsi e sperava di aver maggior riscontro[12]. La ragione dell'insuccesso venne attribuita proprio al mancato consenso della critica ma, non da ultima, anche alla distanza linguistica tra gli attori americani e il pubblico francese che, a differenza di quello danese, poco comprendeva l'inglese. Questa seconda *troupe* formatasi a La MaMa trovò inoltre la resistenza dello stesso direttore dell'American Center, scandalizzato da alcune scelte performative in *America Hurrah*[13]. Il gruppo "parigino" si scisse perciò al termine di questa prima tournée: alcuni degli attori rientrano negli Stati Uniti, mentre altri si unirono alla compagnia di O'Horgan per proseguire l'esperienza europea.

In seguito, in una lettera ad Ellen Stewart datata 7 dicembre 1965, Ross Alexander lamentò che la compagnia non "funzionò" perché a suo parere i membri non avevano idea di che cosa significasse lavorare in gruppo, e si

---

11. *La Mama Experimental Theater Club presents: Off-Off Broadway Theater*, locandina del primo tour europeo. Courtesy La MaMa Archives. Alcuni di questi atti unici sono stati oggetto di analisi in Bonnie Marranca and Dasgupta Gautam, *American Playwrights. A Critical Survey,* vol. I, New York, Drama Book Specialists, 1981.

12. In una sua lettera al gruppo parigino Ellen Stewart lamentava della mancata attenzione della stampa anche a New York nonostante i suoi sforzi nell'inviare ai critici locali informazioni sulla tournée: nella lettera scriveva di aver chiesto invano ai giornalisti americani di farvi cenno nei loro articoli su La MaMa. La corrispondenza tra le compagnie in Europa ed Ellen Stewart è custodita presso La MaMa Archives, *La Mama Repertory Troupe. First European Tour (1965-1966)*.

13. Ne parlò Ellen Stewart in *Ellen Stewart and La Mama*, cit. A far riferimento alla vicenda è anche Lorella Natalizzi nella tesi di laurea *Il "viaggio in Umbria" di Ellen Stewart. Una ricognizione in chiave antropologica dell'attività del "La MaMa Umbria International"*, (discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Perugia, 1996-97), nella quale spiega come il direttore del centro americano si fosse indignato per la scena in cui Seth Allen disegnò su un muro un grande fallo. Il titolo *America Hurrah* si riferisce qui all'opera in seguito chiamata *Motel* e non all'intera trilogia di van Itallie (composta anche dagli atti unici *Interview* e *TV*).

scusò per il fallimento. Il rammarico del regista è comprensibile, ma va tenuto in considerazione il fatto che i due gruppi formati per il tour europeo erano composti da attori abituati a lavorare con persone sempre diverse, e per un brevissimo periodo, in occasione dei veloci allestimenti nei locali dell'Off-Off Broadway. Era stata questa, dunque, la loro prima esperienza di collaborazione continuativa.

Altro tipo di riscontro ottennero invece coloro che si esibirono in Danimarca, dove la critica ben accolse i giovani artisti del Café La MaMa, soprannominati "Mamaists" e, anche se sottolineò che si trattava di attori all'inizio della carriera e che recitavano più come amatori che come professionisti, parlò in modo entusiasta di un "nuovo teatro sperimentale americano". Gli allestimenti dei brevi atti unici richiamavano lo stile informale Camp e Pop tipici del teatro Off-Off Broadway e impiegavano pochi essenziali elementi scenici, mentre la forma recitativa dava rilievo alla fisicità dei performer che si esibivano in azioni che si potevano definire acrobatiche.

Gli ospiti danesi si rivelarono efficaci patrocinatori per la giovane compagnia: l'assiduo lavoro di comunicazione di Elsa Gress favorì l'affluenza del pubblico alla sala del Comediehuset, il piccolo teatro di Copenaghen al quale ogni sera Clifford Wright, come testimonia nel libro *Boxiganga* curato dalla moglie, accompagnava con la sua auto gli attori, affascinato dall'entusiasmo che animava i giovani. Ogni settimana venivano messi in scena tre nuovi atti unici grazie anche alla collaborazione dello scultore indiano Raman Patel (che condivideva lo studio con Wright), che ne realizzò gli apparati scenici. Il lavoro quotidiano del gruppo prevedeva contemporaneamente la preparazione degli spettacoli in programma per la sera stessa insieme alle tre opere che dovevano invece essere presentate la settimana successiva.

> In these insanely hectic weeks the day and night did not have one free hour for them or for us, who got so involved in this life which was theater and theatre which was life, that we pushed our own work aside accomplishing miraculously, more even then, for we were infected with the unflagging energy the group had brought with them, and the capacities for living together and confronting difficulties without turning a hair that they developed as a group here[14].

14. Clifford Wright, in Elsa Gress, *Boxiganga. Teater som livsform / Theater as a way of life*, Copenhaghen, Spectator 1968, p. 94.

Dopo il periodo previsto con Elsa Gress gli attori si trasferirono a Parigi dove, come era accaduto in precedenza ai colleghi, incontrarono un'accoglienza piuttosto mite. Decisero allora di tornare in Danimarca, dove rimasero fino a fine febbraio 1966. Qui recitarono presso istituzioni pubbliche, soprattutto universitarie, accademie e scuole superiori, nelle città di Copenaghen, Aarhus e Lund. Ad accompagnarli era sempre Elsa Gress la quale, per agevolare il pubblico nella comprensione delle opere messe in scena in lingua inglese, introduceva gli spettacoli in danese. Nello stesso periodo il gruppo di Tom O'Horgan fu invitato anche in Svezia e in Inghilterra, dove recitò in cantine, salotti e veri e propri teatri[15].

Sin da queste prime esperienze con la nuova compagnia, O'Horgan iniziò a sviluppare il personale stile energico che caratterizzò anche le sue produzioni successive. Attingendo dalle proprie conoscenze musicali, il regista creò un teatro che venne definito "lirico", con una recitazione corale fondata più sul ritmo dell'azione che sul contenuto della *pièce*[16], uno stile in Europa apprezzato tanto dal pubblico quanto dalla critica. Infatti, in una recensione pubblicata in «Politiken», Harald Engberg sottolineò l'alto livello del teatro amatoriale americano, spiegando che il talento di alcuni dei "Mamaists" poteva portare a considerare la compagnia più professionista che amatoriale[17]. Il «Berlingske Tidende» dichiarò invece che «"The Recluse", by Paul Foster, set in a fabulous cave was touching, grotesque and intensely sinister»[18]. Infine, il critico Per Gudmansen, in un articolo del 19 ottobre pubblicato in «Actuelt», descrisse quella presentata dal gruppo americano come una serata teatrale esilarante, un "cocktail" di Genet, Dickens e Grand Guignol[19].

15. Martin R. Russel, *Tom O'Horgan, Staging the outrageous: a chronological study of his theatre*, Dissemination to the Graduate Faculty in Theatre, CUNY 1997.

16. Bill Simmer and Robb Creese, *The Theatrical Style of Tom O'Horgan: "The Architect and the Emperor of Assyria"*, in «The Drama Review», vol. XXI, n. 2, June 1977, pp. 59-78.

17. Harald Hengberg, *American Experimental Theatre Troupe at "Comediehuset"*, in «Politiken», 19 October 1965. Per praticità, degli articoli citati da qui in avanti si farà riferimento alla traduzione inglese curata probabilmente dalla stessa Elsa Gress, custodita insieme alla rassegna stampa originale in lingua danese, in "La Mama Repertory Troupe", cit., Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

18. S.n., *La Mama surprises*, in «Berlingske Tidende», 2 November 1965.

19. Per Gudmansen, *Gloomy Merriment in the Comediehuset*, in «Actuelt», 19 October 1965.

In Danimarca ci fu dunque un *critical acclaim*. Lo stesso non si può dire però per la reazione dei giornali oltreoceano, dove Ellen Stewart continuava ad essere delusa per il silenzio della stampa di New York nonostante la sua assidua comunicazione del successo che il gruppo stava riscontrando in Europa. Di nuovo, in una lettera ai giovani attori scrisse infatti di aver informato il «New York Times», il «Village Voice», l'«Herald Tribune», e aver chiesto invano che si parlasse del trionfo europeo in ogni articolo dedicato a La MaMa[20].

In Danimarca invece, nel corso della seconda parte della tournée all'inizio del 1966, gli spettacoli presentati a Copenaghen, Aarhus e Holstebro vennero di nuovo acclamati dal pubblico e la giovane compagnia si affermò quale degna ambasciatrice del teatro newyorkese. Nel «Roskilde Tidende» si leggeva:

> The coffee-house theatre is an aspect of the American reaction to spiritual impulses. The La Mama Repertory Company works with whatever material is at hand and manages to create, at times, art that will remain in the consciousness of the spectator after the fact.
>
> According to Elsa Gress, the La Mama Theatre is among the best experimental theatre groups. If the other experimental theatre companies work towards becoming as good as this group, the possibility of an American theatre generation of real quality is certainly present.
>
> [...]
>
> This American experimental theatre shows many possibilities the theatre holds as a form of expression, with more possibilities than the ones show. This was apparent, not least because the actors were eminent, with the self-control and a scenic discipline defying anything we have seen on a Danish stage[21].

In tutti gli spettacoli gli attori più applauditi furono Jacque Lynn Colton e Michael Warren Powel dei quali erano apprezzate le capacità espressive:

> It didn't make much difference that some of the American texts was probably not understood. The mime of the four was elegant enough, they amused us and

20. Lettera datata 1966 (dallo scambio epistolare si ritiene probabilmente scritta a gennaio), inviata dalla Stewart a Tom O'Horgan in Danimarca, in "La Mama Repertory Troupe", La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

21. S.n., *The American Surplus*, in «Roskilde Tidende», 26 January 1966.

removed us... What Gifts! One particularly enjoyed the sweetness and whimsicality of the luxurious Jacque Lynn Colton and the fabulous power of characterization of Michael Warren Powell. Just sitting there listening to the long-winded explanations of his cohort, he could change his facial expressions to and old hillbilly[22].

Il critico del «Jyllands-Posten» metteva invece a confronto La MaMa Troupe con il Living Theatre, presente in Danimarca nello stesso periodo. La recensione riguardava la messa in scena del dramma di John Ford, *This is the Rill Speaking*.

The ace of the La Mama performance is its fantastic resilience in characterization, often varying from crude caricature to gentle tenderness. The piece was done in the round and, in the brilliant chorographic sureness of the direction, the scenes became luminous with grace and humour.

Four actors managed the many roles – a terrific proof of the strange and wonderful mobility and elasticity of this group.

There were many people in the Barn, and that was certainly as it should be. It would have made much more sense if the Danish National Television had given its prime Friday evening time to this La Mama group, rather than to the fatally amateurish so-called Living Theatre that filled the screen with its big bluff[23].

Il Living Theatre era in Europa dal 1964 in esilio volontario[24], ospitato inizialmente presso lo stesso American Center parigino a cui si appoggiarono le compagnie della Stewart, e dove mise in scena *Mysteries and Smaller Pieces*, una performance costituita di nove scene brevi e creata collettivamente a partire anche da alcuni esercizi estrapolati dal training condotto con Joseph Chaikin e il neonato Open Theatre. L'anno

22. S.n., *Idealistic Theatre*, in «Fyns Tidende», 7 February 1966 – Odense, Denmark.

23. S.n., *La Mama Makes Living Theatre*, in «Jyllands-Posten», 3 February 1966 – Aarhus, Denmark.

24. Il gruppo si era allontanato da New York a causa della condanna pecuniaria e detentiva per il mancato pagamento delle tasse, posticipata dal giudice grazie agli inviti ricevuti dalla compagnia a partecipare ad una tournée in Europa. Cfr. Marvin Carlson, *The Living Theatre and the Internationalization of the American Avant-Garde*, in Simona Brunetti, Monica Cristini, Peter Eckersall, a cura di, *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale*, cit., pp. 17-29, e, nello stesso volume, Cindy Rosenthal, *La MaMa and La Malina: Forging Sixties Experimentation and Global Connections*, pp. 59-73.

precedente Judith Malina e Julian Beck erano invece stati in tour a Londra con la compagnia, dove avevano presentato *The Brig*[25].

L'Europa del 1965 conosceva poco del teatro di ricerca americano e il Living Theatre ne era uno dei rari rappresentanti. Per esempio, Eugenio Barba – che in quegli anni era alle prese della ristrutturazione della fattoria di Holstebro destinata a divenire la sede definitiva dell'Odin Teatret (da lui fondato a Oslo nel 1964) – venne a conoscenza della sperimentazione teatrale newyorkese e dell'attività del circuito Off-Off Broadway grazie alla rivista italiana «Sipario» che aveva cominciato in quegli anni a pubblicare interviste e approfondimenti[26] sul teatro americano. Il regista ricorda inoltre che il fermento sperimentale che animava il teatro in Danimarca seguiva due tendenze, quella dell'Odin Teatret, che diffondeva il "vangelo grotowskiano", e quella portata da La MaMa[27]. Si trattava infatti dei primi anni di diffusione delle ricerche teatrali di Jerzy Grotowski, da poco presentate al di fuori dalla Polonia, ed era il periodo in cui si stava espandendo anche l'avanguardia europea fortemente influenzata, come quella americana, dalle teorie di Antonin Artaud, da Bertolt Brecht, dal lavoro dello stesso Grotowski e dal Living Theatre.

La compagnia guidata da Tom O'Horgan portò dunque, in quel particolare contesto, un tipo di teatro che pur basandosi molto sulla fisicità dell'attore e sull'espressività dell'*ensemble*, a differenza di molti gruppi che svilupparono un approccio d'insieme alla scrittura scenica, doveva ancora molto alla collaborazione diretta con l'autore. Un teatro che si inseriva a pieno titolo nella ricerca teatrale degli anni Sessanta pur mantenendo vivo il *focus* sull'intrattenimento, trovando quali suoi corrispondenti il Fringe Theatre inglese, con cui La MaMa entrò in contatto l'anno successivo, e il Teatro delle Cantine Romane in Italia[28].

25. Arnold Aronson, *American Avantgarde: a history*, cit. Si veda anche Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari-Roma, Laterza, 2020.

26. Cfr. «Sipario», n. 272, *America Urrà: il Teatro della Rivolta*, dicembre 1968.

27. La testimonianza è stata raccolta da chi scrive nel corso di un incontro con Eugenio Barba a Roma il 30 settembre 2022.

28. Sulle cantine romane si vedano i già citati Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro In Italia 1959-1967*, cit., pp. 137-168. Per un approfondimento sul Fringe Theatre si rinvia a Sandy Craig, *Dreams and Deconstructions. Alternative Theatre in Britain*, Ambergate, Albert Lane Press, 1980 e a Catherine Itzin, *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain Since 1968*, London, Eyre Methuen London,1980.

3.2. *Il rientro negli Stati Uniti*

Nella primavera del 1966 le voci sul successo della compagnia di Tom O'Horgan arrivarono finalmente anche oltre oceano, destando la curiosità della stampa newyorkese che accolse con entusiasmo il gruppo rientrato a New York. Per l'occasione Ellen Stewart organizzò uno speciale evento chiamato "Six from La Mama" con in cartellone sei delle opere prodotte in Europa: *War*, *Birdbath*, *This is the Rill Speaking*, *Thank you, Miss Victoria*, *Chicago* e *The Recluse.*

La professionalità dimostrata nelle performance fu prova di come nel periodo trascorso in tournée il gruppo avesse colto l'opportunità di consolidare la propria coesione, trovando così il giusto equilibrio, e di come i giovani attori fossero cresciuti artisticamente proprio grazie alle numerose rappresentazioni date e al continuo scambio di ruoli sulla scena. Inoltre, una volta giunto a New York, Tom O'Horgan, d'accordo con Ellen Stewart, decise di avviare un laboratorio permanente dedicato al training dell'attore e a nuove produzioni per La MaMa Repertory Troupe, la prima compagnia residente a La MaMa.

Il 17 marzo dello stesso anno il rinomato critico del «Village Voice» Michael Smith, nella sua rubrica *Theatre Journal*, commentò gli spettacoli presentati nella rassegna *Six from La Mama* accennando al successo ottenuto dal gruppo in Europa. Nell'articolo parlò delle recensioni entusiaste sulla stampa danese e apprezzò il repertorio delle sei produzioni, perfette a suo avviso per essere presentate in tutti i teatri e non solo nel contesto del circuito *underground*. Anche se i toni della recensione non furono pienamente entusiastici, il critico sembrò ammirare il lavoro dell'intera compagnia che presentò come un nuovo promettente gruppo Off-Off Broadway.

> Tom O'Horgan, the director, is perhaps not too good with actors but excellent with all aspects of staging the look, the feel, the overall tone of the plays is just right, Michael Warren Powell in ('War') is a good, intelligent actor with a range and a fine sense of movement. Mari-Claire Charba is sensitive and accomplished ad blessed with beautifully focused humor. Her performance in 'Birth bath' is exquisite. Kevin O'Connor (also in 'Bird bath') is a strong, coherent emotional actor with excellent instincts and vivid presence. The other two – Victor LaPari [sic], Jacque Lynn Colton – are effective but less impressive. All together they work well as an ensemble – they are obviously devoted to what they're doing and it's easy to like them[29].

29. Michael Smith, *Theatre Journal*, in «The Village Voice», 17 March 1966.

L'obiettivo di Ellen Stewart di vedere pubblicate le recensioni delle sue produzioni anche sui principali quotidiani della città fu infine raggiunto il mese seguente, a conferma della validità della sua intuizione di programmare un tour europeo per diffondere la conoscenza del teatro Off-Off Broadway anche negli Stati Uniti. Ne sono prova le quattro colonne dedicate a La MaMa nel «New York Times» il 10 aprile 1966, dove il giornalista Dan Sullivan riportò parte di un'intervista rilasciata da Ellen Stewart, la quale spiegava:

> the method at La Mama, and at other Off-Off Broadway center like Joe Cino's Caffe Cino, is fantastic; symbolic; poetic; and – a favorite word of Miss Stewart's – "subliminal. Even if the audience feels it can't comprehend the message, it *is* digested at a subliminal level. Our playwrights are the true playwrights of today, and certainly the playwrights of tomorrow"[30].

Dalla primavera del 1966 sui quotidiani della metropoli americana iniziarono a comparire spesso i nomi di Ellen Stewart, del Café La MaMa e di Tom O'Horgan. Qualche giorno dopo il primo importante articolo, Stanley Kauffmann pubblicò due ampie recensioni nelle quali le opinioni circa la recitazione degli attori e la messa in scena si dividevano tra positive e negative; parlò invece con entusiasmo della regia:

> The major contribution here is by the director, Tom O'Horgan, who staged all the plays in both bills. Mr. O'Horgan shows a fundamental directorial gift: the ability to see in a script the physical unfolding that will articulate its essence and rhythms. He also has some understanding of acting and can evoke the best from his players, whatever their respective abilities. This play is limited by the limitation of its cast, and, additionally, there is Mr. O'Horgan's work more evidence of talent growing than grown; but the talent is there[31].

Nel secondo articolo, dedicato alla produzione di *War*, *Recluse* e *Chicago*, fu invece decisamente più favorevole. A proposito di *Chicago* Kauffmann scrisse,

---

30. Dan Sullivan, *Six from La Mama – and Their Ma*, in «The New York Times», 10 April 1966.

31. Stanley Kauffmann, *Theater: 'La Mama' Bill*, in «The New York Times», 12 April 1966.

> What gives the play its delights is M. Shepard's ability to follow fast after the ephemeral half-thought that is usually unspoken, and Kevin O'Connor's ability to speak it, sing it, savor it and hasten over it. The pair of them, aided by Tom O'Horgan's sensitive direction, provide a bright patch of truthful nonsense[32].

Il giornalista sottolineò ancora una volta il talento di O'Horgan, ma spese parole positive anche per l'interprete principale, Kevin O'Connor: «Besides presenting these two plays, La Mama's double bill promotes two exceptionally promising talents. Kevin O'Connor, the principal actor, and Tom O'Horgan, the director, are both admirably at home with the realities of the stage and the intangibles of volatile imagination»[33].

Fu così che La MaMa guadagnò il favore della critica di New York, aprendo un nuovo capitolo nella storia del teatro Off-Off Broadway. Insieme al Caffe Cino, alla Judson Church e al Theatre Genesis, partecipò sin da principio alla promozione del teatro sperimentale di New York, ma fu l'unica a diffondere la conoscenza del teatro *underground* anche oltre oceano.

3.3. America Hurrah*, la nuova drammaturgia a La MaMa*

Nel contesto del circuito newyorkese alcuni drammaturghi ebbero l'occasione di lavorare continuativamente con una o più sedi del circuito, come Jean-Claude van Itallie[34], il giovane *playwright* che entrò a far parte dell'Open Theatre nel 1963. Il gruppo, costituito da attori, coreografi, musicisti e

32. Stanley Kauffmann, *Last 3 Plays of '6 From La Mama' Offered at Martinique*, in «The New York Times», 13 April 1966.

33. *Ibidem*.

34. Nato in Belgio nel 1936 in una famiglia di origini ebraiche, Jean-Claude van Itallie emigrò con i genitori in America nel 1940. Nel 1958 si laureò in arte ad Harvard. Fu nel corso degli studi universitari che diresse alcune rappresentazioni teatrali e scrisse le prime opere; in seguito, studiò recitazione alla Neighborhood Playhouse di New York City e seguì lezioni di scrittura drammaturgica alla New York University. La sua prima opera completa, *Children on the shore*, è del 1961. Nel corso della sua carriera di scrittore sperimentò diverse forme drammaturgiche: dalla farsa alla satira, dal teatro musicale al monologo, al realismo, dalla forma rituale alla rivista. Per un maggiore approfondimento, si vedano Gene A. Plunka, *Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater*, Newark, University of Delaware Press, 1999 e, dello stesso autore, *The Jean-Claude van Itallie Papers in the Department*

scrittori, venne fondato lo stesso anno da Joseph Chaikin come laboratorio interno al Living Theatre, costituendosi poi dal 1964 come compagnia autonoma, per lavorare metodicamente a un nuovo tipo di workshop basato sull'improvvisazione e su tecniche di trasformazione, al fine di trovare una forma di recitazione e di messa in scena che potesse essere coniugata alla nuova drammaturgia proposta in quegli stessi anni. Interessato al teatro dell'assurdo, Chaikin esplorò nuovi usi della parola, lavorando sul suono e sulle diverse forme di movimento, alla ricerca dell'approccio più adatto alla messa in scena delle opere di Beckett, Ionesco, Genet[35] e della più recente drammaturgia sperimentale. Nell'intervista rilasciata a Richard Schechner, pubblicata in «The Tulane Drama Review» nel 1964, spiegò che gli attori dell'Open Theatre improvvisavano seguendo degli spunti suggeriti dagli autori per trovare nuove forme di linguaggio, lavorando non tanto sulla lingua codificata quanto sull'espressività del suono. La parola, anche quando presente, dava origine a frasi senza senso logico. L'opera veniva scritta proprio in questa fase in cui, per mezzo dell'improvvisazione e degli esercizi, gli attori indagavano il tema dato dall'autore esplorando soggetti molto diversi tra loro, come le questioni sociali più stringenti, la comunicazione, la pazzia, il sogno, le esperienze di vita e di morte. Ogni scrittore seguiva un proprio approccio a seconda del tipo di collaborazione e del rapporto che instaurava con il resto del gruppo, senza necessariamente trasferire ciò che emergeva nel corso del workshop in una forma drammaturgica, ma lasciandosi eventualmente orientare dalle proposte degli artisti. Il lavoro dell'attore, la condivisione degli esercizi e della fase creativa erano così fonte d'ispirazione per la scrittura dell'opera a partire dalla tematica suggerita dall'autore stesso.

Come anticipato, membro dell'Open Theatre era anche lo scrittore Jean-Claude van Itallie il quale, deluso dall'esperienza vissuta nel teatro Off-Broadway e dopo aver invano tentato di far mettere in scena alcuni suoi drammi di impostazione più "tradizionale", decise di continuare a scrivere svincolato

of Special Collections and Archives at Kent State University, in «Resources for American Literary Study», vol. XXVII, n. 1, 2001, pp. 113-128.

35. Joseph Chaikin and Richard Schechner, *The Open Theatre*, in «The Tulane Drama Review», vol. IX, n. 2, Winter 1964, pp. 191-197. Sul lavoro dell'Open Theatre si vedano anche Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972 ed Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin. Exploring the Boundaries of Theater*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

dai fini commerciali. Nei primi anni Sessanta fu fortemente influenzato dalla poetica di Artaud e dalla sua visione del teatro come esperienza di trasformazione; gli aspetti catartico e riformatore del teatro erano alla base della sua ricerca di una forma drammaturgica che agisse efficacemente sulla coscienza della società americana, turbata dall'apparente serenità che celava l'orrore della guerra in Vietnam[36]. Il drammaturgo risolse efficacemente questa contraddizione nell'atto unico *TV*, parte della trilogia che compone *America Hurrah* (1963-1965), contrapponendo sulla scena due diverse realtà: quella del personale televisivo, ritratto nella quotidianità del luogo di lavoro condiviso, e quella rappresentata sullo schermo, che alterna ai notiziari che rendono conto della situazione in Vietnam programmi "per signore", pubblicità accattivanti e *sitcom* con supereroi come protagonisti. Intento di van Itallie era rievocare, grazie al teatro, le paure e i fantasmi che affliggevano la società per esorcizzarli e stimolare una visione critica della realtà[37].

Tra le sue prime opere, *America Hurrah* fu quella che riscontrò maggior successo e al contempo fece più discutere. Composta di tre atti unici, era stata messa in scena dal 1963 al 1965 presso il Café La MaMa, in altri teatri Off-Off Broadway, e in una versione parziale anche in Europa nel corso del primo tour organizzato da Ellen Stewart.

Il primo dei tre drammi, intitolato *The Savage God*, fu scritto nel 1963[38], rinominato in seguito *America Hurrah, A Masque for Three Dolls*, e infine *Motel*. Il secondo atto unico era intitolato *Pavane* (in seguito chiamato *Interview*), il terzo *TV*. Si tratta di tre opere brevi che indagano l'alienazione della società americana, l'incapacità di comunicare e il suo assoggettamento al consumismo, insieme al mancato riconoscimento del valore dell'individualità[39]. Nel 1965 a La MaMa vennero prodotte *Pavane*,

36. Van Itallie raccontò le sue prime esperienze di scrittura con l'Open Theatre nel corso del programma 'Segal Talks' trasmesso online il 10 luglio 2020, in cui il drammaturgo era a colloquio con Frank Hentschker, direttore del Martin E. Segal Theatre Center – Graduate Center CUNY di New York.

37. Si veda Jean-Claude van Itallie, *Should the Artist be Political in his Art?*, in «The New York Times», 17 September 1967, e Gene A. Plunka, *Artaud's Theatre of Cruelty on Route 666: Jean-Claude van Itallie's "Motel"*, in «South Atlantic Review», vol. LI, n. 1, pp. 89-108.

38. *Motel*, delle tre opere che compongono la trilogia, fu la prima ad essere scritta; nella composizione definitiva compare invece per ultima.

39. Per ulteriori informazioni sulla storia di questa produzione si veda Gene A. Plunka, *Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater*, cit., 40-103.

con la regia di Peter Feldman, e *America Hurrah*, diretta da Michael Kahn; quell'anno, infatti, l'Open Theatre fu ospitato da Ellen Stewart e tenne presso il suo Café i laboratori nei quali gli attori diedero via alla sperimentazione a partire dagli atti unici precedentemente scritti da van Itallie. Nel 1966 l'intera trilogia venne messa in scena con successo al Pocket Theater (un teatro Off Broadway), dove rimase in cartellone per ben seicentotrentaquattro serate.

Opera esemplare della drammaturgia Off-Off Broadway dei primi anni Sessanta, *Motel* è un atto unico in cui si evidenziano molte delle influenze di cui si è parlato precedentemente: dal teatro dell'assurdo alla poetica di Artaud, all'estetica Camp, al linguaggio della poesia Beat e ai ritmi sincopati del Jazz. Il dramma, portato in scena dai gruppi del Café La MaMa nel primo tour europeo, era stato a Parigi il motivo dello scandalo che aveva fatto cacciare la compagnia dall'American Center for Students and Artists. Fu la stessa Ellen Stewart a descrivere l'incidente:

> We certainly didn't impress the Parisians because the night I put Jean-Claude van Itallie's *American Hurrah* in the American Center for the Arts in Paris, David Davies, who was the head of the establishment, gave me 24 hours to get out of Paris. Well, this man was so upset, if you think about it, because it was 1965, and when Set Allen began to draw the cock on the wall – there was absolute silence in a room which was about this size. Although he allowed me to set up tables with candles on the like La Mama, he meant "Get out!"[40].

Vale la pena dunque soffermarsi su *Motel*, la cui scena iniziale si apre in una camera d'albergo dove la sua direttrice, per esaltarne il valore, descrive meticolosamente gli elementi d'arredo insistendo sul fatto che siano stati acquistati da un catalogo giapponese. Due clienti, un uomo e una donna, entrano nella stanza e poco alla volta distruggono la toilette (scaraventandone alcune parti fuori dalla porta), saltano sul letto, strappano le pagine della Bibbia e gettano a terra le lenzuola, arrivando a demolire completamente la camera dopo aver simulato un amplesso e imbrattato le pareti con parole e disegni osceni. I tre si presentano come fantocci dalle enormi teste e indossano calzature che aumentano la statura naturale degli

40. Ellen Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, cit., p. 16.

attori[41]. Il loro aspetto, descritto nell'opera insieme ai costumi grotteschi, contribuisce a trasmettere una sensazione perturbante che si accentua a mano a mano che la stanza viene demolita.

Nell'edizione italiana del dramma, Giuseppe Bartolucci definisce "giocattoli" i tre singolari personaggi:

> il loro gestire e il loro parlare deve rispettare il più possibile l'irrealtà del loro comportamento; e contemporaneamente vogliono essere anche uomini e donne, perché quel loro gestire e quel loro parlare deve al tempo stesso rispettare il più possibile la realtà del nostro comportamento[42].

Oggetto di questo dramma breve è dunque la società degli Stati Uniti che, vista dall'occhio critico di van Itallie, poco alla volta regredisce allo stato primitivo e cede al materialismo e a una moralità decadente. Lo scrittore adottò diverse strategie compositive e stilistiche per trasmettere il senso di inadeguatezza e orrore nei confronti del consumismo smodato, dando vita a una macabra parodia della società nordamericana. Con un evidente richiamo alla drammaturgia dell'assurdo, il linguaggio della bambola-direttrice – che su indicazione del drammaturgo non parla tramite l'attore interprete, ma attraverso un altoparlante – è frammentato e staccato in un monologo privo di associazioni logiche a quanto accade nella stanza. A dichiararne l'impersonalità è lo stesso autore, che riferisce le sue battute alla voce e non al personaggio: «Motel-keeper's voice» («Voce della direttrice del motel»). Non esiste interazione verbale fra i tre coprotagonisti, e a sottolineare la loro totale incapacità di comunicare è il linguaggio fisico, composto di movimenti e gesti che richiamano quelli artificiali di automi che imitano il comportamento umano. Alcune caratteristiche del loro aspetto e dei loro movimenti o modi di parlare sono suggerite nel testo: «Non esiste assolutamente alcun rapporto tra la direttrice del motel e la coppia. Tutte le parole della direttrice del motel hanno una destinazione generica. Non sono mai motivate direttamente dalle azioni dei fantocci uomo e donna»[43].

---

41. Le teste delle bambole per la prima produzione furono realizzate da Tania Leontov, per le produzioni europee e quella al Pocket Theatre furono invece disegnate da Robert Wilson.

42. Giuseppe Bartolucci, *America Hurrah! Per un teatro di Metafora*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1968, p. 11.

43. Jean-Claude van Itallie, *America Urrà*, traduzione di E. Capriolo, in

Le luci e i colori indicati per la scena sono stridenti, dalle tonalità molto forti del rosso, dell'arancione, del rosa, a contrasto con i grigi del viso della Motel-keeper, accentuati dal riflesso della parete di fondo che contribuisce a ricreare un'atmosfera indiscutibilmente Camp. Nel suo essere rivolta ai sensi dello spettatore, *Motel* è considerata, tra le opere di van Itallie, quella che più incarna il concetto artaudiano di crudeltà: nel corso dell'azione, a mano a mano che le bambole-ospiti demoliscono la stanza, il pubblico viene sopraffatto da una sirena d'emergenza che al termine del dramma deflagra in modo assordante, mentre al contempo si accendono, rivolti verso gli spettatori, i fari abbaglianti di un'automobile.

In questo *Masque for Three Dolls* la stanza d'albergo è metafora della distruzione della civilizzazione della società occidentale e al contempo immagine apocalittica dell'era nucleare. Il suo smantellamento rappresenta il collasso del sogno americano e insieme la distorsione della società sotto l'impatto del capitalismo. *Motel* è un'allegoria della distruzione del mondo moderno costruita per immagini: quella della stanza del motel, simbolo della vuota civiltà americana che distrugge i suoi stessi prodotti, e quelle dei fantocci, che ne rappresentano gli artefatti. La devastazione del mondo-motel da parte dei due ospiti giunge infine alla decapitazione del fantoccio-custode mentre la sua voce registrata continua a elencare gli oggetti in vendita sul catalogo[44].

> Voce della direttrice del motel: "Impianti idraulici autonomi per le latrine", "Filtri, banchi, periscopi e colombe Meccaniche". "Tappeti fatti all'uncinetto", Graziosissime cornici per le fotografie delle persone care" – Made in Japan – e tutto dal catalogo. Ca-ta-lo-go. Potete trovarvi merci e prodotti: uova di fil di ferro – così carine – pedicelli, pettini doppiamente attorcigliati con esercizi ginnici in lamiera ondulata, batticarne, attrezzi per la pesca, bombe per cimici [...][45].

Van Itallie propose un mondo in cui non c'era nulla di bello o sacro (la Bibbia stessa viene strappata) con una metafora che si cristallizza nella litania

---

«Sipario», *America Urrà: il Teatro della Rivolta*, cit., pp. 55-71 (d'ora in poi *America Urrà*), citazione a p. 70.

44. Si veda Alexis Greene, *Revolution Off Off Broadway, 1959-1969: A Critical Study of Changes in Structure, Character, Language and Theme in Experimental Drama in New York City*, CUNY Academic Works, PhD dissertation 1987.

45. *America Urrà*, p. 71.

della direttrice che recita l'elenco di oggetti insignificanti. Aspetti ed effetti della scena sono meticolosamente descritti nelle didascalie che nell'opera occupano uno spazio equivalente al monologo della Motel-keeper, mentre l'uomo e la donna non parlano.

> *Si accende la luce sul fantoccio direttrice del Motel. La sua intensità aumenterà col procedere del dramma. Il fantoccio direttrice del Motel è grande, molto più di un essere umano, ma questa impressione può derivare soprattutto dal fatto che la sua testa è almeno tre volte più grossa del normale in rapporto al corpo. È tutta grigia. Ha una gonna ampia e larga che arriva al pavimento. Ha il seno quadrato. I bigodini che ha in testa fanno pensare a ricevitori elettronici*[46].

L'opera, chiaramente influenzata dalla forma dell'happening, offre un'esperienza immediata nel qui e ora del tempo della rappresentazione, non segue un arco narrativo e di fatto inscena azioni non connesse tra loro: l'atto distruttivo degli ospiti e il monologo privo di senso della direttrice non sono legati da alcun tipo di relazione logico consequenziale.

Contrario a una conversazione realistica sulla scena, van Itallie considerava la parola uno tra i suoi molti elementi, ma non il più rilevante, in un teatro che si rivolgeva tanto all'inconscio quanto all'intelletto. Nella ricerca dell'integrazione delle arti, in *Motel* il drammaturgo combinò diversi elementi per creare un ritmo unico che avesse effetto sulla sensibilità inconscia dello spettatore, allo scopo di scioccare il pubblico con un'ostentata teatralità: ispirato dalla poetica artaudiana come dalla Super-marionetta di Edward Gordon Craig, animò la sua scena con le tre grandi bambole dalle movenze marionettistiche, al contempo un ritratto della società statunitense assoggettata alla commercializzazione smodata e prodotto stesso del consumismo.

Il drammaturgo spingeva lo spettatore a un esame di coscienza anche per mezzo degli apparati scenici: gli occhiali-specchio della Motel-keeper e le pareti lucide della stanza d'albergo lo obbligavano a vedersi riflesso quale complice del decadimento culturale che viveva. Il pubblico era posto dinnanzi all'inevitabile apocalisse professata dalla direttrice e derivante dall'eccessiva dedizione ai beni materiali di una società sterile e non più in grado di comunicare[47].

---

46. *America Urrà*, p. 70.
47. Si veda Gene A. Plunka, *Brecht, Artaud, Campbell: the Making of Jean-Claude*

Voce della direttrice del motel: [...] Oh, date retta a me. È una meraviglia. È pieno di roba il mondo, pieno fino all'orlo. Volete che vi dica i miei progetti? L'anno prossimo costruirò un rifugio, sissignori. Un motel rifugio. Tutto sottoterra. E cartelli in tutte le direzioni sulla 666[48].

In chiusura dell'opera le didascalie prevedono il confondersi del suono della musica rock con quello di una sirena sempre più assordante e che i fari di un'automobile abbaglino gli spettatori all'uscita di scena dell'uomo e della donna. Il pubblico viene infine lasciato a se stesso, immerso nel buio e nel silenzio.

Le peculiarità della drammaturgia Off-Off Broadway dei primi anni Sessanta sono qui presenti nello spazio delle poche battute in cui si concentrano molti degli elementi stilistici della scrittura che si sviluppò nel teatro *underground*. Gli atti unici prodotti per le *coffehouses* ritraevano infatti la società statunitense, evidenziandone le debolezze per incoraggiarla a prendere atto della necessità di un cambiamento. Lo facevano però attraverso un'ostentata teatralità e senza rinunciare a essere forma d'intrattenimento irriverente, piacevole e provocante, per un pubblico che fruiva la rappresentazione seduto a un tavolino e consumando un caffè. Una scena che, «considerata per il divertimento, il dilettantismo, l'irresponsabilità, l'incompetenza»[49], diventò vero e proprio teatro e diede ai nuovi scrittori una stabilità professionale.

3.4. Tom Paine *a Londra e al Festival dei Due Mondi*

La tournée del 1965-1966 fu la prima tra le molte della compagnia diretta da Tom O'Horgan, che tornò in Europa nell'autunno del 1966 e l'anno successivo contribuendo a far conoscere il circuito newyorkese e le nuove opere

van Itallie's "A Fable", in «The Comparatist», n. 26, May 2002, pp. 83-88.

48. *America Urrà*, p. 71.

49. Robert Pasolli, *The New Playwrights' Scene of the Sixties: Jerome Max is Alive and Well and Living in Rome [...]*, in «The Drama Review», vol. XIII, n. 1, (Autumn 1968), pp. 150-162. L'interessante articolo, che spiega bene i presupposti organizzativi ed economici su cui si fonda il circuito Off-Off Broadway dei primi anni e i cambiamenti portati dalla seconda generazione di artisti a metà degli anni Sessanta, è pubblicato nella traduzione in lingua italiana in «Sipario», *America Urrà*, cit., pp. 22-28.

dei giovani drammaturghi attraverso la partecipazione ai festival universitari e ai principali eventi teatrali in Francia, Danimarca, Germania, Inghilterra e Italia, dove la compagnia partecipò al Festival dei Due Mondi di Spoleto, con *Tom Paine* di Paul Foster, al quale prese parte anche un altro gruppo residente a La MaMa, The Theatre of the Eye Repertory Company, diretto da Tom Eyen, che presentò *Sarah B. Divine!* (scritta dallo stesso Eyen).

Insieme a *Futz*, di Rochelle Owens, *Tom Paine* contribuì all'affermazione del La MaMa in Europa. La prima parte dell'opera debuttò a New York il 26 aprile 1967, mentre la versione completa fu presentata nel corso del tour europeo e in seguito debuttò anche nel circuito Off Broadway nel marzo del 1968, dove chiuse dopo ben duecento novantacinque repliche. La cronaca satirica della vita dell'intellettuale rivoluzionario Tom Paine (considerato uno dei padri fondatori degli Stati Uniti d'America) nella regia immaginativa ed energica di Tom O'Horgan divenne un punto di riferimento tra le produzioni degli anni Sessanta, attirando un ampio pubblico verso lo stile di scrittura, ma anche rappresentativo, del teatro Off-Off Broadway.

L'opera di Paul Foster venne messa in scena nel settembre del 1967 in alcune città della Gran Bretagna, dove la critica riscontrò lo stile ormai peculiare della compagnia americana: «the production has true creative vigour and this respect is a triumph in communication. It succeeds in that most ambitious theatrical aim of breaking down the frontier between the players and audience»[50]. A Londra le recensioni si alternarono tra moderate e ammirate, ma spesso il parere negativo nei confronti della resa scenica e della performance veniva attribuito allo spazio teatrale che ospitava lo spettacolo; si tratta infatti di un'opera che conseguì sicuramente un maggiore impatto negli spazi più intimi dei caffè dell'East Village, che all'interno dei teatri strutturati nella canonica suddivisione tra sala e scena[51]. Ne parlò in modo piuttosto veemente anche lo stesso Tom O'Horgan in un'intervista rilasciata alla rivista londinese «Prompt»:

> This theatre (the Vaudeville [di Londra]) is not the answer; it does not function for new plays. We need a stage which is closer to the audience. This theatre has a tradition

50. J. K., *'Tom Paine' outstanding theatre*, in «Glasgow Herald», 5 September 1967.

51. Charles Marowitz, *Marowitz on La Mama*, in «Prompt», n. 9, 1967, pp. 24-26; B. A. Young, *Tom Paine*, in «The Financial Times», 18 October 1967.

> for Charlie Girl, Sweet Charlie, one of those Sweet Whatsit things. We need a three-quarter round. This theatre should be bombed[52].

Della sua regia fu invece apprezzata la spettacolarità in cui l'enfasi era posta sulla recitazione corale, con la performance individuale lasciata invece in secondo piano.

Nello stesso periodo sulle scene di Londra era presente anche l'Open Theatre con *America Hurrah*, la cui rappresentazione venne aperta limitatamente ai soci della English Stage Society per evitare la censura del Lord Chamberlain, il quale non aveva dato l'approvazione per *Motel*. Anche in questo caso si ebbe un buon riscontro da parte del pubblico, e la critica non perse l'occasione per paragonare il teatro Off-Off Broadway a quello sperimentale inglese.

> What these companies reveal, apart from their own high-spirited intensity, is a sad gap in the British theatre. For where is our equivalent theatre? Where can our dramatic young try out new things, be too clever or absurd, make fool of themselves, fall flat on their faces, and produce the occasional masterpiece? Nowehere [sic']. And we're too complacent about the lack.
>
> [...]
>
> The impact of the two companies – not only in choice of subject matter, but n presentation and style – could help to loosen up British theatre, and make it more free-wheeling[53].

La presenza in Europa della compagnia di O'Horgan favorì lo sviluppo del processo di *cross-pollination* promosso da Ellen Stewart[54], perseguito anche attraverso la partecipazione ai numerosi festival organizzati negli anni Sessanta. In molte città europee si tenevano rassegne teatrali, della durata di una settimana o più, che ospitavano artisti e compagnie provenienti da tutto il mondo e che divennero nel tempo appuntamenti ricorrenti. Si

52. Rebecca Cox and Eric Bass, *La Mama on La Mama*, in «Prompt», n. 9, 1967, pp. 18-23.

53. John Walker, *America Hurrah, Lonsdale Boo*, in «Town», September 1967.

54. Obiettivo che Stewart perseguì anche negli Stati Uniti. A Baltimora concesse i diritti per la rappresentazione delle opere prodotte a La MaMa a Leslie Irons e Clifford Pottberg, che gestivano uno spazio, in concessione gratuita, aperto nel 1967 come club (all'853 di North Howard Street) e nel quale gli spettacoli erano allestiti da amatori.

trattava di importanti occasioni in cui era possibile assistere a nuovi spettacoli, talvolta presentati in prima mondiale, ma preziose soprattutto per gli artisti (spesso ospitati a spese dell'organizzazione del festival), che avevano la possibilità di fermarsi per l'intera durata dell'evento e di partecipare così alle diverse iniziative proposte, approfittando di momenti d'incontro e scambio nei quali nacquero nuove collaborazioni e produzioni.

È probabile che si debba anche alla presenza delle compagnie americane in Europa (prima fra tutte il Living Theatre) l'interesse per il teatro sperimentale statunitense che portò la nota rivista «Sipario» a dedicargli nel 1968 un numero "speciale" curato da Aldo Rostagno, critico e regista italiano in quegli anni residente a New York. Il fascicolo raccoglieva articoli di diverso tipo dedicati ai gruppi statunitensi, ai teatri e ad alcune produzioni, ma pubblicò anche gli scritti dei maggiori rappresentanti del movimento, rivelandosi, più che una presentazione, un vero e proprio manifesto del teatro americano.

Anche l'anno precedente l'arrivo in Italia delle compagnie appartenenti al Café La MaMa era stato preceduto da un articolo sul numero di giugno di «Sipario», nel quale Corrado Augias parlò dei caffè di New York e del circuito Off-Off Broadway, soffermandosi su La MaMa e presentando le regie di Tom O'Horgan come esempio di "teatro totale".

> Tutti gli attori del gruppo sono capaci di suonare come minimo uno strumento e di cantare e di cavarsela con qualche passo di danza. [...] Della attività del La Mama si è accorto anche il New York Times che a dispetto del suo critico Walter Kerr che non li ha mai recensiti (lo stesso infortunio capitato a tanti dei nostri con gli spettacoli di Carmelo Bene), ha dedicato al caffè la copertina di un suo magazine domenicale[55].

La MaMa Repertory Troupe fu ben accolta anche al Festival dei Due Mondi di Spoleto, dove la messa in scena di *Tom Paine* seguì quella del *Principe Costante* proposta da Grotowski. La critica non si lasciò ovviamente sfuggire l'occasione di paragonare le modalità performative e l'allestimento dell'ancor giovane compagnia con l'altissimo livello raggiunto dal maestro polacco e dai suoi attori (Ryszard Cieslak primo fra tutti):

55. Corrado Augias, *Alla ricerca del nuovo teatro. Il caffè come luogo teatrale*, in «Sipario», vol. XXII, n. 254, giugno 1967, pp. 25-27, citazione a p. 25.

> Visto a poche ore dal *Principe Costante* messo in scena da Grotowski, lo spettacolino di questi americani acquista, inutile dirlo, una dimensione ridotta: con i polacchi si entra nel vivo di una problematica di ricerca [...], mentre con gli americani siamo sul piano dell'invenzione antiveristica, «di avanguardia» si sarebbe detto qualche anno fa quando il termine non era stato ancora screditato e rinnegato da tutti (autori, attori e critici).
>
> Pure, certe soluzioni sceniche sono di primissimo ordine: c'è ad esempio una traversata dell'oceano che è stupenda per la nudità dei mezzi impiegati e per l'efficacia degli effetti raggiunti [...][56].

Sebbene non siano state sempre pienamente favorevoli, anche in questo caso le recensioni non mancarono di mettere in risalto la crescente professionalità degli attori, le doti registiche di Tom O'Horgan e la ricerca di uno stile che divenne in seguito identificativo della MaMa Repertory Troupe.

La complessità dell'opera aveva richiesto alcuni mesi di lavoro per la sua realizzazione scenica: come in altri suoi drammi, Paul Foster aveva ritratto un protagonista per il quale il pubblico non avrebbe potuto provare empatia a causa della sua personalità controversa e il cui sé privato era separato da quello pubblico di eroe. Inoltre, i fatti nel racconto della sua vita non seguivano un ordine cronologico, ma alcune scene vedevano presenti simultaneamente il Tom Paine giovane e l'anziano rivoluzionario; compresenza che, insieme ai numerosi frammenti che ne ricostruivano la vita, richiedeva un particolare livello di attenzione anche da parte del pubblico. Gli spettatori venivano altresì coinvolti in discussioni improvvisate dagli attori i quali, nella messa in scena di O'Horgan, si spogliavano del personaggio e rompevano la quarta parete chiedendo apertamente il parere degli astanti circa i fatti narrati nell'opera[57].

Come anticipato, a Spoleto lo stesso anno era presente anche Tom Eyen, il drammaturgo autore delle prime opere portate in Europa da Marie-Claire Charba e Jaque Lynn Colton nella primavera del 1965, uno degli scrittori assidui a La MaMa e al Caffe Cino sin dall'inizio degli anni Sessanta.

---

56. Paolo Emilio Poesio, *Al festival di Spoleto – America Off-Broadway*, in «La Nazione», 4 luglio 1967.

57. Clive Barnes (edited by), *Best American Plays*, Seventh Series 1967-1973, New York, Crown Publishers, 1975.

Molti dei suoi atti unici furono rappresentati al Café della Stewart con la compagnia chiamata The Theatre of the Eye Repertory Company, che aveva sede proprio presso La MaMa. Protagoniste dei suoi drammi erano le dive della storia, come Sarah Bernhardt e Marylin Monroe, delle quali Eyen si prendeva gioco in parodie divertenti e irriverenti, ispirandosi tanto alle *sitcom* televisive quanto all'immaginario offerto dal cinema di Hollywood. Il drammaturgo ammirava il processo che elevava le attrici a dive, ma allo stesso tempo criticava il loro essere intrappolate nell'immagine costruita loro dallo *star system*[58]. Da regista teatrale, Eyen faceva uso delle tecniche cinematografiche nel presentare simultaneamente diverse scene e adottava spesso uno stile narrativo nell'introdurre la storia dei personaggi per esplorare il loro passato. Le sue regie condussero al successo molte giovani attrici, aprendo loro la strada per i palcoscenici di Broadway e verso il mondo del cinema di Hollywood, come Helen Hanft, Bette Midler, Candy Darling e Shirley Soler[59].

Dal 13 al 15 luglio 1967 Tom Eyen portò in scena al Teatrino delle Sette di Spoleto (chiamato anche Teatrino delle Sei), per il programma del decimo Festival dei Due Mondi, *Sarah B. Divine!*, una fantasia musicale biografica sulla grande artista francese, in cui il ruolo della protagonista venne condiviso da tre attrici che ritrassero Sarah Bernhardt dall'infanzia alla morte nella sua interpretazione dei ruoli di Fedra, Medea, Giovanna D'Arco e Margherita. Nel «Village Voice» Michael Smith valutò la produzione, presentata anche a La MaMa, come «outrageously silly, an irreverent cartoon version of Bernhardt's character and career. Eyen stoops to anything for an effect or a laugh. His sense of humor is appallingly, irresistibly, eclectic, and much of the play is hilarious»[60]. Con la presenza a Spoleto di entrambe le compagnie, The Theatre of The Eye e La MaMa Repertory Troupe, La MaMa contribuì in modo significativo a far conoscere il teatro Off-Off Broadway anche in Italia. Lo fece con due dei gruppi più rappresentativi

58. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, *American Playwrights*, cit., pp. 227-238.

59. Sull'argomento si veda Zarko Kalmic, *The Many Mad Women in Tom Eyen's Life*, in «After Dark», December 1974, pp. 30-38.

60. Michael Smith, in «The Village Voice», June 8, 1967. Parte della recensione era riportata anche sui materiali di sala preparati in occasione della rappresentazione al Festival di Spoleto. Il documento è custodito presso La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

degli anni Sessanta e con le opere di due dei più importanti drammaturghi del momento, Tom Eyen e Paul Foster. Ma soprattutto, le due compagnie portarono in Italia e in Europa un'avanguardia tutta statunitense, fortemente caratterizzata dallo stile newyorkese e, come emerge dalle numerose recensioni europee, alternativa tanto alle sperimentazioni di Jerzy Grotowski, di Peter Brook e degli altri maestri europei, quanto a quella del Living Theatre, come commenta un critico svedese nel descrivere la regia di Tom O'Horgan:

> He [O'Horgan] has shown that it is possible to create a theater style between the extremes of modern group theaters - Grotowski's disciplined sacral theater and the Living Theater's open group chaos. A theater style where the severity of Grotowski and the spontaneity of the Living Theater are connected to form a natural unity, characterized not only by concentration and relaxation but also by the sense of humor and playfulness and a sense of the burlesque[61].

Come già anticipato, gli echi dei successi europei giunsero anche a New York: il «Village Voice» pubblicò un articolo di Ingmar Bjorksten che da Stoccolma testimoniò come l'esempio della giovane compagnia americana avesse contribuito sin dalla prima visita nel 1965 al rinnovamento del teatro svedese. Si tratta di un articolo di notevole interesse poiché confermò quanto La MaMa avesse contribuito a far conoscere in Europa il teatro Off-Off Broadway, i suoi autori, e le modalità recitative e di messa in scena che si stavano sperimentando nei caffè dell'East Village.

Presentando il gruppo di Ellen Stewart, Bjorkstein parlò infatti di un nuovo tipo di teatro che non poggiava sui vecchi principi del teatro americano, né aveva a che fare con quanto stava presentando il Living Theatre.

> Seeing what La Mama had already achieved in 1965 convinced us that from Off Off Broadway were emerging not only successful new ways for actors to interact on stage, but also a new American drama. The Swedish theatre was quick to assimilate its principles.

---

61. Mario Grut, *Theatre as life itself – but a little bit more*, in «Aftonbladet», 19 July 1967. La traduzione inglese, a cura di Harald Brockmann, è presente nella cartella *La Mama Repertory Troupe/3th European Tour/Sweden, Denmark + Holland July-August 1967*, courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

> The first Off Off Broadway playwright introduced in a Swedish translation was Megan Terry, whose "Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place" received an astonishingly convincing production in the fall of 1966 at the Stockholm Municipal Theatre Studios, the toured the provinces. Directed by Sten Lonnert [...], it proved not only that Swedish actors could perform this kind of text, but that the form could survive transplantation into a new language and environment.
>
> [...]
>
> one can state as fact that the new trends in the American theatre have become new trends in the Swedish[62].

A Stoccolma la compagnia di Tom O'Horgan portò in scena quattro opere, tra le quali *Tom Paine* e *Futz*, e tenne un workshop a cui parteciparono molti critici e attori. Il gruppo, insieme alle altre compagnie in tour in Europa negli stessi anni, partecipò al rinnovamento della ricerca teatrale portando nuove produzioni e sperimentando diversi stili recitativi, contribuendo così allo sviluppo dell'intera avanguardia occidentale.

Quella del 1967 fu la terza tournée degli artisti della Stewart, ormai presenti con i loro gruppi a molti dei festival organizzati in Europa, come il Fringe Theatre Festival di Edimburgo, il Festival Studentesco Internazionale di Zagabria, o il Festival Experimenta di Francoforte, ma anche a Parigi, a Nancy, a Monaco (in Germania) e Heidelberg, a Stoccolma, ad Aarhus e Holstebro, Londra, Belgrado e Varsavia.

62. Ingmar Bjorkstein, *Going Off Off Broadway the Swedish Way*, in «The Village Voice», 24 August 1967.

4. Dal workshop alla messa in scena: la composizione collettiva

Le prassi e le modalità che nel corso dell'avanguardia della seconda metà del ventesimo secolo conducevano alla creazione scenica e alla scrittura drammaturgica sono piuttosto conosciute. Molti gruppi teatrali adottarono una composizione collettiva, sviluppata nel corso delle ricerche perseguite dalla compagnia in lunghe sessioni di lavoro o durante workshop continuativi: ne sono un chiaro esempio gli approcci del Living Theatre e dell'Odin Teatret, che superarono i paradigmi sui quali si basava la precedente definizione di drammaturgia.

Meno noto è invece l'approccio alla scrittura ampiamente diffuso nel contesto del teatro Off-Off Broadway. A differenza di quanto accadde per molti gruppi militanti nell'avanguardia occidentale, nel circuito sperimentale della Lower Manhattan la presenza del *playwright* fu piuttosto rilevante e sicuramente decisiva nella definizione dello stile che caratterizzò il teatro *underground* di New York. Infatti, molti drammaturghi spesso scrissero per uno specifico teatro e tenendo in considerazione le preferenze di quella scena e del suo pubblico. Ma mentre all'inizio lavorarono di frequente con attori diversi e *casts* messi insieme per l'occasione, nel momento in cui si formarono le prime compagnie stabili si definirono nuove collaborazioni tra l'autore, o l'autrice, e il gruppo, come accadde per l'Open Theatre, nel quale Jean-Claude van Itallie e Megan Terry lavorarono alla scrittura con gli attori e i registi in cicli di workshop. Le compagnie residenti a La MaMa svilupparono diversi e personali metodi di composizione creativa che si definirono proprio negli anni che segnarono il passaggio dall'iniziale teatro del *playwright* a quello caratterizzato dalle formazioni guidate da un regista. Tra i molti gruppi protagonisti nella seconda metà degli anni Sessanta, si distinsero per i singolari approcci alla drammaturgia e alla scrittura scenica (assieme ad altri che per questioni tematiche e di spazio non presentiamo in questa sede) l'Open Theatre, La MaMa Repertory Troupe e The Great Jones Repertory Company.

4.1. *La scrittura drammaturgica all'Open Theatre*

L'Open Theatre non fu fondato come compagnia, ma si costituì come laboratorio sperimentale, un gruppo di artisti in cui la ricerca del drammaturgo era considerata centrale quanto quella rivolta al lavoro creativo dell'attore. Megan Terry, scrittrice appartenente al collettivo, testimoniò in che modo la sua partecipazione ai workshop della compagnia influenzò il suo stile e come l'osservare gli attori all'opera le permise di conoscere la gamma delle loro possibilità espressive e scoprire così le diverse maniere di rivelare le loro personalità.

> È un po' come un germe, vedi, sono scintille, zampilli. Mi nascono quantità di idee guardando gli attori: adoro veder recitare, è per me un grandissimo piacere, e questa è una delle ragioni per cui ho un workshop alla settimana, ogni settimana vedo della grande recitazione. Vicino a me, là, proprio sotto i miei occhi. Ma oltre a questo piacere, ottengo una visione straordinariamente acuta dei rapporti fra le persone, della gente, dei sentimenti, sogni, stati di trance[1].

Obiettivo dell'Open Theatre era investigare nuove forme di scrittura e di recitazione, mettendo in secondo piano la produzione delle opere. Nel gruppo diretto da Joseph Chaikin, drammaturghi e attori affrontavano insieme il processo creativo seguendo le indicazioni date inizialmente dai primi e sperimentando con l'improvvisazione, o nei "giochi di ruolo" affrontati nel corso del training. In questo approccio, l'opera nella sua versione definitiva veniva scritta dall'autore solo al termine del laboratorio poiché ogni sua caratteristica, dallo stile del dialogo all'azione, alla storia narrata, erano determinate da quanto emergeva durante l'improvvisazione sul testo o dallo spunto dato inizialmente ai membri del gruppo. In questa scrittura collettiva il ruolo del *playwright* era essenziale poiché guidava la ricerca suggerendo l'idea di partenza, seguiva la sperimentazione partecipando al lavoro degli attori, e infine componeva il testo definitivo.

---

1. Megan Terry in *Una seconda forma di vita. Una tavola rotonda sul workshop*, in «Sipario», n. 272, pp. 125-131, citazione a p. 126. Il testo è la trascrizione di una tavola rotonda sul workshop organizzata da Aldo Rostagno, moderata da John Lahr, critico della «Evergreen Review», e a cui parteciparono Richard Schechner, Peter Feldman, Megan Terry e Julie Portman, fondatrice e direttrice dell'OM Theatre di Boston.

L'Open Theatre era stato fondato nel 1963 da Joseph Chaikin e Peter Feldman, entrambi membri del Living Theatre, come workshop di sperimentazione interno alla compagnia diretta da Julian Beck e Judith Malina. Formatosi a partire dalla richiesta di alcuni attori che, come Chaikin, erano stati precedentemente allievi dell'attrice e pedagoga teatrale Nola Chilton, il gruppo dedicava ampio spazio al lavoro sul training, con evoluzioni di esercizi dell'Actors' Studio, della Chilton, di Michael Chekhov e di Viola Spolin[2]. Diversamente dal Living Theatre, che non includeva direttamente i drammaturghi nella creazione collettiva, l'Open Theatre contava tra i suoi membri scrittori come Megan Terry, Maria Irene Fornes, Jean-Claude van Itallie, Michael Smith e critici come Susan Sontag[3].

Partendo dalle competenze ottenute nei precedenti percorsi formativi degli attori appartenenti al gruppo, Chaikin proponeva nuovi approcci alla

2. Nola Chilton, che a New York aveva dedicato i suoi corsi alla recitazione non naturalistica, aveva chiuso il suo studio nel 1962 per spostarsi in Israele. In passato docente dell'Actors' Studio, aveva ideato una tecnica per contrastare l'approccio estremamente individuale su cui era improntata la formazione del Metodo. Chilton aveva sviluppato degli esercizi per lo studio di scene non naturalistiche utili al lavoro sul personaggio. Alcuni di questi, che seguivano il principio dell'aggiustamento fisico, furono sviluppati da Joseph Chaikin nella tecnica da lui chiamata *Sound-and-movement*, che prevedeva l'esecuzione di azioni pure, svincolate dalle emozioni e dal comportamento quotidiano. L'attrice e pedagoga Viola Spolin aveva invece ideato un suo metodo fondato sui "giochi teatrali" per allontanare gli attori dalla tendenza verso l'introspezione psicologica. Gli esercizi, che costituiscono un sistema basato sull'improvvisazione, sono descritti nel volume *Improvisation for the Theater*, pubblicato da Spolin nel 1963: azioni dalla struttura molto semplice per fornire all'attore gli elementi da cui partire per usare il corpo in modo non naturalistico. Alcuni esercizi erano impiegati per acquisire consapevolezza dello spazio, altri implicavano l'uso di oggetti immaginari o si fondavano invece sull'improvvisazione, sulle trasformazioni e sull'adattamento alle variazioni all'azione apportate dal partner. Da Michael Chekhov derivava infine il lavoro sulla presenza dell'attore e sul distacco emotivo dal personaggio. Sul metodo della Spolin si vedano, di Viola Spolin, *Improvisation for the Theater*. *A Handbook of teaching and Directing Techniques*, Evanston, Northwestern University Press, 1999 e *Theater Games for the Lone Actor. A Handbook*, Evanston, Northwestern University Press, 2001. Sulla tecnica Chekhov cfr. Michael Chekhov, *La tecnica dell'attore*, traduzione italiana a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Roma, Dino Audino, 2001 e Yana Meerzon and Marie Christine Autant-Mathieu (edited by), *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, London and New York, Routledge, 2015.

3. Cfr. James M. Harding and Cindy Rosenthal, *Restaging the Sixties. Radical Theaters and Their Legacies*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006 e Jean-Claude van Itallie, *Playwright at Work; Off Off-Broadway*, in «The Tulane Drama Review», vol. X, n. 4, Summer 1966, pp. 154-158.

creazione scenica. Il lavoro non si fondava su particolari principi estetici, né era impostato secondo una specifica struttura, proprio perché il workshop potesse crescere e cambiare a seconda delle opportunità che di volta in volta emergevano.

Nei suoi laboratori il regista-pedagogo investigava nuove vie per instaurare un'interazione più sensibile sia tra gli attori, sia tra artisti e spettatori, avvalendosi di metodi musicali e "somatici"[4] incentrati sul ritmo e su impulsi fisici e non psicologici, atti alla trasmissione diretta delle sensazioni, veicolate dagli stimoli cinetici che muovevano i corpi degli attori secondo ritmi diversi e corrispondenti all'alternarsi dei sentimenti nel personaggio. La formazione dell'attore era dunque coincidente con il processo creativo, la cui efficacia veniva garantita dal rapporto comunitario instaurato dagli attori e che sosteneva le lunghe sessioni di lavoro. Il "metodo" creativo adottato dall'Open Theatre si affinò nel corso del tempo e grazie alla collaborazione tra gli attori e i diversi scrittori che presero parte alla ricerca; le prime produzioni non sempre ebbero un successo immediato ma necessitarono di un ulteriore lavoro da parte degli artisti che avevano condiviso il laboratorio per raggiungere i risultati sperati sulla scena.

Viet Rock, la prima opera creata interamente nel corso del lavoro di sperimentazione nei laboratori condotti dal gruppo, venne presentata a La MaMa il 18 maggio 1966 e rimessa in scena l'autunno dello stesso anno al Martinique Theatre, dove rimase in cartellone per sei settimane. Lo spettacolo, che per primo negli Stati Uniti affrontò la tematica del conflitto in Vietnam, fu frutto di un workshop, tenuto il sabato da Megan Terry, in cui le reazioni del gruppo alla guerra vennero esplorate attraverso alcuni esercizi ideati da Joseph Chaikin. Alla sperimentazione presero parte sedici attori, alcuni dei quali provenienti dal gruppo di Tom O'Horgan, La MaMa Repertory Troupe. Ne scrisse Michael Smith:

> It is the first realized theatrical statement about the Vietnam war that I have seen and a rare instance of theatre confronting issues broader than individual psychology. And it is the first time the special ensemble techniques of the Open Theatre, developed during several years of workshop sessions, have been fully applied and used for a purpose[5].

4. Eileen Blumenthal, *Joseph Chaikin. Exploring the Boundaries of Theater*, cit., pp. 38-103.

5. Michael Smith, in *Theatre Journal*, «The Village Voice», 9 June 1966.

L'iniziale lavoro di ricerca, che si concentrò su materiali raccolti dai partecipanti e riferiti alla guerra, come immagini, articoli di giornale e interviste, venne guidato da Megan Terry. Il gruppo dedicò sessioni di lavoro anche alle discussioni sulla retorica patriottica che sosteneva la guerra e, più in generale, indagò le motivazioni che risiedevano alla base della violenza e dell'aggressività. Dalla sperimentazione collettiva guidata dalla drammaturga emerse un'opera dal taglio cinematografico, con un montaggio di quadri (sorti dalle improvvisazioni proposte da Terry e dagli attori) collegati tra loro dal tema della guerra e dalla narrazione sulla vita e la morte.

In occasione della produzione dell'opera a La MaMa sorsero i contrasti che portarono al mancato successo delle prime rappresentazioni: la linea registica scelta da Joseph Chaikin e Peter Feldman evidenziava il carattere di protesta e rabbia contro la guerra diffuso in quegli anni negli Stati Uniti, ma Megan Terry rifiutò il taglio dato all'opera dai colleghi e preferì invece conservare il tono ironico e di tenerezza che permeava nel dramma e che era emerso nella sperimentazione. La divergenza nelle scelte registiche portò infine a una revisione dell'intera messa in scena che suscitò pareri negativi tra i critici. Se infatti il livello tecnico degli attori fu considerato ineccepibile e a La MaMa la performance ebbe un buon riscontro di pubblico, in generale la produzione non venne recepita con entusiasmo una volta portata sulle scene del circuito Off Broadway.

In alcune note di regia che introducono il testo del dramma pubblicato in «Tulane Drama Review» pochi mesi dopo il debutto, Peter Feldman rifletteva proprio su una caratteristica peculiare della produzione a La MaMa, ovvero sulla relazione attore-spettatore che solo nello spazio del Café poteva verificarsi e che era essenziale per il successo di molte opere nate nel contesto del teatro Off-Off Broadway. Un tipo di rapporto che non poteva essere invece instaurato nella ripartizione tradizionale degli spazi dei teatri istituzionali. Non a caso, opere come questa trovarono un riscontro più favorevole in Europa, dove nel contesto dei festival vennero spesso presentate, oltre che nei teatri, in spazi "non teatrali" come chiese sconsacrate, siti archeologici o magazzini in disuso. Infatti, a riprova di quanto illustrato, Peter Feldman evidenziò come solo nell'occasione della prima performance a La MaMa l'opera avesse ottenuto una reazione empatica del pubblico[6].

6. Ivi. Ancora una volta, dunque, a determinare l'insuccesso di una produzione era lo spazio che la ospitava nel momento in cui l'opera veniva presentata in un teatro tradizionale;

> The intimacy of the Café La Mama, where we opened, was an important factor in the planning of the event. The play was performed in the middle of the room. Actors crossed into the audience to deliver the shorter monologues; the longer speeches, the push-up, parachuting, and crawling scenes were direct addresses to the audience, who were seated on bleacher-like risers[7].

Viet Rock venne costruita su esercizi di trasformazione che prevedevano variazioni repentine delle caratteristiche dei personaggi interpretati dagli attori: nel corso del training questi lavorarono sulle modificazioni delle relazioni tra i personaggi, su possibili cambiamenti di età e genere del personaggio presentato, oppure sulla variazione dei contesti in cui si muoveva, come il luogo, il momento storico o l'ora del giorno. Gli attori erano così stimolati a mostrare le associazioni istintive, le fantasie e le passioni che invece non sarebbero potute emergere da un approccio di tipo realistico. Nello spettacolo "la trasformazione" si concretizzò nel passaggio degli attori da un ruolo all'altro, interpretando più personaggi nella stessa scena, in «such a way as to discourage audience identification with any single character»[8]. Venne così a mancare la funzione usuale di "tramite" che il personaggio incarnava tra attore e spettatore il quale, nell'assistere a *Viet Rock*, guardava chi stava in scena «as actors, then as actors-as-characters, then as actors again»[9].

Nel corso del workshop la ricerca venne dedicata alle reazioni alla guerra vissute e manifestate dagli attori in quanto giovani cittadini americani. Megan Terry, brechtianamente, pensava infatti che il teatro dovesse essere vicino alla società e riflettere sugli eventi che questa viveva:

> too many plays are written after studying other plays. Not enough plays are written out of an observation of character, society, and current world problems. The theatre

ciò evidenzia come la scrittura dei drammi, quanto la loro rappresentazione, fossero legate e funzionali al circuito Off-Off Broadway e come talvolta un'opera necessitasse di una "riscrittura" scenica se presentata in un teatro Off-Broadway.

7. Peter Feldman in Megan Terry and Peter L. Feldman, *Viet Rock*, in «The Tulane Drama Review», vol. XI, n. 1, Autumn, 1966, pp. 196-228, citazione alle pp. 197-198.

8. Richard Schechner, *'Cabaret' Et Al. Haworth*, 'Drama Mailbag', in «The New York Times», 11 December 1966.

9. Robert Pasolli, *A Book on the Open Theatre*, cit., p. 76.

world is very small, and it keeps looking inward. It better lift its head and take a look around it if it wishes to join this century[10].

Vennero dunque poste delle domande sull'ansia e sul senso di confusione, sempre più sentiti a causa del perdurare del conflitto, quesiti ai quali gli attori dovettero rispondere metaforicamente per coinvolgere anche lo spettatore e farlo riflettere sulle molteplici "realtà" della guerra.

Infine, la performance prese forma anche grazie all'incontro della narrativa della guerra con la cultura pop, evidenziata nelle canzoni folk-rock composte da Marianne de Pury, la musicista che lavorò con il gruppo sin dai primi incontri. Una descrizione di Megan Terry del lavoro affrontato era presente nel programma di sala:

> To deal with our confusion and sense of shame created by the war, we acted out personal stories trying to get to the roots of our drives toward anger and aggression. I felt we had to penetrate our negative feelings and our fantasies. We explored loss, grief, regret – we tried to reach the essence of violence. I worked to expose these qualities, and then formalized them. I believe it is as important to face the substance of our personal nightmares and terrors of war as it is to deal with the facts and impressions of war we receive from newspapers and television[11].

Lo spettacolo, che come si è detto era costituito da un montaggio di sequenze, era debitore anche di un'altra tecnica basata sull'improvvisazione, chiamata da Joseph Chaikin *Expecting*. Anche in questo caso l'esercizio si rivelò un efficace strumento di composizione drammaturgica: poiché mirava a catturare l'interesse degli spettatori, prevedeva la condivisione tra gli attori di un'"informazione segreta" che aiutasse a stimolare la risposta del pubblico. In *Viet Rock* tale sperimentazione venne letteralmente portata in scena nella parte conclusiva dello spettacolo, nella quale gli attori toccavano gli spettatori in reazione alla supposizione (informazione segreta) che il pubblico fosse composto da creature mai viste prima[12].

---

10. Megan Terry, in Robert Pasolli, *A Book on the Open Theatre*, cit., p. 74.
11. Megan Terry, *Viet Rock*, programma di sala, The Yale School of Drama, p. 10. Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.
12. Robert Pasolli, *A Book on The Open Theatre*, cit., pp. 74-86.

> One by one they [gli attori] enter the audience. Each chooses an audience member and touches his hand, head, face, hair. Look and touch. Look and touch. A celebration of presence. They go among the audience until every actor has left the stage. Then as the song begins they leave the auditorium. In no way should the actors communicate superiority. They must communicate the wonder and gift of being actually alive together with the audience at that moment[13].

L'opera venne in seguito rielaborata nel corso di un soggiorno del gruppo alla Yale University, dove l'Open Theatre tenne un laboratorio su invito di Robert Brustein, direttore del corso di teatro. Nel pieghevole di sala che introduceva la performance ospitata allo Yale University Theatre nell'ottobre 1966, Megan Terry spiegava di aver finalmente avuto l'opportunità di lavorare continuativamente con gli attori e di migliorare la produzione, risolvendo così i problemi emersi nelle rappresentazioni precedenti[14]. Fu poi lo stesso Brustein il mese successivo a dare l'annuncio della prima al Martinique Theatre, in programma il 10 novembre.

> The action, developed through disjointed episodes, cabaret numbers and actors' "transformations", follows the careers of seven American soldiers from birth to death, wandering from induction centers to training camps to senatorial investigating rooms and finally to the battlefield itself where the soldiers are introduced to enemy propaganda, Saigon whores and Vietcong guerrillas. Satirical of both sides of the conflict, "Viet Rock" anatomizes the absurdity and obscenity of war itself [...][15].

Le recensioni, che parlavano ancora di alcune soluzioni poco convincenti (grazie a quest'ultimo workshop lo spettacolo guadagnò in professionalità, ma perse alcune delle caratteristiche che lo avevano personalizzato a La MaMa), concordarono sull'originalità dello stile rispetto al teatro contemporaneo, e parlarono della "creazione di gruppo", da cui era nata l'opera, come di una sorta di nuova arte nel teatro americano, condivisa anche con il Living Theatre:

---

13. Megan Terry in Megan Terry and Peter L. Feldman, *Viet Rock*, cit., p. 227.

14. Il gruppo fu invitato da Robert Brustein a tenere alla Yale School of Drama un workshop per gli studenti, dove Megan Terry ebbe modo di lavorare quotidianamente con gli attori.

15. Robert Brustein, *A Third Theater That Is Superb, Gay and Wild*, «The New York Times Magazine», 25 September 1966.

> The troupers at the Martinique work up ensemble acting effects that have to be seen to be believed (the troupe's provocative bow-off at play's end is a sample). No matter what the quality of the plays they perform, these Open Theatre types are contributing something new to the concept and technique of stagecraft[16].

La critica riconobbe dunque i meriti dell'approccio creativo dell'Open Theatre[17] nel quale, come spiegò Peter Feldman, la dimensione sperimentale del laboratorio era fondamentale per il lavoro creativo, sia dell'attore, sia dell'autore:

> Vi dovete render conto che vari scrittori si impegneranno ognuno in modo diverso in un workshop: oppure la funzione dell'autore può cambiare durante il lavoro. Mi sembra, se ricordo bene, che vi è stata un'epoca in cui Megan Terry se ne stava quasi sempre seduta in disparte, assisteva a una quantità di workshops da cui traeva, credo, certe idee, che sviluppava poi nei suoi lavori. E poi, in un periodo successivo, ha incominciato a partecipare molto più attivamente alle esperienze del workshop, a dare il suo contributo, a prodigare consigli agli attori e così via. Il che dimostra che vi sono altre possibilità di lavorare con queste persone[18].

4.2. *Tom O'Horgan e La MaMa Repertory Troupe*

Tom O'Horgan fondava le sue produzioni con La MaMa Repertory Troupe sulla sua personale visione dell'opera, rivedendo e adattando i drammi alle necessità di una recitazione estremamente fisica e dinamica. Nelle sue regie, che erano debitrici della sua precedente formazione musicale, componeva la messa in scena come una coreografia, e costruiva la rappresentazione combinando insieme esercizi di danza, di acrobatica e vocali, praticati dagli attori nelle sessioni di training. O'Horgan, che si concentrò molto sull'azione fisica, mirava ad agire sui sensi dello spettatore con ogni mezzo espressivo. Lasciava così molta libertà agli attori e adottava diversi registri stilistici – passando dalla recitazione al canto – unendo

16. S.n., *Viet Rock*, 'Off-Broadway Reviews', «Variety», 30 November 1966. Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

17. Martin Gottfried, *'Viet Rock'*, «Women's Wear Daily», 14 November 1966; Jerry Tallmer, *Agitprop Minus Aim*, «New York Post», 14 November 1966.

18. Peter Feldman in *Una seconda forma di vita*, cit., p. 126.

i performers in una rappresentazione corale vivace e brillante dal ritmo sostenuto.

Il processo creativo del gruppo si sviluppò a partire dall'esperienza delle produzioni europee e trovò nella ricerca e nella creazione collettiva il suo elemento fondante. Prendendo spunto dagli insegnamenti di Viola Spolin[19] e di altri maestri con cui aveva affrontato la sua formazione, il regista sviluppò un ampio numero di "giochi teatrali" ed esercizi per aiutare l'attore ad affrancarsi dall'approccio psicologico, ad aumentare la sicurezza di sé e ad arricchire l'immaginazione. La prima parte di ogni sessione di training era dedicata alla sperimentazione con esercizi collettivi mirati a sviluppare un linguaggio fisico comune e incentrati sul movimento e sull'espressività del corpo; altri erano invece ricavati da metodi praticati in ambito musicale, come *The Row*, riferito alla tecnica dodecafonica di Arnold Schoenberg (che combinava i suoni con distanze e schemi specifici), tradotta per l'attore nel compito di sviluppare l'azione superando contemporaneamente diversi tipi di ostacoli, o nel portare avanti simultaneamente sequenze di pensiero e sensazioni logicamente scollegati dall'interferenza a cui doveva reagire[20]. Nel suo caso potremmo parlare di una scrittura collettiva ma non più guidata dal drammaturgo, come nell'Open Theatre, bensì dal regista, che attingeva alle improvvisazioni degli attori per ricostruire non tanto gli eventi o la diegesi del racconto, quanto lo stile con il quale rappresentarli in scena, rivedendo anche l'uso del linguaggio in funzione alla musicalità della parola e al ritmo dato all'azione.

Nelle regie di O'Horgan la ricerca di un teatro totale che coinvolgesse lo spettatore si concretizzava nell'incontro tra le diverse arti e nella definizione di un "teatro lirico" in cui gli elementi scenici non erano funzionali alla narrazione ma organizzati in termini musicali, seguendo i ritmi della performance e con la presenza frequente di un coro (parlato o cantato) a commentare l'azione[21]. Nel pieno delle proteste e dei movimenti degli anni Sessanta, in un periodo caratterizzato da una forte spinta verso la vita

19. Come Chaikin, anche O'Horgan era stato membro del Second City a Chicago, un gruppo d'improvvisazione fondato da Paul Sills, figlio della Spolin.

20. Martin R. Russel, *Tom O'Horgan, Staging the Outrageous*, cit. Sul training si vedano anche gli appunti sul laboratorio tenuto da O'Horgan: Ann Weiss, *Will Brandeis Survive "Massachusetts Trust"?*, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection, Brandeis Interact International Theatre Festival (1968).

21. Elsa Gress, *The Lost Years*, in «The Drama Review», vol. XIII, n. 3, Spring 1969, pp. 115-119.

comunitaria e un bisogno di nuovi tipi di interazioni umane, Tom O'Horgan trovò una risposta nella ricerca di una nuova relazione con lo spettatore, estendendo l'azione nello spazio del pubblico, come in *Futz*, spettacolo in cui gli attori protagonisti e il coro narrante si avvicendavano tra la sala e la piattaforma che fungeva da palcoscenico, o in *Tom Paine*, in cui gli attori si rivolgevano direttamente agli spettatori per un vero e proprio confronto sui temi del dramma.

Esemplare del suo approccio fu proprio la sua regia di *Futz*, l'atto unico scritto da Rochelle Owens messo in scena in Europa nel corso del tour del 1965, e che successivamente portò al successo La MaMa Repertory Troupe anche a New York.

L'opera racconta la storia del giovane contadino Cy Futz, innamorato del suo maiale, e degli eventi che si succedono nella piccola cittadina in cui egli vive a causa della sua relazione innaturale, una vicenda che in realtà è allegoria della libertà personale e denuncia il meschino e ipocrita perbenismo che caratterizza molte comunità dell'America rurale. Come spiega Bonnie Marranca, il ragazzo rappresenta il capro espiatorio di una società ipocrita, mentre il maiale Amanda è metafora della libertà sessuale in quella stessa società repressa:

> What interests Owens are the primal drives that lead her characters to sex, violence, creativity, or transcendence. For that reason her dramas are explosive, full of conflict and confrontation, and peopled by characters living at the extremes of experiences; it is a drama built on transgression[22].

Nel dramma la storia è raccontata, attraverso tredici brevi scene, da un narratore che presenta i personaggi e gli eventi, commentando l'azione e

22. Bonnie Marranca, *Rochelle Owens*, in Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, *American Playwrights*, cit., p. 160. Il dramma era stato presentato al pubblico in un *reading* organizzato nell'appartamento del poeta LeRoi Jones (amico dell'autrice) nel Lower East Side nell'estate del 1960 e pubblicato nel 1962 dalla casa editrice Hawk's Well Press. L'opera era stata scelta per essere messa in scena dal Living Theatre, ma il progetto si arenò a causa dei problemi del gruppo con il governo e il conseguente esilio in Europa. Nel marzo del 1967 *Futz* fu finalmente prodotta a New York da Ellen Stewart, con la regia di Tom O'Horgan, e vinse tre Obie Award: Best Play, Best Director e Best Actor. Nel 1969 fu invece riadattata da Rochelle Owens e Tom O'Horgan e debuttò come film a New York. Cfr. Rochelle Owens, *Contemporary Authors Autobiography Series*, vol. II, Gale, Detroit, 1985, pp. 255-269.

ottenendo l'effetto di una ballata parlata in cui le vicende sono oggettivate a favore del pubblico. Nel suo adattamento per la scena, Tom O'Horgan sostituì la narrazione prevista da Owens con dei *tableaux* interpretati da alcuni degli attori che agivano su una pedana-palcoscenico, e commentati alternativamente dal resto del gruppo che non era in scena. Il regista aggiunse infatti dei cori parlati a supporto dell'azione, che dalle basi della pedana incitavano i personaggi all'unisono o in una sovrapposizione di voci. Una riscrittura che donò all'opera un ritmo ancora più sostenuto e un effetto maggiormente perturbante agli eventi.

L'azione si distribuiva dunque sopra e intorno alla piattaforma centrale, sulla quale alcuni attori saltavano nel momento in cui portavano in scena i personaggi, mentre gli altri dal basso accompagnavano l'azione facendo da anello di congiunzione tra i personaggi stessi e tra questi e gli spettatori, seduti lungo tre dei lati della scena.

> It seemed natural to me to do this way. It was very sculptural. The guys were young, good-looking kids, and they might jump down, and with everybody around, and the actors were breathing close to you, and the piece itself being on a disturbing subject. They were unbuttoned and loose and it was a very athletic play, and part of the game was to see how much you could see, I suppose. It seemed natural to me to do it this way[23].

I membri della MaMa Repertory Troupe erano perciò uniti in una narrazione corale con una sovrapposizione di voci che esponevano i guai di Futz, in una regia che, ponendo l'accento sulla fisicità dell'azione, amplificò considerevolmente anche la sensualità che caratterizzava l'opera.

In Italia la produzione destò scalpore. In «Sipario» Corrado Augias ne descrisse efficacemente l'azione scenica, definendo *Futz* uno spettacolo clamoroso.

> Nel centro della ristretta pedana una piattaforma appena rialzata sulla quale appaiono gli attori impegnati nell'azione "reale" o in quella solo ricostruita dalla memoria. Tutt'intorno gli altri attori che fanno coro alla vicenda passandosi l'un l'altro certe batture o pronunciando le didascalie "e allora Futz disse..." come in un esercizio brechtiano. Dove la regia di O'Horgan sfiora la più pura maestria è in particolare

23. Martin R. Russel and Tom O'Horgan, *Staging the outrageous*, cit., p. 79.

in due scene. La prima è la ricostruzione dei preliminari erotici – sempre visti dalla memoria del protagonista – che porteranno, nel loro sviluppo ossessivo, il signor Futz all'omicidio. La sensualità di questa scena è quasi irresistibile e vi contribuiscono in egual misura, la bravura dei due attori, le luci, i movimenti, il coro di sommessi gemiti e schiocchi di lingua che tutti gli altri attori eseguono intorno alla pedana ondeggiando ritmicamente.

L'altra scena è quella della visita in carcere della madre, alla vigilia ormai dell'esecuzione. Seth Allen (che con questa interpretazione ha vinto il premio come migliore attore dell'off Broadway) è insuperabile nell'esprimere il suo addio al mondo in nome di una deviata lascivia che trova sfogo ma non consolazione in un ultimo amplesso con la madre[24].

Quello di O'Horgan era un teatro fisico e totale che coinvolgeva il pubblico con il ritmo scandito dal suono prodotto dai movimenti degli attori e grazie a un uso musicale della voce, che nel caso di *Futz* prevedeva versi di animali, rumori e grida. A fare da "basso continuo" erano infatti i suoni e la gestualità anti-realistica che metteva in evidenza il particolare stile del regista. Michael Smith, nel suo *Theatre Journal* del 9 marzo 1967, accomunava i movimenti adottati dagli attori al vocabolario di Grotowski e del Living Theatre:

> O'Horgan and company have just begun to explore the new style, but already the effect is startling, stirring, and sometimes beautiful. The method is similar to Grotowski's, however only in appearance. [...] Basically O'Horgan is illustrating the text, by literally representing the images by underscoring the mood of the action [...][25].

Agli apprezzamenti per le prime rappresentazioni a La MaMa seguirono i pareri discordanti della critica europea. A differenza delle recensioni favorevoli in Danimarca, nel 1967 al Fringe Festival di Edimburgo le tematiche trattate nell'opera e le soluzioni sceniche adottate da O'Horgan provocarono una vera e propria *querelle* in cui furono coinvolti alcuni giornalisti, dei gruppi politici e gli organizzatori stessi del festival, con la conseguenza che lo spettacolo venne portato al centro dell'attenzione in Scozia ma anche a livello internazionale.

24. Corrado Augias, *Il caffè come luogo teatrale*, cit., p. 27.
25. Michael Smith, in *Theatre Journal*, «The Village Voice», 9 March 1967.

A innescare la miccia fu un articolo di Brian Meek, pubblicato il 23 agosto dallo «Scottish Daily Express», che parlava di *Futz* come di un'opera che poneva l'enfasi sulla bestialità, commento che allarmò la funzionaria civica del governo M. Robertson Murray, la quale chiese al Lord Provost di Edimburgo di organizzare un incontro straordinario della magistratura per far sospendere le rappresentazioni affinché il buon nome del festival non risultasse compromesso. La commissione scelse invece di non intraprendere azioni contro la messa in scena al Barrie Hall poiché lo spettacolo era aperto ai soli membri del Traverse Theatre Club, e dunque limitato a un piccolo numero di spettatori; aspettativa disattesa poiché gli organizzatori aprirono alla possibilità di associarsi per sole cinque sterline, garantendosi così un pubblico numeroso. I molti articoli e le interviste pubblicati sui quotidiani locali non fecero che richiamare l'interesse sull'evento, tanto che lunghe code al botteghino portarono il Traverse Theatre Club, che aveva previsto l'uso di una sala per soli cinquantotto spettatori, ad affittare uno spazio più capiente che potesse accoglierne più di duecento[26].

In casi come questo la lettura di quanto riportato sui giornali dell'epoca è di grande interesse poiché non solo aiuta a ricostruire la vicenda ma, restituendo un seppur abbozzato ritratto della società in cui l'episodio è avvenuto, permette di capire come lo stesso spettacolo sia stato recepito in modi diversi, o addirittura contrastanti, in situazioni e contesti differenti, e di analizzarne dunque le singole circostanze. Nel caso della richiesta di censura di *Futz* a Edimburgo si assistette a un chiaro esempio di fraintendimento degli intenti della produzione dovuto alla mancata conoscenza, da parte di certa critica scozzese, della situazione sociale e culturale in cui l'opera stessa era stata creata e alla quale si riferiva. A tal proposito sono utili per un approfondimento gli estratti di due articoli pubblicati il 24 e il 25 agosto sullo «Scottish Daily Express» (lo stesso quotidiano su cui era apparso l'articolo che aveva suscitato scandalo), che sembra aver monitorato l'intera vicenda. Entrambi gli scritti, uno a firma dello stesso Brian Meek, riportavano un breve resoconto del dibattito organizzato da Gordon McDougall, direttore artistico del Traverse Theatre, nel tentativo di risolvere la questione. George Hume, ne riportò una relazione:

26. George Hume, *BESTIALITY! Woman bailie backs Express protest*, in «Scottish Daily Express», 24 August 1967.

Last night Festival Fringe Society president Mr. R. J. Buchanan, J.P., said:

"If the Lord Chamberlain has granted a licence for a play to be presented, we certainly could not say that it should not go on."

Treasure McKay, with whom Mrs. Robertson Murray will raise the "Futz" matter today before the meeting of the town council, said: "No comment."

La Mama Club director Mr. O'Forgan [sic'], from Chicago, said:

"I think the Scottish Daily Express article is mildly outrageous.

It is unfair. We certainly do not think we are producing pornography.

I think the article takes a rather narrow view and entirely misses the point of what we are trying to do[27].

Scriveva invece Brian Meek,

'Struggle'

I was placed in a panel which included author David Benedictus, Ronald Bryden, the drama critic of the Observer, and Gilliam Freedman, who wrote, among other things, "The Leather Boys."

None of these worthless condemned "Futz" – the Observer man said little, the whole argument seemed to bore him, and the chairman, Dr. David Stafford-Clark, as impartial as a Red Guard on May Day, had to have his say too.

Mr. Tom O'Horgan, La Mama director, accused me of failing to understand the meaning of the play.

"It is about a man's struggle for personal freedom," he said.

When I asked if this point could not be made without obscenity the actor who plays Futz yelled:

"You're just too stupid to see it." This was a better line than mose [those?] of the ones he had in the play.

Rubbish

I asked Mr. O'Horgan if he was going to push "physicality to the limit" as he claimed, why he did not use a real pig.

"Oh we have," said he, to wild laughter.

Further demonstration of the humour of the audience came when two men sang a song which included the line "Teenage cremation, oh how I cried when you fried!"

27. *Ibidem*.

There was also a sketch about a policeman who chopped up a man with Samuri [sic'] sword.

This juvenile rubbish almost brought the house down!

Despite the fact that the odds were over 60-1, I was not allowed to have the last word. But I can now.

"Futz" is a thoroughly bad play. It is not only disgusting it is a disgrace to the Edinburg Festival fringe.

I HOPE THE MEN OF EDINBURGH HAVE THE GUTS TO FOLLOW THE LEAD OF THE TWO BRAVE WOMEN[28].

4.3. *Andrei Serban ed Eizabeth Swados: una "riscrittura" di* Medea

Nel corso dei tour europei, in occasione della partecipazione della MaMa Repertory Troupe al Festival Internazionale del Teatro Studentesco di Zagabria, Ellen Stewart assistette alla messa in scena dell'opera elisabettiana *Arden of Faversham*, diretta dal giovane studente rumeno Andrei Serban, le cui regie erano già state premiate allo stesso festival nel 1965 e al Festival di Wroclaw nel 1966. La fondatrice del Café La MaMa lo invitò a New York e ottenne per lui dalla Ford Foundation una borsa di studio con la quale, nel 1969, Serban si recò negli Stati Uniti.

Influenzato dalle teorie di Antonin Artaud, nella nuova versione di *Arden of Faversham* messa in scena a La MaMa Andrei Serban ridusse l'uso della parola, della quale fece risaltare il suono, e si avvalse di una forte presenza d'immagini. La sua regia del secondo spettacolo prodotto negli Stati Uniti, *Ubu Roi*[29], nella quale il movimento degli attori si avvicinava a quello stilizzato della marionetta, s'ispirava invece all'attore spersonalizzato e liberato dall'influenza di emozioni e sensazioni che Edward Gordon Craig identificava nella *Über-marionette*[30]. Con le due opere il giovane debuttò a New York nel 1970, attirando l'interesse di Peter Brook (presente anche lui nella metropoli statunitense), il quale lo invitò a prendere parte alla sperimentazione del primo gruppo che stava costituendo a Parigi per il nuovo

28. Brian Meek, *Futz Furore*, in «Scottish Daily Express», 25 August 1967.

29. Le due opere furono messe in scena al teatro del 74A di East 4th Street nel febbraio del 1970.

30. Si veda Edward Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, in «The Mask», I, 2 April 1908, pp. 3-15.

International Centre for Theatre Research. Serban vi aderì dall'autunno dello stesso anno, contribuendo alla produzione di *Orghast* dopo un periodo di ricerca affrontato in Francia e in Iran, dove il gruppo di Brook si confrontò con le tradizioni artistiche locali; lo spettacolo venne presentato, dal tramonto all'alba, esclusivamente nel 1971 al Festival di Shiraz, dove fu allestito tra le rovine di Persepoli.

Oltre ad Andrei Serban, al primo gruppo presero parte Malick Bowens, che aveva lavorato con Jerzy Grotowski, e Andrea Katsulas, che collaborava con La MaMa, insieme ad altri artisti portoghesi, francesi e inglesi, tra cui alcuni attori che avevano già partecipato alle produzioni di Peter Brook. Alla compagnia si unirono anche il giovane regista persiano Arby Ovenassian, lo scrittore Ted Hughes e l'attore giapponese Yoshi Oida.

Il lavoro condiviso con il gruppo del CIRT segnò notevolmente il percorso artistico del regista rumeno, che proseguì in seguito la sperimentazione sul suono avviata con Brook[31]. Al Centro la ricerca era infatti basata sulle possibilità di comunicare oltre i codici della lingua, la provenienza geografica o le civiltà d'appartenenza. L'indagine su un possibile linguaggio universale era rivolta alle diverse qualità del suono: attraverso un lavoro sulle lingue antiche ne venivano studiati altezza, tono, volume e ritmo. Allo stesso tempo il gruppo indagava le potenzialità espressive del corpo, dedicando l'attenzione tanto al gesto ordinario e quotidiano quanto alle danze tradizionali delle diverse culture[32].

> Indeed, each culture has its own set of clichés, and from the start we tried to explore how to go beyond stereotypes and imitations, how to find the key to actions so transparent that they appeared completely natural, whatever their form. The first step was to free ourselves from the influence of the normally selective brain that had already divided us up into Europeans, Africans, Asians. Whenever we allowed this analysing mind to relax, we could enter directly into one another's backgrounds and listen to sounds and movements closer to their source, without having to explain to ourselves what they meant[33].

31. Ed Menta, *The Magic World Behind the Curtain*, cit., pp. 13-21.

32. «La capacità di ascoltare attraverso il corpo i codici e gli impulsi che sono sempre nascosti alla radice delle diverse forme culturali», Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 133.

33. Ed Menta, *The Magic World Behind the Curtain*, cit., p. 167.

Orghast, lo spettacolo conclusivo del primo anno di ricerca e al quale collaborò anche Serban come assistente alla regia, prese forma proprio a partire dalla sperimentazione sul suono. All'indagine partecipò lo scrittore e poeta Ted Hughes, che creò le basi di un nuovo linguaggio e inserì nel testo del dramma passi in greco antico tratti da *Le Persiane* di Eschilo, e in avestico, l'antica lingua cerimoniale persiana il cui significato è strettamente legato al suono. Il lavoro affrontato con il gruppo fece infine emergere degli interrogativi che Peter Brook ripropose sul programma di sala dello spettacolo:

> Che relazione intercorre tra il teatro verbale e il teatro non verbale? Cosa succede quando il gesto e il suono si trasformano in parola? Che ruolo gioca esattamente la parola nell'espressione teatrale? È vibrazione? Concetto? Musica? Forse nella struttura del suono di certe lingue antiche si cela qualche indizio al riguardo?[34].

L'opera presentata al Festival di Persepoli, con messe in scena programmate a mezzanotte e alle quattro del mattino, riscontrò un grande successo di critica e di pubblico. Nonostante l'incomprensibilità della lingua, l'esplorazione delle esperienze archetipiche dell'essere umano, intraprese attraverso l'uso del suono e del gesto, avvicinò la performance alla forma rituale e misterica dei teatri antichi rendendola familiare agli spettatori. La critica parlò della sensazione di un linguaggio conosciuto in passato e a lungo rimasto inespresso nei luoghi più reconditi della mente e di una ricezione che inevitabilmente si rivelava soggettiva e personale.

> You leave this performance wondering what you saw, knowing only what you felt. It is difficult to pin down meanings, you are aware only of sensations, much as in a religious experience. This is to say that the performance is most successful on the level of spectacle and in the vibrations of language as spoken sound.
>
> For each of us, the response will be different. Any review of this play will tell more about the reviewer than the play[35].

---

34. Peter Brook, *Il punto in movimento*, Roma, Dino Audino, 2016, [*The Shifting Point*, New York, Harper and Row, 1987], p. 90.

35. Gregory Lima, *Ritual for a Mountain Top*, in «Kayhan International», 31 August 1971. Courtesy BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.

Lo spettacolo destò clamore e, come scrisse Margaret Croyden nella sua testimonianza sul «New York Times», mise in discussione ogni convenzione su cui si fondava il teatro contemporaneo.

> The work in Iran has linked Brook's theatrical genius to Middle Eastern and Oriental art and philosophy, resulting in a synthesis that seriously challenges conventional Western theatrical patterns. Brook threatens to find "the magic in the word" which might very well restore to the theater its original transcendent power. "Orghast" may be a beginning[36].

Dopo un anno di ricerca con il gruppo di Peter Brook, Andrei Serban decise di non tornare in Romania, dove il regime che governava il paese poco tollerava la sperimentazione teatrale, e di proseguire invece la sua ricerca a New York.

Giunto a La MaMa, chiese a Ellen Stewart di sostenerlo nella ricerca per la produzione di un nuovo spettacolo, nel corso della quale intendeva approfondire le indagini sul suono iniziate con il gruppo parigino. Data la sua piena condivisione di una concezione del teatro come possibile linguaggio universale, Stewart fondò con lui una nuova compagnia dove confluirono anche i membri della MaMa Repertory Troupe e che prese il nome da Great Jones Street, il luogo dove sorgeva la palazzina in cui era ospitata la sala prove. The Great Jones Repertory Company fu così costituita nel 1971 sotto la direzione del giovane regista rumeno. Avvalendosi di un finanziamento della Rockefeller Foundation, la fondatrice del Café La MaMa sostenne le spese per il mantenimento della compagnia per sei mesi, nel corso dei quali i quindici membri lavorarono in una dimensione laboratoriale alla produzione della prima opera, *Medea*[37].

Al gruppo si unì anche la giovane musicista Elizabeth Swados[38], la quale in quel periodo si stava dedicando alla ricerca di una musica di scena che non fosse semplice accompagnamento ma che si integrasse con l'azione. Il processo di creazione si incentrò dunque sulla collaborazione tra la

---

36. Margaret Croyden, *Peter Brook Learns to Speak Orghast*, in «The New York Times», 3 October 1971.

37. Giulia Palladini, *Ellen Stewart e La Mama: un'idea di teatro*, tesi di laurea DAMS, Università di Bologna, 2004-2005.

38. Originaria di Buffalo, quando Ellen Stewart la presentò ad Andrei Serban la giovane era ancora studente al Bennington College.

musicista, i membri della compagnia e Andrei Serban, seguendo un concetto di composizione musicale e scenica che si avvicinava molto a quello di scrittura drammaturgica che si è visto caratterizzare il processo creativo dell'Open Theatre.

Andrei Serban chiamò a collaborare anche Yoshi Oida, l'attore giapponese appartenente al gruppo di Peter Brook con cui aveva condiviso l'esperienza della ricerca a Parigi e in Iran, il quale partecipò alla nuova investigazione trasmettendo agli attori i principi espressivi del movimento nel teatro Nō. Nelle forme tradizionali dei teatri orientali Serban vedeva infatti l'esercizio fondamentale per imparare a usare il proprio corpo in modo nuovo, "extra quotidiano". Il training guidato dall'attore giapponese mirava infatti a un uso consapevole della voce e del corpo, e al recupero di una sensibilità per suono e movimento andata perduta nella società occidentale.

La compagnia si dedicò quotidianamente alla ricerca seguendo un programma di training molto rigoroso, concentrandosi sull'invenzione di un nuovo vocabolario che attingesse anche dalle lingue arcaiche. Gli attori sperimentarono le diverse modalità di produzione dei suoni, lavorando su quelli più comuni della vita quotidiana, su quelli del greco antico e del latino, e imparando a usare la voce come uno strumento musicale per indagarne le possibilità espressive.

Andrei Serban lavorò sul montaggio di alcuni estratti dei drammi di Euripide e di Seneca in greco antico e latino, mentre il gruppo indagò con Elizabeth Swados le possibilità comunicative di quelle lingue sconosciute agli attori. L'obiettivo era trovare e approfondire ciò che sta dietro i suoni che le compongono, usando il testo come partitura sonora. Nel tentativo di dare forma alle teorie di Antonin Artaud, il gruppo cercò un linguaggio che prescindesse dalla semantica della parola e trasmettesse invece con efficacia il forte messaggio portato dalla tragedia[39].

> The sounds of ancient Greek contain the potential for a special energy to be rediscovered after two thousand years, to be unlocked and acted out. Now we can look at the tragedy in a new way – as if the whole life of the character were contained in one sound, in the way that sound is produced, where it comes from in the body. In Greek theater, we do not deal with super-obsessed, neurotic, twentieth-century

39. Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: a History*, cit., pp. 102-107.

characters. We deal with forces, with strong colors, with sharp energies. The sound emerges as an expression of force, with the same strength and focus as an animal impulse[40].

Gli attori esplorarono il significato profondo del mito attraverso un lavoro che non si concentrava tanto sui sentimenti quanto sulla sorgente che li generava, improvvisando sui concetti chiave della tragedia come il crimine, il viaggio, l'esilio, la notte e la gelosia. Indagarono la natura del suono e l'espressione di sensazioni e stati d'animo attraverso le sonorità della voce, sondandone i diversi registri, dal sussurro al grido, dal lamento al riso. Una parte importante della ricerca venne affidata anche all'ascolto e all'identificazione dei suoni e delle loro qualità in natura e nella vita quotidiana, al fine di riprodurli in un secondo tempo con la voce. Infine, nella creazione della performance, Elizabeth Swados integrò musica, canto e recitazione in un unico tessuto sonoro.

Grazie al training affrontato, gli attori raggiunsero livelli espressivi e tecnici straordinari. Priscilla Smith[41], l'interprete di Medea, giunse a una tale padronanza della voce da esprimere l'ira nel suono pronunciando la parola inspirando e ottenendo così una straordinaria efficacia espressiva e un altrettanto notevole impatto sullo spettatore.

This is a special training that we did for this particular production – I gathered this group of actors and on the first day we agreed to the fact that nobody in the world is able to say which is the best way to make a sound and produce the voice. If we start from nothing, practical experience can give an answer, so trying to confront the languages of Greek and Latin, which have very strong and solid vowels, consonant and patterns of sound and are very difficult to pronounce, necessitated a special training in the actor. Each of the actors tried to find different resonators for himself; so the sound came from different areas. the stomach, the head, the back, the chest – not only the ones that are taught in the acting schools. This research was something that each one had to find in himself [...] It needs very special type of breathing exercises over a long period of time;

40. Andrei Serban and Eileen Blumenthal (edited by), *Andrei Serban*, in «Theater», vol. VIII, n. 2-3, 1977, pp. 66-77, citazione a p. 68.

41. Priscilla Smith aveva collaborato in precedenza con La MaMa in alcune produzioni dirette da Nancy Fales e Wilford Leach, e con il Performance Group nel *Dionysus in 69* e in *Macbeth.*

you take in a great volume of air and you let it out very slowly – it is all a question of breathing[42].

L'allestimento scenico nasceva inoltre da nuove sperimentazioni che miravano a un diverso rapporto con il pubblico. I trenta spettatori che assistettero alla prima, il 21 gennaio del 1972 a New York, vennero guidati nel buio da un'attrice che illuminava con la luce di una candela la via verso lo scantinato del La MaMa al 74 E 4th St. Una breve processione che li condusse da Medea e Giasone, già presenti in scena l'uno di fronte all'altro e separati da un piccolo fuoco che bruciava in un vaso di ceramica. In tutta la performance l'azione fisica venne ridotta al minimo e sviluppata quasi in assenza di scenografia, mentre la comunicazione delle emozioni (l'ira di Medea, l'ansia e il terrore della sua governante) fu lasciata ai suoni e alla forza delle immagini metaforiche proposte da Serban: Creonte spogliava Medea della sua identità togliendole la maschera, mentre Egeo la liberava dalle catene con il semplice gesto di toccarle con una candela accesa. Un uso dell'immagine che esplose nella potenza della scena finale, in cui il trionfo di Medea venne sottolineato dal suo sovrastare (a testa in giù) Giasone che aveva in grembo il figlio defunto[43].

A New York e in Europa, dove la compagnia si recò in tournée lo stesso anno, la critica fu entusiasta, concordando sulla preparazione tecnica degli interpreti e sui risultati espressivi raggiunti, e lodando in particolar modo l'interpretazione di Priscilla Smith. Fu un successo per la regia di Andrei Serban, al quale fu riconosciuto di aver saputo riportare il teatro alla sua ritualità originale, mettendo in scena la tragedia nel modo che più si avvicinava a quella che si riteneva sarebbe stata la sua rappresentazione nell'antichità. A dichiararlo fu Clive Barnes in apertura alla sua recensione nel «New York Times», dove scrisse, «theater as mystery and ritual – the theater as a nonverbal experience of tragedy – this is what Andrei Serban's "Medea" at the La Mama is all about. It is a potent theatrical event, and it offers deep insights into the nature of the dramatic experience»[44]. A differenza di altri

42. Naomi Gray Wallis, *A Shattering Experience*, in «Monday Morning», Beirut, 7 July 1972. Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

43. Anna Maria Narti, *Le Travail D'Andréï Serban. Medea. Elektra*, in *Le Travail D'Andréï Serban. Medea. Elektra*, Festival D'Automne à Paris, 4, Gallimard, Paris 1973, pp. 10-54.

44. Clive Barnes, *Stage: Superb 'Medea'*, in «The New York Times», 25 January

registi, che nella produzione delle tragedie greche cercarono il coinvolgimento del pubblico per mezzo dell'interazione fisica con gli attori in scena – come avvenne per l'*Antigone* del Living Theatre o per *Dionysus in 69* del Performance Group – Serban raggiunse gli spettatori attraverso una composizione di gesti sonori che arrivarono a colpire direttamente la sensibilità del pubblico.

In Italia *Medea* venne messa in scena al Teatrino delle Sei, nel contesto del Festival dei Due Mondi di Spoleto, dove la critica fu unanime negli apprezzamenti. In quell'occasione i pochi spettatori ammessi alla rappresentazione vennero guidati dalla luce della candela, sorretta dalla balia, all'interno di quella che un tempo era una cripta, in uno spazio che contribuì a celebrare la ritualità della tragedia. Il pubblico, disposto ai lati della scena, assistette all'azione fondata su una gestualità essenziale, ma precisa, che lasciava emergere in primo piano il suono dei versi in greco antico e in latino. Nel riflettere sul recupero della ritualità nella proposta registica di Serban, Roberto Alemanno commentò in «l'Unità» che a differenza del Living Theatre e delle altre compagnie statunitensi che avevano riletto il mito greco in chiave moderna per intavolare dei discorsi sulla «violenza contemporanea», il regista del Café La MaMa non strumentalizzava a tal fine il testo classico, ma offriva «allo spettatore una discesa agli inferi della loro "sensibilità" perduta o dimenticata»[45]. Ne parlò anche Roberto De Monticelli in una recensione della quale si riporta un ampio stralcio poiché ben ritrae il momento spettacolare e insieme rituale vissuto dagli spettatori, confermando l'efficacia della scrittura scenica realizzata a "quattro mani" da Serban e Swados, quale risultato della sperimentazione condivisa anche con gli attori.

> La «Medea» della «La Mama Repertory Company»[46] è un rito in una catacomba. Si entra nel teatrino delle Sei, che già è quasi una cantina, in non più di cinquanta-sessanta e subito, come ci vien chiusa la porta alle spalle, intorno è buio pesto. Ci si fa incontro, coi due bambini di Medea, pallidi e biondi, la Nutrice, che

1972.

45. Roberto Alemanno, *"Medea": riaffiora lo spirito perduto*, in «l'Unità», 25 giugno 1972.

46. Come si è già spiegato, la Great Jones Repertory Company era stata formata a partire dalla MaMa Repertory Troupe, già conosciuta in Europa e in Italia negli anni Sessanta, motivo che forse spiega l'inversione del nome da parte del critico.

è un'attrice di colore. Altri attori e figuranti sorgono qua e là dalle tenebre. Portano davanti al viso il guizzo d'una fiamma di candela che trema alle parole che pronunciano. Sono frammenti alternati di latino e greco, schegge tratte dai testi delle due «Medee» dell'antichità classica, quella di Euripide e quella di Seneca. Ma non si è ancora entrati nel vivo, si è come in un misterioso corridoio d'accesso, in un'anticamera delle emozioni. Poi, nella platea sgombra del teatrino-cantina, ci si siede su panche allineate lungo i muri o su cuscini di stoffa nella e il rito comincia. Medea (una ragazza alta, ieratica, Priscilla Smith) appare incatenata su una pedana in fondo alla sala: dall'altra parte, sul piccolo palcoscenico, ecco Giasone (l'attore Jamil Zekkai). Dietro di lui, nei tendaggi neri che fanno da sfondo, si apre una fessura spettrale che prolunga lo spazio in una sorta di cunicolo, creando una prospettiva d'incubo.

Riferire gli spettacoli del genere a un lettore lontano significa in realtà comunicargli soltanto alcune impressioni personali. Bisognerebbe, questi spettacoli, vederli nascere, prova per prova. Allora sarebbe possibile il lavoro di smontaggio critico, l'analisi delle varie componenti. Andrei Serban, il giovane regista rumeno, che ha diretto ed evidentemente ideato questa «Medea», è un allievo di Peter Brook e partecipò al lavoro di preparazione di «Orghast», lo spettacolo che il regista inglese presentò in Persia per le celebrazioni dell'Impero. «Orghast» veniva recitato all'aperto, fra le tombe monumentali di Persepoli, in una lingua immaginaria. L'idea del supporto fonico è dunque la stessa, chè anche là c'erano brani in greco e in latino e in un'antica lingua persiana. Ma qui, tratte da due testi precisi, i testi della «Medea» greca e di quella latina, queste parole, pronunciate da attori che non le comprendono, per spettatori che ne percepiscono puramente il suono, hanno una specie di legittimità logica. Si avverte cioè che questa mistura di latino e greco antico è il linguaggio autentico del mito di Medea. Gli attori lo riducono con la loro scansione duramente ritmica a un concentrato di puri fonemi, a una serie di misteriose formule rituali, liturgiche, d'effetto bellissimo, in cui la dolcezza si mescola alla forza e dove ogni tanto per noi, il lampo di una parola latina finalmente comprensibile illumina per un istante tutto il circostante paesaggio fonico, questo duro enigmatico cimitero di suoni prosciugati dai secoli, privati della loro significazione originaria, come scheletri liberati dall'involucro corruttibile.

Quanto ad azioni e progressione dei gesti, questa «Medea» ha qualche punto di contatto con «Ferai», lo spettacolo di Eugenio Barba (realizzato col Laboratorio danese di Hostelbro [sic]) che si vide due anni fa in Italia. La storia di Medea, con l'uccisione dei figli e di Creusa e il suo addio a Giasone, viene rappresentata non secondo la sequenzialità e la successione adottate da Euripide e da Seneca, ma attraverso una serie di immagini-simbolo, di gesti dai significati plurivalenti. Ne citiamo uno solo, l'ultimo: quando Medea appare, alla fine, a Giasone che stringe al petto

uno dei figlioletti uccisi, dall'alto: ma rovesciata, il volto e il principio del busto, come un'immagine in uno specchio. Il coro, distribuito fra il pubblico, ha nel frattempo portato un contributo fondamentale, coi suoi ritmi secchi o aspirati, coi suoi tripudi barbarici, accompagnati e guidati da strumenti inconsueti, alla suggestione di uno spettacolo che sembra rifarsi alle origini stesse del teatro ma che in realtà fonde dati ed elementi diversissimi della cultura contemporanea[47].

47. Roberto De Monticelli, *La «Medea» come un rito di catacomba celebrato con parole e gesti dai significati plurivalenti*, in «l'Unità», 25 giugno 1972.

5. In viaggio con Peter Brook

L'avanguardia teatrale degli anni Sessanta e Settanta si caratterizzò, oltre che per il forte approccio sperimentale alla creazione scenica e la dedizione al training dell'attore, per l'interesse rivolto alle culture orientali, o "esotiche" rispetto a quelle europea e statunitense in cui l'avanguardia stessa si diffuse. Molte compagnie, ma soprattutto coloro che erano considerati i maestri di quell'importante periodo di rinnovamento – mi riferisco a Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook – si dedicarono allo studio delle diverse forme teatrali e spettacolari di particolari gruppi etnici o di alcune popolazioni indigene in Oriente e in Africa. Nelle loro ricerche gli artisti occidentali indagarono le forme espressive e i paradigmi estetici delle arti sceniche tradizionali di altri popoli, facendovi riferimento in seguito nel corso della sperimentazione e della creazione artistica. Ma soprattutto entrarono in contatto diretto con le popolazioni e gli artisti di quei paesi, aprendo con loro un dialogo e uno scambio culturale che si rivelò preziosissimo per lo sviluppo dell'avanguardia stessa e per il teatro occidentale in generale.

Il regista inglese Peter Brook, uno dei principali protagonisti del movimento sperimentale che cambiò il modo di concepire e fare teatro nella seconda metà del Novecento, affrontò oltre i confini europei quella che si potrebbe considerare la fase cardine della sua ricerca teatrale attraverso uno scambio culturale con artisti appartenenti a numerose e diverse etnie. Un'indagine che caratterizzò i primi anni delle sperimentazioni con l'International Centre for Theatre Research da lui fondato a Parigi nel 1970, dopo il periodo di sperimentazione con il progetto del Theatre of Cruelty condiviso con Charles Marowitz e la Royal Shakespeare Company a Londra[1].

1. Si trattò di un progetto di ricerca che raggiunse il suo massimo risultato nel 1964, con il debutto londinese del *Marat-Sade* di Peter Weiss. La sperimentazione sul Teatro della Crudeltà ispirata alle teorie di Antonin Artaud è stata oggetto d'analisi in alcuni approfondimenti pubblicati sulla rivista «Sipario»: si vedano Charles Marowitz, *Un gruppo sperimentale. Storia e tecniche del Lamda Theatre of Cruelty*, in «Sipario», n. 244-245, Agosto-Settembre 1966, pp. 39-45, 90; Peter Brook e Charles Marowitz, *Il teatro della crudeltà in Inghilterra*, in «Sipario», n. 230, Giugno 1965, pp. 45-47, e la trascrizione

Il CIRT si componeva di artisti provenienti da diversi paesi (Giappone, Inghilterra, Francia, Mali e America), incontrati da Peter Brook grazie ai suoi contatti internazionali: Ellen Stewart, Jean-Louis Barrault e Jerzy Grotowski che da qualche anno conduceva i suoi workshop in Europa[2]. Con il gruppo Brook diede inizio a una nuova ricerca, convinto che per riformare il teatro fosse necessario ripartire dalle origini della spettacolarità e che per ottenere un reale cambiamento si sarebbe dovuto prima di tutto modificare la società intorno a quel teatro. Ne parlava nel manifesto di fondazione dell'International Centre:

> The problem today is not one of restricting the theatre to any single group of spectators. On the contrary, it is a matter of making theatregoing a necessary experience and consequently a social activity that is essential to a community as a whole. This cannot be achieved by popularizing the theatre in a naïve way. This cannot be achieved adapting the theatre to the tastes of its audience. It cannot be achieved either by limiting the theatre to the expectations and criteria of an elite.
>
> Such a theatre can only be created on the basis of a new audience with the intention of serving all those members of a community who see theatre as a possibility of renewal for themselves[3].

L'investigazione partì dunque dalla comunicazione e dal rapporto con il pubblico. Fin dall'inizio della sperimentazione a Parigi, Peter Brook si dedicò alla ricerca di un linguaggio universale, convinto delle possibilità transculturali del teatro. Orientò dunque il lavoro verso numerosi modi

---

della conversazione avvenuta tra Peter Brook, Charles Marowitz, Michel Saint-Denis, Peter Hall e Peter Shaffer, avvenuta dopo la prima dello spettacolo *Artaud per amore di Artaud* (curato da Marowitz a partire dalle lettere di Artaud), che aprì la stagione del Teatro della Crudeltà nel 1964, Peter Brook et all., *Artaud per amore di Artaud*, in «Sipario», n. 230, Giugno 1965, pp. 48-50. Sull'argomento si veda anche Charles Marowitz, *Notes on the Theatre of Cruelty*, in «The Tulane Drama Review», vol. XI, n. 2, Winter 1966, pp. 152-172.

2. Si veda Michael Kustow, *Peter Brook. A Biography*, London, Bloomsbury, 2006. Si unirono al gruppo l'attore giapponese, esperto di teatro Nō e Bunraku, Yoshi Oida; Bruce Myers, proveniente dalla Royal Shakespeare Company; gli americani, appartenenti al circuito teatrale Off-Off Broadway di New York, Elizabeth Swados, Michele Collison, Andrea Katsulas e Lou Zeldis; Malick Bowens, proveniente dal gruppo di Grotowski; Andrei Serban, al tempo alla prima collaborazione con Ellen Stewart a New York.

3. Peter Brook, in Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 201.

di comunicare, andando oltre il significato della parola e indagando invece l'espressione sonora e corporea, investigando le forme spontanee di teatralità in Africa e nelle culture extra europee. Fu nel corso del primo periodo di lavoro che il gruppo divenne consapevole della necessità di sperimentare anche di fronte al pubblico, così da verificare la ricerca e trovare nuovi modi di relazionarsi con gli spettatori – un tipo di rapporto che si distaccasse da quello usuale tra attori e spettatori e che non fosse influenzato dalla conoscenza dei drammi o dai nomi degli autori. Brook decise così di proseguire la sperimentazione al di fuori dell'Europa, in Iran, in Africa e negli Stati Uniti. È importante soffermarsi sulle ricerche del CIRT poiché, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, influenzarono notevolmente il lavoro di alcuni membri del Café La MaMa che avevano condiviso i suoi viaggi, ma anche perché il gruppo del regista inglese ebbe modo di instaurare un proficuo rapporto di scambio culturale e artistico con alcuni gruppi appartenenti al teatro di Ellen Stewart. In molti casi l'indagine di Brook non ebbe a che fare direttamente con La MaMa ma ci soffermeremo comunque su due degli incontri più significativi evidenziati nei resoconti del CIRT: quello con El Teatro Campesino e l'esperienza condivisa con i giovani e gli abitanti di alcuni quartieri di Brooklyn nel corso del terzo ed ultimo viaggio, in America. Sono infatti due momenti importanti della ricerca del regista inglese che riconducono a quel processo di *cross pollination* avviato anche da Ellen Stewart e che presupponeva un particolare modo di concepire il teatro e le arti, visti come importanti strumenti di quello scambio culturale che si diffuse negli anni dell'avanguardia e che avvantaggiò notevolmente il lavoro di molti artisti e gruppi.

5.1. *In Iran e in Africa alla ricerca di una nuova lingua teatrale*

Veniamo dunque a Peter Brook. Oltre i confini europei gli attori del CIRT ebbero modo di entrare in contatto con i più disparati tipi di pubblico, confrontandosi con lingue diverse e concezioni differenti delle arti e dello spettacolo: in molti casi si trattava di spettatori mai stati prima in un edificio teatrale e che non avevano idea di cosa fosse una performance. In quei contesti, il teatro di Peter Brook abbandonava la canonica suddivisione sala-palcoscenico e si trasformava in cerimonia collettiva per affrontare una ricerca non sempre finalizzata alla realizzazione di una messinscena, a una produzione, bensì alla sperimentazione di nuove pratiche artistiche,

avviando così un laboratorio permanente[4]. Un percorso che negli incontri tra gli artisti del CIRT e le popolazioni asiatiche o africane si estese alla dimensione sociale, con scambi culturali che andarono oltre la pratica teatrale. L'obiettivo si spostò dunque dalla produzione dello spettacolo alla qualità della presenza dell'attore e del suo rapporto con lo spettatore: «The aim of the research was to create test situations out of which rhythms, movements, attitudes, characters and incidents could evolve, with different degrees of active participation from the audience»[5].

Come si è visto, nel primo viaggio, in Iran, il gruppo si dedicò all'esplorazione dei suoni delle lingue antiche e lavorò sull'espressività corporea attraverso lo scambio di canti e performance con le popolazioni dei villaggi. Alla ricerca partecipò anche il drammaturgo Ted Hughes, che a partire dalle lingue "morte" greco antico, latino e avestico creò la nuova lingua con cui compose *Orghast*, l'opera con la quale al Festival di Shiraz fu presentato un primo esito dell'indagine artistica[6], con una performance allestita tra le rovine di Persepoli e in cui il pubblico venne coinvolto in una cerimonia che ebbe luogo dal tramonto all'alba.

In Iran il gruppo venne a conoscenza anche dell'antico poema di Farid Al-Din 'Attar, *The Conference of The Birds*, che in seguito accompagnò il lavoro degli artisti anche in Africa e in America[7]. L'opera, che racconta il pellegrinaggio simbolico degli uccelli in cerca del loro re Simorg, poco alla volta diventò per gli attori metafora del loro viaggio alla ricerca del linguaggio universale e un punto di riferimento nel corso di tutta la ricerca.

La tappa successiva scelta da Peter Brook fu l'Africa dove, con un nuovo gruppo costituito anche da alcuni membri del precedente, visitò i villaggi dell'Algeria, del Mali, del Niger e della Nigeria, nei quali gli artisti instaurarono rapporti di scambio e condivisione con le popolazioni locali, costruendo ogni volta una relazione diversa con il nuovo pubblico. Le

4. Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

5. International Centre for Theatre Research, *Report on Activities*, Box 3a, "CIRT" Reports and Proposals 1972-1973, BAM/HA, p. 1.

6. Sullo spettacolo e la sua ricezione si rinvia nuovamente a Margaret Croyden, *Peter Brook Learns to Speak Orghast*, cit., e Gregory Lima, *Ritual for a Mountain Top*, cit.

7. Del lavoro sul poema persiano parla Roberta Gandolfi in *Quando il teatro si mise in cammino*, cit. L'opera è pubblicata nella traduzione italiana a cura di Carlo Saccone, *Farid Ad-Din 'Attar. Il verbo degli uccelli*, Milano, SE, 1997.

performance, presentate su un tappeto persiano che delimitava lo spazio scenico (usato per la prima volta in Iran), furono improvvisate nei villaggi, perlopiù nei mercati e nelle piazze, ovvero in spazi condivisi della vita quotidiana delle comunità. In questi contesti il tappeto costituiva uno spazio neutro e vuoto, così da non influenzare l'immaginazione e le riflessioni degli spettatori[8]. I *carpet-shows* erano basati sull'improvvisazione: gli attori partivano da un pretesto, spesso costituito da un oggetto (come una scatola o uno stivale), per dare il via all'azione scenica adattandosi alle reazioni degli spettatori, un pubblico eterogeneo di adulti e bambini che si avvicinavano spontaneamente allo spazio delimitato. In alcuni casi si instaurò un vero e proprio scambio artistico in cui vennero presentati balli, canti e rituali delle rispettive tradizioni.

Questi incontri si rivelarono per il gruppo del CIRT preziose occasioni per presentare anche delle performance ispirate a *Conference of the Birds*: attraverso il poema persiano veniva così perseguita la ricerca di un linguaggio che potesse essere comune e condiviso con gli abitanti dei villaggi; il punto di riferimento era sempre lo spazio delimitato dalla superficie del tappeto, una scena completamente vuota che favoriva la prossimità con lo spettatore. La necessità di comunicare con le popolazioni africane stimolò il gruppo a cercare nuovi linguaggi non verbali fatti di movimenti e di sonorità differenti o che richiamavano i versi degli animali, come il canto degli uccelli. Una ricerca che però andò oltre l'aspetto prettamente teatrale e fu finalizzata anche all'acquisizione della capacità di ascoltare attraverso il corpo gli impulsi che nelle diverse culture determinano i codici di comunicazione.

Questo tipo di sperimentazione portò Peter Brook a rivedere il significato del lavoro dell'attore, in quel momento determinato soprattutto dalla condivisione dello spazio con gli spettatori. Come il regista raccontò nella sua autobiografia, il gruppo poteva finalmente mettersi alla prova davanti a un pubblico che non lo conosceva e non era condizionato dall'opera rappresentata.

> Dovemmo, perciò, viaggiare. Andammo in Iran, in Africa, dai *chicano* della California, dagli indiani d'America, perfino in un parco di Brooklyn: ovunque non vi fossero riferimenti , sicurezze o punti di partenza su cui contare. Fummo, così, in grado

8. Peter Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005.

di studiare a fondo un'infinità di fattori che potevano essere d'aiuto oppure di ostacolo a un allestimento. Potemmo imparare aspetti che riguardavano la differenza tra un pubblico numeroso e un pubblico ristretto, come giocava la distanza, la sistemazione dei posti, che cosa funzionava meglio in un ambiente chiuso e qual era il vantaggio di recitare all'aperto, che cosa cambiava nell'esperienza se l'attore era posto più in alto rispetto agli spettatori e viceversa; potemmo imparare aspetti che riguardavano le parti del corpo, il ruolo della musica, il peso di una parola, di una sillaba, di una mano o di un piede. Tutto questo avrebbe nutrito il nostro lavoro quando, anni dopo, saremmo tornati inevitabilmente al teatro, ai biglietti e al pubblico pagante[9].

Più avanti, nel suo racconto, Peter Brook descrisse anche l'eterogeneità del pubblico che accolse il gruppo in Africa:

A questo punto srotolavamo il nostro tappeto e tutto il villaggio vi si faceva intorno. Imparammo così che il pubblico ideale è composto di una miscela naturale: accovacciati per terra vicinissimi agli attori stavano i più entusiasti, cioè i bambini; poi le mamme con i piccoli in braccio; a seguire, gli anziani, i giovani, alcuni dei quali appoggiati con aria scettica ai manubri delle loro biciclette. Una volta, in un villaggio del Sahara, arrivarono i Tuareg: i volti nascosti dietro veli blu, si fermarono in groppa ai loro cammelli dietro l'ultima fila, restando al di sopra di tutte le teste come da privilegiati nei palchi reali. Ancora prima che lo spettacolo iniziasse, notammo il grande vantaggio di avere a disposizione la luce solare: non vi era alcun pretesto artificioso. Noi eravamo lì per gli spettatori e loro erano lì per noi. Ci vedevamo a vicenda con chiarezza cristallina all'interno dello stesso spazio[10].

5.2. *L'incontro con i gruppi statunitensi: El Teatro Campesino*

Nel 1973 Peter Brook e il suo gruppo di artisti proseguirono il loro viaggio con un'ultima tappa negli Stati Uniti. Il lavoro, che venne basato sul dialogo e sullo scambio con altre compagnie statunitensi, ebbe inizio nel mese di giugno in California, a San Juan Bautista, dove la compagnia si

9. Peter Brook, *I fili del tempo*, cit., pp. 170.

10. Ivi, pp. 174-175. Sul percorso di sperimentazione di Peter Brook si veda anche Richard Schechner et all., *Talking with Peter Brook*, in «The Drama Review», vol. XXX, n. 1, Spring 1986, pp. 54-71.

fermò per otto settimane vivendo e lavorando con El Teatro Campesino diretto da Luis Valdez[11], periodo seguito da una visita al Native American Theatre Ensemble presso la riserva indiana di Leech Lake in Minnesota[12]. In Connecticut invece Brook e gli attori del CIRT incontrarono per una sessione di lavoro il National Theatre of the Deaf[13] e infine, all'inizio di settembre, diedero il via a un complesso progetto presso la Brooklyn Academy of Music[14]. Qui organizzarono anche sessioni di lavoro con singole compagnie, tra le quali il Living Theatre, il gruppo polacco di Grotowski che proveniva da Philadelphia dove aveva tenuto un workshop, e il Chinese Theatre Group del La MaMa. Tra queste, la più particolare fu una sessione di un giorno intero nel quale i membri del CIRT, il National Theatre of the Deaf e il Native American Theatre Ensemble esplorarono la comunicazione attraverso il linguaggio dei segni.

Infine, nel corso del viaggio in America venne applicata al contesto urbano l'esperienza affrontata nei villaggi africani, basando la ricerca su quesiti specifici: quali sono le condizioni ideali necessarie per comunicare? Esiste un linguaggio universale? È possibile elevarsi al di sopra dei condizionamenti culturali e razziali? Qual è il ruolo del pubblico?

Anche in questo caso, nel cercare risposta alle domande, *The Conference of the Birds* offrì infinite possibilità di investigazione grazie alle numerose metafore e allusioni presenti nell'opera e sconosciute in Occidente[15].

---

11. Nato nel 1940 in California da una famiglia di immigranti messicani, Luis Miguel Valdez si dedicò alla scrittura drammaturgica sin dagli anni del college e collaborò in seguito con la San Francisco Mime Troupe. Fondò El Teatro Campesino nel 1965, compagnia per la quale scriveva i testi, curava la regia delle performance e seguiva la formazione dei contadini-attori. Cfr. James H. Harding and Cindy Rosenthal, *Restaging the Sixties*, cit., pp. 213-261.

12. Fondata nel 1972, è la prima compagnia teatrale negli Stati Uniti composta esclusivamente da Nativi Americani, un gruppo costituitosi per diffondere la cultura e le tradizioni del popolo dei Nativi attraverso opere originali scritte in inglese e lingua Navajo.

13. Costituitosi nel 1967, The National Theatre of the Deaf promuoveva un teatro in doppia lingua, creando un ibrido tra la lingua dei segni americana e l'inglese parlato. All'inizio degli anni Settanta il gruppo era già conosciuto a livello internazionale grazie alle numerose tournée, ai laboratori tenuti in diversi paesi e alle collaborazioni allacciate con altre compagnie in Europa.

14. Istituita nella seconda metà dell'Ottocento come centro di promozione del teatro d'avanguardia, della danza, dell'opera lirica e musicale.

15. Margaret Croyden, *Peter Brook's 'Birds' Fly to Africa*, in «The New York Times», 21 January 1973.

Il poema venne messo in scena nel contesto di una serie di esperimenti nei quali altri gruppi potevano entrare direttamente nella performance condividendone l'esperienza.

All'inizio del viaggio il gruppo del CIRT incontrò El Teatro Campesino, che presentava i suoi spettacoli nel particolare contesto degli scioperi dei contadini guidati da Cesar Chavez, il sindacalista attivista per i diritti civili degli agricoltori ispanici negli Stati Uniti. Gli artisti, che vivevano in stretto rapporto con i loro spettatori, organizzavano sia performance di strada sia esperienze di teatro comunitario, recitando sempre a stretto contatto con gli scioperanti e sostenendo la protesta con opere che facevano riferimento alla cultura messicana. Tutti gli attori erano *Chicanos*, devoti ai movimenti Chicano e Campesino e alle proteste per l'uguaglianza dei diritti umani.

El Teatro Campesino faceva ampio riferimento tanto agli antichi rituali del popolo Maya quanto ai drammi sacri della chiesa cristiana, così come al teatro agit-prop e allo *slapstick* (una forma di spettacolo cinematografico dalla comicità traboccante che faceva ampio ricorso alla mimica). La forma principale era quella degli *actos*, brevi spettacoli umoristici che comunicavano principi sociali attraverso una combinazione di danza, mimo e canto, con l'uso di maschere e di testi in lingua inglese e spagnola. Luis Valdez preferì chiamare queste performance *actos* invece che col termine americano *skits*, perché quest'ultimo si riferiva a una forma d'intrattenimento più leggera rispetto a quanto invece il suo gruppo proponeva, ma anche per un riferimento ironico agli *autos sacramentales* inscenati dai sacerdoti spagnoli per convertire gli Indiani dopo la conquista del Messico.

> I decided to call our plays *actos argumentales*, or simply *actos*, for short. In my first Teatro notebook I wrote that the *argumento* or dramatic action of the *acto* should: 1) Illuminate specific points about social problems; 2) Express what people are feeling; 3) Satirize the opposition; 4) Show or hint at a solution; and 5) Inspire the audience to social action[16].

El Teatro Campesino esplorava le questioni più rilevanti per la classe lavoratrice Chicana; il lavoro del gruppo si concentrava inoltre sull'affermazione di un'identità nazionale in un paese «that was extremely

16. Luis Valdez, *Lecture*, in Michael M. Chemers (edited by), *The Theatre of Luis Valdez*, London and New York, Routledge, 2022, pp. 75-76.

racist and divisive, redlining left and right, subsuming our chances to get ahead, economically, in the judicial system, in education. We were always being kept down»[17].

In California gli attori in visita sperimentarono in prima persona le condizioni della vita Chicana e recitarono con il gruppo di Valdez nel suo ambiente consueto, proponendo spettacoli nel contesto delle proteste dei contadini a Hollister, San Juan, Delano e La Paz. Nel corso di quegli eventi, gli attori del CIRT furono in grado di acquisire una comprensione intima della particolare natura del teatro di Valdez, mentre allo stesso tempo sperimentarono la messinscena di alcuni temi propri dei Campesinos.

Nelle otto settimane di condivisione del lavoro i due gruppi ebbero la possibilità di mostrare i propri metodi e gli approcci alla creazione artistica, raggiungendo un livello di conoscenza e comprensione reciproche che non si sarebbero potute ottenere in un breve periodo di tempo[18]. A colpire particolarmente Peter Brook fu la vita comunitaria del gruppo di Luis Valdez e l'assenza di una separazione tra la dimensione artistica e quella lavorativa. El Teatro Campesino organizzava infatti *street performances* ed esperienze di teatro comunitario nelle quali i contadini-attori recitavano in stretto contatto con gli scioperanti. Il regista inglese, che da qualche anno portava avanti la ricerca di nuovi linguaggi per instaurare relazioni diverse con il pubblico, rimase affascinato dal particolare rapporto creatosi tra il gruppo californiano e i Campesinos.

> Qui non vi era alcuna divisione tra la vita quotidiana del Gruppo e le sue rappresentazioni. Tuttavia le loro preoccupazioni andavano oltre la correttezza e la giustizia sociale. [...] i *campesinos*, non dimenticavano il retaggio indio-messicano che pulsava

17. Alma Martinez in Michael M. Chemers and Alma Martinez, *Michael M. Chemers interviews Alma Martinez*, in Michael M. Chemers, *The Theatre of Luis Valdez*, cit., pp. 26-46, citazione a p. 35. Si veda anche Beth Bagby and Luis Valdez, *El Teatro Campesino Interviews with Luis Valdez*, in «The Tulane Drama Review», vol. XI, n. 4, Summer 1967, pp. 70-80.

18. Peter Brook incontrò per la prima volta Luis Valdez nel 1972 in occasione del Festival di Nancy, nel corso del quale i due registi ebbero modo di parlare delle rispettive sperimentazioni teatrali e della ricerca di nuove forme espressive per portare in scena gli aspetti invisibili dell'umanità. Cfr. Michael Kustow, *Peter Brook*, cit., p. 219. Dell'esperienza ai festival europei Valdez parla anche nella testimonianza pubblicata sul canale www.youtube.com/@EstellaStories, cit.

nelle loro vene e che ricordava loro la natura vivente della terra, i ritmi delle stagioni, il cosmo[19].

Per conoscersi meglio i due gruppi mostrarono i rispettivi esercizi e i frammenti di alcune performance: gli attori del CIRT condivisero i movimenti del Tai Chi, quelli indicati dal metodo di Moshé Feldenkrais e alcune improvvisazioni, per proseguire poi con gli esercizi più sofisticati. Il gruppo californiano presentò delle danze folkloriche dei Campesinos ed estratti di alcune opere tratte dal repertorio della compagnia, tra le quali *The Serpent* e *Casa de Locos*, entrambe di Valdez. Testimone degli incontri fu Peter Wilson, incaricato dal CIRT di redigere una cronaca della sperimentazione del gruppo, il quale riportò alcuni dei dialoghi intercorsi tra Peter Brook, Luis Valdez e gli attori, esemplari dello scambio artistico intrapreso dalle due compagnie.

Felix: What does it mean to raise your hands in the air? You can say it's like a gesture to the Sun God – I can accept that. But to do it just to do it means nothing.

Brook: But there's an inbetween way where the movement itself is real and has a real content; you gain awareness through direct consciousness of the action... The mistake is to assign arbitrary meaning to movement (up is good, down is bad). When you're "With it", you're committed to the movement, which becomes different from purely gymnastic movement because it's in some way "dramatic".

Luis: The meaning of deliberation, of the deliberate act, is deliberation. Liberation may be the goal, but in order to act we must limit ourselves. To try to love everyone in the world is to water ourselves down uselessly. You can only speak one word at a time. To act you must decide[20].

In seguito, i gruppi presentarono alcune performance, prima privatamente e poi per il pubblico di agricoltori e scioperanti radunatosi nell'occasione di un incontro con Cesar Chavez. Allora gli attori del Teatro

19. Peter Brook, *I fili del tempo*, cit., p. 183.

20. Peter Wilson, *Sessions in U.S.A. A Cronicle*, International Centre for Theatre Research, July 1st – October 12th 1973, p. 6. Courtesy BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.

Campesino entrarono nell'ampia cornice della *Conference of the Birds* e si trovarono a dover affrontare una nuova serie di sfide e requisiti ai quali dover rispondere. Della significativa esperienza condivisa con il gruppo del CIRT parlò Luis Valdez stesso in un racconto sul percorso artistico della sua compagnia:

> During the summer of 1973, El Teatro Campesino experienced another affirmation of its spiritual quest when Peter Brook and 20 actors of his International Center for Theatre Research came from Paris, France to San Juan Bautista for a life-changing two months in our old drafty tin warehouse, exchanging ideas and improvisations on an exquisite Persian carpet they brought with them. Judging from his influential book, *The Empty Space*, one could assume El Teatro Campesino was the very definition of "the rough theatre"[21].

I due registi proposero i temi sui quali i gruppi lavorarono per i due mesi successivi: morte e corpo, comunicazione ed energia, significato e messaggio, l'atto deliberato[22]. Gli attori di Brook furono in grado si stabilire una connessione con il pubblico degli scioperanti-spettatori, che si lasciò coinvolgere ideologicamente nella performance, condividendone i temi e i miti. Il lavoro principale venne focalizzato sull'improvvisazione, un tipo di approccio a cui entrambi i gruppi erano interessati, sperimentando con alcuni *actos* e sulle opere appartenenti al teatro popolare messicano.

Per Brook dare il via a un dialogo teatrale significava inventare temi e situazioni per un pubblico specifico in modo da far sì che gli spettatori stessi influenzassero lo sviluppo della storia nel corso dello spettacolo. Ciò accadde in numerose occasioni nel corso della sessione californiana. *The Conference of the Birds* venne messa in scena e recitata nelle lingue inglese e spagnolo da un gruppo misto di attori appartenenti ai due gruppi, con un notevole riscontro al Firehouse Theatre di San Francisco, a Santa Cruz e in altre città californiane[23].

---

21. Luis Valdez, in Michael M. Chemers, *Luis Valdez. Theatre of the Sphere. The Vibrant Being*, London and New York, Routledge, 2022, p. 45. Peter Brook nel suo libro definisce *Rough Theatre* il "teatro vicino alla gente", quello popolare rappresentato fuori dai teatri, sui carri, nei granai e su palchi mobili. Non ha uno stile, comprende tutti i generi e usa ogni mezzo espressivo. Si veda Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998 [1968].

22. Peter Wilson, *Sessions in U.S.A. A Cronicle*, cit., p. 6.

23. Peter Brook and Micheline Rozan, *Report on Activities*, December 31, Box

Valdez riteneva che l'incontro fra i due gruppi non fosse avvenuto per caso e che nelle opere scritte per i Campesinos si potessero riscontrare dei parallelismi con il lavoro perseguito da Peter Brook, tanto che lo spirito che guidava il viaggio degli uccelli in *Conference of the Birds* poteva in qualche modo rispecchiare quello che animava i lavoratori messicani. Diverso era invece, per Brook, il valore delle performance presentate dai due gruppi se si teneva conto degli spettatori per cui esse erano pensate: mentre quella tratta dal poema sufi era pensata per un pubblico neutro e "casuale", gli spettacoli del Teatro Campesino erano nati in un contesto politico al quale gli attori stessi appartenevano. Nel corso degli incontri i due gruppi ebbero diverse occasioni di confronto a proposito delle rispettive pratiche e vissero proficui momenti di conoscenza delle realtà e delle culture di appartenenza. Di nuovo, fu Peter Wilson a darne testimonianza:

> This was the beginning of a theatrical experiment without precedent, aimed at pushing to the limit the principle of cross-fertilisation on which the Centre had been based. The two directors Luis Valdez and Peter Brook made a program for the two groups in which an intense exchange operated through exercise, performance and discussion[24].

Dopo aver condiviso la ricerca con El Teatro Campesino, il gruppo del Centro notò dei cambiamenti nel proprio approccio alla messa in scena e gli attori constatarono che le migliori performance di *Conference of the Birds* erano state quelle in cui gli spettatori si erano lasciati coninvolgere nel viaggio degli uccelli. A tal proposito fu cruciale l'esperienza di recitare per i Campesinos impegnati nelle proteste. In quel contesto, il gruppo di Peter Brook e quello del Teatro Campesino iniziarono a condividere in una certa misura le reciproche realtà, scoprendo che i concetti fondamentali della protesta dei lavoratori potevano essere rintracciati anche in *Conference of the Birds*. A Delano venne messa in scena come un'opera *Huelga* (della protesta) in lingua spagnola, con il titolo *Los Pajaros*: nella performance il personaggio della guida spirituale venne ritratto allo stesso modo del mitologico uccello chiamato *Tunderbird* (una creatura che

3a, "CIRT" Reports and Proposals, 1972-1973, International Centre for Theatre Research, courtesy BAM Hamm Archives.

24. Ivi, p. 2.

rappresenta potere, protezione e forza) – iconograficamente appartenente alla mitologia dei Nativi Americani ma anche simbolo della bandiera della United Farm Workers – e il viaggio divenne sinonimo della lotta per *la causa*.

In un'altra occasione lo spettacolo venne inscenato a favore di alcuni Campesinos in esilio per ragioni politiche. Nell'apertura dell'opera una discussione tra gli uccelli, che venne recitata in diverse lingue, catturò immediatamente gli spettatori che vi ritrovarono simbolizzate le difficoltà vissute dal proprio popolo. Un ultimo ed ulteriore significativo momento di scambio si ebbe infine nel corso del simposio organizzato a San Juan, in cui numerosi artisti e gruppi provenienti da tutta la California ebbero modo di confrontarsi sulle rispettive ricerche teatrali.

5.3. *L'esperienza con il Native American Theatre Ensemble*

Dopo il periodo trascorso in California, il progetto del CIRT proseguì a Leach Lake, presso la Riserva Indiana Chippewa, per una settimana di lavoro con il Native American Theatre Ensemble (NATE). La compagnia, composta da sedici artisti Nativi Americani rappresentanti di diciotto tribù diverse, era stata fondata a La MaMa nel 1972 per diffondere la consapevolezza di una nuova identità "indiana" nazionale attraverso performance presentate nei teatri, ma anche nei college e presso le numerose comunità indiane[25]. Il gruppo, diretto da Hanay Geiogamah, mirava anche al recupero delle origini e alla diffusione delle tradizioni dei Nativi Americani, delle ritualità e delle pratiche tribali che ancora sopravvivevano all'interno delle riserve. Obiettivo della compagnia era la produzione di opere dedicate ai Nativi Americani che potessero raggiungere indistintamente tutti coloro che vivevano nelle riserve e nelle comunità urbane. La priorità era dunque creare un teatro che fosse totalmente "indiano" per supportare il movimento che lottava per la libertà, l'uguaglianza e la determinazione degli Indiani americani, e combattere al contempo la falsa immagine negativa dei Nativi diffusa dai media statunitensi[26]. Nel 1973 il gruppo propose a tal fine un tour di cinquantaquattro giorni, con spettacoli presso ventun riserve e quattordici

25. Cindy Rosenthal, *Ellen Stewart Presents*, cit., p. 86.

26. Sul movimento del Native American Theatre si veda anche Linda Walsh

urban enclaves, con un programma di opere «of, by and for American Indian People», per avviare uno scambio con un ampio numero di persone[27].

Peter Brook e i membri del CIRT incontrarono la compagnia del La MaMa, insieme a Ellen Stewart ed altri abitanti della riserva, in una cerimonia della pipa condotta da Phil George, membro del gruppo dei Nativi, il quale nel corso della settimana guidò altre cerimonie e mostrò agli attori alcune danze tribali, mentre Hanay Geiogamah insegnò loro dei canti. Gli attori del NATE mostrarono anche le danze chiamate *The Eagle*, *The Hummingbird* e *The War dance*, e insegnarono al gruppo in visita una versione semplificata di *49*, una danza sociale indiana.

Nei giorni successivi il lavoro fu dedicato all'improvvisazione e allo scambio di tecniche artistiche ed espressive. Peter Brook scelse di mostrare l'esercizio con i bastoni usato nel training e di mettere a confronto il linguaggio dei segni imparato dal National Theatre of the Deaf (il gruppo americano incontrato precedentemente a Parigi), con il linguaggio dei segni "indiano" di cui erano esperti gli artisti del La MaMa. Lavorarono inoltre sui miti filtrati nelle opere scritte da Geiogamah, *Foghorn*, *Coon Cons Coyote* e *Body Indian*. Grazie a questo incontro, Peter Brook e i suoi attori ebbero modo di conoscere più a fondo non solo il teatro ma anche la vita nella riserva e di avvicinarsi al movimento per i diritti dei Nativi Americani ormai diffuso negli Stati Uniti.

> A water ceremony on the lawn beside the house under an overcast sky. Phil recites his sign-language poems *Oh A New Cradle-board*, *Monument in Bone*, etc. Later tells me he was invited to join the group because they wanted to know more about ritual: "I'm sort of the ritualist for them. The movement towards tradition is gaining real strength and is the single most significant aspect of the Indian movement now. The activists want to know and practice the Indian religion, but too often they want the beginning and the end without going through the middle – they want the ritual without practicing the discipline which makes it possible. Without this discipline it becomes mere theatre, which is why many of the elders and medicine men are refusing

---

Jenkins and Ed Wapp, Jr., *Native American Performance*, in «The Drama Review», vol. XX, n. 2, June 1976, *American Theatre Issue*, pp. 5-12.

27. Native American Theatre Ensemble, Organizational Records, 1973. Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

to speak or teach. They mistrust the sincerity of the Indian youth: they don't want the ritual cheapened"[28].

Anche questa esperienza si concluse con la ricerca artistica su *Conference of the Birds*, nel corso della quale la rappresentazione dell'opera venne vissuta da entrambi i gruppi come una sorta di cerimonia.

5.4. *New York e la Brooklyn Academy of Music*

I due gruppi ebbero modo di incontrarsi in seguito alla Brooklyn Academy of Music, dove si confrontarono anche con il National Theatre of the Deaf in un workshop nel quale le compagnie indagarono insieme i linguaggi dei segni in un momento di lavoro condiviso anche con gli altri artisti presenti[29]. Si trattò di una sessione – organizzata, oltre che dalla Brooklyn Academy of Music, da Ellen Stewart e dall'UNESCO International Theatre Institute[30] – in cui Peter Brook promosse un importantissimo momento di dialogo tra molti artisti e diverse compagnie teatrali tra le quali, oltre alle due menzionate, il gruppo di Jerzy Grotowski, il Chinese Theatre Group, alcuni artisti del La MaMa e il Living Theatre. Il lavoro venne inoltre condiviso anche con docenti universitari di teatro, con critici, con alcune comunità di Brooklyn e gruppi di bambini. Gli incontri si svolsero nell'ampia sala messa a disposizione dalla Brooklyn Academy, ma anche nelle piazze e nei centri culturali di certi quartieri di Brooklyn e della Lower Manhattan, luoghi di ritrovo di comunità Afroamericane e Italoamericane.

Le giornate vennero suddivise in sessioni mattutine di training nelle quali il gruppo del CIRT dimostrò i propri metodi e tecniche invitando gli altri partecipanti a unirsi agli attori, seguite da sessioni pomeridiane

28. Peter Wilson, *Sessions in U.S.A. A Cronicle*, cit., p. 20.

29. Ivi.

30. Martha Coigney, direttrice dell'International Theatre Institute of the United States, si avvalse per l'occasione del supporto del New York State Council on the Arts per l'assistenza nelle attività all'aperto e condivise con le comunità di Brooklyn che presero parte al progetto. Si veda Martha Coigney, lettera a Harvey Lichtenstein (direttore della BAM), 29 giugno 1973, CIRT – Correspondence, Courtesy BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.

dedicate all'improvvisazione, e infine in una sessione serale costituita dalla messa in scena di *Conference of the Birds*. L'opera venne presentata in versioni differenti, con la partecipazione di numerosi artisti, e culminò in un incontro finale della durata di un'intera notte in cui vennero inscenate tre performance distinte nelle quali emerse il riflesso delle esperienze vissute dagli attori del CIRT nel corso del viaggio.

In quelli che furono chiamati *Theatre Days* gli attori accompagnarono il pubblico in una sorta di viaggio suddiviso in tre tappe, fatto di laboratori, esperimenti e momenti di confronto sul lavoro dedicato ai vari linguaggi espressivi.

> Bringing the three sessions into the sort of balance that would send an audience away with the feeling of fulfillment and satisfaction. The sense of something having happened to change them – suddenly this revealed itself as a task of enormous difficulty. Each session had to offer something different, a different rhythm, different content, different feeling.
>
> [...] Every moment demanded a new sort of commitment, demanded that the invitation be re-opened, the audience taken a stop further. If one step was lost, more than the moment itself was endangered: the whole day could be thrown off balance[31].

Spettacoli in strada e sessioni libere di lavoro vennero programmate anche con le comunità appartenenti ad alcuni quartieri di Brooklyn e dell'East Village di New York, occasioni che diedero al gruppo di Peter Brook l'opportunità di lavorare con americani di diverse provenienze e culture, di avvicinarsi a loro con performance improvvisate e usando le tecniche elaborate nel corso del viaggio in Africa. Gli attori recitarono per bambini e adolescenti negli auditori delle comunità Afroamericane, trovandovi una particolare qualità del pubblico e riscoprendo nel contesto urbano di Brooklyn lo stesso spirito spontaneo che avevano riscontrato in Africa. Sessioni che si rivelarono fondamentali poiché, grazie alla condivisione delle performance con spettatori inesperti, il gruppo ebbe modo di rilevare se con loro fosse stato stabilito un vero contatto e se lo spettacolo avesse realmente avuto successo. Per gli attori si trattò di un pubblico "speciale", con un'immaginazione libera e fervida, estremamente energico ma mai fuori controllo. Il critico teatrale Mel Gussow, che aveva seguito la sperimentazione di

31. Peter Wilson, *Sessions in U.S.A. A Cronicle*, cit., pp. 25-26.

Peter Brook, riportò la testimonianza di alcune esperienze nel «New York Times»:

> At Tompkins Park in Bedford-Stuyvesant one day this week, the actors unrolled a large carpet under a tree. [...].
>
> The actors then began playing musical instruments – drums, recorder, guitar, conch shell, pennywhistles – and, attracted by the music, neighborhood children began to gather. One of them played a harmonica, others tapped drums. The cast lied up on the carpet and the audience was asked to choose one of the actors to play God, another the Devil, and the third an ordinary mortal. A contest began – "two gigantic monsters fighting for the soul of Mr. Man."
>
> Slowly the audience became more involved, cheering each side, making jokes, and encouraged by the actors, occasionally joining in the action. "What's going on?" asked one passer-by, and a man answered, "It's a semiplay – not really a play"[32].

Il gruppo propose le performance improvvisate anche al Brooklyn Museum, a Williamsburg, a Cobble Garden e infine a Canarsie, dove si esibì davanti a una comitiva rumorosa di adolescenti Afroamericani che finirono con il prendere parte alla rappresentazione improvvisando canti e danze, e fermandosi a parlare con gli artisti al termine dell'esperienza condivisa. Presso la comunità di Sheepshead Bay gli attori entrarono invece in relazione con un gruppo di bambini con diverse problematiche, dalla droga all'alcol e al furto, che presero parte alla performance dimostrando di sentirsi attivamente coinvolti, tanto da suggerire i temi sui quali avrebbero voluto improvvisare nel corso di un secondo incontro. Con loro l'esperienza proseguì in seguito anche alla Brooklyn Academy, dove i ragazzi assistettero a una delle rappresentazioni serali di *Conference of the Birds.*

Non sempre questi incontri ebbero buon esito: in alcune occasioni gli attori si trovarono ad aver a che fare con gruppi tanto rumorosi e indisciplinati da non riuscire a farsi sentire. Però, come era precedentemente accaduto in Africa, era proprio in queste occasioni di spettacolo "in strada" che potevano mettersi alla prova e capire se veramente fossero in grado di entrare in contatto con il pubblico.

---

32. Mel Gussow, *To Peter Brook, Audience Is a 'Partner'*, in «The New York Times», 28 September 1973.

I due tipi di lavoro, quello di ricerca condiviso con gli artisti in forma di laboratorio presso la Brooklyn Academy e quello proposto nelle strade, totalmente dedicato all'improvvisazione e al coinvolgimento degli spettatori, erano stati concepiti perché si supportassero a vicenda. Nelle intenzioni del gruppo, l'uno avrebbe infuso energia e suggerito i materiali su cui lavorare all'altro. Anche se i due tipi di sperimentazione erano molto diversi, si rivelarono tra loro funzionali pur presentando situazioni opposte: interno ed esterno, intimo e allargato, una situazione minuziosamente preparata e l'altra improvvisata. Poiché ogni performance era influenzata dall'ambiente in cui veniva inscenata, sia i *Theatre Days* sia il lavoro libero con le comunità di Brooklyn ebbero una parte rilevante nella ricerca. Infatti, anche se nel caso degli spettacoli in strada la vita del quartiere ne influenzava l'esito, ciò che contava era la relazione che veniva ad instaurarsi tra gli attori e il pubblico. In questo rapporto, sempre nuovo e diverso, il gruppo di artisti assumeva allora il ruolo di «a catalyst or transforming agent in the directing and changing of energy flow»[33]. Allo stesso tempo, gli attori imparavano a far fronte alle diverse situazioni che incontravano e alle reazioni degli spettatori.

Al termine del progetto di tre anni, al quale si ricorda avevano partecipato anche alcuni artisti del La MaMa – Elizabeth Swados, Andrei Serban e Andrea Katsulas, oltre a Katsuhiro Oida che collaborò poi alle ricerche della Great Jones Repertory Company –, Peter Brook e il suo gruppo trassero alcune conclusioni interessanti in seguito precisate nel report conclusivo.

> Success or failure in the conventional sense was never a criterion and yet almost every experience was positive in its own right, as it clearly proved that a warm and satisfying encounter can be created between people of different races with no common language by using the possibilities offered by a renewed use of theatrical form.
>
> [...]
>
> Theatre artists can learn from interchange across cultures;
>
> Theatre groups can learn from interchange by working together on a common project;
>
> Theatre idioms can be enriched by a cross cultural flow;

33. Peter Brook, in Peter Wilson, *Sessions in U.S.A. A Cronicle*, cit., p. 25.

Theatre language can be vastly enrichened by exploration of means and sources of expression that flower more in one country or one period of history;

Theatre understanding can broaden by experiences outside the circuit set up by normal theatre practices and this in tourn leads to an enrichening of the theatre artists awareness of his audience's humanity;

Such experiences become model learning experiences;

Such experiences are immediately picked up and used by new groups wherever the Centre has been active[34].

Nel corso del lungo viaggio negli Stati Uniti gli attori del CIRT notarono che alcuni approcci agli esercizi erano cambiati, notevolmente influenzati dalle esperienze vissute con El Teatro Campesino, dalle forme rituali e spettacolari condivise con il gruppo dei Nativi Americani e con gli altri artisti incontrati nel corso del soggiorno. Ma a mutare non furono tanto le modalità esecutive degli esercizi, bensì l'intenzione che li animava. Lo stesso avvenne con l'approccio a *Conference of The Birds*, che cambiò gradualmente dal momento in cui, attraverso l'esperienza dell'incontro con le altre culture, gli attori iniziarono ad esplorare sempre più il loro stato interiore, il loro inconscio, e a vedere l'opera come un riverbero di quella stessa indagine.

L'esperienza americana confermò ancora una volta che uno scambio tra culture diverse ed il lavoro a un progetto condiviso potevano favorire la crescita degli artisti coinvolti, e che il linguaggio teatrale poteva arricchirsi con l'esplorazione di nuove forme espressive appartenenti a diverse popolazioni o usate in tempi passati. Peter Brook osservò che l'esperienza vissuta con El Teatro Campesino fu importante soprattutto per il supporto reciproco che sostenne i due gruppi nel perseguire lo stesso obiettivo attraverso un percorso in cui le differenze contribuirono a dar vita ai momenti più intensamente sentiti. In conclusione, il viaggio negli Stati Uniti fu una vera esperienza di *cross-fertilisation* che influenzò la ricerca teatrale degli anni successivi, tanto quella dell'International Centre for Theatre Research, quanto quella affrontata dalle altre compagnie che vi presero parte.

34. CIRT, *Report on Activities*, December 31st 1973, cit., pp. 1 e 6. Courtesy BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.

6. Ellen Stewart presenta il Black Theatre

All'inizio degli anni Settanta a La MaMa venne fondata la prima compagnia residente di artisti Afroamericani, la GPA Nucleus diretta da Hugh Gittens, chiamata in seguito The Jarboro Players in onore della cantante d'opera Katarina Jarboro (1903-1986). Il gruppo perseguiva i principi del Black Arts Movement, legato al Black Power Movement per la difesa dei diritti dei Neri in America.

Come in altri casi, Ellen Stewart sostenne gli artisti e la loro causa, preservando però la multiculturalità del suo teatro e continuando a ospitare compagnie di differente provenienza e con progetti artistici molto diversi tra loro[1]. The Jarboro Players, composta da attori prevalentemente Afroamericani, collaborava con gli scrittori legati alla maggiore delle sedi del Black Theatre di New York, il La Fayette Theatre di Harlem, con il quale condivise anche la tournée in Europa nel 1972.

Le finalità della compagnia sono descritte in alcuni documenti che sembrano essere stati prodotti nel corso dei primi incontri e nei quali i membri indicarono una serie di obiettivi per la *troupe*, insieme ai criteri secondo i quali selezionare le opere da produrre. In uno di questi fogli d'appunti lo scrittore Melvin W. Dixon elencò tra gli intenti quello di creare un teatro *Black* rivoluzionario e di produrre esclusivamente opere di *Black playwrights*. Dixon suggeriva che nel training fosse prevista l'indagine degli stili di vita dei Neri e le politiche adottate dalle comunità *Black* per meglio rappresentare sulla scena i personaggi e le situazioni in cui essi erano coinvolti. La compagnia avrebbe dovuto rivolgersi direttamente al pubblico *Black* e servirsi del teatro per portare consapevolezza e determinazione nella lotta per la liberazione. A tal fine, lo scrittore propose che le opere prendessero forma a partire da una molteplicità di visioni sia artistiche che politiche, e

1. In quegli anni la maggior parte dei teatri che producevano e ospitavano le opere dei drammaturghi appartenenti al movimento del Black Theatre limitavano a quel tipo di rappresentazione l'attività del teatro stesso. Alcuni componenti del Movimento per i diritti dei Neri si aspettarono che Ellen Stewart, in quanto donna di colore, avrebbe fatto altrettanto, ma la direttrice del La MaMa continuò invece ad ospitare gruppi di diversa estrazione culturale e provenienza.

che facessero uso di forme espressive proprie della cultura Afroamericana, come la danza *Black* americana, il jazz e i canti gospel. Infine, anche il linguaggio sarebbe stato caratterizzato dagli idiomi folkloristici della cultura Nera e la dizione avrebbe dovuto tener conto delle varie provenienze geografiche delle comunità *Black* in America[2].

6.1. *Il Black Theatre Movement: un'introduzione*

Per meglio comprendere il contesto in cui la compagnia si formò è necessario soffermarsi, anche se brevemente, sul Black Theatre, un fenomeno sviluppatosi all'interno del più ampio Black Power Movement, promosso dal Black Panthers for Self-Defense Party e definito ulteriormente dal Black Arts Movement come forma di teatro radicale e strumento di propaganda nella protesta per i diritti civili dei Neri in America. I primi gruppi di Black Theatre nacquero negli anni che precedettero la Prima Guerra Mondiale, ma la forma teatrale che affiancò la protesta civile emerse di nuovo negli anni Sessanta, soprattutto grazie al Black Panthers Party, formatosi in seno a un'organizzazione di scrittori chiamata Black House. Si trattava di un'associazione che perseguiva propositi diversi e all'interno della quale si evidenziò sin dall'inizio un conflitto di interessi e propositi. Se infatti gli artisti e gli scrittori erano interessati a un risveglio culturale delle masse Afroamericane, i membri più rivoluzionari guardavano invece alla cultura come a un'arma che potesse essere strumento di trasformazione sociale solo laddove ispirava i Neri a imbracciare le armi. Ne parlò lo stesso Ed Bullins, uno dei drammaturghi più prolifici, ricordando gli anni della Black House:

> We [gli artisti] were suspect in their eyes. They had no concept of theatre. Theatre was simply something you did until the more important things came along. They didn't see the importance of my work – art, culture, communication, teaching. Consequently, the tendency was for my work to be swept away in hysteria and revolutionary fervor. I gave up. I threw in the towel. And the whole Black House thing fell. This was in 1967[3].

2. *Brainstorming Notes: The Jarboro Company*. Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

3. Ed Bullins in Jervis Anderson, *Ed Bullins*, in «The Newyorker», 16 June 1973.

Nato all'inizio degli anni Sessanta, quello del Black Theatre era un movimento che non si indirizzava in generale alle coscienze degli americani, ma sceglieva invece come interlocutrice la sola collettività Afroamericana, rivolgendosi nello specifico alle comunità di quartiere[4]. Suoi precursori furono lo Street Theatre e il Guerrilla Theatre, che portarono il teatro direttamente alle persone nella lingua delle comunità per le quali si esibivano. Molti teatri Neri sorsero dall'iniziativa di giovani insoddisfatti dell'offerta culturale dei programmi di sostegno proposta dalle istituzioni; lo stesso New Lafayette Theatre, il più importante a New York, sorse come parte della Harlem Youth Unlimited e il suo direttore Robert Macbeth promosse un teatro interamente guidato da persone di colore, libere di sperimentare nel contesto della cultura Nera e di provare nuove forme sceniche. Fondamento del teatro era la stessa comunità che vi gravitava intorno.

> «The classic function of the theatre is to project and illuminate the feelings and concerns of the community which sustains it. Thus, the theatre, like the church, is a community ritual». And Black theatre cannot emerge, until it is free of the European concept, «*until we change our language, yeah. As we won't be free until we change our music, or we won't be free until we change our theatre; until we begin to do the rituals again, when we start doing the rituals again and stop doing 'plays'*»[5].

Le opere proponevano scene di vita quotidiana, con riferimento ai valori e alle tradizioni dell'Africa, al fine di portare consapevolezza dell'identità del popolo Afroamericano; i personaggi erano tratti dalla vita di tutti i giorni e il dialogo rifletteva il gergo della strada, forte e poetico al tempo stesso, rispecchiandone il ritmo.

Sul Black Theatre si vedano anche Leslie Catherine Sanders, *The Development of Black Theater in America: from Shadows to Selves*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989; Richard Schechner, *Theatre & Revolution*, in «Salmagundi», vol. II, n. 2 (6), Fall 1967-Winter 1968, pp. 11-27; Floyd Gaffney, *Black Theatre: Commitment & Communication*, in «The Black Scholar», vol. I, n. 8, June 1970, *Black Culture*, pp. 10-15.

4. Adam David Miller, *It's a long way to St. Louis. Notes on the Audience for Black Drama*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 4, Summer 1968, *Black Theatre*, pp. 146-150.

5. Woodie King Jr., *Black Theatre Present Condition*, New York, National Black Theatre Touring Circuit, 1981, p. 29.

Connettendo i drammi alla vita, gli scrittori del Black Theatre guidavano gli spettatori, spesso estranei al teatro, nella conoscenza della loro stessa cultura originaria attraverso un'esperienza culturale condivisa[6]. Perciò gli scritti erano caratterizzati da uno spiccato stile naturalistico: i *playwrights* erano concentrati più sui temi e i messaggi che intendevano comunicare e meno sulla forma, di conseguenza si distaccavano notevolmente dalla sperimentazione dell'avanguardia teatrale diffusa in quegli anni. Era questa però una particolarità che secondo Richard Schechner non costituiva un problema; il regista e studioso ne scrisse infatti sul numero monografico di «The Drama Review» dedicato al Black Theatre, dove spiegò che il naturalismo poteva costituire un buon compromesso e uno strumento efficace per gli obiettivi di quel tipo di teatro[7].

> What about my reaction to the material in this issue? I want to be brief. At first reading I didn't like some of the plays. They are too conventional, and I detected a paradox. While rejecting the white avant-garde, the black writers had, perhaps inadvertently, accepted white Odets. But on second reading I was not so sure of my paradox. Were my premises wrong? After all, artists must begin somewhere, and a fresh beginning may simply consist in sweeping away what is fashionable. Black writers, when they are nationalists, confront special problems. They cannot very well ally themselves to a white aesthetics. And yet, using English, living in America they cannot very easily avoid the wide sweep of theatrical tradition. Naturalism may be a compromise, but not a very serious one. Given the premise that these black writers want to relay information, are more interested in content than in form, naturalism is the most effective tool at hand. And ruthless communication may be the most efficient basis of today's black art[8].

Come accadde nel caso di altri tipi di teatro politico, il Black Theatre propose anche la forma del teatro di strada avvalendosi dell'improvvisazione

6. Si veda John O'Neal, *Motion in the Ocean. Some Political Dimensions of the Free Southern Theatre*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 4, Summer 1968, *Black Theatre*, pp. 70-77 e, sullo stesso numero, Larry Neal, *The Black Arts Movement*, pp. 28-39. Si veda inoltre Amiri Baraka, *Black Theater Movement & The Black Consciousness Movement*, in «Kola», vol. XXIV, n. 1, Spring 2012, pp. 104-119.

7. Richard Schechner, *White on Black*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 4, Summer 1968, *Black Theatre*, pp. 25-27.

8. Ivi, pp. 26-27.

e di azioni veloci. Ne parlò LeRoi Jones nel documento programmatico del Black Communication Project proposto dalla Black Students Union al San Francisco State College nel 1967; un progetto che elencava nel suo programma la storia dei Neri africani e americani, il recupero delle tradizioni per mezzo del teatro, della poesia, della danza, l'arte e la musica, attraverso azioni brevi ospitate in scuole, chiese e sedi comunitarie, e messe in scena da gruppi di studenti e da attori professionisti insieme ai comuni cittadini interessati a prendervi parte[9]. Nella sezione dedicata alle arti erano elencate alcune indicazioni specifiche riguardanti il teatro, concernenti sia le forme spettacolari, sia l'organizzazione tecnica e la scelta degli attori.

Drama: Where? Streets (Agit. & Skits ... find sites, etc. including points of general agitation).

Various Meeting Places.

Church.

Civil Rights.

School.

Fraternal.

Associated facilities.

How?

Selection of plays (Hoe Many? Current & ongoing).

Public Readings to select casts. Who? Students; professional actors; interested people; associated groups.

Organization of Technical Staff

Props.

Sets.

Lighting & special effects.

Makeup & costume.

"Front of House" i.e., administration; ushers & hostesses; programs; scheduling &sites, economic basis.

Skits dictated by specific situations.

Skits dictated by specific locations.

Radio Plays: Mixed media for Radio ... and public address[10].

9. LeRoi Jones, *Communication Project*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 4, Summer 1968, *Black Theatre*, pp. 53-57.

10. Ivi, p. 55.

L'intento del Black Theatre venne ulteriormente chiarito dal drammaturgo Ed Bullins in *A Short Statement on Street Theatre*, una sorta di manifesto nel quale illustrò l'obiettivo primario di comunicare con le "masse di gente di colore" facendo riferimento all'immaginario collettivo e includendo tutte le classi – da quella lavoratrice ai gruppi di *homeless* e alla gente di strada – che di solito non frequentavano il teatro. Interessante in questo breve scritto è la descrizione del metodo proposto per attirare la folla, una prassi che in molti punti richiama quella usata dai gruppi di teatro coinvolti politicamente nelle proteste dei lavoratori, come El Teatro Campesino.

> First, draw a crowd. This can be done by use of drums, musicians, recording equipment, girls dancing, or by use of a barker or ralling cry which is familiar and revolutionary and nationalistic in connection (Burn Baby Burn). Or the crowd can be gotten spontaneously where masses of people are already assembled – the play done within the mob (Mob Action – Mob Act): immediacy – or done with a minimum of fanfare, in the street, upon a platform or a flatbed truck. The truck can carry the equipment and be used as an object of interest if decorated attractively. Also, girls can ride atop the truck and aid in crowd-gathering (fishin'). Monitors can circulate throughout the crowd, distributing printed information, doing person-to-person verbal communicating and acting as guards for the performers and crew (The Black Guard)[11].

Si trattava dunque di un teatro che si rivolgeva esclusivamente agli Afroamericani, e che faceva riferimento alle esperienze *agit-prop* del passato per richiamare il suo pubblico e raggiungere una comunità sempre più ampia, attirando gli spettatori nelle strade e invitandoli ad entrare nei teatri. Nei vari documenti programmatici non si faceva cenno alla ricerca artistica o a questioni estetiche, che venivano infatti spesso subordinate all'efficacia della comunicazione.

6.2. *Il teatro nel dialogo con le comunità*

Nel contesto dei teatri sorti nei quartieri abitati dalle comunità Nere lo stile naturalistico delle messe in scena era funzionale all'intento di creare

11. Ed Bullins, *A Short Statement on Street Theatre*, in «The Drama Review», vol. XII, n. 4, Summer 1968, *Black Theatre*, p. 93.

con la rappresentazione il momento e il terreno ideale per il dibattito critico e per un tipo di partecipazione in cui lo spettatore era invitato a una presa di coscienza; una forma teatrale descritta alternativamente dai gruppi come "Black Art", "Black Community Theatre", "Black Consciousness-raising", "Nation-Building Theatre".

I drammi presentavano le dinamiche di famiglie che si confrontavano con le problematiche sociali, talvolta messe in relazione con le questioni storiche che ne erano causa, per sensibilizzare il pubblico e invitarlo a prendere coscienza della propria storia. I personaggi erano presi dalla vita e il dialogo, nel linguaggio forte, rude e al contempo poetico della strada, ne rispecchiava il ritmo. Non si trattava di una protesta verso i bianchi bensì di una discussione, di un dialogo tra Nero e Nero, tra drammaturgo e pubblico.

Come accennato, questo tipo di teatro era promosso dal Black Arts Movement, il movimento culturale fondato da LeRoi Jones nel 1965 che promuoveva il rispetto delle molte forme espressive e culturali degli Afroamericani e mirava allo sviluppo di un'arte che si rivolgesse ai bisogni e alle aspirazioni dell'America Nera, opponendosi a ogni concezione dell'arte che allontanasse l'artista dalla comunità in cui operava. Gli intellettuali che vi appartenevano si dedicavano alle ricerche sulle culture popolari, sull'arte africana e afroamericana, affiancandole alla sperimentazione poetica. Idea fondante era alimentare un dialogo fra gli artisti e la loro gente, ma non fra gli artisti di colore e la dominante società bianca, prima responsabile della loro alienazione. Considerando il teatro come l'arte potenzialmente più sociale, Jones riteneva che la sua stessa esistenza fosse data dalla relazione diretta con il pubblico.

Vista la proposta delle performance anche nelle sedi del teatro Off-Off Broadway di New York, all'interno della comunità stessa emersero delle riflessioni che evidenziarono la problematicità della presenza di un pubblico "bianco". I teorici appartenenti al Black Theatre ritenevano infatti che l'artista di colore che avesse tentato di far comprendere la propria esperienza personale a un pubblico con interessi ed esperienze culturali e politiche tanto diverse dalla propria (talvolta contrarie e ostili), inevitabilmente si sarebbe allontanato dai principi su cui fondava la sua stessa opera. Insomma, nel prefiggersi un pubblico "bianco" avrebbe subito le limitazioni imposte dalle istituzioni culturali e dalle stesse politiche che avevano incorporato i presupposti razzisti contro cui lottava.

Il Black Theatre si rivolgeva allora alla comunità Nera in cui si riconosceva, che parlava la stessa lingua e per la quale i soggetti trattati e i

comportamenti presentati in scena non erano *taboo*[12]. Inoltre, per destare l'interesse di un pubblico come quello di Harlem, o del "ghetto"[13], che non era abituato ad andare a teatro, i drammi dovevano essere connessi alla vita cosicché gli spettatori potessero riconoscersi nell'esperienza culturale condivisa[14]. Il movimento proponeva inoltre dei workshop comunitari, ai quali partecipavano gli abitanti dei quartieri, intesi come momenti di incontro in cui gli artisti potevano catalizzare il coinvolgimento dei cittadini e stimolare una consapevolezza della propria condizione di vita e delle possibilità di un suo cambiamento.

Ciò a cui mirava il Black Arts Movement era insomma una vera e propria rivoluzione culturale[15] e delle idee, che conducesse alla soppressione dei valori culturali preesistenti e viziati dalla mentalità dell'America bianca. Per questo promosse la ripresa di miti e simboli appartenenti alle origini africane della popolazione Nera d'America e fece riferimento a Martin Luther King Jr. nel dichiarare la necessità dello sviluppo di una estetica "*Black*", dato che accettare quella bianca sarebbe equivalso ad assecondare una società che ostacolava la sopravvivenza dei Neri.

LeRoi Jones parlò di un teatro che «will show victims so that their brothers in the audience will be better able to understand that they are the brothers of victims, and that they themselves are blood brothers»[16], e di una performance che doveva causare una reazione negli spettatori e spingerli a muoversi verso un cambiamento e ad essere pronti anche a dare la vita per questo.

6.3. *L'incontro con l'Italia*

Nonostante il Black Theatre si rivolgesse fondamentalmente alle comunità Nere, Ellen Stewart vide nel gruppo Jarboro Players un rappresentante del La MaMa Experimental Theatre e dell'Off-Off Broadway, "figlio", come tutte le altre compagnie che ospitava, del progetto di supporto ai giovani artisti e di *cross-pollination* che perseguiva. Decise

12. Adam David Miller, *It's a long way to St. Louis*, cit., pp. 147-148.
13. In quegli anni erano chiamati in questo modo i quartieri abitati da Afroamericani.
14. John O'Neal, *Motion in the Ocean*, cit., pp. 70-74.
15. Larry Neal, *The Black Arts Movement*, cit., p. 29.
16. Ivi, p. 34.

infatti di organizzare per la compagnia delle tournée in Europa, dove gli attori recitarono davanti a un pubblico composto per la maggior parte di spettatori bianchi, e che soprattutto erano venuti a conoscenza delle proteste per i diritti civili degli Afroamericani e del Black Power Movement attraverso il filtro dei media e non per esperienza diretta. Nel dialogo aperto ormai da qualche anno con le diverse realtà teatrali europee, Stewart scelse dunque di proporre anche un tipo di teatro che si basava su modalità di messa in scena che si avvicinavano al più tradizionale teatro di prosa, ma che faceva frequente ricorso anche alla musica e al canto. Era una forma spettacolare che tuttavia portava con sé una cultura "nuova" per lo spettatore europeo e che presentava al pubblico lo stile e le condizioni di vita della popolazione Nera in America.

I Jarboro Players contribuirono così a far conoscere anche all'estero le opere di Ed Bullins, uno dei maggiori rappresentanti del Black Arts Movement, e di altri scrittori appartenenti al movimento[17]. Nel 1972 la compagnia partecipò a due importanti rassegne teatrali in Italia, Milano Aperta e il festival Biennale Teatro di Venezia, dove furono messe in scene opere scritte nell'ambito della protesta per i diritti dei Neri: un evento da tenere in considerazione per il valore dello scambio interculturale che rappresentò[18].

In quegli anni il Black Theatre non era completamente estraneo all'Italia, quantomeno agli esperti di teatro. Il Teatro Nero era stato presente alla Biennale anche nel 1964 e 1965, con due opere molto diverse tra loro ma entrambe permeate da uno spirito anticolonialista: *La tragédie du roi Cristophe*, presentata dalla compagnia Europa-Studio di Salisburgo[19], e *The Black*, di Jean Genet, messa in scena dalla The Blacks Company di New York, con la regia di Gene Frankel[20]. Nel 1968 sull'importante numero monografico della rivista «Sipario» dedicato al

17. Sul Black Arts Movement si vedano Mike Sell, *Avant-garde Performance and the Limits of Criticism*, cit., 143-148; James Edward Smethurst, *The Black Arts Movement: literary nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 2005 and Michael W. Kaufman, *The Delicate World of Reprobation: A Note on the Black Revolutionary Theatre*, in «Educational Theatre Journal», vol. XXIII, n. 4, December 1971, pp. 446-459.

18. Sempre nel contesto del Black Theatre, si segnala la precedente produzione di *A Rat's Mass*, opera di Adrienne Kennedy, presentata a Torino nel 1966 (ne dà notizia «Sipario», n. 247, Novembre 1966).

19. Il drama di Aimé Césaire in quell'occasione fu diretto da Jean-Marie Serreau.

20. Sulle opere presentate alla Biennale Teatro, e sulla storia del festival veneziano,

teatro d'avanguardia statunitense, era presente infatti una piccola sezione ad esso dedicata. L'approfondimento comprendeva un'intervista a LeRoi Jones, un intervento di Woodie King Jr. intitolato *Situazione attuale del teatro nero*, nel quale l'autore lamentava la situazione del Black Theatre che restava ancora marginale rispetto al teatro istituzionale e "bianco"; una questione che riguardava anche i drammaturghi, ancora poco presi in considerazione dai teatri, compresi quelli di Harlem che continuavano a preferire le opere più commerciali scartando quelle "di protesta".

Nell'intervista condotta da Marvin X, LeRoi Jones, nel parlare di una rinascita del teatro nero, sperava invece in un futuro "teatro nazionale Nero" che promuovesse la "coscienza Nera", e in un nuovo linguaggio che andasse oltre quello comune, pur mantenendone i ritmi, e che si avvicinasse alla musica Nera. Pensava a un teatro che fosse sacra rappresentazione, un rituale e insieme un mito che elevasse le coscienze.

Nel dossier era presente nella traduzione in lingua italiana anche il breve manifesto di Ed Bullins (pubblicato lo stesso anno in «The Drama Review») di cui si è parlato nel paragrafo precedente ma sul quale è utile soffermarsi ulteriormente[21]. Il drammaturgo spiegava qui cosa intendeva per "teatro di strada" e illustrava gli scopi del teatro «agit-prop rivoluzionario nero». Nel manifesto Ed Bullins chiariva in poche righe come il teatro si facesse strumento di protesta e di trasmissione della consapevolezza all'interno delle comunità Nere d'America: definiva "teatro di strada" il «dramma o il testo drammatico (cioè sketch, moralità, farsa politica o "carosello" nero che diffonda subliminalmente la negritudine) scritto appositamente per essere presentato nelle strade urbane o adattato a questo scopo»[22]. Lo scrittore si soffermava inoltre sugli obiettivi e sui tipi di "commedie" indicati per raggiungerli:

> Comunicare con masse di gente nera. Entrare in contatto con folle nere. Comunicare con diverse classi di persone, la classe operaia nera o gruppi speciali (esempio alcolizzati, frequentatori di sale da biliardo, prostitute, magnaccia, drogati, etc.) che di solito non vengono a teatro, né se ne lasciano attrarre.

---

propone un interessante approfondimento Lamberto Trezzini in *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 72-74.

21. Ed Bullins, *A Short Statement on Street Theatre*, cit.

22. Ed Bullins, *Il Black Theatre per la strada: programma – manifesto*, in «Sipario», *America urrà: il teatro della rivolta*, n. 272, Dicembre 1968, p. 86.

[...]

L'ideale sono commedie brevi, secche, incisive. Temi contemporanei, testi satirici su personaggi controrivoluzionari d'attualità e sui nemici del popolo, temi umoristici, e anche commedie per bambini con lezioni sulla rivoluzione sono un buon materiale per un teatro di strada. Anche qualcosa di sorprendente, unico, che dia alle masse immagini in cui identificarsi, simboli, situazioni provocatorie. Ogni individuo nella folla dovrebbe veder affrontato il suo senso della realtà, aggredita la sua coscienza[23].

Ad arricchire l'approfondimento di «Sipario» erano due atti unici tradotti in lingua italiana (entrambi da Ettore Capriolo), *Home on The Range*, di LeRoi Jones, e *Next is Bronx*, di Sonia Sanchez, insieme a un elenco dei più importanti gruppi statunitensi. Il dossier si rivelava dunque un'importante presentazione del Black Theatre e lasciava spazio alle voci dei suoi maggiori protagonisti, mettendo a disposizione degli artisti e degli appassionati di teatro italiani due delle opere esemplari della protesta.

Fra i drammi messi in scena a Venezia e a Milano erano presenti ben cinque atti unici di Ed Bullins: *How Do You Do?*, *A Minor Scene*, *Dialect Determinism (The Rally)*, *It Has No Choice*, *Clara's Old Man*, dirette da Allie Woods e *Black Terror*, di Richard Wesley con la regia di Jay Fletcher.

Considerando la novità della forma teatrale e delle tematiche presentate, i materiai di sala distribuiti a Milano vennero arricchiti con una presentazione del Black Theatre e un'introduzione alle opere con una brevissima descrizione del tema trattato. Sugli stessi documenti era presente anche uno scritto di Ed Bullins del 1971, intitolato *Appunti sul Black Theatre*, in cui il drammaturgo ne raccontò le origini e le finalità descrivendone gli elementi, tra i quali i ritmi del blues africano, la danza nei modelli e negli stili della vita Nera, le diverse forme di religione, il simbolismo e il misticismo. Lo scrittore si soffermò però anche sulle ragioni che avrebbero potuto rendere incomprensibile quel tipo di teatro ai critici, lasciando supporre che il riscontro delle produzioni non fosse sempre positivo nemmeno negli Stati Uniti.

La ragione per la quale i critici – neri, bianchi, americani – non riescono a decifrare molti dei simboli del Black Theatre sta nel fatto che gli artisti di proposito vanno alla ricerca di riferimenti non occidentali. Persino il teatro bianco, come viene fatto in

23. *Ibidem*.

America, ha modelli di forma e di estetica trovati nelle società preindustriali e pretecnologiche, con esordi che sono stati tracciati fin dalla Grecia.

I creatori del Black Theatre, quelli che hanno fatto qualche studio, si rendono conto che la Grecia e l'Occidente sono stati civilizzati da Africani, una superiore mescolanza di culture della terra che è stata madre per l'umanità, l'Africa a sud del Sahara. Capiscono anche che l'estetica negra contemporanea esige che quelle fonti ancestrali siano utilizzate, rese note e tradotte al popolo attraverso immagini/interpretazioni stilistiche, simboliche e letterarie nere. In questa maniera, si rivitalizza continuamente uno stile innovatore di arte nera.

Così, i critici, come l'intellettuale nero adoratore del mondo occidentale ed il rivoluzionario dell'angolo della strada, arrivano al Black Theatre senza sapere a quale profonda eredità alcuni artisti stiano attingendo[24].

Nella brochure generale del programma della Biennale Teatro vennero invece dedicate più pagine alla presentazione del Black Theatre e maggiore spazio al saggio di Bullins, nel quale l'autore introdusse il New Lafayette Theatre, co-produttore delle performance portate in Italia, descrivendolo come una "comunità teatrale" che si proponeva di guidare le altre comunità Nere, e parlando di un teatro che facendosi "strumento rivoluzionario" assolveva una funzione sociale "estremamente importante". Tra le righe dell'estratto il pubblico italiano leggeva di un Black Theatre come fonte d'ispirazione «per creare la nazione» e di un «futuro del Black Theatre [che] sta nella sua evoluzione a profondo strumento per cambiare la mentalità da schiavi dei Neri americani. In un mondo malvagio e bianco, di valori e realtà in mutamento continuo, deve esistere per l'uomo nero un santuario per ricreare lo spirito nero e una identità africana»[25].

Nell'occasione delle messe in scena italiane dei Jarboro Players vennero pubblicate numerose recensioni che in generale espressero riserve circa la qualità artistica delle rappresentazioni. I critici manifestarono dei dubbi sulle scelte estetiche della compagnia e parlarono di teatro "naturalistico" e di una performance che sembrò non essere all'altezza delle altre produzioni

24. Ed Bullins, *Appunti sul Black Theatre*, Milano Aperta, programma di sala, Courtesy La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

25. Ed Bullins, *Il Black Theatre: I cambiamenti evolutivi degli anni 70*, in *La Biennale di Venezia. 31° festival internazionale del teatro di prosa. 20 settembre/10 ottobre 1972*, p. 128. La brochure è conservata presso gli Archivi della Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Biennale Teatro, 1972.001.

presenti ai festival[26]. Ne è un esempio l'articolo di Renzo Tian pubblicato nel «Messaggero» il 7 ottobre:

> Teatro della protesta nera: ci si aspettava una esplosione e ci siamo trovati davanti a una quieta, blanda, assennata ripetizione dei temi e degli stili di un teatro con una data di trenta o quarant'anni fa. Speranza e curiosità si erano accese leggendo frasi decisamente controcorrente nel programma del New Lafayette Theatre di New York, [...] «Noi dobbiamo proporci scopi alti, significativi, se il teatro nero e la gente nera devono rimaner piantati su questa terra, e non prendere il volo verso qualche fantasia dell'avanguardia americana». Ma rifiutare le frivolezze avanguardistiche, in questo caso, si è tradotto in un lungo salto all'indietro: almeno in senso teatrale.
>
> I cinque atti unici di Ed Bullins, poeta, commediografo, produttore e direttore del «Black Theatre Magazine» [...] ci riportano, con archeologica precisione, al clima del realismo americano degli anni Trenta e del morbido verismo psicologico alla Tennessee Williams[27].

Pareri condivisi da Gian Antonio Cibotto, che parlò degli spettacoli presentati alla Biennale sul «Gazzettino»:

> Il pubblico [...] si precipita a teatro con la segreta speranza di assistere a uno spettacolo di quelli che battono il sentiero dell'avanguardia, e invece si trova davanti a una troupe che ripete vecchi schemi ormai assimilati a livello provinciale.
>
> Insomma, dal piano dell'invenzione crepitante si è passati a quello della divulgazione, che potrà magari aver importanza agli effetti d'una presa di coscienza della comunità negra newyorkese, ma che lascia perfettamente indifferenti quanti, pur riconoscendo l'importanza della lotta che la gente nera sta conducendo in seno alla società americana, in sede spettacolare non amano i lavori che li riportano indietro di decenni.
>
> [...] l'impressione è di aver assistito a qualcosa di vecchio e scontato. Significativo magari sul piano sociale, all'interno della comunità nera, impegnata con gli elementi più sensibili ad accelerare i tempi di un processo rivoluzionario indispensabile secondo la loro interpretazione della realtà per far cessare un sistema vessatorio e oppressivo di vita,

26. Quello stesso anno al Festival Biennale Teatro erano presenti l'Odin Teatret con *Min Fars Hus* (*La casa del Padre*), alcune compagnie di teatro giapponese che presentavano dei drammi nella tradizione Nō e Kabuki, Peter Brook con *A Midsummer Night's Dream*.

27. Renzo Tian, *Noiosa la protesta nera*, in «Il Messaggero», 7 ottobre 1972. Questa recensione, come le successive, è custodita presso gli Archivi della Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Biennale Teatro, Rassegna Stampa 1972.

ma scontato per chi appartenendo a un'altra dimensione culturale, desidera il rispetto di certe cadenze diffidenti sia con il grido di protesta, sia con l'invito alla violenza[28].

Alcuni critici però andarono oltre la prima impressone per chiedersi quanto fosse importante l'originalità in un'opera che aveva come scopo la comunicazione di un messaggio politico. Anche Renzo Tian, nello stesso articolo già citato, si domandava se a teatro contasse più ciò che si dice oppure il modo in cui lo si dice, e perché gli attori Neri nel loro voler dare vita a un nuovo teatro *Black* si rivolgessero ancora ai vecchi modelli proposti dagli attori bianchi:

> Cosa è più importante in questo caso? Evitare, servendosi di un teatro integrato, che la gente nera ceda alla tentazione di integrarsi nel sistema bianco, oppure evitare che il nuovo teatro nero sia scritto e recitato in maniera tale che finisca per assomigliare al vecchio teatro bianco come si assomigliano due gocce d'acqua?[29].

I drammaturghi Neri, che parlavano inglese e vivevano in America, sembravano infatti restare legati alla più diffusa tradizione teatrale e all'estetica "bianca", nonostante tentassero di prenderne le distanze e presentassero nei loro drammi le dinamiche di famiglie che si confrontavano con le problematiche sociali che interessavano gli Afroamericani, spesso messe in relazione con le questioni storiche che ne erano la causa. Tra le opere di Ed Bullins presentate in Italia, *How Do You Do?* parlava del desiderio di una coppia di Afroamericani di integrarsi nella società dei bianchi, *Dialect Determinism* era invece una satira che vedeva in scena un gruppo di persone di colore discutere di rivoluzione, ma che restavano legate agli schemi ideologici della società bianca.

Le performance proposte in Italia acquistavano allora un senso se viste dalla prospettiva dello scambio interculturale e dal punto di vista della loro efficacia come manifestazioni sociali e politiche che informavano sulla cultura Afroamericana e sulla situazione delle comunità e delle lotte per i diritti dei Neri nell'America dei primi anni Settanta. Ci fu infatti chi, come

28. Gian Antonio Cibotto, *Frammenti dell'arte nera. Gli atti unici di Ed Bullins, presentati da La Mama e dal New Lafayette Theatre di New York, appaiono vecchi e scontati*, in «Il Gazzettino», 7 ottobre 1972.

29. Renzo Tian, *Noiosa la protesta nera*, cit.

Roberto De Monticelli, ragionò sul valore di queste opere nei confronti delle quali, secondo il critico, il pubblico italiano avrebbe dovuto porsi in una posizione di "umiltà" e curiosità non critica:

> Noi abbiamo tentato di vederlo [lo spettacolo] più come manifestazione sociale e politica che d'arte; e come utile informazione culturale sull'America degli anni Settanta.
>
> [...]
>
> I temi si riferiscono alla vita del ghetto in cui i negri stanno: ghetto topografico e sociale, che essi però rivendicano in opposizione all'establishment bianco e per l'affermazione di un nazionalismo nero che si rifaccia alla cultura delle origini, quella africana e tribale di prima dell'era schiavistica americana. È il richiamo insomma di una negritudine diversa da quella cantata, con gli strumenti linguistici della cultura occidentale, da poeti come Aimé Césaire. Questi scrittori e autori neri scrivono e recitano in uno slang americano appunto da ghetto, ma cercano di introdurvi un timbro e stilemi – l'interazione delle parole, la vitalità istrionesca – tipicamente africani[30].

Più "comprensive" furono invece le recensioni di *Black Terror*, lo spettacolo che chiuse la rassegna al Teatro di Palazzo Grassi nei giorni 8 e 9 ottobre, un dramma che metteva in scena la protesta e le lotte intraprese dal Black Power Movement, che non si risparmiava il turpiloquio e le azioni violente, ma che probabilmente ben fotografava uno spaccato della vita dei militanti statunitensi. Elio Pagliarini rifletteva infatti sulla presenza nell'opera di un dibattito d'idee più evidente rispetto a quello proposto negli atti unici di Bullins[31], mentre Alberto Blandi commentò la scarsa importanza dell'impressione dello spettatore italiano dal momento che il dramma era stato scritto e prodotto per un pubblico di Neri:

> Diretto da Jay Fletcher, lo spettacolo è rozzamente didascalico e candidamente agitatorio come il testo di Wesley, ma è inutile sottolineare la mediocrità dal momento che non è davvero al nostro gusto e neanche alla nostra sensibilità politica che esso si rivolge. È uno spettacolo negro-americano per un pubblico di negro-americani; per saggiarne l'efficacia occorrerebbe vederlo ad Harlem o in qualsiasi altra comunità nera

30. Roberto De Monticelli, *Non si salva niente della civiltà bianca*, in «Il Giorno», 7 ottobre 1972.

31. Cfr. Elio Pagliarani, *Dibattito tra i neri in «The black terror»*, in «Paese Sera», 10 ottobre 1972.

nella quale esso viene rappresentato. Tolto dal suo *Humus*, va accolto e considerato soltanto come un interessante documento del profondo travaglio, ideologico prima che artistico, che agita i negri d'America[32].

Si riporta infine un ultimo significativo brano tratto dalla recensione dell'opera proposta al Teatro Lirico di Milano, pubblicata da Odoardo Bertani in «Avvenire» il 15 ottobre:

> Queste opere sono un atto politico, sono articolo di giornale, vignetta, comizio, manifesto, con precise intenzioni ammonitorie e provocatorie. In questo ambito il loro interesse [...] non conosce altra forma che quella della violenza. [...] il dramma di Wesley ci avverte di un grosso travaglio e di una disperazione, che bisogna augurarsi siano superati con la ragione. Per ora questo schieramento d'odio è avvolto in una notte di deliranti passioni.
>
> [...] da ricordare soprattutto le scene di danza rituale e l'accompagnamento musicale (pianoforte e due tamburi) continuo, sapiente e suggestivo, anche se i balli – unico momento espressivo dello spettacolo – con lo stile del copione non avevano nulla in comune[33].

Il critico commentò lo spettacolo in scena a Milano riconoscendone la militanza e il valore politico e provocatorio, ma non comprendendo, come ben aveva previsto Ed Bullins nel suo saggio, il riferimento alle radici culturali africane. Le parole di Bertani testimoniano allora, ancora una volta, la difficile comprensione del Black Theatre al di fuori della comunità Afroamericana per cui i drammi erano stati scritti e a cui gli spettacoli si rivolgevano.

Va però rilevato il valore della proposta di Ellen Stewart, che presentando le produzioni in Italia, e per di più nell'ambito dei festival teatrali, diede al pubblico italiano la possibilità di avvicinarsi a una cultura ancora poco conosciuta nel nostro paese, offrendo agli spettatori la possibilità di vivere la stessa esperienza affrontata dal pubblico delle comunità Nere di New York.

---

32. Alberto Blandi, *Danze e riti sulla scena con le "Pantere Nere". Una testimonianza del teatro negro-americano con il "New Lafayette Theatre"*, in «La Stampa», 10 ottobre 1972.

33. Odoardo Bertani, *L'urlo nero della ribellione. La violenza come unica via della libertà – Un manifesto più che un dramma*, in «Avvenire», 15 ottobre 1972.

Indice dei nomi

Actors's Equity Association, 48-50, 51n
Actors' Studio, 13, 43, 93
«Actuelt», 70
Adler, Stella, 13
Albarwild Theatre Arts, Inc's (ABW), 46
Albee, Edward, 21n, 44, 46
Alemanno, Roberto, 113
Alexander, Ross, 67-68
Allen, Michael, 25
Allen, Seth, 42, 67, 68n, 103
American Center for Students and Artists, 27, 66n, 79
American Theatre for Poets, 22
Arrabal, Fernando, 53
Art Students League, 51
Artaud, Antonin, 32-33, 73, 78-79, 106, 110, 117n, 118n
Attar, Farid Al-Din, 120
Augias, Corrado, 86, 102
Avital, Samuel, 53
«Avvenire», 152

Back Stage, 46, 47n
Barba, Eugenio, 9, 12-13, 15, 54-55, 58n, 73, 114n, 117
Barnes, Clive, 87n, 112
Barr, Richard, 21n, 46
Barrault, Jean-Louis, 53, 118
Barrie Hall, 104
Bartolucci, Giuseppe, 80
Beat Generation, 20-21, 28, 31, 33, 79
Beck, Julian, 12, 26-27, 33n, 73, 93
Beckett, Samuel, 32-33, 53, 77
Bene, Carmelo, 86
Benedictus, David, 105
Bennington College, 109n
«Berlingske Tidende», 70
Bernhardt, Sarah, 88
Bertani, Odoardo, 152
Bjorksten, Ingmar, 89
Black Arts Movement, 137-138, 143-145
Black House, 138
Black Mountain College, 19, 66
Black Panthers for Self-Defense Party, 138
Black Power Movement, 12, 58, 137-138, 145, 151
Black Students Union, 141
«Black Theatre Magazine», 149
Black Theatre Movement, 11, 56, 58, 137-140, 142-148, 152
Blandi, Alberto, 151
Blau, Herbert, 32
Bovasso, Julie, 32, 35
Bowens, Malick, 107, 118n
Branch, Pat, 25
Brandeis Interact International Theatre Festival, 47
Brandeis University, 47
Brando, Marlon, 38
Braswell, John, 52
Bread and Puppet Theater, 12, 22, 47
Brecht, Bertolt, 19n, 26n, 27, 32-33, 73
Brook, Peter, 14-15, 55, 57, 58n, 66n, 89, 106-109, 114, 117-123, 125-128, 130-135, 149n
Brooklyn Academy of Music (BAM), 9, 14, 57, 123, 131, 133-134
Brooklyn College (CUNY), 55
Brooklyn Museum, 133
Brustein, Robert, 98
Bryden, Ronald, 105
Buchanan, R. J., 105
Bullins, Ed, 138, 142, 145-152
Burroughs, William, 28

Caffe Cino, 14, 20, 23-24, 33-34, 38-39, 42-44, 48, 75-76, 88
Cage, John, 19n, 20, 25, 27, 29, 33
Cali Festival, 53, 66
Callum, Diane, 47n

Camus, Albert, 31
Cannes Festival, 27n
Capriolo, Ettore, 147
Caravan Theatre, 47
Carleton College, 32n
Carmines, Alvin, 24-25, 64
Cedar Tavern, 28
Centre Du Silence, 53
Césaire, Aimé, 145n, 151
Chaikin, Joseph, 13, 27, 45, 57, 72, 77, 92-95, 97, 100n
Charba, Mari-Claire, 53, 66-67, 74, 87
Chavez, Cesar, 124, 126
Chekhov, Michael, 93
Cherry Lane Theatre, 33n, 46
Chilton, Nola, 93
Chinese Theatre Group, 58, 123, 131
Chippewa Indian Reservation, 129
Cibotto, Gian Antonio, 149
Cieslak, Ryszard, 86
Cino, Joe, 23-24, 39, 43-44, 75
City University of New York (CUNY), 9, 78
Civello, Alex, 67
Clarke, Shirley, 27, 48n
Club De Teatro Experimental La MaMa, 47
Coffee House Theater Festival, 46
Coigney, Martha, 57, 131n
Collison, Michele, 118n
Colton, Jacque Lynn, 53, 66, 71-72, 74, 87
Comediehuset Hall, 69
Cook, Ralph, 25
Creative Arts Festival, 47
Crespy, David A., 31, 33n
Croyden, Margaret, 109
Cunningham, Merce, 19n, 25, 27

Darling, Candy, 88
Davis, David M., 66
Decroux, Étienne, 53
De Kooning, Elaine, 19n
De Luise, Jerry, 67
De Monticelli, Roberto, 113, 151
de Pury, Marianne, 97
Diamond, Abraham, 38n
Dickens, Charles, 70
Dini, Massimo, 34
di Prima, Diane, 21, 25, 27, 31
Dixon, Melvin W., 137
Drexler, Rosalyn, 25, 33, 35
Dylan, Bob, 27
D. W. Griffith Theatre, 27n

El Teatro Campesino, 12, 14, 119, 122-125, 127-128, 135, 142
Engberg, Harald, 70
English Stage Society, 85
Eschilo, 108
Euripides, 110, 114
«Evergreen Review», 92n
Experimenta (Festival, Francoforte), 90
Eyen, Tom, 24, 35, 42, 45n, 51, 53, 54n, 57, 66-67, 84, 87-89

Fales, Nancy, 111n
Feldenkrais Moshé, 126
Feldman, Peter, 45, 79, 92n, 93, 95, 99
Ferlinghetti, Lawrence, 25
Festival Biennale Teatro di Venezia, 10, 12, 58n, 145, 148-149
Festival Internazionale di Zagabria, 12
Festival d'Automne, 12
Festival dei Due Mondi, 12, 83-84, 86, 88, 113
Festival di Erlangen, 53, 66
Festival di Nancy, 125n
Festival di Shiraz, 107, 120
Festival di Taormina, 12
Festival di Wroclaw, 106
Festival Fringe Society, 105
Festival Internazionale di Zagabria, 12
Finnerty, Warren, 27
Fletcher, Jay, 147, 151
Fluxus, 28
Ford Foundation, 57, 106
Ford, John, 72
Fornes, Maria Irene, 25, 35, 93
Foster, Paul, 23-24, 35, 38, 45-46, 53, 54n, 63, 66-67, 70, 84, 87, 89

Foster, Tom, 42
Frankel, Gene, 145
Freedman, Gilliam, 105
Freud, Sigmund, 64
Fringe Festival (Edimburgo), 12, 103
Fringe Theatre, 73, 90
Fuller, Buckminster, 19n

Garbo, Greta, 29n
García Lorca, Federico, 19n, 26n
Gardner, Paul, 46
Gaslight Café, 22, 28
Gay Liberation Front, 22
Geiogamah, Hanay, 129-130
Genet, Jean, 32-33, 70, 77, 145
George, Phil, 130
Ginsberg, Allen, 21, 28
Gittens, Hugh, 137
Glass, Philip, 20, 52
Goodman, Paul, 26n, 62
Gordon Craig, Edward, 82, 106
Grand Guignol, 70
Gress, Elsa, 66-71
Grotowski, Jerzy, 12-13, 32, 54-55, 73, 86-87, 89, 103, 107, 117-118, 123, 131
Gruen, John, 35
Gudmansen, Per, 70
Guidote-Alvarez, Cecile, 56
Gussow, Mel, 132
Guttenplan, Howard, 38

Hall, Peter, 118n
Hanft, Helen, 88
Harding, James M., 45
Harlem Youth Unlimited, 139
Harris, Judith Gayle, 46
Harris, Ted, 45n
Harris, Walter, 51
Hawk's Well Press, 101n
Heide, Robert, 24, 49, 63
Hentschker, Frank, 9, 78n
«Herald Tribune», 71
Herko, Fred, 31
Hughes, Ted, 107-108, 120

International Centre for Theatre Research (CIRT), 15, 55, 57, 107, 110, 117-121, 123-124, 126, 128-132, 135
International Theatre Institute (UNESCO), 56, 131
Ionesco, Eugene, 32-33, 53, 77
Irons, Leslie, 85n
Israel, Steven Ben, 27

Jarboro, Katarina, 137
Jarboro Players (Jarboro Company, Jarboro Troupe, GPA Nucleus), 12, 58, 137, 144-145, 148
Jarry, Alfred, 19
Johns, Jasper, 29
Jones, LeRoi (Amiri Baraka), 21, 31, 101n, 141, 143-144, 146-147
«Journal of Dramatic Theory and Criticism», 52
Judson Dance Theatre, 25
Judson Gallery, 24-25
Judson Memorial Church, 24-25, 27n, 45, 64,76
Judson Poets' Theatre, 25
«Jyllands-Posten», 72

Kahn, Michael, 79
Kaprow, Allan, 24, 28, 31n
Katsulas, Andrea, 107, 118n, 134
Kauffmann, Stanley, 75
Keating, John, 62
Kemeny, Alex, 25
Kennedy, Adrienne, 35, 67, 145n
Kennedy, John Fitzgerald, 30
Kent State University, 9, 47, 48n
Kerouac, Jack, 21, 28
Kerr, Walter, 86
Kessler, Bruce, 35, 68
King, Martin Luther Jr., 30, 144
King, Woodie Jr., 146
Kirby, Michael, 29, 47
Koch, Ed, 48
Kornfeld, Lawrence, 25, 27
Koutoukas, Harry M., 24-25, 33-34, 44, 67
Krauss, Ruth, 25

Lahr, John, 92n
La Fayette Theatre, 137
La MaMa Annex, 40n
La MaMa Bogota, 54n
La MaMa Chinatown, 58
La MaMa Gallery, 40n
La MaMa Plexus Workshop, 13, 47, 48n, 52, 55, 57
La MaMa Repertory Troupe, 13, 47, 52, 57, 74, 86, 91, 94, 99, 101
La MaMa Tel Aviv, 54n
La MaMa Umbria International, 9, 59, 68n
Landshoff-York, Ruth, 45n, 66-67
La Silvay, Lucy, 51
Le Grand Theatre Panique, 47
Leach, Wilford, 52
Lee, Bryarly, 46-47
Leontov, Tania, 80n
Lester, Elenore, 21, 26n, 61-63
Lichtenstein, Harvey, 131n
Lights, Fred, 38
Link, Ronald, 44, 51
LiPari, Marjorie, 67
LiPari, Victor, 67
Lollobrigida, Gina, 29n
Lonnert, Sten, 90
«l'Unità», 113

Mabou Mines, 52
MacArthur Genius Award, 59
MacArthur Foundation, 59
Macbeth, Robert, 139
Maeda, Jun, 42
Maidman Playhouse, 31n
Malina, Judith, 12-13, 26-27, 33n, 73, 93
Marlowe, Alan, 31
Marowitz, Charles, 117, 118n
Marranca, Bonnie, 101
Martinique Theatre, 45, 94, 98
Mauroc, Daniel, 54n
McDougall, Gordon, 104
McGuire, Maggie, 51
McLeod, Kembrew, 24
Meek, Brian, 104-105
Mekas, Jonas, 27
Melfi, Leonard, 25, 35, 45, 67
Midler, Bette, 88
Milano Aperta, 145
Millennium Film Workshop, 38
Milligan, Andy, 24, 39n, 42
Mitchell, Mary, 35, 67
Monroe, Marilyn, 88
Myers, Bruce, 118n

National Theatre of the Deaf, 123, 130-131
Native American Theatre Ensemble (NATE, American Indian Theatre Ensemble, AITE), 14, 58, 123, 129
New American Cinema Group, 27
New York State Council on the Arts, 131n
New York University, 32n, 55, 76n
Niblock, Phill, 45n

O'Connor, Kevin, 45n, 67, 74, 76
O'Hara, Frank, 27
O'Horgan, Tom, 13, 42, 47, 57, 68, 70, 71n, 73-76, 84-87, 90, 99-103, 105
Obie Award, 101n
Odin Teatret, 9
Okking, Jansen, 53n, 66-67
Oida, Katsuhiro (Yoshi), 107, 110, 118n, 134
Open Theatre, 13, 17, 19, 32, 45, 55, 57, 72, 76-79, 85, 91-94, 98-100, 110
Ordway, Sally, 25
Ovenassian, Arby, 107
Owens, Rochelle, 27, 33, 35, 42, 84, 101-102

Pagliarini, Elio, 151
Pan Asian Repertory Theatre, 58
Patel, Raman, 69
Patrick, Robert, 24, 30, 33, 35, 45
Penn, Arthur, 19n
Perr, Harvey, 67
Philippe, Jean-Loup, 67
Philippine Educational Theatre Arts League (PETAL), 56
Pinter, Harold, 32, 41n, 53

Playwrights Unit, 21n, 46
Pocket Theatre, 45, 80n
Poets Festival, 31n
«Politiken», 70
Portman, Julie, 92n
Portnow, Richard, 51
Pottberg, Clifford, 85n
Powell, Michael Warren, 67, 72, 74
«Prompt», 84

Rauschenberg, Robert, 27, 29
Reavey, Jean, 67
Reed, Lou, 20n
Reuben Gallery, 24n
Roberts, Marilyn, 49
Rockefeller Foundation, 57, 109
Ronconi, Luca, 58n
Rosenberg, Stanley, 52, 55n, 58
Rosenthal, Cindy, 41n, 45, 54
«Roskilde Tidende», 71
Rostagno, Aldo, 86, 92n
Royal Shakespeare Company, 117-118

Sacharow, Lawrence, 50
Sadan, Mark, 54n
Sainer, Arthur, 46
Saint-Denis, Michel, 118n
Saito, 51
San Francisco Mime Troupe, 47, 123n
San Francisco State College, 141
San Remo, 22, 28
Sanchez, Sonia, 147
Sankey, Tom, 25
Sartre, Jean-Paul, 31
Satie, Erik, 19
Sealy, Robert, 39
Serreau, Jean-Marie, 145n
Shaffer, Peter, 118n
Shakespeare & Company, 53
Schechner, Richard, 32n, 41n, 55, 77, 92n, 140
«Scottish Daily Express», 104-105
Sedy, Robert, 67
Seneca, 110, 114
Serban, Andrei, 9, 15, 42, 52, 55, 57, 106-110, 112-114, 118n, 134
Shepard, Sam, 24-25, 28, 35, 45, 63, 67, 76
Schoenberg, Arnold, 100
Schoenwalf, Gerald, 67
«Sipario», 12, 73, 86, 102, 145, 147
Smith, Michael, 19n, 22, 45n, 64, 74, 88, 93-94, 103
Smith, Priscilla, 42, 111-112, 114
Soler, Shirley, 88
Sontag, Susan, 29n, 93
Spolin, Viola, 13, 93, 100
St. Mark's Church in-the-Bowery, 14, 22, 25, 40, 45
Stafford-Clark, David, 105
Stage 73, 45
Starkweather, David, 46, 54n
Staw, Sala, 46
Stein, Gertrude, 19n, 25, 26n, 32, 33n
Stockholm Municipal Theatre Studios, 90
Stolyar, Shirley, 67
Stonewall Inn, 22
Strasberg, Lee, 13
Sullivan, Dan, 51, 75
Sullivan, Patrick, 49
Sullivan Street Playhouse, 44
Swados, Elizabeth, 52, 55, 106, 109-111, 113, 118n, 134
Swanson, Gloria, 51
Sztybel, Stefan, 67

Tallmer, Jerry, 19n
Take 3, 19
Teatrino delle Sei (Sette), 88, 113
Teatro delle Cantine Romane, 20n, 73
Teatro di Palazzo Grassi, 151
Teatro Lirico (di Milano), 152
Tempo Playhouse, 32
Terry, Megan, 12, 33, 35, 42, 45, 47, 90-99
The Blacks Company, 145
The Factory, 20n
The Great Jones Repertory Company, 12, 57, 91, 109, 113n, 134
The Living Theatre, 12-13, 17, 19n, 22,

25-27, 32n, 47, 72-73, 77, 86, 89, 91, 93, 98, 101n, 103, 113, 123, 131
The Martin E. Segal Theatre Center-GC-CUNY, 9, 78n
The Neighborhood Playhouse School of Theatre, 76n
The New York Poets Theatre, 31n
The Performance Group, 111n, 113
The Playhouse of the Ridiculous, 58
The Theatre of the Eye Repertory Company, 12, 57, 84, 88
«The Drama Review», 32n, 38, 140, 146
«The New York Times», 14, 46, 50-51, 61-62, 71, 75, 86, 109, 112, 133
«The Observer», 105
«The Tulane Drama Review», 32, 64, 77, 95
«The Village Voice», 14, 19n, 20n, 46, 61, 63, 71, 74, 88-89
The Writer's Stage Theatre, 44
Theatre Genesis, 25, 44, 76
Third World Institute of Theatre Arts Studies (TWITAS), 56
Thomas, Dylan, 53
Tian, Renzo, 149-150
Tokyo Kid Brothers, 42n
Traverse Theatre Club, 47, 104
Tresko, Elsa, 51
Tulane University, 32

United Farm Workers, 129
University of The Andes Touring Theatrical Company, 53

Vaccaro, John, 58
Valdez, Luis, 14, 123-128
van Itallie, Jean-Claude, 9, 19, 33, 35, 42, 45, 67, 68n, 76-82, 91, 93
Velvet Underground, 20n
Village South Theatre, 46

Warhol, Andy, 20, 27, 29
Weiss, Peter, 66n, 117n
Wesley, Richard, 147, 151-152
Wilder, Clinton, 21n, 46
Williams, Tennessee, 42, 149
Wilson, Doric, 24, 33
Wilson, Lanford, 24, 33, 45n, 46, 63, 67
Wilson, Peter, 126, 128
Wilson, Robert, 52, 80
Wolaski, Barry, 51
Woods, Allie, 147
Wright, Clifford, 66, 69

X, Malcolm, 30
X, Marvin, 146

Yale School of Drama , 98n
Yale University, 98
Yale University Theatre, 98
Yerushalmi, Rina, 54n
Young, La Monte, 31n

Zeldis, Lou, 118n
Zwick, Joel, 9, 47-48, 52, 58

Indice delle opere citate

I titoli delle opere sono riportati nella lingua in cui sono state presentate.

A Midsummer Night's Dream, William Shakespeare, 149
A Minor Scene, Ed Bullins, 147
A Rat's Mass, Adrienne Kenndy, 67, 145n
A Streetcar Named Desire, Tennessee Williams, 38
After the Ball, Ross Alexander, 67
America Hurrah: A Masque for Three Dolls, (*Motel*), Jean-Claude van Itallie, 45, 67-68, 76, 78-79, 85
Arden of Faversham, opera elisabettiana, 106
As you like it, William Shakespeare, 42n
Balls, Paul Foster, 46
Birdbath, Leonard Melfi, 45, 74
Black Terror, Richard Wesley, 147, 151
Body Indian, Hanay Geiogamah, 130
Casa de Locos, Luis Valdez, 126
Chicago, Sam Shepard, 45, 63, 74-75
Children on the Shore, Jean-Claude van Itallie, 76n
Clara's Old Man, Ed Bullins, 147
Coon Cons Coyote, Hanay Geiogamah, 130
Crying Backstage, Paul Goodman, 26n
Dialect Determinism (The Rally), Ed Bullins, 147, 150
Dionysus in 69, (adattamento da *The Bacchae*, Euripide), Richard Schechner, The Performance Group, 111n, 113
Doctor Faustus Lights the Lights, Gertrude Stein, 32n
Eighteen Happenings in Six Parts, Allan Kaprow, 24n
Foghorn, Hanay Geiogamah, 130
Frustrated: Dirty Little Girl with The Paper Rose Stuck in Her Head is Demented, (*Frustrata*) Tom Eyen, 54, 67
Futz, Rochelle Owens, 33, 84, 90, 101-106
Give My Regards to Off-Off Broadway, Tom Eyen, 51
Gloria and Esperanza, Julie Bovasso, 32n
Hair, Gerome Ragni and James Rado, 57
He Who Says Yes and He Who Says No, Bertolt Brecht, 26n
Holiday, Dylan Thomas, 53
Home Free!, Lanford Wilson, 46, 67
Home Movies, Rosalyn Drexler, 33
Home on the Range, LeRoi Jones, 147
How Do You Do?, Ed Bullins, 147, 150
Hurrah for the bridge, Paul Foster, 53, 66-67
Intermission, Daniel Mauroc, 54
It Has No Choice, Ed Bullins, 147
La tragédie du roi Christophe, Aimé Césaire, 145
Ladies' Voices, Gertrude Stein, 26n, 32
Macbeth, William Shakespeare, 111n
Man Is Man, Bertolt Brecht, 27
Marat/Sade, Peter Weiss, 66n
Massachusetts Trust, Megan Terry, 47
Medea, Euripide; Seneca; Andrei Serban e Elizabeth Swados, 109, 111-114
Miss Victoria, William Hoffmann, 67, 74
Mysteries and Smaller Pieces, Living Theatre, 72
Next is Bronx, Sonia Sanchez, 147
New York, Daniel Mauroc, 54n
One Arm, Tennessee Williams, 39n, 42
Orghast, Ted Hughes, International Centre for Theatre Research, 107-109, 114, 120
Pavane: A Fugue For Eight Actors, (*Interview*), Jean-Claude van Itallie, 68n, 78
Sarah B. Divine!, Tom Eyen, 84, 88
Spies, Harvey Perr, 67-68
The Balcony, Jean Genet, 33
The Bed, Robert Heide, 63
The Big Cheese, Robert Sealy, 39

The Black, Jean Genet, 145
The Circle, Alex Civello, 67
The Circus, Gerald Schoenwalf, 67
The Conference of the Birds, Farid al-Din 'Attar, CIRT, Peter Brook, 120-121, 123, 127-128, 131-133, 135
The Connection, Jack Gelber, 27
Il Principe costante, Calderón, Juliusz Slowacki, 86-87
The Contestants, Bruce Kessler, 51n
The Eagle, danza tradizionale dei Nativi Americani, 130
The Family Joke, David Starkweather, 54
The Hummingbird, danza tradizionale dei Nativi Americani, 130
The Leather Boys, Gillian Freedman, 106
The Madness of Lady Bright, Lanford Wilson, 33, 67
The Maids, Jean Genet, 33
The Recluse, Paul Foster, 46, 53n, 67, 70, 74
The Room, Harold Pinter, 53
The Ruse of Medusa, Erik Satie, 19
The Serpent, Luis Valdez, 126
The Trojan Women, Euripide; Seneca; Andrei Serban and Elizabeth Swados, 42n
The Two Executioners, Fernando Arrabal, 53
The War dance, danza tradizionale dei Nativi Americani, 130
The White Whore and The Bit Player, Tom Eyen, 53, 54n
This is The Rill Speaking, Tom Ford, 72, 74
Tom Paine, Paul Foster, 45, 83-84, 86-87, 90, 101
TV, Jean-Claude van Itallie, 68n, 78
Ubu Roi, Alfred Jarry, 19, 106
Viet Rock, Megan Terry, 12, 33, 45, 51, 94, 96-98
Waiting Boy, Robert Sealy, 67-68
War, Jean-Claude van Itallie, 33, 67, 74-75
Who Put the Blood on my Long-stemmed Rose?, Mary Mitchell, 67-68
Who's Afraid of Edward Albee, David Starkweather, 46
Why Tuesday Never Has a Blue Monday, Robert Heide, 49
Window, Jean Reavey, 67
4H Club, Sam Shepard, 67

Finito di stampare nel mese di ottobre 2024
nello stabilimento di Press Up Srl (Nepi, VT)
per conto de Il Rio Srl Mantova