

saggi

L'unicità della drammaturgia Off-Off Broadway nell'Avanguardia americana

Monica Cristini

ABSTRACT *The lesser-known Avant-garde of the Off-Off Broadway's playwriting*

At the beginning of the Sixties, during the diffusion of the New Theatre, a new movement named Off-Off-Broadway was born in New York City. It was promoted by little theatres located in coffeehouses, churches and galleries. The main and common objective was to produce the new plays of the young playwrights who did not have access to the institutional Off-Broadway and Broadway scenes. The article presents this new dramaturgy, influenced equally by the American Pop Art, Jazz, Beat poetry, Comics and mass culture, the European dramaturgy of the Absurd and Artaud's theories. These influences gave birth to a new playwriting's genre. Its peculiar style was due to the specific moment, the East Village's milieu and the dimension of the coffees' stages. Through the analysis of *Motel*, a one-act play written by Jean-Claude van Itallie, a playwright linked to Café La MaMa, the author illustrates the structure and the style of writing that was exclusive of the New York's theatre.

KEYWORDS Playwright, Off-Off Broadway, American Avant-garde

I. Un Nuovo Teatro per giovani *playwrights*

Il teatro Off-Off Broadway, sorto nei primi anni Sessanta, si caratterizza per una specifica territorialità pur rientrando a pieno titolo nel più ampio movimento dell'Avanguardia americana sorto qualche anno prima. Si sviluppa infatti in un ben definito quartiere di New York City e prende ispirazione dalle molte correnti artistiche, musicali ed estetiche che emergono in quegli anni nella città americana, dando vita anche a una fertile osmosi che alimenterà quella stessa comunità. In particolare, recenti ricerche condotte negli archivi del La MaMa Experimental Theatre hanno messo in luce come il teatro Off-Off Broadway si discosti dalle pratiche sceniche dell'Avanguardia maggiore soprattutto nel riconoscere una nuova, significativa rilevanza alla figura del drammaturgo o *playwright*¹.

1. Questo articolo nasce da un approfondimento affrontato nel corso 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 all'interno di Marie Skłodowska-Curie. Grant agreement N. 840989. La ricerca è stata resa possibile, anche nel periodo di chiusura dell'archi-

Nel nostro paese il teatro Off-Off Broadway è stato indagato solo parzialmente e soprattutto nell'ambito di studi più generali dedicati all'Avanguardia statunitense, o ai paralleli movimenti europeo e italiano². Sorto grazie alla collaborazione di attori, scrittori, registi e impresari dilettanti, il movimento è stato invece analizzato in profondità dagli studi americani, che ne evidenziano l'importanza per essere stato fertile terreno di una sperimentazione sciolta da qualsiasi vincolo creativo, idealistico o economico, e per aver accolto nei propri spazi le ricerche di importanti gruppi come il Living Theatre e l'Open Theatre³. In questa sede, pertanto, non ci si propone di trattare dell'Avanguardia *tout court*, bensì di focalizzare l'analisi sul movimento Off-Off Broadway per metterne in luce le specificità estetiche che lo contraddistinguono. In particolare, si ritiene utile approfondire uno dei suoi aspetti più peculiari, ovvero l'aver dato vita a un tipo di drammaturgia che, se da un lato si ispira alle forme europee sommariamente definite come teatro dell'Assurdo – a cui guardano anche noti drammaturghi americani come Edward Albee, Arthur Miller e Tennessee Williams –, dall'altro si afferma con un linguaggio, uno stile e una forma propri⁴.

A differenza di altri movimenti, l'Off-Off Broadway non ha uno specifico manifesto, ma nasce come reazione al teatro commerciale dell'Off Broadway e di Broadway, sempre più assoggettato a un sistema “di cassetta”⁵. Prendendo le

via al pubblico, grazie alla gentile collaborazione di Ozzie Rodriguez, direttore del La MaMa Archive di New York, e delle sue collaboratrici, Sophie Glidden-Lyon e Shigeko Suga.

2. Sull'Avanguardia americana, chiamata Nuovo Teatro, si vedano M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Bompiani, Milano 1987; M. Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, Vallecchi, Firenze 1978; S. Brecht, *Nuovo Teatro Americano 1968-1973*, Bulzoni, Roma 1974 e R. Bianchi, *Off Off & Away. Percorsi Processi Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Studio Forma, Torino 1981.

3. Per un maggiore approfondimento sul teatro Off-Off Broadway si vedano G. Palladini, *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, and Leisure in 1960s New York*, Northwestern University Press, Evanston 2017; S.J. Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2009. Per un'introduzione al più ampio panorama artistico newyorkese degli anni Sessanta si veda K. McLeod, *The Downtown Pop Underground. New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, Diy Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock'n'Roll Glitter Queens who revolutionalized Culture*, Abrams Press, New York 2019.

4. Cfr. R. Cohn, *Dialogue in American Drama*, Indiana University Press, Bloomington, London 1971; A.J. Saddik, *Contemporary American Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

5. Il teatro Off Broadway si diffonde 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 presenta 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 però, l'Off Broadway diviene una copia di Broadway, con un'attenzione sempre più rivolta agli incassi e meno interesse per l'aspetto sperimentale degli allestimenti. È in questo momento che, in spazi non teatrali – caffè, gallerie, chiese, appartamenti, seminterrati – con pochi posti a sedere (non più di cento) e scene molto piccole, sorge 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 A. Sica (a cura di), *Uptown-Downtown New York Theatre from Tradition to Avant-Garde*, Mimesis, Milano 2005; A. Aronson, *American avant-garde theatre: a history*, Routledge, London-New York 2000.

distanze da questi centri di produzione che oramai da tempo hanno rinunciato alla sperimentazione per privilegiare l'affluenza del grande pubblico, quello che si forma prima nel Greenwich Village e successivamente nell'East Village⁶ è un teatro dedito alla sperimentazione artistica, noncurante di avere un pubblico pagante e che si fonda sull'auto finanziamento pur di preservare la libertà creativa.

Com'è noto, l'Avanguardia teatrale che caratterizza l'Occidente a partire dalla seconda metà del Novecento riformerà tutti gli aspetti della performance, influenzando significativamente sia la scena americana sia quella internazionale. Il teatro Off-Off Broadway è parte di questo movimento e ne condivide la tendenza a una commistione di generi, nonché allo scambio collaborativo con altri ambiti artistici. Dal punto di vista creativo, però, soprattutto nei primi anni Sessanta, gli artisti che appartengono a questo specifico circuito non adottano l'approccio corale alla messinscena che caratterizza invece il lavoro di molti gruppi dell'Avanguardia⁷. Nel circuito Off-Off Broadway, infatti, le produzioni nascono soprattutto dall'esigenza di far conoscere le nuove opere teatrali di giovani scrittori, pertanto il punto di partenza per la messa in scena è sempre il testo drammaturgico. In questo caso, il *playwright* lavora alla propria opera in autonomia, tenendo in considerazione le caratteristiche dello spazio che ospiterà l'allestimento e gli attori che vi prenderanno parte. Nei primi anni di diffusione del teatro Off-Off Broadway non si formano dei veri e propri gruppi, ma attori e drammaturghi collaborano tra loro alternativamente, a seconda delle possibilità di produzione offerte dalle sedi che ospitano gli spettacoli. Talvolta, invece, l'autore scrive il proprio dramma ispirandosi direttamente alla specifica sperimentazione di un gruppo, come accade nel caso di Jean-Claude van Itallie con l'Open Theatre (di cui si parlerà più avanti), seguendo una prassi che diverrà nel tempo più diffusa⁸.

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 1948⁹, il primo spettacolo ascrivibile all'Off-Off Broadway, *Ubu Roi* di Alfred Jarry, è allestito presso la Take 3 (una *coffeehouse* di Blecker Street) nel settembre del 1960¹⁰. Questa produzione dà il via a quella che Stephen

6. Due quartieri che si trovano rispettivamente nella parte sud-ovest e sud-est di Manhattan.

7. Dedicata un'approfondita analisi alle prassi dell'Avanguardia teatrale, ai processi creativi e al rapporto che gli artisti instaurano con il pubblico Bianchi, *Off Off & Away*, cit.

8. Cfr. R. Pasolli, *A Book on the Open Theatre*, Avon, New York 1972.

9. 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 De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, cit., e Aronson, *American Avant-garde Theatre*, cit. Va inoltre ricordato che, a far parte della prima generazione di sperimentatori dell'Avanguardia è il Living Theatre, che all'inizio degli anni Cinquanta mette in scena opere di Gertrude Stein, Bertolt Brecht e Federico García Lorca.

10. È il critico teatrale Michael Smith a dichiararne le origini nel primo articolo dedicato al movimento, *The Good Scene: Off Off Broadway*, «The Tulane Drama Review», X, 4, Summer 1966, pp. 159-176.

J. Bottoms definisce la scena *Underground*¹¹ di New York che, pur contenendo alcuni elementi del filone principale dell'Avanguardia, diversamente da questo manca di un programma politico o estetico.

Vale la pena qui ricordare che al circuito Off-Off Broadway aderiscono giovani attori con una formazione alle spalle ma poca esperienza di palcoscenico, drammaturghi alle prime armi le cui opere ancora non sono prese in considerazione dal più commerciale Off Broadway, ma anche gli artisti della Pop Art – Andy Warhol *in primis*¹² –, del *happening*, del Minimalismo e della Performance Art, i poeti della Beat Generation e i musicisti sperimentali John Cage e Philip Glass¹³. Inoltre, gli spettacoli Off-Off Broadway solo raramente sono ospitati in edifici teatrali (e quando accade si tratta di teatri del circuito Off Broadway), si privilegiano invece i caffè che animano l'East Village, locali con uno spazio adibito a scena, o chiese e gallerie riadattate temporaneamente per le singole produzioni¹⁴. L'esperienza teatrale offerta al pubblico negli spazi ristretti delle *coffeehouses*, come quelli del Caffè Cino e del Cafè La MaMa¹⁵, dà vita a un tipo di evento del tutto nuovo in cui la separazione tra attori e spettatori, garantita nella tradizionale sala al buio, viene meno a causa della ristrettezza degli spazi. Il pubblico, costituito perlopiù da *habitué* residenti nel quartiere, spesso si reca a teatro, senza nemmeno conoscere il titolo dell'opera che andrà a vedere¹⁶, per essere scioccato intellettualmente ed emotivamente dai brevi atti unici proposti, nei quali le limitazioni sull'uso del linguaggio imposte sulla scena Off Broadway degli anni Sessanta sono ampiamente superate.

Nel primo approfondito articolo che presenta il movimento, a più di cinque anni dalla sua nascita, Eleanor Lester scrive, «La maggior parte degli autori del circuito OOB scrive come se fosse venuta al mondo il giorno successivo all'esplo-

11. Cfr. Bottoms, *Playing Underground*, cit.

12. The Factory, il suo studio, a cui collaboravano artisti e musicisti, tra i quali Lou Reed, è situato poco lontano dall'East Village, nella *Midtown* di Manhattan.

13. Cfr. McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit.

14. È un fenomeno comune nell'Avanguardia teatrale occidentale. In Italia si ricorda il teatro delle cantine romane, che trova spazio in magazzini e scantinati, ma che per molti aspetti diverge dall'Off-Off Broadway. Cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, I, Einaudi, Torino 1977; D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro In Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2017; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013.

15. Dal 1964, dopo il primo trasloco nel *loft* all'82 della Second Avenue, il Cafè La MaMa cambia il nome in La MaMa Experimental Theatre Club (ETC), con la connotazione di club privato per evitare le ormai ricorrenti denunce delle autorità locali. Come le altre *coffeehouses*, anche La MaMa subisce numerose incursioni da parte dei diversi dipartimenti cittadini, dai vigili del fuoco agli ispettori dei locali pubblici, che registrano l'illegalità della licenza o la mancata agibilità sostenute da svariate ragioni, con conseguenti chiusure temporanee. Cfr. G. Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La MaMa dell'avanguardia. Il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Edizioni Interculturali, Roma 2006, pp. 11-69.

16. Nei primi anni di attività, i teatri Off-Off non pubblicizzano le serate e non affiggono manifesti. L'unico a dare notizia degli spettacoli è l'indipendente «The Village Voice», quotidiano di quartiere che si limita a elencare gli avvenimenti proposti per la serata senza indicare indirizzo o numero di telefono delle sedi.

sione di una metafisica bomba H, accetta questo mondo distrutto come l'ambiente naturale e si mette a giocare con parecchio gusto»¹⁷.

Come accennato, il teatro Off-Off Broadway si sviluppa nella zona sud di Manhattan, prima nell'area del Greenwich Village e successivamente nell'East Village, quello che all'inizio degli anni Sessanta si configura come un quartiere abitato dagli immigrati provenienti dall'Est Europa e dall'Italia, dove gli affitti degli appartamenti e di molti locali commerciali sono più economici rispetto al Greenwich, frequentato anche dalla borghesia newyorkese. Nell'East Village gli artisti trovano sede per i loro studi e si assiste a un proliferare di caffè e locali in cui la sera sono ospitati i *readings* dei poeti della Beat Generation trasferitisi da San Francisco – tra cui Allen Ginsberg e Jack Kerouac – e i primi spettacoli teatrali.

I numerosi locali che costituiscono il circuito Off-Off Broadway condividono l'intento di dare a giovani drammaturghi alle prime armi la possibilità di vedere realizzate in scena le proprie opere rifiutate dai teatri Off Broadway, che privilegiano invece i drammi di scrittori noti¹⁸.

La prima *coffeehouse* a ospitare sistematicamente *readings* e spettacoli è il Caffè Cino, la cui programmazione è dominata dalle creazioni dei giovani autori che prendono parte alla comunità di attori, registi e tecnici (ma anche di pittori e performer), che gravita intorno al locale e che ne alimenta le serate anche in veste di pubblico. Si tratta 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 sono inevitabilmente coinvolti nella performance, perché gli attori, non essendo separati da un proscenio, recitano sullo stesso livello dei tavoli a cui siedono. Le uniche limitazioni alla sperimentazione sono date dagli spazi esigui della sala e da questioni prettamente economiche: gli spettacoli sono offerti gratuitamente e agli spettatori è richiesta la consumazione minima di un dollaro, motivo per cui sono proposte più repliche nel corso della serata. Questi vincoli favoriscono l'atto unico come forma drammaturgica di breve durata per spettacoli con non più di due o tre attori in scena¹⁹.

Altra importante sede del movimento è la Judson Memorial Church, che nel 1958 apre la Judson Gallery con un programma espositivo curato da Allan Kaprow²⁰, al quale segue il progetto Judson Poets' Theatre voluto dal pastore della

17. E. Lester, *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, in «The New York Times», December 5, 1965, trad. di chi scrive.

18. In seguito, si formeranno vere e proprie associazioni in supporto agli scrittori anche nell'ambito più commerciale dell'Off Broadway. Alcune di queste offriranno eventi per i giovani artisti, come la Playwright Unit, fondata nel 1963 da Richard Barr, Clinton Wilder e Edward Albee, con sede in un piccolo teatro del West Village. L'intenzione è supportare i giovani *Playwrights* e aiutarli a sviluppare le loro opere in una direzione commerciale, offrendo rappresentazioni settimanali a ingresso libero. Cfr. Bottoms, *Playing Underground*, cit.

19. In molti casi intorno ad ogni *venue* ruota un piccolo gruppo di artisti e scrittori che si accordano di volta in volta per la singola rappresentazione. Cfr. Bottoms, *Playing Underground*, cit.

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

diocesi Alvin Carmines. L'intento è di produrre nuove opere sperimentali, soprattutto di danza, seguendo il principio di non applicare nessuna censura dopo l'accettazione. Sono considerati al centro del movimento anche il Theatre Genesis, ospitato alla St. Mark's Church, e il Cafè La MaMa, una *coffeehouse* con circa trenta posti a sedere²¹.

In questi anni l'East Village costituisce una zona franca dal proibizionismo e dall'emarginazione razziale²². Si tratta di un quartiere in cui l'integrazione è un assunto sostanziale e la collaborazione tra i diversi settori delle arti è stimolata da un intreccio d'esperienze incoraggiato dai numerosi spazi condivisi che lo costituiscono, come per l'appunto le quattro principali *venues*: «due scantinati e due chiese divennero il territorio dello spettacolo, stabilendo una differenza in primo luogo strutturale con le modalità performative del sistema professionistico»²³.

La tendenza dell'uso di spazi non teatrali è in realtà inaugurata a New York dal Living Theatre, che già nell'agosto 1951 mette in scena quattro opere nel salotto di casa al 789 di West End Avenue, dando il via al *Theatre in the Room*²⁴. Il Living, a differenza delle altre compagnie Off Broadway divenute sostanzialmente delle imprese commerciali, è prima di tutto una comunità di artisti con ideali sociopolitici e approcci alla vita condivisi. La sua esperienza è fondamentale nella fondazione dell'Off-Off Broadway: lo sono soprattutto gli eventi eterogenei proposti da Beck e Malina tra gli anni Quaranta e i Cinquanta, come le *Monday Night Series* organizzate nel tentativo di generare un dialogo creativo tra le diverse arti. A queste serate informali – il cui programma è vario e ospita spettacoli di danza, brevi performance teatrali, concerti musicali e *recitals* di poesia – prendono parte alcuni di coloro che saranno in seguito i protagonisti e i principali rappresentanti della scena Off-Off: 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 1959²⁵.

21. La MaMa è fondata da Ellen Stewart, stilista, che arriva a New York nel 1950 per frequentare una delle poche scuole di moda aperte alle donne afroamericane. Dopo un lungo periodo di lavoro presso i grandi magazzini Saks, nel 1958 prende in affitto il seminterrato al 321 di East Ninth Street per dare il via a una produzione di moda indipendente, ma nel 1961 lo adatterà a *coffeehouse* per aiutare due amici a mettere in scena le loro opere teatrali.

22. Cfr. Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, cit.

23. Ivi, p. 14. Eleanor Lester nel 1965 conta circa quattrocento nuove opere prodotte e oltre duecento nuovi scrittori presentati nei teatri Off-Off Broadway. Cfr. Lester, *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, cit.

24. Si tratta di *Crying Backstage* di Paul Goodman, *Ladies' Voices* di Gertrude Stein, *He who says yes and he who says no* di Bertolt Brecht, *The Dialogue the Young Man and of the Mannikin*, di F. Garcia Lorca. Cfr. Aronson, *American Avant-garde Theatre*, cit., e C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano, Pisa 2017.

25. Il film, che viene censurato negli Stati Uniti e proiettato solo in via privata alla Judson Church, dopo che una prima proiezione era stata interrotta dall'irruzione della polizia al D.W. Griffith Theatre

2. Lo stile drammaturgico dell'East Village

Nella condivisione degli spazi e delle serate, le risonanze con le altre arti sono molte: nel teatro Off-Off Broadway poco alla volta si evidenzia un nuovo stile drammaturgico in cui si trovano le tracce delle influenze sia delle opere europee sia delle altre correnti artistiche che danno 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 colgono anche il contrappunto della sperimentazione Jazz, che in questi anni trova spazio nelle serate del Lower East Side e che ha un forte impatto sociale, ma anche formale nel caso della scena dell'Avanguardia (se ne ha un esempio nel linguaggio spontaneo e ritmico che contraddistingue le opere di Sam Shepard)²⁶. I primi caffè che propongono performance combinate di *readings* e improvvisazione jazz, come il San Remo, La Cedar Tavern o il Gaslight Café, offrono un palcoscenico ai poeti Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs²⁷.

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 diffonde a partire anche da un altro ambito, quello delle arti figurative. In questi stessi anni nascono infatti le nuove forme del *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 Kaprow)²⁸. Come accade in questi eventi, anche nel teatro Off-Off Broadway la struttura drammaturgica lascia spazio all'integrazione di eventuali aspetti accidentali legati alla reazione del pubblico e a ciò che avviene a livello ambientale. Michael Kirby, in uno dei primi saggi che prendono in analisi la questione, riconosce nei drammi rappresentati nei caffè l'importanza della variazione (lasciata a discrezione dell'attore) e dell'improvvisazione²⁹. Modalità compositive che si sviluppano anche grazie alla presenza a New York di John Cage, il quale in questi stessi anni sperimenta la struttura alogica della composizione musicale e incoraggia gli artisti a usare il metodo *Chance*, basato sulla scelta tra diverse azioni nel corso della performance, musicale o teatrale che essa sia³⁰.

il 5 ottobre 1962, aveva ottenuto grande successo di critica al Festival di Cannes nel 1961. Per maggiori approfondimenti, si veda McLeod, *The Downtown Pop Underground*, cit.

26. Cfr. M. Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

27. All'inizio degli anni Sessanta viene fondato il Free Jazz Movement, affiliato al Black Power Movement sorto dopo l'assassinio di Malcolm X nel 1965. Cfr. D. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion. How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theater*, Back Stage Books, New York 2003.

28. Gli *happenings* sono opere non completamente strutturate che propongono un nuovo rapporto tra l'artista e il pubblico: lo spettatore segue l'evento da diverse prospettive ed è fisicamente soggetto, talvolta bersaglio, dell'azione performativa. Cfr. S. Sontag, *Happenings: on Art of Radical Juxtaposition*, in *Against Interpretation and other Essays*, Penguin, London 2009, pp. 263-274.

29. Cfr. M. Kirby, *The New Theatre*, «The Tulane Drama Review», X, 2, Winter 1965, pp. 23-43.

30. Cfr. J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1961.

Sono anni nei quali in ambito artistico si diffonde l'uso di materiali e immagini appartenenti alla cultura di massa; la scena figurativa è dominata da Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Inoltre, nel Greenwich Village, nell'area che sarà in seguito denominata SoHo, aprono importanti gallerie. Anche la Pop Art influenza la scena Off-Off Broadway, spesso abitata da colori e oggetti che vi rimandano; scena che non manca di riferirsi ugualmente alla "sensibilità Camp", dominata dalle forme stilisticamente eccentriche riscontrabili nella produzione di massa, esempi estremi del gusto pubblico di questo periodo³¹. Con la sua esibita esagerazione il Camp dissolve l'indignazione morale, proponendo una nuova visione comica del mondo che troverà sede ideale sulle scene, dove la contestazione verso la perbenista società americana ripropone 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.

L'inflazione, la fine del "sogno americano", la guerra in Vietnam, la cultura della droga, sono i soggetti di drammi che, distanziandosi dalla diretta contestazione politica che caratterizza invece altre opere dell'Avanguardia, si collocano in una dimensione spettacolare che mantiene un carattere d'intrattenimento e uno stile umoristico. Formatasi nel periodo di transizione sociale e culturale che ha condotto dai conservativi anni Cinquanta ai più radicali Sessanta, gli scrittori vivono in prima persona alcuni dei più importanti eventi che segnano la storia e la cultura americana: dalla diffusione del movimento per i diritti civili alla nascente 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 F. Kennedy e Malcolm X³². Quella che dà vita al movimento Off-Off Broadway è «la prima generazione a pensare a se stessa collettivamente come generazione»³³, formata da giovani borghesi che prendono le distanze da quella dei genitori e si esprimono contro lo *status quo* e contro le disuguaglianze nella società americana.

La struttura del testo risente dell'influenza delle più varie forme drammaturgiche e d'intrattenimento: le opere si ispirano tanto alla tragedia greca quanto al realismo delle *soap operas*, ai film di Hollywood, alla *stand-up comedy*, al *burlesque* e alla drammaturgia dell'assurdo³⁴. La "scrittura spontanea" adottata dai giovani *playwrights* è irriverente e indisciplinata. Come sottolinea David Crespy³⁵, lo sviluppo della drammaturgia Off-Off deve molto sia alla sperimentazione della Beat

31. Ne parla ampiamente Susan Sontag in *Notes on "Camp"* (1964), dove descrive 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, mobili, 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. Cfr. S. Sontag, *Notes on "Camp"*, in *Against Interpretation*, cit., pp. 275-292.

32. Omicidi avvenuti rispettivamente il 22 novembre 1963 e il 21 febbraio 1965.

33. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., p. 21. Trad. di chi scrive.

34. Cfr. Bottoms, *Playing Underground*, cit.

35. Cfr. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit.

Generation, sia al gruppo American Theater for Poets, fondato dai poeti e drammaturghi Diane di Prima e Amiri Baraka (LeRoi Jones), importante anello di congiunzione tra la scena Beat e quella sperimentale. Infatti, i *readings* di poesia proposti dal gruppo dell'American Theater si evolvono in un primo tempo in laboratori dedicati alla creazione di nuove opere e in seguito in vere e proprie messe in scena complete.

Non va trascurato, inoltre, il fatto che molti drammaturghi siano stati poeti prima di divenire autori teatrali, anche se la maggior parte degli scrittori dell'East Village non ha terminato gli studi e fonda il suo stile su un *background* nutrito dalla cultura popolare. "Pop", infatti, è la simbologia su cui si costruisce il linguaggio delle loro opere, con un frequente rimando alle icone e ai miti della cultura popolare americana, familiare a un pubblico che conosce la mitologia diffusa dal Camp e dalla Pop Art a cui gli atti unici fanno riferimento – se ne ha un esempio nel personaggio di Wonderboy nella pièce *TV* (1965) di Jean-Claude van Itallie. La realtà dei film di Hollywood, anch'essa ampiamente nota al pubblico, è una fonte a cui si attinge nell'uso metaforico della parola. Il linguaggio adottato è invece quello vernacolare, immediato, e condiviso dalla comunità del Village³⁶.

Anche dall'Europa arriva una forte influenza, tanto nelle tematiche trattate quanto nello stile della scrittura: dall'esistenzialismo di Sartre e Camus ma soprattutto dalla drammaturgia dell'assurdo. Grazie all'interessamento in ambito accademico e alla pubblicazione di numeri monografici dedicati al teatro europeo sulle riviste universitarie, prima fra tutte la «Tulane Drama Review»³⁷, negli anni Cinquanta i teatri dell'Off Broadway incominciano a proporre le prime produzioni delle opere di Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet e Harold Pinter. Nel 1959 il regista Herbert Blau, al rientro da un viaggio nel Vecchio Continente, contribuisce alla diffusione della drammaturgia europea producendone alcune opere³⁸, messe in scena anche dall'attrice e regista Julie Bovasso alla sperimentale Tempo Playhouse³⁹. Eleanor Lester sottolinea quanto il teatro dell'assurdo ispiri fortemente le opere dell'Off-Off Broadway; la giornalista del «The New York Ti-

36. Cfr. R. Patrick, in *American Experimental Theatre. Then and Now*, «Performing Art Journal», II, 2, Autumn 1977, pp. 13-24.

37. La «Tulane Drama Review», in seguito «The Drama Review», fondata nel 1955 presso il Carleton College in Minnesota e trasferita poi alla Tulane University di New Orleans, all'inizio dei Sessanta si impone, con il nuovo direttore Richard Schechner, come principale rivista scientifica dedicata al teatro sperimentale e d'Avanguardia (dalla fine degli anni Sessanta la sede definitiva sarà la New York University). A partire dal 1963 la rivista dedica alcuni numeri monografici al *happening*, al Living Theatre, all'Open Theatre, ma introduce in America anche il lavoro di Jerzy Grotowski e di altri gruppi e artisti statunitensi ed europei. All'inizio degli anni Sessanta pubblica invece alcuni articoli dedicati a Beckett, Ionesco e Artaud.

38. Cfr. A.J. Saddik, *Contemporary American Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

39. Cfr. A. Poland, B. Mailman, *The Off Off Broadway Book. The Plays, People, Theatre*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis-New York 1972. Julie Bovasso (1930-1991) è stata drammaturga e attrice teatrale e cinematografica, come regista ha diretto molte opere nei teatri Off-Off Broadway ed ha collaborato a lungo con La MaMa Experimental Theatre, dove ha messo in scena anche la sua opera in due atti *Gloria and Esperanza* (1969).

mes» scrive infatti che per i giovani *playwrights* i drammi di Genet, Ionesco e Beckett rappresentano ormai la tradizione⁴⁰. Non va dimenticato infine l'influsso delle teorie di Antonin Artaud (*Il teatro e il suo doppio* è pubblicato nella traduzione inglese nel 1958)⁴¹, di Bertolt Brecht e dell'americana Gertrude Stein⁴².

Dalla commistione di queste diverse influenze sorgono così nuove forme di scrittura che superano i confini della drammaturgia tradizionale americana sia per i contenuti radicali, ritenuti spesso scandalosi, che per la struttura. L'opera di Ionesco, la sua riflessione sull'alienazione imposta dalla cultura di massa e la sua critica al conformismo borghese, si riflettono nello stile farsesco che deride il perbenismo americano delle prime opere di Rosalyn Drexler (*Home Movies*, 1964) e di Rochelle Owens, che in *Futz* (1967) esplora 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), diventa terreno fertile sul quale i nuovi *playwrights* esplorano in modo franco la rappresentazione teatrale della sessualità gay. È 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 Caffè Cino. Si possono invece riscontrare elementi brechtiani in opere come *Viet Rock* (1966), di Megan Terry e *War* (1963), di Jean-Claude van Itallie.

Fondando le sue radici in questo fertile terreno, l'Off-Off Broadway dà vita a un teatro che nel contesto dell'Avanguardia può essere definito unico nel favorire un nuovo tipo di sperimentazione che prende il via dal testo scritto e che si diffonde in tutti gli Stati Uniti trasformando notevolmente il teatro americano⁴³.

Va inoltre ricordato che un contributo fondamentale alla definizione della nuova forma drammaturgica e del particolare stile di scrittura è dato dall'ambiente dell'East Village e dagli spazi dei suoi "teatri", dove gli autori sono «messi in condizione di farsi le ossa fianco a fianco con attori, registi, tecnici, avendo di continuo la possibilità di un riscontro sul palcoscenico»⁴⁴. Il critico e storico Massimo Dini

40. Cfr. Lester, *The Pass-the-Hat Theater Circuit*, cit.

41. A. Artaud, *The Theatre and its Double*, Eng. tr. M.C. Richards, Grove Press, New York 1958.

42. È il Living Theatre a portare per primo l'attenzione sulla crudeltà artaudiana e sull'opera di Gertrude Stein, della quale mette in scena alcuni drammi – oltre al già citato *Ladies' Voices*, si ricorda *Doctor Faustus Lights the Lights*, rappresentato nel dicembre del 1951 al Cerry Lane Theater nel Greenwich Village. I due fondatori, Judith Malina e Julian Beck, sono interessati in particolar modo alle lezioni della Stein sulla natura polivalente del tempo teatrale e alle sue sperimentazioni sul linguaggio. Cfr. B. Marranca, *Introduction* in C. Van Vechten (a cura di), *Gertrude Stein. Last Operas and Plays*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1977 e Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism*, cit.

43. 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 Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit., l'ultimo capitolo «Creating your own Off-Off Broadway», pp. 161-187.

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

attribuisce infatti l'elevato tasso di teatralità delle opere alla particolare sensibilità acquisita dagli autori lavorando nelle difficili condizioni imposte dai singolari spazi che ne ospitano la messa in scena.

La scrittura riflette anche il senso di comunità che contraddistingue il Lower East Side: i giovani drammaturghi lavorano nella stessa area geografica e adottano un linguaggio condiviso col pubblico del Village. Come già accennato, le opere sono 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, lasciano ampio margine d'intervento all'attore. Se da un lato allora il drammaturgo scrive grazie alle opportunità offerte dai promotori della scena del Village, l'attore ha invece occasione di mettersi alla prova davanti al pubblico e il vantaggio di poter mostrare le sue doti recitative. L'autore H.M. Koutoukas, particolarmente legato al Café Cino, non a caso propone per questi brevi drammi la definizione di *performance pièce*⁴⁵. Molti scrittori sono 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 dell'attore e il suo carisma sono fondamentali per il successo dell'opera. Allo stesso tempo lo scrittore *underground* coglie l'opportunità data dalla prossimità della scena al pubblico, al quale talvolta si rivolge direttamente, enfatizzando l'artificio teatrale e sottolineando più la presenza tangibile dei corpi e degli oggetti sul palcoscenico che le loro funzioni significanti. Spesso non è solo l'accezione dell'oggetto che conta, quanto la sua presenza fisica e tridimensionale: come vedremo, se ne riscontra un chiaro esempio in *America Hurrah* di Jean-Claude van Itallie.

3. Scritture e messe in scena al Café La MaMa: la sperimentazione di Jean-Claude van Itallie con l'Open Theatre

Quando nel contesto dell'Off-Off Broadway si parla di atto unico, ci si riferisce in particolare modo alle opere scritte nei suoi primi anni di diffusione, un periodo in cui le scene a disposizione hanno dimensioni tanto ridotte da limitarsi a qualche metro quadrato. È la situazione del Café La MaMa, che nella prima sede usa semplicemente un materasso come palcoscenico⁴⁶. Ciò non ostacola però le produzio-

45. Cfr. Bottoms, *Playing Underground*, cit.

46. Nel corso degli anni, con il diffondersi del movimento, alcuni caffè, o club, avranno a disposizione sale e palcoscenici più grandi grazie alle sovvenzioni di fondazioni private che permetteranno l'acquisto di locali più consoni. Inoltre, anche attori e registi, forti dell'esperienza guadagnata, si cimenteranno in produzioni più impegnative e i drammaturghi scriveranno opere di più atti che prevedono la partecipazione di un *cast* numeroso. La MaMa Experimental Theatre Club (ETC) è tuttora in attività con una stagione annuale che presenta diversi progetti, di teatro di ricerca ma anche di danza, di teatro per ragazzi e di figura. La lungimiranza di Ellen Stewart, che ha ottenuto finanziamenti considerevoli da parte di alcune importanti fondazioni come la Rockefeller e la Ford, nel corso degli anni ha permesso l'acquisto di diversi locali e tre intere palazzine nell'East Village, con spazi dedicati a laboratori e residenze artistiche, sale teatrali, alloggi per gli artisti e una galleria.

ni. Soltanto nel primo anno di apertura Ellen Stewart promuove ventotto opere, quindici delle quali di nuovi scrittori, sostenendo le spese di allestimento con il salario garantitole dalla sua attività di disegnatrice di moda. Nella maggior parte dei casi provvede anche al mantenimento degli artisti, che non ricevono un vero e proprio compenso per le opere rappresentate ma solo una piccola somma settimanale per affrontare le spese mentre vengono da lei ospitati. Negli anni Sessanta numerosi scrittori trovano nel Cafè La MaMa la propria sede artistica. Si tratta di Julie Bovasso, Ed Bullins, Rosalyn Drexler, Tom Eyan, Maria Irene Fornes, Paul Foster⁴⁷, 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. Molti nuovi drammi sono prodotti solo all'interno del circuito Off-Off Broadway, ma per alcuni scrittori La MaMa si rivela un vero e proprio trampolino di lancio verso una carriera di successo. È il caso di Paul Foster, Rochelle Owens e Jean-Claude van Itallie.

Al Cafè MaMa gli autori hanno ampia discrezionalità nella scelta di attori, regista e apparati scenici per la messa in scena delle proprie opere⁴⁸. Ellen Stewart, una volta approvato il dramma da realizzare (secondo un criterio personale che non segue regole precise)⁴⁹, non interviene nell'allestimento lasciando piena libertà creativa ai giovani artisti. Gli scrittori perfezionano il loro stile, affiancando registi e attori nel loro lavoro, in un approccio che può essere considerato il cuore di questo movimento teatrale. La sperimentazione avviene sul palcoscenico e il testo è rivisto continuamente grazie all'opportunità di provarne l'efficacia in scena⁵⁰. Talvolta è l'autore stesso a curare la regia e gli attori possono cambiare nelle diverse produzioni: capita infatti che uno spettacolo sia presentato in più *venues* che collaborano tra loro, ma non sempre apparati scenici, tecnici e attori sono gli stessi.

Alcuni *playwrights* hanno l'occasione di lavorare continuativamente con una o più delle compagnie ospitate dalla Stewart, come nel caso di Jean-Claude van Itallie⁵¹,

47. Amico di Ellen Stewart co-fondatore del La MaMa, è uno dei suoi collaboratori più assidui. Cfr. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit.

48. *Ibid.*

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

50. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion*, cit.

51. Jean-Claude van Itallie (1936-2021), nato in Belgio da una famiglia di origini ebraiche, emigra con i genitori in America nel 1940. Nel 1958 si laurea in arte ad Harvard. È nel corso degli studi universitari che dirige alcune rappresentazioni teatrali e scrive le prime opere. In seguito studia recitazione alla Neighborhood Playhouse di New York City e segue 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 sperimenta diverse forme drammaturgiche, dalla farsa alla satira, dal teatro musicale al monologo, al realismo, dalla forma rituale alla rivista. Cfr. G.A. Plunka, *Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater*, University of Delaware Press, Newark 1999 e, dello stesso autore, *The Jean-Claude van Itallie Papers in the Department of Special Collections and Archives at Kent State University*, «Resources for American Literary Study», XXVII, 1, 2001, pp. 113-128.

giovane drammaturgo che entra a far parte dell'Open Theatre nel 1963⁵². Il gruppo, costituito da attori, coreografi, musicisti e scrittori, è fondato lo stesso anno da Joseph Chaikin, ex membro del Living Theatre, per lavorare metodicamente a un nuovo tipo di *training*, basato sull'improvvisazione e su tecniche di trasformazione, al fine di trovare una nuova forma di recitazione e di messa in scena che possa essere coniugata alle sperimentazioni proposte in questi stessi anni. Fortemente influenzato da Artaud e dal teatro dell'assurdo, Chaikin esplora 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 e Genet⁵³. Nell'intervista rilasciata a Richard Schechner nel 1964, spiega come gli attori, ispirati dalle "forme" suggerite dagli autori, lavorino sull'improvvisazione al fine di trovare il linguaggio più attinente, talvolta creato da loro stessi e basato non tanto su una lingua codificata quanto su suoni espressivi. La parola, quando presente, origina frasi senza senso logico. L'opera è scritta perciò in questa fase in cui gli attori, per mezzo di improvvisazione e *training*, indagano il tema dato dall'autore esplorando soggetti molto diversi tra loro, come le questioni sociali, la comunicazione, la pazzia, il sogno, le esperienze di vita e di morte. Presso l'Open Theatre il lavoro del *playwright* è libero e ogni scrittore segue un suo approccio a seconda del tipo di collaborazione e del rapporto che instaura con il gruppo, senza necessariamente trasferire il *training* nella forma drammaturgica ma lasciandosi eventualmente orientare dalle proposte degli artisti. Il lavoro dell'attore, la condivisione degli esercizi e della fase creativa sono così fonte d'ispirazione per la scrittura dell'atto unico a partire dalla tematica suggerita dall'autore stesso.

Al gruppo si unisce van Itallie che, deluso dall'esperienza con l'Off-Broadway dopo aver invano tentato di far mettere in scena alcuni suoi drammi di impostazione più tradizionale, decide di continuare a scrivere svincolato dai fini commerciali. Nei primi anni Sessanta è fortemente influenzato dalla poetica di Artaud e dalla sua visione del teatro come esperienza di trasformazione e catartica, che persegue nella sua ricerca di una forma drammaturgica che agisca efficacemente sulla coscienza della società americana, turbata dall'apparente serenità che cela l'orrore della guerra in Vietnam⁵⁴. Van Itallie risolve 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, e quella rappresentata sullo schermo, che alterna programmi "per signore", pubblicità accattivanti e *sitcoms* con super-

52. L'Open Theatre sarà ospitato in più occasioni a La Mama dal 1965.

53. J. Chaikin, R. Schechner, *The Open Theatre*, «The Tulane Drama Review», IX, 2, Winter 1964, pp. 191-197. Sul lavoro dell'Open Theatre si vedano anche J. Chaikin, *The Presence of the Actor*, Atheneum, New York 1972 e E. Blumenthal, *Joseph Chaikin. Exploring the Boundaries of Theater*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

54. Van Itallie racconta le sue prime esperienze di scrittura con l'Open Theatre nel corso della *Segal Talk* trasmessa online il 10 luglio 2020, in cui il drammaturgo è a colloquio con Frank Hentschker, direttore del Martin E. Segal Theatre Center - Graduate Center CUNY di New York.

eroi come protagonisti ai notiziari che rendono conto della situazione in Vietnam. Secondo van Itallie sta all'artista ricreare i fantasmi e le paure che affliggono la società per esorcizzarli e stimolare una visione critica della realtà⁵⁵.

Tra le sue prime opere, *America Hurrah* è quella che al contempo ha avuto maggior successo e che più ha fatto discutere. Composta di tre atti unici, è stata messa in scena dal 1963 al 1965 presso il Cafè La MaMa, in altri teatri Off-Off Broadway, e in una versione parziale anche in Europa nel corso del primo tour organizzato dalla Stewart⁵⁶. Il primo dei tre drammi, intitolato *The Savage God*, è scritto nel 1963⁵⁷, poi rinominato *America Hurrah, A Masque for Three Dolls*, e infine *Motel*. La seconda opera, *Pavane*, è in seguito intitolata *Interview*, la terza *TV*. Sono tre opere brevi che mettono in scena l'alienazione della società americana, l'incapacità di comunicare e il suo assoggettamento al consumismo, insieme al mancato riconoscimento del valore dell'individualità⁵⁸.

Rappresentante significativa della drammaturgia Off-Off Broadway dei primi anni Sessanta è proprio *Motel*, un'opera in cui si evidenziano molte delle influenze di cui si è parlato.

La scena si apre in una camera d'albergo. La direttrice, per esaltarne il valore, ne descrive meticolosamente gli elementi d'arredo, insistendo sul fatto che sono stati acquistati da un catalogo giapponese. Due clienti, un uomo e una donna, entrano nella stanza e poco alla volta distruggono il bagno (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 personaggi si presentano come fantocci dalle enormi teste, con calzature che aumentano la statura degli attori⁵⁹. Il loro aspetto, insieme ai costumi grotteschi, contribuisce a trasmettere una sensazione perturbante che si accentua a mano a

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

56. Nel 1965 Ellen Stewart invia due gruppi a Parigi e a Copenaghen al fine di presentare il teatro Off-Off Broadway in Europa, allacciare nuove collaborazioni e ottenere il favore di critica necessario all'internazionalizzazione del suo teatro. Cfr. C. Rosenthal, *Ellen Stewart Presents. Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.

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

58. Nel 1965 *Pavane*, con la regia di Peter Feldman dell'Open Theatre e *America Hurrah*, per la regia di Michael Kahn, sono prodotte dal La MaMa Experimental Theatre Club. Nel settembre del 1965 l'Open Theatre, invitato da Ellen Stewart a lavorare al La MaMa, dà il via ai laboratori sulla trilogia. Lo stesso anno, la National Educational Television (NET) produce *Pavane*, con la regia di Tom O'Horgan e alcuni membri dell'Open tra gli attori. La prima, presentata al teatro Off Broadway Pocket Theater il 6 novembre 1966, è un successo tale da rimanere in cartellone per 634 serate. In quest'occasione *Interview* è diretta da Joseph Chaikin, mentre Jacques Levy cura la regia di *TV* e *Motel*. Per ulteriori informazioni sulla storia di questa produzione si veda Plunka, *Jean-Claude van Itallie and the Off-Broadway Theater*, cit.

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

mano che la stanza viene demolita. Oggetto dell'opera è il mondo americano visto dall'occhio critico di van Itallie: una società che poco alla volta regredisce allo stato selvaggio, primitivo, e che si arrende al materialismo e a una moralità decadente. Giuseppe Bartolucci definisce questi personaggi "giocattoli", perché «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»⁶⁰.

L'autore adotta 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 americana. Con un evidente richiamo alla drammaturgia dell'assurdo, il linguaggio della bambola-direttrice – che non parla tramite l'attore interprete, ma attraverso un altoparlante – è frammentato 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 del personaggio: «Motel-keeper's voice» («Voce della direttrice del motel»). Non esiste interazione verbale tra i personaggi 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, dei loro movimenti e dei modi di parlare sono indicate 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»⁶¹.

Luci e 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. *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. Lo smantellamento della camera rappresenta il collasso del sogno americano e insieme la distorsione della società sotto l'impatto del capitalismo. *Motel* è una metafora della distruzione del mondo moderno costruita per immagini: quella della stanza di motel, simbolo della vuota civilizzazione americana, e quelle dei fantocci che rappresentano gli artefatti di una civiltà che distrugge

60. G. Bartolucci, *America Hurray! Per un teatro di Metafora*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1968, p. 11.

61. J.-C. van Itallie, *America Urrà*; trad. it. di E. Capriolo, *America Urrà: il Teatro della Rivolta*, in «Sipario», 272, dicembre 1968, pp. 55-71 (d'ora in poi *America Urrà*), citazione a p. 70.

i suoi stessi prodotti. 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 catalogo⁶².

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. Cata-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 [...]”⁶³.

Van Itallie propone un mondo in cui non c’è nulla di bello o sacro (la Bibbia stessa viene strappata) con una metafora che si cristallizza nella litania della direttrice che recita l’elenco di oggetti insignificanti⁶⁴. Aspetti ed effetti della scena sono meticolosamente descritti nelle didascalie che nell’opera occupano uno spazio equivalente al monologo della Motel-keeper; 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 elettronici⁶⁵.

L’opera, chiaramente influenzata dalla forma del *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 insensato della direttrice non sono legati da alcun tipo di relazione. Contrario a una conversazione realistica sulla scena, van Itallie considera la parola uno tra i suoi molti elementi, ma non il più rilevante. Il suo è un teatro che vuole rivolgersi tanto all’inconscio quanto all’intelletto. Nella ricerca dell’integrazione delle arti, in *Motel*, il drammaturgo combina diversi elementi per creare un ritmo unico che abbia effetto sulla sensibilità inconscia dello spettatore. L’autore mira a scioccare il pubblico con un’ostentata teatralità: ispirato dalla poetica artaudiana come dalla Super-marionetta di Edward Gordon Craig, anima la sua scena con le tre grandi bambole dalle movenze marionettistiche. Sono loro al contempo il ritratto della società americana assoggettata alla commercializzazione smodata e il prodotto stesso del consumismo.

62. Cfr. A. 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, Tesi PhD 1987.

63. *America Urrà*, p. 71.

64. Cfr. Plunka, *Artaud's Theatre of Cruelty on Route 666*, cit.

65. *America Urrà*, p. 70.

Il drammaturgo spinge 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 obbligano a vedersi riflesso quale complice del decadimento culturale che vive. L'apocalisse derivante dall'eccessiva dedizione ai beni materiali di una società sterile che non sa più comunicare è inevitabile ed è attesa dalla stessa direttrice che sembra prepararsi alla vita dopo l'olocausto⁶⁶.

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, signori. Un motel rifugio. Tutto sottoterra. E cartelli in tutte le direzioni sulla 66⁶⁷.

Al termine dell'opera la musica rock si confonde con il suono della sirena, sempre più assordante; i fari di un'automobile abbagliano gli spettatori all'uscita di scena dell'uomo e della donna. Poi il buio e il silenzio. Il pubblico è lasciato a se stesso.

Come altre opere scritte nel segno del teatro Off-Off Broadway, *Motel* offre una metafora della società dei primi anni Sessanta: contesta l'illusorio "sogno americano" e si rivolge allo spettatore usando un linguaggio con lui condiviso. Van Itallie attinge dalla cultura di massa e si avvale dei codici comunicativi popolari del fumetto, della Pop Art e del cinema.

Motel è un'opera esemplare della drammaturgia Off-Off Broadway dei primi anni Sessanta poiché racchiude, nello spazio di poche battute, molti degli elementi caratteristici della sua scrittura. Quelle prodotte per le *coffeehouses* sono opere che ritraggono la società americana evidenziandone le debolezze per incoraggiare quella stessa società a prendere atto della necessità di un cambiamento. Ma lo fanno attraverso un'ostentata teatralità e senza rinunciare a essere forma d'intrattenimento irriverente, piacevole e provocante, per un pubblico che fruisce la rappresentazione seduto a un tavolino e consumando un caffè. Una scena che, «considerata per il divertimento, il dilettantismo, l'irresponsabilità, l'incompetenza», diventa un vero e proprio teatro che dà ai nuovi scrittori più stabilità dei *workshops* e delle "vetrine" del teatro professionale⁶⁸. Un tipo di drammaturgia specifico dell'East Village che, se da un lato costituisce una singolarità nell'ambito della più ampia Avanguardia, dall'altro riflette in modo chiaro il carattere sperimentale e la collaborazione con le altre arti che hanno contraddistinto il Nuovo Teatro americano. Un modo di fare teatro che si oppone a quello di Broadway, non segue i

66. Cfr. G.A. Plunka, *Brecht, Artaud, Campbell: the Making of Jean-Claude van Itallie's "A Fable"*, in «The Comparatist», May 2002, 26, pp. 83-88.

67. *America Urrà*, p. 71.

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

moduli europei della “sperimentazione astratta”⁶⁹ e che, pur essendo all’inizio essenzialmente amatoriale, tra 1960 e 1964 presenta più di quattrocento nuovi drammi e oltre duecento *playwrights*. In particolare, con le sue produzioni portate ai festival in Europa a metà degli anni Sessanta, il Cafè La MaMa diventa fonte d’ispirazione per molti giovani gruppi⁷⁰.

69. Cfr. Bartolucci, *America Hurrab!*, cit.

70. Cfr. O.G. Brockett, R. Findlay, *Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama since the Late Nineteenth Century*, Allyn and Bacon, Boston 1991.