

Grazia Felli

IL LIVING THEATRE ALLA TERZA STRADA

Nota di Cristina Valenti. Grazia Felli si è di recente laureata con una tesi sul Living Theatre, dopo aver passato diversi mesi a New York, grazie a una borsa di studio dell'Università dell'Aquila. Il Living Theatre che ha conosciuto è stato, perciò, l'oggetto della sua indagine e il centro del suo interesse: non la memoria storica di una leggenda al tramonto, né l'inesausto riprodursi di una ferita che si vuole ormai rimarginata in seno alla cultura teatrale. La correttezza di un tale punto di vista è evidentemente fondamentale per la comprensione della fase attuale del Living, ma è anche determinante in sede di riflessione storica più generale. Si pensi alle implicazioni, ideali e metodologiche, della prospettiva opposta: oggi la prevalente. Il Living è attualmente osservato, per lo più, come reperto vivente della rivoluzione teatrale degli anni sessanta e come realtà marginale della scena contemporanea. Un doppio atteggiamento che richiama rispetto per il passato e un certo fastidio per il presente di un teatro al quale non si perdona di esistere ancora, e di incidere, «oltre la curva degli applausi», come scrive Grazia Felli. È indubbio che al Living vada oggi il generale riconoscimento di capostipite di un processo di sovversione che ha mutato in maniera permanente il modo di fare e di concepire il teatro. Ma sembra che una sorta di 'etichetta' delle schermaglie teatrali vorrebbe imporre al vincitore di uno scontro 'storico' con la cultura ufficiale o di scomparire (meglio: di essere già scomparso) oppure di integrarsi (meglio: di essersi già integrato) in un sistema che dimostrerebbe così di averne assorbito l'impatto più corrosivo.

E le reazioni che hanno fatto seguito alla morte di Julian Beck sono state assai eloquenti in proposito. Quando da tempo si era decretata la fine del mitico gruppo, una nuova attenzione si è accesa: un'aria di celebrazione, di doveroso tributo, che corrispondeva alla volontà di chiudere un'epoca, con tutti gli onori. Così è stato in Europa come a New York: nell'articolo della Felli questo periodo è ben analizzato. Il grande successo accordato al *Living Retrospectacle* a New York, l'accoglienza riservata al film *Signals through the Flames*, insieme alle diverse manifestazioni commemorative organizzate negli Stati Uniti e in Europa hanno avuto esattamente questo significato. Ma la nuova benevolenza dei critici, che veniva dopo la delusione e l'imbarazzo con cui pochi mesi prima era stato salutato il rientro del Living negli Stati Uniti, non apriva una nuova fase di attenzione, piuttosto intendeva chiudere un'epoca all'insegna della pacificazione. Il risarcimento della memoria andava di pari passo con il congelamento dell'esperienza storica. A questa chiusura si è decisamente sottrat-

ta Judith Malina che, insieme al suo compagno e codirettore del Living, Hanon Reznikov, è riuscita a riaprire uno spazio teatrale a New York e a farlo funzionare con un repertorio stabile, con spettacoli di strada e con tournées all'estero.

Da qualche anno sto lavorando fianco a fianco con Judith Malina per un libro intervista. Così ne ho spesso seguito il lavoro fra spettacoli, incontri, conferenze, laboratori. Una delle prime cose che ho imparato da questa frequentazione, è che Judith si irrita terribilmente di fronte alle ricostruzioni storiche che tendono a dividere in fasi l'attività del Living Theatre. Inizialmente la sua rabbia mi sembrava eccessiva: giudicavo che tale prospettiva riconoscesse, in fondo, al Living la capacità di mettere in discussione sistematicamente i risultati raggiunti, di non assestarsi su traguardi parziali, rilanciando costantemente l'attacco a partire dalle questioni di fondo: la rottura della forma fittizia a teatro, il rapporto attore-spettatore, la creazione collettiva... Ho capito in seguito che la scansione cronologica contiene una serie di pericoli e alcune distorsioni. In primo luogo finisce per risolvere i temi centrali dell'impegno teatrale del Living in definizioni 'stilistiche' assegnate a certi tratti cronologici: il «teatro di poesia», il «teatro del caso», il «teatro nel teatro», il «teatro della crudeltà», il «teatro di strada»... come si trattasse di una vicenda di generi, di un'avventura di forme, piuttosto che dei nuclei problematici che hanno informato l'intera storia del gruppo. Inoltre la logica delle fasi tende a produrre una catena retrospettiva di ridimensionamenti, o prese di distanza, di cui si vorrebbe consenziente lo stesso Living: come se ogni esperienza precedente non fosse che 'preparatoria' della successiva, con conseguente giudizio di irrilevanza e con relativa perdita di vista dell'oggetto complessivo. Si parla del Living: ma di quale Living? Paradossalmente, per dire della rivoluzione teatrale di cui il Living è stato protagonista, ci si riferisce alle rivoluzioni che il gruppo ha operato al proprio interno, passando da una fase all'altra. Come dire che il Living ha chiuso le varie epoche della sua attività ritenendone risolte le questioni centrali, e riconsegnandole quindi come tali alla cultura teatrale. Ma il Living non ha mai considerato esaurita la propria ricerca dentro il teatro. E oggi all'accusa di non aver più niente di nuovo da dire potrebbe tranquillamente rispondere che le vecchie questioni non cessano di essere attuali perché non sono mai state risolte, in realtà. Judith lo ripete instancabilmente: dice «*continuiamo* ad esplorare il lungo percorso verso lo spettatore...», «*continuiamo* a cercare un più profondo coinvolgimento del pubblico...»; e quando le ripetizioni superano la soglia del *leitmotiv* d'atmosfera per farsi martellanti, impongono di essere ascoltate con rinnovata attenzione.

La ricerca del Living *continua*, dunque, con coerenza, senza porsi problemi di moda, di accettabilità, di aggiornamento. Sottraendosi ad ogni definizione precostituita di 'teatro' ed ai suoi presunti caratteri 'storici'. Il percorso del gruppo risulta perciò *eccentrico*, anche rispetto ad un asse di coerenza interno fatto di principi formali codificati, e appare sostanzialmente *sradicato*, decontestualizzato e svincolato dai 'tempi'. Eccentricità e sradicamento sembrerebbero dimensioni contraddittorie per un teatro

che, fin dalla sua fondazione, ha usato il termine «vivente» nel significato di «contemporaneo». Ma la contemporaneità del Living non ha mai voluto dire adeguamento o aggiornamento rispetto all'esistente. Piuttosto, quello che si riprometteva era di corrispondere alle potenzialità dei propri mezzi, di esserne all'altezza fino in fondo: potenzialità, queste sì, cercate pervicacemente di fase in fase, di progetto in progetto, fuori e dentro il teatro, ma mai abdicando alla sostanza teatrale della propria missione artistica. Il teatro del Living non ha mai cercato né di aderire né di essere estraneo alla cultura teatrale dei tempi che ha attraversato: al contrario ha cercato di imporsi, suggerendo al teatro una configurazione inaudita e al presente nuove possibilità di interpretazione. Sempre per proprio conto, ossia attraverso il lavoro teatrale.

Il merito dell'articolo di Grazia Felli è di trattare le vicende presenti del Living in quanto tali e non come riflesso, continuazione, o propaggine di una storia già scritta. Perché è nel presente che va ancora compreso il senso dell'*eccentricità* e dello *sradicamento* del Living: dimensioni che lo spirito dei tempi tende a spiegare all'interno di logiche estrinseche, evidentemente, se è vero che in altri anni sono state associate alle idee di 'trasgressione' e 'libertà' e che oggi sono interpretate piuttosto come 'marginalità' e 'ininfluenza', come risulta chiaro dalla rassegna della stampa americana fornita dalla Felli.

Questa nota introduttiva deve chiudersi infine con un doloroso aggiornamento: il 22 marzo scorso il Living Theatre ha scritto una lettera agli amici per informarli del fatto che «il Living Theatre è ancora una volta una compagnia sulla strada». Lo spazio sulla Terza Strada - di cui si parla nell'articolo che segue - è stato chiuso per problemi di agibilità e il Living non può affrontare i lavori di rinnovo necessari per continuare a lavorarvi. «Nomads again, we continue!»: i prossimi progetti sono un nuovo spettacolo sulla pena di morte negli Stati Uniti, da rappresentare nell'imminenza di ogni esecuzione; uno spettacolo di strada per un piccolo cast («one bus») da far girare all'estero; un grande spettacolo (per il quale si cercano i mezzi, economici e logistici) sull'opera di Braudel. La lettera si conclude con alcune indicazioni su come aiutare il gruppo nella nuova fase che si apre. E termina con un invito che non si rivolge a risorse economiche né organizzative, ma alla pratica vivente di un teatro che è stato in grado di sostenersi per più di quarant'anni «oltre la curva degli applausi» istituzionalmente organizzati: «Keep us in your thoughts and come see us wherever we are».

Oltre la 'curva degli applausi'

Nell'estate 1991 il Living Theatre porta il suo ultimo spettacolo di strada, *Waste*¹, nelle piazze e nei parchi di Manhattan. Stupisce

¹ *Waste*, alla lettera «spreco», «immondizia» è uno degli ultimi testi scritti da

che i luoghi prescelti siano i più marginali, anonimi e incolti. Si deduce che la scelta corrisponde a una precisa logica: dove portare, altrimenti, uno spettacolo che parla di inquinamento, di rifiuti, di spreco e di degrado ambientale?

Nell'estate 1992, dopo la pausa imposta dall'organizzazione del *Benefit* per la celebrazione del quarantennale² e la tournée italiana di *The Zero Method*³, *Waste* riprende il suo peregrinare nella desolata periferia newyorkese. Il pubblico, eccezion fatta per gli amici giunti appositamente, è casuale. È la gente del quartiere che, passando mentre si allestisce la scena e richiamata dal frastuono dei grossi bidoni neri da olio combustibile⁴, ritira il suo programma e puntualmente domanda di che tipo di teatro si tratti. Nei padiglioni dei parchi sono a volte famigliole nere uscite per un pic-nic sull'erba, i bambini si divertono all'idea di prender parte allo spettacolo⁵.

A rappresentazione ultimata, alcuni spettatori indugiano, offrono il loro aiuto per lo smontaggio dividendo una birra e una sigaretta. Può persino accadere di ritrovarli in teatro l'indomani, alcuni in grado di verbalizzare il loro entusiasmo e avidi di notizie, altri muti ma come illuminati da un'esperienza intraducibile a parole. Hanno avuto il loro pomeriggio di teatro, forse non hanno mai visto teatro. Non importa quanti spettatori vi siano, né quanto colti siano; foss'anche uno soltanto, i ragazzi del Living lavorerebbero con la medesima dedizione. Il riscontro della loro azione è d'altronde immediato. È in quella semplice comunione che genera simpatia e aggregazione, nella poesia di quel contatto e di quel calore.

Hanon Reznikov. Consta di dieci scene ispirate ad altrettanti generi drammaturgici e stilistici. La regia è di Judith Malina.

² Celebrato il 5 dicembre 1991 nella *Great Hall* di Cooper Union, è stato un evento di grande partecipazione. Per l'occasione è stato allestito lo spettacolo *The Sixth Book*, di Rubin Gorowitz, contabile del Living.

³ *The Zero Method* è l'ultimo testo di Reznikov ed è basato sul *Tractatus Logicus-Philosophicus* di Wittgenstein. Per il Living Theatre, cui si è unito nel 1973, egli ha anche scritto o adattato: *The Yellow Methuselah* (1982), *Poland 1931* (1988), *Tumult, or Clearing the Streets* (1989), *The Tablets* (1989), *The Body of God* (1990), *Rules of Civility* (1991), *Waste* (1991).

⁴ I bidoni servono da base di appoggio per i due palcoscenici sui quali si avvicendano le dieci scene.

⁵ *Waste* prevede un prologo in forma di *workshop* durante il quale attori e spettatori concertano degli interventi corali da eseguire in diversi momenti dello spettacolo.

Dopo l'ultima performance, la logica appare chiara, i luoghi dell'azione teatrale hanno un denominatore comune: sono quelli in cui non soltanto il Living Theatre è uno sconosciuto, ma il teatro tutto, situazioni in cui questo affronta consapevolmente il rischio della propria inutilità, in un'offerta di partecipazione rituale elementare quanto gratuita.

Il Living ha scelto di percorrere i sentieri dell'anonimato, di vivere, in sintesi, fuori dalla 'curva degli applausi'.

Gli applausi, tuttavia, li riceve e quasi suo malgrado. Tutti i suoi spettacoli recenti hanno ottenuto buone critiche e persino premi. A scorrere le recensioni sui quotidiani, si ha l'impressione consolante che il Living abbia finalmente ricevuto il crisma dell'accettazione ufficiale. Un'immagine che stride fortemente con l'esperienza della realtà dimessa e problematica in cui opera, dell'anonimato sotto cui passa l'intensa vita culturale che si svolge quotidianamente al suo interno. L'apprezzamento del valore dei suoi spettacoli semplicemente non tiene conto di quel livello di concretezza che, paradossalmente, continua a costituire per il Living un interesse primario. Incuriosisce questo stridore e genera dubbi, imponendo anche di ripercorrere, attraverso le testimonianze di spettatori professionali e le reazioni critiche sulla stampa, il suo definitivo viaggio verso la 'patria' originaria, a partire dall'anno 1983, quello del ritorno negli U.S.A., ovvero della grande delusione.

Nell'ottobre di quell'anno, ospite del Joyce Theater di Chelsea, il Living presenta un repertorio di quattro spettacoli. Due nuovi: *The Archeology of Sleep* di Julian Beck e *The Yellow Methuselah* di Hanon Reznikov⁶ e due remake: *The Antigone of Sophocles* di Bertolt Brecht e *The one and The Many* di Ernst Toller. Le critiche sono stroncanti. «Il fuoco è spento. Il Living Theatre non è più in grado di provocare [...] Il "Teatro Vivente", come si chiama, non è più molto vivo oggi» (Allan Wallack, «Newsday», 20 gennaio 1984). «Questa non è sperimentazione di tecniche nuove, questo è il più vecchio esempio di cattiva recitazione [...] Chiacchiere vuote» (Julius Novick, «The Village Voice», 7 febbraio 1984). «Le

⁶ Basato su testi di G.B. Shaw e V. Kandinsky.

idee e il tono politico del Living Theatre sono morti e sepolti» (Sy Syna, «New York Tribune», 10 febbraio 1984). «E così questi svitati sono qui di nuovo. Sono dei fanatici che non hanno intenzione di dare a nessun altro l'opportunità di criticare, figuriamoci se avessero loro il potere» (Mortimer T. Cohen, «New York Post», 28 gennaio 1984).

Alla totalità dei critici newyorkesi il Living Theatre appare datato, noioso e «pointless», ossia insensato e, letteralmente, «senza punta», incapace più di provocare, portatore di uno «sperimentalismo europeizzato» (Michael Feingold, «The Village Voice», 31 gennaio 1984), superato nei fatti dalle avanguardie americane e banditore di battaglie, come quella per la rivoluzione sessuale, ormai definitivamente risolte. Si giudica deludente l'approdo della originaria carica di cambiamento e, mentre qualcuno denuncia la volontà del Living di riappropriarsi delle comodità del teatro come spazio chiuso (Philip Auslander, «American Theater», luglio-agosto 1984), altri lamenta le carenze di dizione dei molti membri europei della compagnia (Mel Gussow, «New York Times», 20 gennaio 1984).

Il rientro negli U.S.A. è così caratterizzato dallo stesso clima che ha accolto il ritorno del Living Theatre in Italia otto anni prima. La stessa delusione, lo stesso imbarazzo, la stessa confusione. La medesima, mal celata, difficoltà a comprenderne la logica, quando non una chiusura preconcepita. Come allora Gerardo Guerrieri («Il Giorno», 20 ottobre 1975), anche adesso qualcuno fa giungere una nota di buon senso e di onestà intellettuale: «Non credete alle recensioni – esorta Michael Feingold⁷ al di là del suo personale giudizio sugli spettacoli – la loro importanza storica è sufficiente a giustificare che andiate a vederli, anche solo per voi stessi». E così David Sterrit («The Christian Science Monitor», 9 febbraio 1984), che scrive: «Se Beck e Malina sono stati superati, lo sono stati da forme teatrali che hanno tratto radici dalle loro idee e dalla loro sperimentazione, così è scandaloso che alcuni tra i più rispettabili critici newyorkesi abbiano preso a calci le loro ultime

⁷ «The Village Voice», 31 gennaio 1984.

produzioni come se si trattasse di una banda di guitti arroganti»⁸.

Dopo l'interpretazione offerta da Julian Beck in *That Time*, il monologo di Samuel Beckett, al La Mama E.T.C. di New York⁹, le critiche si vestono di soddisfazione. L'operazione, cui prendono parte oltre a Beck altri due patriarchi dell'avanguardia teatrale americana, George Bartenieff¹⁰ e Frederick Neumann¹¹, viene definita «la più significativa di ogni altra stagione teatrale» (S. Holden, «New York Times», 8 marzo 1985)¹². È questo il periodo in cui il male di Beck si estremezza ma anche quello in cui egli lavora più alacremente. Quando la morte lo coglie, all'ospedale Mount Sinai, i giornali si riempiono di «obituarie». Tutti colgono l'occasione per ricostruire la storia del teatro che egli ha fondato insieme a sua moglie e per tesserne le lodi d'attore dopo la rivelazione cinematografica¹³.

Il film di Sheldon Rochlin e Maxine Harris, *Signals Through*

⁸ Molte polemiche nacquero dal fatto che Franc Rich, il critico del «New York Times», denunciò di essere stato avvicinato in modo oltraggioso da Julian Beck in un momento di *The Archeology of Sleep*. Beck ammise di averlo toccato, infatti, fra le gambe ma di non averlo riconosciuto. Dedusse che si trattasse di un critico per via del taccuino (Renfreu Neff, «People Theater Week», marzo 1984).

⁹ Di Julian Beck in quello spettacolo Richard Schechner scrisse: «La sua recitazione era come la sua faccia, marmo traslucido illuminato dall'interno. Il sorriso come di satiro [...] la comicità della maschera greca» («American Theater», novembre 1985).

¹⁰ George Bartenieff, fondatore assieme alla sua compagna Crystal Field del Theater for the New City, frequentò con Judith Malina il Dramatic Workshop di Piscator. Al Living interpretò *The Brig*.

¹¹ Fondatore del gruppo Mabou Mines che nel '91 ha celebrato il ventennale.

¹² Lo spettacolo, diretto dal brasiliano Gerard Thomas, presentava sotto forma di trilogia *Beckett* tre pezzi del drammaturgo irlandese: *Theatre I* e *Theatre II* (interpretati rispettivamente da G. Bartenieff e F. Neumann) e *That Time* (affidato a J. Beck). La trilogia è stata presentata a New York dall'8 al 31 marzo 1985 e a Francoforte (Theater-Am-Turm) dal 4 al 6 giugno dello stesso anno. La morte di Julian Beck (14 settembre) rese impossibile la prevista tournée europea, che includeva la Biennale di Venezia.

¹³ Julian Beck ha anche interpretato: *Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini, *Agonia* di Bernardo Bertolucci, *La Tortura della Speranza* di Mario Chiari, *Signals Through the Flames* di Sheldon Rochlin e Maxine Harris oltre a film commerciali come *Cotton Club* di Francis Ford Coppola, *Nove Settimane e Mezzo*, *Miami Vice*, *Poltergeist II*. (La filmologia completa, dettagliata di note tecniche, si trova in *Julian Beck, il Living Theatre*, numero monografico di «Quaderni di Teatro», agosto 1986, a c. di F. Ruffini. Cfr. S. Urbani-T. Walker-I. Troya, *Cronache del Living Theatre dal 1975 al 1985*, pp. 11-16).

the Flames, proiettato per una settimana¹⁴ alla 8th Street Playhouse, riproponendo il senso dell'esperienza europea ha forse già ottenuto l'effetto di una ricomposizione della coerenza artistica del Living Theatre, ma è il *Retrospectacle*¹⁵ a restituirle in pieno peso e consistenza. L'enorme mole di energie vecchie e nuove che riesce a mobilitare, assume le proporzioni di una rivendicazione di forza inequivocabile. La riflessione che impone ai critici, spesso agli stessi che l'hanno senza riserve condannato, non è sempre facile; come ammette per esempio Ross Wetzsteon («Voice», 28 ottobre 1986): «La difficoltà a scrivere del *Retrospectacle* e del Living Theatre è sempre che si è travolti da imbarazzi alternati a epifanie, da delusioni e visioni di risveglio, da battaglie dimenticate e comunioni intense [...] Ne siamo usciti non tanto infiammati dalla nostalgia e dal tono celebrativo che la serata ha gradualmente acquistato, ma con la consapevolezza che il Living Theatre resta come mai insoddisfatto, intransigente e deciso a intervenire nelle nostre vite». Il *Retrospectacle* frutta alla compagnia un «Obie» e viene definito «il più gioioso ed elettrizzante evento della stagione» (Renfreu Neff, «Theater People Week», gennaio 1988).

L'affermazione potente della memoria storica e del valore oggettivo di una tradizione, viene ulteriormente rafforzata da una serie di eventi pressoché simultanei: la nascita della Fondazione Julian Beck in Italia, un *Tribute to Julian Beck* organizzato al Joyce Theater, una mostra retrospettiva della sua opera pittorica a Cooper Union. A partire da questo momento gli umori della critica newyorkese cominciano a cambiare, in qualche modo è come se il Living Theatre tornasse a vivere soltanto adesso. Gli articoli tradiscono anche un senso di stupore: «Il Living Theatre rivive», intitola il «New York Times» la recensione di *Us*, di Karen Malpede, mentre si registra l'impressione che un teatro «rinascete» non avrebbe mai dovuto mettere in scena un testo del genere¹⁶. Howard Kissel, nel recensire uno spettacolo di Charles J. Jenkins intitolato *The Vigil* e

¹⁴ Dal 3 al 9 febbraio 1984.

¹⁵ Rappresentato a Cooper Union il 17 ottobre 1986.

¹⁶ *Us*, interpretato da George Bartenieff e Crystal Field non è stato, secondo Joanice Fritz, compreso nella sua portata politica. Anche i critici si sono limitati all'aspetto più superficiale della conflittualità fra i sessi.

riconoscendone l'impronta livinghiana domanda: «Il Living Theatre non è dunque morto?» («Daily News», 10 maggio 1989).

Tutti gli spettacoli che seguono ottengono critiche genericamente positive. Ne riportiamo alcuni esempi: del già citato *Us*, in cui si affrontano i temi dell'omosessualità e del femminismo, si scrive: «Ha mostrato ancora una volta che Judith Malina è in grado di dirigere il traffico e di renderlo interessante» (Renfreu Neff, «Theater People Week», 25-31 gennaio 1988). Di *Poland 1931*, di Jerome Rothenberg, regia di Hanon Reznikov, sul tema della identità ebraica: «Quale migliore matrimonio per un testo del genere che con il Living Theatre che da quarant'anni è impegnato a mostrare allo spettatore a guardare con gli occhi dell'artista?» (Elisa Salomon, «The Village Voice», 2 aprile 1988). Di *VKTMS, Orestes in Scenes*, dramma epico di Michael McClure: «Malina veste il dramma della sua sensibilità anarcopacifista e della sua considerevole abilità registica, varia ritmi e toni con maestria... e gli attori seguono una direzione ben imposta gettandosi nei loro ruoli senza riserve» (Tish Dace, «New York Native», 2 gennaio 1989).

In seguito alla riapertura del teatro sulla terza strada, *The Tablets* di Armand Schwerner, il testo scelto per la sua inaugurazione, fa parlare di ritorno alle origini e di rinnovato interesse per il linguaggio. «Godibile, stimolante esperienza», scrive D.J.R. Bruchner («New York Times», 1 giugno 1989). In ottobre il «Theater Week» dedica al Living un ampio servizio mentre il «Village Voice» gli accorda un premio speciale di cinquemila dollari.

Siamo agli anni novanta: *I & I* di Else Lasker-Schüler e *German Requiem* di Eric Bentley fanno scrivere: «Quali persone e quali istituzioni avrebbero potuto fare con maggiore bravura della politica una piacevole necessità e del teatro un necessario piacere?» (Margo Jefferson, «Voice», 29 maggio 1990). «Il regista Hanon Reznikov sa come usare la tecnica», viene scritto di *Rules of Civility and Decent Behavior in Company and in Conversation* (John Bell, «Theater Week», 10 aprile 1991)¹⁷, mentre *The Body of God*,

¹⁷ A rappresentare lo spettacolo a New York non è stato lo stesso cast che abbiamo visto in Europa ma una seconda compagnia, formata per l'occasione e per lo più composta da giovanissimi, allo scopo di mantenere aperto il teatro e tener fede all'impegno di repertorio.

diretto anch'esso da Reznikov e realizzato con i senzatetto del Lower East Side, viene definito «il *Paradise Now* degli anni novanta».

Tentando un bilancio, l'impressione è che il Living Theatre sia accettato, approvato, riconosciuto nei suoi meriti artistici. Questo provoca enorme sollievo e se a ciò si aggiunge il fatto che nessuno mostra più alcun interesse a censurare, denunciare, minacciare il Living, anche quando combatte a fianco dei senzatetto contro la chiusura del Tompkins Square Park, quando ne affronta con *The Body of God* la drammatica situazione indicando precise responsabilità, quando ospita i meeting dell'unione dei lavoratori anarchici, IWW¹⁸, il sollievo dà soddisfazione. Il solo reale avversario è costituito dai lacci della crisi economica, ma questo è un dato generalizzato. Resta aperta la domanda se l'apprezzamento di cui gode il Living sia il frutto di una reale comprensione e se sia ancora ipotizzabile un parametro di giudizio che non tenga in alcun conto la diversità di concezione delle sue operazioni artistiche. I meriti di *Waste* sono da ricercare nell'intensità di partecipazione cui dà luogo e non tanto nei risultati estetici cui oggettivamente perviene; peraltro nella logica del Living Theatre, nella logica di uno *street play* per giunta, la preoccupazione per la compiutezza qualitativa ed artistica è semplicemente accessoria.

È forte la sensazione che del Living Theatre si stia operando un processo di destoricizzazione, all'interno della cui logica l'unanime positività dei giudizi è non tanto l'espressione della assoluta bontà dei risultati artistici, ma della presa d'atto di una realtà culturale cui la storia ha dato ragione e verso la quale si nutre, complessivamente, un senso di soggezione e di colpa. Tace la discussione intorno al Living Theatre. L'impegno inscindibile per «la bella rivoluzione anarchica non violenta», relegato ad elemento di folklore, resta valore privato, non visto. Mentre Judith Malina, come ironizzava in *The Zero Method*, rischia di fissarsi nella memoria collettiva di domani come «la nonna» della *Famiglia Addams*¹⁹, mentre

¹⁸ Il Living stesso promosse nei primi anni settanta la formazione di una sezione newyorkese dell'IWW, «Industrial World Workers», il sindacato anarchico dei lavoratori. Dalla riapertura del teatro sulla Terza Strada il Living ne ospita i meeting mensili.

¹⁹ Judith Malina ha interpretato anche: *Dogs Day Afternoon* di Sidney Lumet,

molti libri sono in procinto di esser pubblicati, mentre viene creato un fondo «Living Theatre» alla Public Library di New York, la Cultura Americana mitizza il Living Theatre, ne nutre la leggenda, se ne inorgoglisce, intenzionata, ancora una volta, a sottovalutare la linfa diversificata e contraddittoria che lo tiene in vita, assieme alla volontà di tornare a pesare quando il pendolo della storia ne stabilirà la fase.

272, East Third Street

Abita qui il Living Theatre, nel punto esatto in cui la Terza Strada incontra la Avenue C, o *Loisada*²⁰. Una delle zone 'calde' di Manhattan. Terra di Neri e di *Neoricans*²¹, di *squatters* e di droga, di murali e di polizia, di alcolismo e di arte multiforme, di vita colorata e vivacissima in ogni ora del giorno e della notte, dove vive un'umanità spesso allo stremo ma combattiva e piena di calore. È uno dei luoghi in cui la dimensione dell'arte incontra quella della povertà, dove ciò che si vive è semplicemente vero, dove si sperimenta la poesia della realtà.

Piena di teatri e di «Bar & Performance Space», questa parte della città la si percorre a suon di musica. Dal Living Theatre pochi passi a piedi portano al Mabou Mines, al Theater for the New City, al Gargoyle Mechanique, al Neoricans Poets Cafe, ma spingendosi sulla Settima Strada si può trovare anche Tompkins Square Park, intorno al quale ancora indugiano i poliziotti armati. Dopo la violenta cacciata degli *homeless*, gli scontri e l'intervento rovinoso delle ruspe, la normalizzazione è appena avviata.

Qui abita il «Teatro Vivente», completamente integrato nella realtà circostante; aperto agli artisti, agli anarchici visionari, ai vecchi *junkies* ricolmi di birra che si attardano seduti sui gradini

China Girl di Abel Ferrara, *Radio Days* di Woody Allen, *Enemies*, *a Love Story* di Paul Mazursky, *Awakenings* di Oliver Sacks, *The Addams Family* di Barry Sonnenfeld.

²⁰ È la traduzione in spagnolo di Lower East Side e ricorda nel suono il nome di una cittadina portoricana.

²¹ Sono i portoricani di New York che ispanizzano il loro americano avvicinandone l'ortografia alla pronuncia.

dinnanzi all'ingresso, al piccolo portoricano che viene ogni giorno portando una poesia da affiggere sul muro. È il luogo privilegiato in cui gli artisti domandano di esprimersi ed è 'casa' per alcuni, che vi trascorrono le loro notti insicure perché momentaneamente anche loro 'senza tetto'. E poco importa che lo scantinato sia polveroso, popolato da topi e scarafaggi: così vive molta gente di qui.

Lo spazio è minimo. Un ufficio immette direttamente nel teatro-sala prove. Il soffitto e le pareti di legno completamente dipinti di nero. *Storefront*, ossia magazzino, non ha finestre. Dei catini vengono opportunamente disposti in caso di forte pioggia. Sistemando dei praticabili tutto intorno, la sala può contenere al massimo settanta-ottanta persone. Una scala sul fondo e una fuori, accanto alla porta d'ingresso, immettono nel *basement*, lo scantinato, che funge anche da camerino per gli attori. Qui si trovano i costumi, le attrezzature tecniche, le scenografie di precedenti spettacoli possibilmente riciclabili, i libri e il *personal staff* di quanti lo abitano.

Nella sostanziale continuità tra il 'fuori' e il 'dentro', è ugualmente percepibile una eccezionalità di tempo e di spazio, in cui tutto è regola e il suo esatto contrario. Una selezione naturale regola il tipo di gente che affluisce al Living Theatre, che resta o che passa per una stagione soltanto: consiste in una qualità culturale, in un modo civile di percepire la realtà, in un bisogno espresso di visioni, nella fede nella possibilità di un *make up* culturale collettivo. Impietose le regole della vita fuori, perciò 'dentro' la sensazione è precisamente quella di godere di una 'terra liberata', una zona franca dove è possibile spogliarsi delle necessarie difese e abbassare la guardia. Qui il Living Theatre è non soltanto 'teatro', luogo della rappresentazione dell'extra-quotidiano, è di per sé situazione extra-quotidiana, è un mondo, nel quale si può essere semplicemente ciò che si è ed avere la chance di diventare artisti.

800, West End Avenue

L'archivio del Living Theatre si trova all'altro capo di Manhattan, sulla West End Avenue, linda e ordinata strada della *Up Town* ebrea, nella casa che fu di Julian Beck e nella quale vivono, oggi, Judith Malina, Hanon Reznikov, Ilion Troya, Isha Manna Beck.

'Casa-museo' e 'casa-officina' in cui è possibile restare emozionati dinnanzi alle tele di Julian Beck, copiosamente distribuite sulle pareti, da vecchie fotografie dentro cornici d'argento, dall'atmosfera confortevole e un po' decadente, dal silenzio che regna, tra lo squillare dei telefoni. I rumori della strada stranamente non arrivano, così l'aria assume un aspetto innaturale. Quelli che vi abitano sono costantemente al lavoro. Mentre Judith Malina si occupa dei suoi svariati impegni di regia, scuola, conferenze, appuntamenti cinematografici e Reznikov lavora al suo ultimo testo e sbrogia pressanti questioni amministrative, Ilion Troya passa al computer le note di Judith quando era allieva alla scuola di Piscator ed Isha sistema le carte personali dei genitori. Nella mole di scritti il lavoro di archiviazione appare interminabile.

Sul mobile basso di quella che un tempo era sala da pranzo e sul pavimento, in un angolo, scatole di materiale in via di sistemazione per la Public Library di New York. La cura delle cose che appartengono al passato è notevole, come dimostrano anche gli scritti appena pubblicati: *Living in volkswagen buses* e *Theandric*²². In una vetrina i diari di Judith Malina sono colorati quadernetti di broccato cinese, con una targhetta bianca recante indicati l'anno e il mese. Accanto i libri scritti sul Living e dal Living. In fila, nella parete opposta, dentro raccoglitori neri, le foto di scena permettono di percorrere le tappe di un lungo viaggio teatrale.

L'archivio vero e proprio è in una stanzetta minima con al centro una piccola scrivania e annesso un bagno, occupato in buona parte da una montagna di valigie. Dentro cassette metallici il materiale è diviso per annate e quindi in fascicoli per mesi. Vi è un archivio generale e vi sono delle sezioni personali: Beck-Malina, Malina, Poems and Prose, Malina-Reznikov, Special Letters. La consultazione è agevole. Anche se Judith esige molta cura nel prelevamento dei fascicoli, la sua disponibilità a dare chiarimenti è totale.

È inoltre possibile consultare una videoteca con i filmati degli spettacoli recenti e alcuni antologici che riassumono scene salienti

²² Broken Moon Press, Seattle, 1992 e Harwood Academic Publishers, New York, 1992. L'edizione italiana di *Theandric*, nella traduzione di Gianfranco Mantegna, è a cura dell'editore Pozzilli, Roma.

di pièce memorabili accompagnate da interviste, fino al più recente video di Nam June Paik, *Living with the Living*²³.

Ci si può muovere con assoluta libertà nella casa del Living ed anche fermarsi a riflettere sul senso di tanta dedizione al passato. Non ne usufruiscono i giovani attori, sebbene nulla o quasi sappiano della storia del teatro al quale hanno scelto di unirsi. La risposta è nell'esigenza di comporsi una memoria storica, un viatico di esperienza inequivocabile che è di per sé espressione della volontà di esistere e di contare nella attualità distratta della cultura teatrale.

Tra memoria e smemoratezza

Sui giornali, il Living della Terza Strada viene spesso definito «nuovo». L'aggettivo può riferirsi al fatto che dal maggio 1989, quando ritrova una dimora stabile dopo ventisei anni di nomadismo, in qualche modo ritornando alle origini, il Living rinasce a nuova vita. Ma «nuovo» può anche significare rivalutazione di alcune funzioni originarie, peraltro mai veramente abbandonate, come la parola e il linguaggio poetico. Può ancora riferirsi all'orientamento tutto nuovo conferitogli dal neo co-direttore Hanon Reznikov, può spiegarsi col fatto che questo Living possiede un cast rinnovato e giovanissimo. Può nascere, infine, da necessità di ordine storicistico: il Living Theatre è sempre nuovo perché, in un certo senso, è sempre «quello del momento»²⁴.

Al di là delle definizioni, seppure in sostanziale continuità con la sua tradizione, il Living degli anni novanta si è arricchito di contenuti nuovi ed ha in parte modificato la propria strategia. Dal punto di vista drammaturgico, i testi scritti o adattati da Reznikov, sempre più manualistici, sempre meno 'teatrali', si orientano su temi di carattere storico, nel tentativo di cogliere i meccanismi e il 'come accade' della storia e della società.

«Abbiamo lavorato molto sul desiderabile, adesso dobbiamo

²³ Realizzato con tecniche cinematografiche sperimentali e proiettato in pubblico durante il *Benefit* del dicembre '91, il video ha suscitato contrastanti reazioni emotive, nel suo giustapporre momenti pubblici a flash nel privato dei protagonisti.

²⁴ Da un'intervista con Ilion Troya, membro del Living Theatre dal 1971.

capire come fare e che cosa è possibile fare. Con il teatro possiamo fare riferimento alle nostre proprie radici e alle radici della società storicamente. Questo studio sarà nei prossimi anni una importante parte del lavoro del Living Theatre». Così spiega Reznikov, anticipando il progetto di un ciclo di spettacoli ispirati all'opera *Civiltà materiale, economia e capitalismo* di Fernand Braudel, progetto che, nella sua idea, tornerà ad affidare allo spettatore il ruolo di artista-creatore.

Anche sul piano della strategia, la disponibilità a ripensare i modi attraverso i quali ottenere la sensibilizzazione dello spettatore diviene più concreta, insieme alla volontà di usufruire delle possibilità inesplorate dell'ironia e dello humour nel tessuto stesso della rappresentazione, col preferire allo shock delle immagini dure e strazianti argomenti formalmente più leggeri: che inducano al sorriso e alla meditazione serena: «stili che entrano in altre dimensioni, che operano in altri strati della coscienza». Un esempio: quando gli attori del Living inscenano *The Homes not Bombs Demonstration* nel parco di Tompkins Square, tra i senzatetto, prima della loro cacciata, Joanie Fritz²⁵ annota: «La decisione di fare la "Peste" quella sera fu una scelta rischiosa teatralmente e strategicamente. In un momento così drammatico [...] potevano sentire nelle ossa il gelo dell'inverno imminente»²⁶.

L'attenzione per il destinatario dell'azione teatrale, il quale non deve essere ulteriormente intristito nella sua condizione, ma piuttosto sollevato e aiutato a trovare una risposta al suo inespresso bisogno di speranza, è il risultato di una accresciuta consapevolezza circa la funzionalità del teatro e il suo servire una causa morale: «Ora noi ci troviamo in una condizione in cui il mondo è cambiato. La gente non ha più bisogno di essere scossa sentendosi dire che le cose sono marce, la gente ha bisogno di essere rassicurata sentendosi dire che è possibile fare qualche passo avanti senza che l'intera struttura crolli e che tutto vada in pezzi»²⁷.

²⁵ Joany Fritz si occupa al momento dell'archivio del Living, ma è un membro della direzione amministrativa. È al Living dal 1987, in passato ha lavorato con Schechner e l'Alchemical Theatre di Carlo Altomare.

²⁶ Da un testo di Joanie Fritz per l'IWW, 30 ottobre 1990.

²⁷ Dalla registrazione di una conferenza di Judith Malina per gli studenti del

Intessuto profondamente nella realtà sociale, il Living Theatre mantiene la provata capacità di cogliere e di presentire gli umori e i bisogni che vanno emergendo e di coagularli in azioni artistiche e rituali di partecipazione. La memoria del passato si traduce qui nella forma più concreta di continuità: la contemporaneità. E non è più questione di forme, di rottura di involucri, di fuoriuscita da strutture precostituite: ogni forma è bene accolta purché adatta allo scopo. La discussione non riguarda più il teatro ma il mondo. Il teatro è una struttura duttile e malleabile, uno spazio magico che può essere svuotato e riempito, restituendogli, se necessario, anche i suoi tradizionali addobbi. Tutto è possibile fare ed ovunque. Mettere in scena testi in assoluta fedeltà all'autore o fare teatro senza testo, di slogan e movimento fisico, in una dimensione di totalità che è di nuovo eredità del maestro Piscator.

Anche sul piano politico si realizza la medesima complessità, che è compresenza di diversi livelli di consapevolezza, di identità, di partecipazione concreta. Ideologia o metodo, oppure ingenua e generica risposta a bisogni d'«altro», la pratica dell'anarchia interna si traduce in una scelta solo apparentemente facile. Se in passato si arrivava al Living Theatre da ambienti per lo più artistici, con esperienze di teatro convenzionale e con la determinazione a fuggirne, nella situazione attuale il retroterra culturale dei suoi membri è estremamente differenziato. Sono attori, pittori, coreografi, ballerini, operatori di computer, supporter del trasporto alternativo: portatori di esperienze ed attese differenziate. Il loro entrare in relazione nel breve tempo delle prove dei meeting non è senza attriti. Per alcuni si tratta esattamente di evolvere come gruppo la funzione che il teatro deve assumersi. «È la creazione collettiva a darmi il massimo di gratificazione, ciò che sperimentiamo quando siamo in tournée, essere e crescere come una famiglia», confessa Alan Arenius²⁸. Per altri bisognerebbe darsi un'organizzazione interna che fornisse, anche esternamente, un'immagine di compiutezza. Sono forti le contraddizioni, e la domanda resta aperta, nei

Maryville e del Westminster College al Century Paramount Hotel, 23 gennaio 1989.

²⁸ Da un'intervista con Alan Arenius, al Living dall'87, uno degli attori in cui più chiara è l'esigenza di ritualità, di un teatro che sia funzione sacramentale.

periodici meeting, se sia opportuno mantenere il teatro oppure affittare una casa in cui tutti possano convivere.

L'esigenza di collettività e di una forma di cooperazione che eviti la dispersione delle energie, non è il frutto di una eredità tramandata, ma un'esigenza che nasce e si sviluppa spontaneamente. È il risultato di un metodo, che assegna a ciascuno, indistintamente, una funzione attiva e creatrice. Nel corso della realizzazione di un nuovo spettacolo le prove precipitano spesso nel caos: le individualità danno luogo a contrasti, a diversità di visioni. Dopo giorni e giorni di fatica e di noia, di crisi momentanee e di frequenti abbandoni, lo spettacolo viene fuori come in un processo naturale ed organico; ed è come il manifestarsi di una intelligenza complessa ed unitaria, che va al di là delle abilità dei singoli.

È questa, a tutt'oggi, la realtà del Living Theatre. Una realtà di 'gruppo', e se risulta più debole la consapevolezza e il senso di una precisa identità artistica e politica, più forte è il coinvolgimento emotivo, la disponibilità ad assumersi il rischio di un'esistenza dimessa, gioiosa, non convenzionale, in un momento storico in cui queste scelte non incontrano movimenti culturali e mode, ma restano invisibili e sommerse: sono l'«anatema di quello che è corrente»²⁹.

²⁹ Da un'intervista con Gianfranco Mantegna.