

La scena

Siamo abituati ad associare il termine "teatrale" a qualcosa di spettacolare, di eloquente ... mi piace invece considerare teatrale un evento discreto, anche minimo, che conduca all'ascolto di un'immagine silenziosa: una visione o anche soltanto il titolo che la annuncia.

GIULIO PAOLINI

del conflitto

CARLA PAGLIERO

Il teatro in piazza del Living Theatre

Parafrasando il confronto che l'Alberti fa tra la casa e la città, si potrebbe dire che se il teatro è una città virtuale nello stesso tempo la città è un teatro potenziale. Le tradizioni, il tipo di vita, le strutture urbane di una città formano gli atteggiamenti dei suoi abitanti e disegnano, giorno dopo giorno, quegli aspetti caratteristici che rendono unici e irripetibili i luoghi, i quartieri delle città, i cittadini. Sono aspetti che non si possono ridurre a differenze di dialetti, di usi, orari, arredi urbani e colori, ma che sono tutte queste componenti e ancora altre messe assieme e fuse in un unico spettacolo del quotidiano.

Che tutto il mondo sia un gran teatro, in fondo, è cosa abbastanza scontata. Ognuno di noi recita la sua parte e la città assume l'aspetto di un grande palcoscenico naturale. Si pensi alle scene che si svolgono quotidianamente in una città: al mercato, nelle piazze, per le strade, nei parcheggi...

Non mancano gli attori celebri, le "prime donne": come non citare un Reagan, ex attore, o Hitler andato a scuola di recitazione per studiare meglio il *look* dittatoriale da proporre alla popolazione tedesca affascinata: il risultato tragico sono le folle inquadrature dal nazismo e un uso della città come teatro che aveva caratterizzato già le città tedesche della repubblica di Weimar e, anni prima, le città russe percorse dalle manifestazioni popolari che preparavano la rivoluzione d'ottobre.

Nel 1916 Hugo Ball, fondatore e anima del Cabaret Voltaire e del movimento Dada di Zurigo, parlava di «riportare il gesto provocatorio direttamente là dove esso ha origine», cioè dal teatro alla città. Majakowskj, alla vigilia della rivoluzione russa, passeggiava per Mosca con il volto dipinto e un mestolo al-



l'occhiello a rappresentare l'uomo-cosa che si cala nella realtà di una città piena di cose in rivolta contro l'uomo che le ha costruite.

Gli sconfinamenti e le contaminazioni fra la dimensione teatrale e quella quotidiana sono frequenti e ricorrenti nel tempo. La città barocca, afferma Christian Norberg-Schulz, è un grande teatro in cui a ciascuno è assegnata una parte specifica. D'altra parte a passare per certe calli veneziane è facile rivivere l'atmosfera settecentesca delle commedie di Goldoni, così come a passare per i quartieri spagnoli a Napoli si incontrano personaggi che sembrano essere appena usciti da una commedia di Edoardo. *Il campiello* di Goldoni, rappresentato per la prima volta a Venezia in occasione del Carnevale del 1756, riporta la città nel teatro. Protagonista della commedia è il campiello, la piazzetta veneziana-unità minima della società urbana, dove si svolgono episodi di un teatro quotidiano e popolare fatto di chiacchiere, petegolezzi, conflitti, sentimenti.

Se nella commedia ritroviamo riflessi i modi della realtà urbana, spesso nell'architettura e nella progettazione urbana si ricorre agli strumenti classici del teatro per allestimenti effimeri e non. Alcuni episodi progettuali importanti delle città del Seicento e del Settecento, come la Fontana di Trevi, Piazza Navona, la scalinata di Piazza di Spagna, il colonnato berniniano di Piazza San Pietro, sono stati disegnati proprio con l'occhio rivolto alla finzione scenica, alla volontà di stupire e affabulare tipica della dimensione teatrale. Negli anni settanta, Renato Nicolini, architetto e assessore comunista romano, ripropose la tradizione effimera e teatrale delle piazze barocche cercando di ricostruire il consenso attorno alle istituzioni e all'immaginario urbano, profondamente offeso e sconvolto dalle violenze degli scontri di piazza di quegli anni.

Nella città, d'altra parte, la piazza ha sempre avuto connotazioni profondamente legate ai sistemi di potere, basti pensare all'articolazione delle piazze medievali che ruota attorno alla triangolazione dei tre poteri forti: la Chiesa, i mercanti, l'amministrazione pubblica, che hanno il loro centro ideale e simbolico nella piazza del duomo, nella piazza delle erbe, nella piazza del palazzo civico. È il luogo dove si costruisce l'afflato unitario e a volte esaltato attorno ad un leader, si manifesta lo spirito collettivo, si consuma il rito antico del sacrificio catartico e/o espiatorio. Se il popolo fruisce la piazza come luogo collettivo della socializzazione e del ritrovarsi assieme, il potere ne legge e strumentalizza le potenzialità di coesione narrando un immaginario che va a disegnare con gli strumenti più opportuni avvalendosi delle armi della spettacolarizzazione.

Diversa la situazione dei nuovi quartieri periferici, quelli per intenderci sorti all'insegna del funzionalismo, dove le piazze e i luoghi pubblici assumono configurazioni formali di tipo astratto-geometrico, pure convenzioni grafiche progettate a tavolino, realtà dove mancano generalmente spazi pubblici che abbiano un aspetto sociale vero e vissuto e dove sopravvivono a stento e con grande malinconia alcune zone temporaneamente autonome, piccole realtà sociali sparse in modo frammentario sul territorio grazie all'iniziativa di piccoli gruppi, centri sociali occupati: isole urbane di resistenza esistenziale¹.

Sempre nella dimensione dello spazio frammentario della città moderna Massimo Fuksas inserisce la piazza-*forum* virtuale che si costruisce nello spazio web, dove le persone spesso si incontrano in una dimensione astratta e informale, comunicando a distanza senza vedersi e conoscersi fisicamente, utilizzando linguaggi e simboli comuni.

L'idea di frammentazione è entrata in questi ultimi vent'anni a far parte in maniera prepotente del nostro immaginario culturale e del disegno che ci costruiamo mentalmente della città: come intuiva brillantemente Vittorio Gregotti in un bell'editoriale del 1984 per la rivista *Casabella*: «Si parla molto – scrive Gregotti – anche in architettura, di frammentazione, di “pensiero debole”, disponibile alla variazione, non in quanto corrispondente ad un temporaneo stato di crisi ma come momento nuovo, e probabilmente di lunga permanenza, di una diversa procedura del pensiero e quindi anche del progetto»². Da questo punto di vista la piazza è luogo del frammentario per eccellenza e ripensarla vuol dire confrontarsi con un caleidoscopio di ipotesi, di suggestioni, di vissuti collettivi diversi e variegati che fanno della piazza il luogo delle potenzialità.

Le zone temporaneamente autonome che gli individui costruiscono nello scenario urbano sono segni di riappropriazione spontanea, e spesso non consapevole, dello spazio come nel caso delle manifestazioni spontanee di piazza.

¹ Il termine Taz (The Temporary Autonomous Zone) viene usato da Hakim Bey nel suo testo *TAZ The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic, Terrorism*, Autonomedia, New York, 1985 (trad. it. *TAZ Zona temporaneamente autonoma*, Shake, 1998). Il testo, un classico della letteratura anarco-cyberpunk, ripercorre le esperienze di riappropriazione spontanea degli spazi e della storia attraverso esperienze affini quali possono essere quelle dei pirati della Tortuga, del nichilismo anarchico, dei punk e degli hacker.

² Vittorio Gregotti, *Le verità dello specifico*, «Casabella», n. 508, 1984 e più avanti: «deve essere però chiaro che la “frammentazione” non si comunica meccanicamente ed in modo infinito sullo specifico, né si offre come modello ad una mimesi visiva, piuttosto essa sospende il proprio giudizio di fronte alle ipotesi anche generalissime che possono essere costruite a partire dalla condizione di campo specifico [...]».



Il teatro di strada

Il teatro di strada, fenomeno che negli anni settanta si è andato diffondendo come pratica artistica e politica, si è spesso assunto il compito di dare consapevolezza a questi fermenti spontanei ed estemporanei offrendo strumenti per l'uso pubblico della piazza e della città, proponendo elementi di cambiamento e progettando scenari nuovi all'interno del vissuto quotidiano³.

Da questo punto di vista il percorso del Living Theatre, gruppo teatrale americano, è particolarmente significativo di una proposta estetica dove prassi politica, artistica ed esistenziale diventano un tutt'uno e si pongono esplicitamente come obiettivo il miglioramento della società e dell'uomo attraverso tecniche di rappresentazione che vanno dallo psicodramma al teatro di strada, attraverso la rielaborazione di meccanismi della comunicazione mutuati dalla tradizione religiosa e rituale orientale, africana, latino-americana.⁴

L'occupazione, nel maggio del 1968, del Teatro dell'Odeon di Parigi, scrive Julian Beck leader del gruppo del Living Theatre, «è stata la cosa più bella che abbia mai visto in un teatro»⁵ in quanto i teatri devono essere luoghi al servi-

³ A proposito del rapporto fra spazio e teatro d'avanguardia cfr. numero speciale di «The Drama Review», n. 39, 1968 dedicato ad *architecture/environment*; Henry Lesnick, *Guerrilla Street Theater*, New York, 1973; John Weisman, *Guerrilla Theater. Scenarios for revolution*, New York, 1973; Franco Quadri, *Appunti in morte (e rigenerazione) della neo-avanguardia: teatro-corpo, teatro-occhio, teatro-spazio*, «Humus», n.2/3, 1973, pp. 10 e ss; Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York, 1973; Alfredo Ronchetta, Ferdinando Vigliani e Alberto Salza, *Giubilate il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Studio forma, 1976; «Casabella», n. 431, 1977; «Lotus» n. 17, 1977; Franco Mancini, *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, 1980; Ruggero Bianchi, *Off Off & Away, percorsi processi spazi del nuovo teatro americano*, Studio Forma, 1981; Gigi Salvagnini, *Il luogo teatrale*, Granducato, 1984.

⁴ Sul Living Theatre vedi: Pierre Biner, *Le Living Theatre, L'Age de l'Homme*, Lausanne, 1968 (trad. it. *Il Living Theatre*, De Donato, 1968); *The Living Theatre*, numero speciale della rivista «Yale/Theater», Yale University Press, n. 1, vol. 2, primavera 1969; Giuseppe Bartolucci, *The Living Theatre*, Samonà e Savelli, 1970; The Living Theatre, *Paradise, Now*, a cura di F. Quadri, Einaudi, 1970; Julian Beck, *The life of the theatre*, San Francisco, 1972 (ed. it. *La vita del teatro*, a cura di F. Quadri, Einaudi, 1975); Stefan Brecht, *Nuovo teatro americano 1968-73*, Bulzoni, 1974; Massimo Dini, *Il sogno del teatro vivente. Il Living Theatre: vita, morte (e ascesa al cielo)* in Id., *Teatro d'avanguardia americano*, Vallecchi, 1978; F. Mancini, *Artaud, Grotowski, Living Theatre: il corpo come ambiente cinetico*, in Id., *L'illusione alternativa*, cit., pp. 78-108; R. Bianchi, *Autobiografia dell'avanguardia. Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni Ottanta*, Tirrenia stampatori, 1980; Serena Urbani e Cristina Valenti (a cura di), *Dedicato a Julian Beck*, Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale, Pontedera, 1986; J. Beck, *Theandric*, Harwood Academic Publishers, London, 1992 (trad. it. *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Socrates, 1994); C. Valenti *Dove gli dèi ballano. Living Theatre: una storia lunga mezzo secolo*, in Ferdinando Mastropasqua (a cura di), *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, Bfs, 1999. Anna Maria Monteverdi, *Frankenstein del Living Theatre*, Bfs, 2002. Alcuni film e video, tratti dalle rappresentazioni teatrali del Living Theatre, sono consultabili presso l'archivio video del Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma. Il catalogo è consultabile su Internet.

⁵ J. Beck, *La vita del teatro*, cit p. 201.

zio del popolo, dove le persone si riuniscono non per vedere le rappresentazioni dei miti borghesi, ma per interpretare, per progettare, per creare il sogno della rivoluzione.

Il maggio francese è per il Living Theatre un'esperienza esaltante, vissuta come la premessa di una prossima, mitica rivoluzione popolare, che condizionerà fortemente la loro prassi teatrale e il loro stile di vita. Le rivolte studentesche, le barricate, le manifestazioni di strada appaiono agli occhi degli attori del Living come unico, vero teatro, spettacolo autentico, in contrasto con le ipocrisie che si portano in scena nei teatri borghesi. Un "teatro libero" senza schemi, canovacci, falsi ruoli: insomma il teatro ideale, realistico che Julian Beck e Judith Malina, sua compagna nella vita e sul palcoscenico, e il loro collettivo perseguivano da tempo: «Teatro azione che va oltre l'occhio e il corpo, che non si limita a vedere ma agisce». In quei giorni sulle barricate si recitava uno spettacolo eroico, dove ogni personaggio aveva scelto il proprio ruolo, l'oggetto della rappresentazione era la ribellione contro le forze repressive, dice Julian Beck in un'intervista alla rivista americana «Yale/Theater»⁶. Il compito che il Living si assume, in questo momento, è quello di affiancare la lotta degli studenti con gli strumenti a loro disposizione: stampando manifesti, poesie, recitando spettacoli nelle strade.

Paradise, Now!

Paradise, Now! forse l'opera teatrale più emblematica del '68, nasce in questo contesto. L'idea che ispira il testo teatrale è l'utopia della «Bella Rivoluzione Anarchica Nonviolenta». «Il teatro è il Cavallo di Legno per prendere la città», scriveva Beck nel 1967, e dobbiamo fare in modo che «tutti i soldati si dimettano, tutte le porte si aprano, tutti i fucili vengano accati, tutta la gente abbia da mangiare e tutti gli assassini finiscano. Questa la sceneggiatura/ per l'unico spettacolo/ che mi interessa». *Paradise, Now!* è concepito come un percorso politico spirituale sulla strada che conduce alla rivoluzione. Un percorso da effettuare per tappe sull'esempio dei rituali religiosi, dove la liberazione di tutti gli uomini, rappresenta l'ultimo atto (non ancora realizzato), l'ultimo gradino di una scala simbolica verso la rivoluzione. Nell'opera confluiscono atteggiamenti ideologici e suggestioni mistiche diverse che

⁶ «Yale/Theater», gennaio 1969.



danno un respiro cosmopolita e spirituale al programma rivoluzionario. L'uso de *I Ching*⁷, ad esempio, suggerisce agli spettatori il senso dell'armonia che esiste fra dimensione casuale e realtà, così la scala attraverso la quale, piolo dopo piolo, si arriva alla rivoluzione si ispira agli Hasidim⁸, che concepivano la vita come una scala da percorrere tra la terra e il cielo, senza una successione prestabilita, un punto di partenza, una direzione. Il viaggio che il popolo deve fare verso la rivoluzione cercando di attivare le capacità che esistono al suo interno attraverso procedimenti rituali che portano alla consapevolezza, trova la sua fonte ispiratrice nel viaggio di Kundalini⁹, la forza che esiste in tutti gli uomini per raggiungere la piena «consapevolezza» e l'unione con la «beatitudine suprema», energia che si attiva attraverso la pratica yoga e la meditazione. Il ricorso alla *Kabbalah*¹⁰, infine, porta a comparare i dieci attributi (*Sefiroth*) dell'«unità suprema» (il «santo uno») e le componenti del corpo umano.

La struttura rappresentativa è schematizzabile con una scala di otto gradini, composti ognuno di tre momenti, che fanno ricorso a modi diversi di approccio con il pubblico: il rito, la visione, l'azione. Il rito è un'occasione di riflessione degli attori, un momento di meditazione attraverso lo yoga. La visione è il momento di confronto con il pubblico, le visioni sono sviluppate come *tableaux vivants*, gli attori sono in piedi, a braccia alzate: totem umani. L'azione è, invece, un invito esplicito rivolto al pubblico perché partecipi alle situazioni suggerite nelle varie scene. Le varie parti dell'opera venivano adattate alle situazioni che si venivano a creare durante le manifestazioni, un *work in progress* dove agli attori era lasciato il compito di stimolare le reazioni del pubblico. Il testo, una creazione collettiva del gruppo, venne allestito nel luglio del '68, in occasione del Festival di Avignone. Come si può facilmente intuire, l'*happening* provocò nette opposizioni e

⁷ *I Ching* sono consultati 24 volte in tutta la rappresentazione, riprendendo la versione tedesca dal cinese di Richard Wilhelm, tradotta poi in inglese da Gary Baynes.

⁸ I gradini hasidici sono tratti dagli studi di Martin Buber sulla vita degli Hasidim, raccolti nel volume *Dieci gradini detti hasidici*, tradotto in inglese da Olga Marx.

⁹ Kundalini è rappresentata come un serpente addormentato nel punto inferiore dei Chakra, i punti energetici che rapportano il microcosmo (l'uomo) al macrocosmo (l'universo), e concentrano in alcune parti del corpo l'essenza e l'esperienza di tutto l'universo. Attraverso la pratica yoga, Kundalini viene svegliata e comincia il suo viaggio passando da un Chakra all'altro, acquistando «consapevolezza». Giungendo al sesto Chakra si ottiene l'illuminazione e l'identificazione con il divino (samadhi). Dopo aver raggiunto il sesto Chakra, Kundalini ritorna, generalmente, al punto di partenza, il primo Chakra, e ricomincia il suo viaggio alla luce della nuova «consapevolezza» raggiunta.

¹⁰ Nella *Kabbalah* il «santo uno» è designato attraverso dieci attributi (*Sefiroth*), per far comprendere meglio la natura di questi attributi ci si serve di una figura metaforica: Adamo Cadmo immagine in cui il «santo uno» si incarna diventando la versione terrestre dell'altro Adamo, quello celeste. I kabbalisti davano ad ogni *Sefiroth* una corrispondenza analogica con una parte del corpo umano dell'Adamo Terrestre. In *Paradise, Now!* i dieci «santi attributi» sono distribuiti su otto gradini.

lo spettacolo divenne l'occasione, in prima istanza, di uno scontro duro tra le varie componenti politiche. Il Living richiese la partecipazione aperta del pubblico e l'ingresso gratuito e lo spettacolo in quell'occasione si trasformò in uno scontro aperto con le istituzioni e le forze dell'ordine, con gli attori del Living che cercavano di coinvolgere il pubblico presente e quello rimasto fuori dei cancelli: un invito esplicito all'azione, a muoversi, ad agire. Le parole/slogan finali: «Il teatro è nella strada. La strada appartiene alla gente. Liberate il teatro. Liberate la strada. Cominciate», avrebbero dovuto segnare l'inizio del vero spettacolo; la rivoluzione che incomincia dalla strada con la partecipazione popolare. In realtà accadeva che, scemata la spinta emotiva iniziale, gli attori non riuscivano a coinvolgere gli spettatori, spaventati all'idea di essere coinvolti attivamente nello spettacolo e impauriti di fronte alla novità della situazione. In questo senso, l'esperimento *Paradise, Now!* non può considerarsi un esperimento riuscito, tuttavia la sua importanza nella storia del teatro degli ultimi quarant'anni è davvero significativa, anche se la sua "qualità magica", come scrive Massimo Dini, si dissolve quando viene a mancare la componente essenziale dell'opera: la partecipazione del pubblico¹¹.

Lo spettacolo venne successivamente portato in giro in America e in Europa, suscitando ovunque reazioni piuttosto dure: il nudo esibito, le idee trasgressive, l'aria elettrica che accendeva le rappresentazioni, andavano a cozzare in maniera evidente con un certo modo di pensare che permeava la società borghese e bigotta di allora. A Torino – dove si svolse la prima rappresentazione italiana di *Paradise, Now!* – lo spettacolo, dopo essere stato programmato al Teatro Alfieri e poi sospeso dalla direzione per motivi di ordine pubblico, venne riproposto all'Unione culturale, rimasto poi negli anni successivi, assieme al *Cabaret Voltaire* di Edoardo Fadini, referente di una cultura alternativa e libertaria. A Roma, la rappresentazione, nella Facoltà di Legge, una delle sedi storiche delle assemblee romane, fu interrotta dalla polizia, giudicata oscena e il Living venne addirittura espulso dall'Italia. Dal 23 luglio 1968 - giorno della prima rappresentazione ad Avignone - al 10 gennaio 1970 *Paradise, Now!* venne rappresentato ottanta volte.



¹¹ M. Dini, *Teatro d'avanguardia americano*, cit., pp. 48-49.



Tornati negli Usa nel settembre del '68 per una breve tournée, infervorati dall'esperienza del maggio francese e di *Paradise, Now!*, i membri del collettivo si trovarono di fronte a una situazione politica e culturale più dinamica e contraddittoria rispetto a quella europea. Alcuni gruppi che, come Beck e Malina, negli anni '50 erano stati sostenitori di nuove forme artistiche poi confluite nell'*Off Broadway* - il movimento dell'avanguardia teatrale americana, che recitava in circuiti teatrali non ufficiali, fuori Broadway appunto - erano stati contaminati da un rigurgito commerciale; altre *troupe* si trovavano invece ad affrontare la contraddizione fra il perseguire l'obiettivo di un *teatro d'azione* da portare nelle strade e il proclamare tutto ciò, comunque, in una struttura teatrale. Si avviò un acceso dibattito fra i gruppi dell'avanguardia teatrale e il gruppo di intellettuali che ruotavano attorno al movimento. Per il Living le contraddizioni fra teoria e pratica di teatro rivoluzionario si evidenziarono in progressione e culminarono proprio durante le rappresentazioni di *Paradise, Now!*, quando gli studenti contestarono al collettivo di portare il loro spettacolo in giro per teatri invece che nelle fabbriche e nelle strade. «Noi - scrive Beck - che dicevamo a una società: "Respingi le strutture, effettua la metamorfosi, abbandona il bozzolo, tiratene fuori", eravamo ancora lì, ancora dentro i teatri: gli studenti ci stavano aggredendo con la verità: dovevamo uscirne fuori»¹².

Lo scioglimento del gruppo: verso un teatro-azione

I Living ha in cantiere un nuovo progetto: *La città assoluta*, una serie di *performance* da recitare in giro per strade, piazze, mercati, fabbriche, supermercati, metrò, scuole, vetrine, parchi, cortili, vicoli. Obiettivo: un teatro migliorativo, didascalico, che intende «cambiare le vibrazioni della città. Lampeggiare consapevolezza nella strada», un teatro che abitui la gente all'azione. Portare a compimento il progetto de *La città assoluta* risulta però impossibile senza cambiare la struttura operativa di base: il collettivo stesso. Così il gruppo decide di sciogliersi e di ricostituirsi in cellule: quattro, come i vari orientamenti presenti all'interno del collettivo stesso. L'annuncio dell'evento venne dato a Berlino, nel 1970, in concomitanza con l'ultima rappresentazione di *Paradise, Now!* portata in scena dal colletti-

¹²J. Beck, *La vita del teatro*, cit. p. 174. La citazione è datata: Croissy sur Seine, 6 maggio 1970.



vo al completo. Una cellula, quella formata da Julian Beck e da Judith Malina, scelse come quartier generale Parigi e decise di darsi delle indicazioni operative sostanzialmente politiche perseguendo forme teatrali di strada. Una seconda, con sede a Berlino, decise di continuare a lavorare su una ricerca di tipo *environmentale*. Una terza si stabilì a Londra. Una quarta, infine, decise di approfondire la ricerca sui valori spirituali orientali e la pratica Yoga, operando sempre e comunque al di fuori dei circuiti teatrali ufficiali. Lo scopo della scissione era quello di appoggiare le forze rivoluzionarie e di trasformare la struttura «burocratica-autoritaria-poliziesca»: per far questo era necessario uscire dal luogo-teatro, «trappola architettonica», dove l'uomo di strada non può entrare. Bisognava abbandonare i teatri, creare un teatro per l'uomo della strada. Creare l'azione: «la forma più alta di teatro», trovare nuove forme dove l'arte possa servire le esigenze del popolo. La prima occasione per realizzare teatro d'azione in strada, dopo la scissione del gruppo, si presenta a Parigi. Il pretesto: l'aumento delle tariffe del metrò. Il Living allestisce brevi *performance* da effettuare nelle stazioni del metrò, ma il progetto naufraga alla prima uscita e si conclude con dodici arresti. Subito dopo Beck e il suo gruppo partono per una tournée in Brasile. L'intenzione è di lavorare nelle *favelas* a contatto con l'umanità misera e disperata dei ghetti brasiliani, quella realtà scomoda che nessuno vuole vedere e che nessuno ha interesse a testimoniare. È un teatro di trincea quello che si va mettendo in scena, un teatro che tocca i temi più umili e quotidiani e li converte in categorie generali e assolute: il Potere, il Denaro, l'Amore, la Guerra, la Morte, la Proprietà. Il progetto consta di due fasi: una propriamente informativa e di sensibilizzazione e una successiva operativa, l'ideale è la «Bella Rivoluzione Anarchica Nonviolenta», cui seguirà una «vita armoniosa e libera mentalmente, fisicamente, sessualmente». In sostanza alla gente per strada si cerca di dire che il denaro non è importante, che si potrebbe anche vivere senza, perché l'esistente sarebbe sufficiente per tutti, che non è il caso di ammazzarsi di lavoro, che è importante anche lo svago; che si potrebbe vivere autogestendo il proprio lavoro e in collaborazione amichevole; che si dovrebbero abolire governo, polizia, eserciti, proprietà, prigionieri, istituzioni («prigionieri mal dissimulate»), consumismo, pubblicità, guerre, nazionalismi, tutti quei valori e quei bisogni che nascono da una struttura sociale che produce odio e lavori inutili.



L'eredità di Caino

La pratica del *teatro di strada* è la conclusione coerente e necessaria di un discorso portato avanti con una logica quasi messianica, che coinvolge in maniera totale il vissuto pubblico e privato, il rapportarsi, come singole persone e come collettivo, con l'apparato repressivo con un atteggiamento di sfida palese, ben sapendo che ciò vuol dire subire una reazione violenta e ottusa che si manifesta con boicottaggi burocratici, pestaggi, arresti, processi e condanne: sono gli anni de *L'eredità di Caino*, un'opera da rappresentare nelle strade e in luoghi non teatrali, che riprende il discorso iniziato con *Paradise, Now!* e proseguito con *La città assoluta*. Anche questo lavoro è pensato come *work in progress* e incomincia a prendere forma in Francia sul finire del 1969 ma assume una dimensione teatrale vitale solo dopo l'esperienza fatta nelle *favelas*, in mezzo al vissuto disperato dei ghetti brasiliani.

L'eredità di Caino è concepita come una costellazione formata da centinaia di stelle: «una costellazione che brilla dentro una città o un villaggio»¹³ diventandone il suo «doppio» e assumendo, quindi, di volta in volta un volto diverso. I pezzi del ciclo, un centinaio di *performance* diverse per stile, linguaggio e lunghezza (alcune durano pochi minuti, altri diverse ore) vengono rappresentati fra il 1970 e il 1978. Sono destinati a quelle persone che non hanno l'occasione di andare a teatro per motivi economici e di cultura. L'intento è quello di creare un clima partecipativo che stimoli la gente stessa a riscoprire e reinventare la propria identità e la propria cultura. La scenografia è scarna, essenziale, vengono sfruttati gli elementi esistenti, i corpi stessi diventano oggetti di scena. Il tema è il rapporto che si instaura fra padrone e schiavo, o, più genericamente, fra carnefici e vittime, fra chi comanda e chi subisce: un rapporto basato su un legame di tipo sadomasochistico. L'argomento si ispira al progetto omonimo dello scrittore austriaco Sacher-Masoch: tutti gli uomini sottostanno alla legge della violenza, usata da chi comanda, ma anche accettata, quasi con compiacimento, da chi subisce. Questa violenza si manifesta sotto varie forme: il potere dello stato, il rapporto amoroso, il denaro, la proprietà, la guerra o il militarismo, la cultura della morte. Il padrone, invidiato dallo schiavo, costituisce ai suoi occhi un model-

¹³ Ivi, pp. 264-271. «Ognuno di noi – scrive Beck – è nato su questo pianeta fra le stelle» e possiamo cooperare e ribaltare il sistema e solo il popolo può avere la forza sufficiente «perché solo il popolo può liberare il popolo [...] perché la santità è nel popolo e mai in mezzo a una nazione [...] ognuno potrà dire: "il mondo è stato creato per il mio beneficio"; e la gente potrà dire, "il mondo è stato creato per tutti"».

lo da imitare, un esempio di saggezza, bellezza, perfezione. Alla fine, nella saga di Masoch, il padrone uccide lo schiavo consenziente. Lo scopo perseguito dallo scrittore austriaco è quello di capire e di svincolarsi da questo tipo di rapporto violento partendo dalla comprensione della componente di amore-odio esistente fra le persone sottoforma di violenza psico-sessuale.

L'eredità di Caino si presenta come una sorta di psicodramma dove gli spettatori dovrebbero raggiungere consapevolezza delle proprie frustrazioni e trovare, quindi, anche se non necessariamente, la capacità di superarle. I pezzi riprendono i temi del ciclo di Masoch, e utilizzano lo stesso schema di intreccio reciproco fra le varie forme di repressione, ma vengono pensati per essere riformulati a seconda delle occasioni, diventando quindi ogni volta una rappresentazione diversa che vuole rispecchiare la realtà contingente. È il caso di *Oratorio di appoggio a uno sciopero*, rappresentato a Reggio Emilia in favore degli operai di una fabbrica che erano stati licenziati.

Nel 1975 il Living partecipa alla Biennale di Venezia portando tre pezzi del ciclo: *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, *La torre del denaro*, *Sei atti pubblici*¹⁴. Le *Sette meditazioni* sono concepite per spiegare il progetto de *L'eredità di Caino* e il concetto di meditazione. I registri della narrazione si avvalgono dei modi e dei rituali religiosi e magici. Le azioni e i gesti sono ripresi dagli esercizi di biomeccanica di Mejerchol'd: gli attori assumono delle posizioni che poi mantengono per alcuni secondi. L'uso dei colori rosso e nero richiama al simbolismo anarco-comunista. Il dramma si presenta come un percorso attraverso una serie di riflessioni legate fra loro che portano gradualmente alla conclusione che è doveroso e necessario realizzare il sovvertimento, liberare gli oppressi, cambiare il mondo. *Sei atti pubblici* ha una struttura rituale ed itinerante, si presenta come una sorta di *via crucis* condotta dagli attori del Living lungo un percorso urbano che rappresenta il canovaccio portante dello spettacolo

¹⁴ Rappresentato per la prima volta a Pittsburgh, il 6 maggio del 1975, lo spettacolo viene portato quattro giorni dopo al Festival del Teatro sperimentale di Ann Arbor. Il dramma è pensato inizialmente per la comunità di Pittsburgh e si rivolgeva, quindi, ad un pubblico di operai, neri ed emarginati. In Italia tre pezzi vennero presentati per la prima volta alla Biennale di Venezia: *Le sette meditazioni* il 18, il 21 e il 23 ottobre 1975; *La torre del denaro* il 20, 22, 24, 25 ottobre, nella chiesa sconsacrata di San Lorenzo; il 15 e il 19 ottobre i *Sei atti pubblici* che ebbero come palcoscenico Piazza San Marco e zone limitrofe. Cfr. *The Seven meditation on political Sado-Masochism*, Boston, 1973 (ed. it. *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, trad. di Gianfranco Mantegna, Cda, 1976). Nel '75 lo spettacolo viene presentato anche in Danimarca per l'Odin Teatret e in Francia, al Festival Sigma di Bordeaux. Nel '76 lo spettacolo venne portato alla Rassegna internazionale di Taormina. In Sardegna venne incluso tra le manifestazioni della Marcia antimilitarista internazionale. In ottobre lo spettacolo partecipò al Progetto di contaminazione urbana del Comune di Cosenza e alla Proposta di azione culturale del Comune di Genova.



lo. Durante il percorso si toccano i luoghi-simbolo del potere, diversi di volta in volta così come diversa è la successione delle case. A Venezia lo spettacolo iniziava in piazza San Marco, si spostava poi alla Borsa (la Casa della morte), quindi davanti ad una banca (la Casa del denaro), a una Compagnia di Assicurazioni (la Casa della proprietà), per ritornare poi in piazza San Marco, davanti alla Basilica (la Casa dello Stato) dove veniva rappresentato il rito dell'offerta del sangue, per toccare ancora una stazione di polizia, nei pressi della piazza, che rappresentava la Casa della guerra. Il dramma si concludeva a piazza San Marco, davanti a Palazzo ducale, dove veniva presentata la scena della Casa dell'amore. Lo spettacolo durava circa quattro ore. Gli attori ponevano al pubblico delle domande allo scopo di suscitare una meditazione collettiva: «Che cosa è la proprietà?», «Chi controlla?», «Chi è controllato?», «Cos'è la violenza?», «Come possiamo liberarci dai nodi che ci legano?».

Un uomo con un megafono, lo Sciamano del tempo, annunciava l'ora ogni 15 secondi, ripetendo ossessivamente «exactly», e accordando il proprio tono di voce con il carattere della scena. Dal luogo di ritrovo-preambolo lo spettacolo si muoveva lungo le varie case-simbolo, come una processione, mentre gli attori si immobilizzavano in *tableaux vivants* mimando scene di dolore e disperazione.

Gli anni del “riflusso”

Gli anni ottanta segnano per gli attori del Living una lunga fase di riflessione. In un appunto del 30 gennaio 1982, Beck si lamenta di non avercela fatta e di aver fallito «la campagna italiana e aver perso la rivoluzione culturale»¹⁵. Sono anni difficili per chi come lui aveva creduto in una possibile «Bella Rivoluzione Anarchica Nonviolenta»: i tempi non sono maturi. «Il teatro è di nuovo nelle mani della borghesia»¹⁶, scrive nel 1983, e, in una riflessione del 1979: «Le rivoluzioni falliscono, non accade nulla, il mondo sta cedendo, si sta spaccando e noi ne saremo vittime, indossavamo persino colori dell'arcobaleno e un quinto della nazione fumava erba, la forma che cambia il contenuto non era ancora cambiata abbastanza»¹⁷. Il finale stesso di *Sei atti pubblici* era emblematico dell'aria che si respirava sul finire degli anni settanta. Gli attori alla fi-

¹⁵ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 285.

¹⁶ Ivi, p. 232.

¹⁷ Ivi, p. 179.

ne della *performance* gridavano alla gente «Siete liberi?» e il pubblico, seguendo le direttive impartite dal gruppo, rispondeva: «Non ancora!». Stridente la differenza tra il finale pieno di attese di *Paradise, Now!* con la promessa di un teatro nella città, l'invito a «uscire nelle strade», perché la strada appartiene alla gente, e la conclusione rassegnata di *Sei atti pubblici*, rappresentato sette anni dopo, dove si evince che, dovendo scegliere fra una splendida libertà e un'umiliante prigionia, spesso, a volte consapevolmente, si ripiega per comodità ed abitudine mentale sulla seconda. Il teatro è stato portato nelle strade ma il popolo non è ancora libero. La risposta agli anni del cosiddetto riflusso diventa un ripensare il teatro "tradizionale" alla luce delle mille esperienze vissute nella realtà, dei nuovi linguaggi e mezzi espressivi appresi in giro per il mondo, nelle strade, fra la gente, tentando di trasportarli in una nuova forma teatrale. È insomma il ritorno dell'azione al teatro, dove il teatro diventa uno strumento di riproduzione e sublimazione e per Julian Beck soprattutto un mezzo per sconfiggere e superare la Morte, grazie all'immortalità dell'opera d'arte. Nella bella prefazione a *Theandric*, il testamento spirituale del leader del Living, morto di cancro il 14 settembre 1985, Judith Malina scrive che nel libro si assiste alla lotta tra la morte e il poeta e che in questa immagine Beck vede se stesso nell'atto di allontanarsi da noi, lasciando però frammenti di sé che abbiamo il compito di ricomporre, come quell'antico Orfeo/Osiride, riplasmato dall'amore della sua sorella/sposa¹⁸.

***Resist Now!*: Il Living e i "no-global"**

A

Genova, nel luglio del 2001, in occasione delle manifestazioni contro il G8, il Living ha portato in piazza *Resist Now!*. Uno spettacolo di strada, emblema di ogni forma di resistenza umana al capitalismo, all'economia globale, alle guerre. Racconta Hanon Reznikov che dalla morte di

Julian Beck dirige il Living con Judith Malina:

Sono venuti 700 gruppi - dai trotskisti argentini ai travestiti tedeschi, e sembra che siamo tutti della stessa stirpe - le persone che hanno voluto spostarsi per far capire al mondo che c'è un'altra via di sviluppo - la maggiore parte sono giovani, con gli obbligatori tatuaggi, piercings e capelli rasta - sono ispirati, ma anche esitanti di fronte a quello che sta per avvenire. Io che sono della generazione del '68 non vedo molte differenze.

Durante i tre giorni degli incontri, abbiamo recitato *Resist Now!*, uno spettacolo creato collettivamente dal Living con 30 artisti liberi che si sono dedicati al progetto - *Resist Now!* comincia con

¹⁸ Judith Malina, prefazione a J. Beck, *Theandric*, cit., pp. 13-16.



noi che ci leghiamo al pubblico con dei nastri rossi che alla fine tirano tutti in una spirale che ci imprigiona - dove siamo adesso, fermati nella situazione attuale - una voce grida «merz!» (parola dada inventata da Kurt Schwitters, distillato da «kommerzbank») e ci liberiamo per presentare una serie di ritratti dei problemi che tutti sono venuti ad affrontare - la violenza, la povertà e il resto - una macchina mostruosa prende forma e avanza, consumando gli spettatori. Passa mentre canta *moloch*, la poesia di Allen Ginsberg dedicata al dio del denaro. Poi i partigiani di Rocchetta Ligure riappaiono per convincere la gente di esorcizzare la loro propria violenza per poter smantellare la struttura. Finito questo, gli elementi umani si riorganizzano in una nuova forma di vita - infine, ci sediamo per terra per ascoltare le sirene che annunciano i prossimi bombardamenti, la nostra presenza forma già un atto di resistenza.

Il primo giorno, il 19 luglio, abbiamo fatto lo spettacolo a piazzale Kennedy, dove si radunavano i nuovi arrivati - tra la mensa e le panche per chiedere gli alloggi, abbiamo creato un'atmosfera intensa ma tranquilla. Era il tramonto ed era bello vedere tanta brava gente continuare ad arrivare. Il giorno seguente, il 20 luglio, abbiamo assaltato piazza Dante con il nostro teatro pacifico, proprio davanti alla grottesca barriera di acciaio che sigilla la zona rossa - c'era molta energia e lo spettacolo evaporava ogni tanto quando si assediava il confine metallico, ma poi si riprendeva e alla fine si gridava spontaneamente prima «Genova libera! Genova libera!» e poi «siamo liberi! siamo liberi!». È stato solo più tardi che ha prevalso la violenza [...].

Il 21 luglio ci siamo uniti all'enorme corteo dei gruppi partecipanti, c'erano forse 150.000 individui che camminavano per tutta la città, una bella dimostrazione di solidarietà, una marea di bandiere rosse, nere, verdi, arcobaleno, accompagnata da tamburi e canzoni. Abbiamo recitato tutti gli elementi dello spettacolo in versione oratorio, marciando con la folla, ma come se il sole stesso fosse impotente a impedirla, di nuovo la violenza è scoppiata [...]. È stata una diaabolica discesa tra gioia e terrore ¹⁹.

Il titolo dello spettacolo cita, significativamente, quello di *Paradise, Now!* ed è un adattamento ed una attualizzazione di *Resistance*, opera ideata nel 2001 per spazi non convenzionali, che si ispira a episodi legati alla Resistenza a Rocchetta ligure, attraverso le dolorose testimonianze dei partigiani della Val Borbera, raccolti dagli attori del Living, assieme ad altro materiale documentario, libri, filmati. Lo spettacolo si riallaccia all'episodio della resistenza partigiana cercando di ricostruire la continuità ideale fra quell'esperienza e altre forme di resistenza umana rivolte a contrastare il capitalismo, la globalizzazione economica e di pensiero, la guerra. L'intento è quello di recuperare valori etici e politici, risvegliando ideali antichi. Così come un tempo era necessario opporsi al nemico e agli invasori oggi bisogna fronteggiare nuovi oppressori: l'abuso di potere, lo sfruttamento dei paesi poveri, la violenza. *Resistance* prende il titolo da un quotidiano anarchico che, nel 1948, ispira al Living la messa in pratica dell'utopia del teatro vivente. Il concetto di *resistenza* racchiude in sé i due motivi che ispirano la loro ricerca estetica: quello teatrale e quello politico e viene inteso come impegno a portare avanti uniti il lavoro, il vivere quotidiano e l'agire politico utilizzando i soli strumenti della non violenza e prendendo ad esempio la «resistenza

¹⁹ Intervista di Andrea Rocco a Hanon Reznikov, «il manifesto», 31 luglio 2001.

non armata» condotta dalle donne, dai sabotatori, perché alla violenza di chi domina non si può rispondere con altra violenza. «*Resistance*, scrive Anna Maria Monteverdi, come già Antigone e Frankenstein, ripropone la figura del *resistente* dell'antico dramma, guardando brechtianamente al presente»²⁰.

²⁰ A.M. Monteverdi, *Living now*, in margine al video *Resistance (Living Theatre a Beirut)* di Marco Santarelli; l'articolo si trova in «ateatro», webmagazine di cultura teatrale curata da Oliviero Ponte di Pino in collaborazione con Anna Maria Monteverdi, <http://www.atatro.it>.

Sull'esperienza dello spettacolo *Resistance* si veda Lorena Cristini, *The Living Theatre: da The Connection a Resistance, (1951-2001)*, tesi di laurea discussa il 9 gennaio 2001 a Trento con Ferdinando Mastropasqua e Michele Bravo, di cui sono pubblicati alcuni stralci sul webmagazine «ateatro». Un video sullo spettacolo portato a Beirut è stato realizzato da Marco Santarelli.

DIETRO LE QUINTE




La ricerca sulla piazza come luogo teatrale nasce negli anni ottanta in seguito alla riflessione su quello che la piazza ha voluto dire per me/per la mia generazione. Negli anni settanta la piazza è stato il luogo dell'aggregazione, della comunicazione, della costruzione della consapevolezza. Oggi che la piazza riveste nuovamente un ruolo importante per lo sviluppo della coscienza collettiva mi è sembrato ovvio ritornare a quelle cose scritte per la mia tesi di laurea in Teoria della progettazione discussa al Politecnico di Torino nel 1985, cercando di coglierne continuità e differenze.

Tutti siamo consapevoli, oggi, delle potenzialità incredibili che la piazza ha per la costruzione del consenso ma anche per la crescita di un modo unitario di socializzazione della quotidianità e del sentire. Proporre come modello di uso della piazza quello avanzato nel teatro di strada e in particolare nella ricerca del Living Theatre si presenta, in realtà, come proposta progettuale e politica più che storica, proprio per l'impatto che ebbe su di me, giovane spettatore curioso all'epoca, quell'esperienza. In fondo lo Zapruder che ho in mente è una figura di storico/creativo che vigila costantemente alla ricerca di nuovo materiale da leggere dal punto di vista storico e da interpretare e trasformare dal punto di vista creativo.

Ho voluto riportare, a tale proposito, nello scritto le ricerche che Cristina Valenti, nota studiosa del teatro del Living, ha svolto in questi anni sulla ricezione che sul pubblico ebbero quelle *performance*, ma non sono purtroppo riuscita ad avere in tempo il materiale, tuttora inedito, che cito comunque per l'importanza che riveste oggi questo tipo di ricerca nel campo della lettura dei testi artistici e di costume. Importanti, in questo senso e per continuare a lavorare su questo tipo di materiali, la definizione di Lettore modello e di Autore modello, date da Eco, che porta l'attenzione sulle strutture del discorso, acquisite attraverso lo strutturalismo, e, sulle strategie della comunicazione, la definizione di Estetica della Ricezione proposta da Jauss nel 1967 (scuola di Costanza); e ancora il filone di ricerca del *Reader-Response Criticism* anglo-americano (Holland, Culler, Fish) che supera e integra l'antitesi spettatore/produttore e il criticismo oggettivo di Hirsch spostando la ricerca sul fenomeno complesso della lettura dell'opera.