

Titolo || Per le strade come commandos  
Autore || Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina  
Traduzione di || Francesca Sintini  
Pubblicato || «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 33  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 3  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Per le strade come commandos

a cura di Aldo Rostagno

*ROSTAGNO - Prima di tutto, Julian Beck, vorrei fa de una semplice domanda: perché è ritornato negli Usa? e poi, quale pensa che sia l'Impatto del suo ritorno? non solo sul mondo del teatro, ma sulla gente degli Stati Uniti, sul pubblico in generale.*

BECK - Siamo ritornati perché ci hanno invitati, e come abbiamo detto per anni, noi andiamo ovunque siamo invitati, senza mai fare discriminazioni: ci fa piacere cercare di dimenticare il problema delle frontiere e delle nazioni e comportarci con la sensazione che il mondo è casa nostra; che noi semplicemente andiamo dov'è possibile andare. Ora abbiamo avuto l'occasione di ritornare negli Usa con biglietti di andata e ritorno, che ci permetteranno di ritornare in Francia per una tournée in aprile, maggio e giugno; e poi, fra un anno circa, contiamo di fare un'altra tournée in Italia, e andremo in molti altri paesi europei dove siamo già stati invitati. Ci interessa andare dappertutto, in tutti i paesi del mondo.

*ROSTAGNO - Quando lei afferma che è ritornato solo perché è stato invitato, vuoi dire che lei non sarebbe tornato spontaneamente, per così dire?*

BECK - Non abbiamo il denaro necessario per decidere dove vogliamo andare. Andiamo dove c'è un sostegno di capitali che ci renda possibile il viaggio; si era parlato per circa 2 anni del nostro ritorno negli Usa, ma alla fine è stato organizzato dal Radical Theater Repertory, un'organizzazione che comincia a funzionare con qualche risultato, che può fare del lavoro molto interessante e importante negli Stati Uniti, diffondendo informazioni e comunicazioni teatrali e organizzando le tournées di varie compagnie teatrali radicali: e ce ne sono molte negli Stati Uniti, a differenza che in Italia, dove, per quanto ne so, non esistono delle compagnie teatrali veramente radicali, ci sono solo due o tre teatrini che stanno tentando: ed è molto importante quello che stanno facendo, ma non hanno ancora trovato una vera forza e una vera voce.

*ROSTAGNO - Mi posso sbagliare, ma quello che ha appena detto, voleva significare che siete tornati non perché pensavate che era venuto il momento per il pubblico americano di confrontare la realtà del Living Theatre, ma solo per la ragione che lei ha appena manifestato: In altre parole, pensa che il pubblico americano fosse pronto per questa violenta esperienza?*

MALINA - Non penso che facciamo fra una città e l'altra il tipo di distinzioni che la sua domanda sottintende. Noi recitiamo in una città e poi ci invitano in un'altra città e allora andiamo in questa città, che può essere in Finlandia, in America, in Spagna, in Jugoslavia, in Inghilterra: tutte hanno forme di governo diverse, impostazioni politiche diverse, avvenimenti artistici diversi. Andiamo dappertutto, recitiamo per tutti, i giovani di tutto il mondo che sono il nostro miglior pubblico sono gli stessi in tutto il mondo. Non so che cosa intenda lei per **pubblico americano**. Un pubblico americano è un gruppo di persone che vivono per caso nelle città in cui recitiamo ora, ma se recitiamo in un'altra città noi raggiungiamo il pubblico di quella città, ma non abbiamo più questo concetto ristretto di nazionalità perché nei nostri viaggi da una città all'altra, da un paese all'altro, abbiamo scoperto che i giovani, specialmente i giovani radicali di oggi, non tengono in nessun conto il concetto di frontiera.

BECK - Mi lasci aggiungere che c'è un movimento rivoluzionario internazionale, che è veramente internazionale: noi ci consideriamo parte di questo movimento internazionale, perché se ci sarà una rivoluzione anarchica che avrà successo, avverrà su un piano internazionale, dato che non può aver luogo negli stretti confini del nazionalismo: siamo troppo interdipendenti. Ora non progettiamo la lotta, non progettiamo quando e dove andiamo, ciò dipende in parte da ragioni organizzative, cioè, dal posto in cui siamo, e in parte da dove riceviamo l'invito.

*ROSTAGNO - È completamente accidentale?*

BECK - A questo punto è quasi accidentale. Facciamo qualche piccolo progetto, ovviamente, ma non abbiamo mai detto che era il momento di ritornare negli Stati Uniti e dare l'assalto alla cultura americana nel '68 e nella primavera del '69. È accaduto semplicemente che il nostro giro è stato organizzato in questo periodo. È vero che le persone che lo hanno organizzato negli Stati Uniti pensavano che per il Living Theatre era arrivato il momento di tornare negli Stati Uniti. Loro lo pensavano, ma non faceva parte dei nostri progetti. Siamo qui, resteremo qui per una tournée di 7 mesi circa, poi torneremo in Europa, per tornar poi di nuovo negli Usa, non so. Non so neanche quanto resteremo in Europa. So che non abbiamo intenzione di stabilirci negli Stati Uniti, di stabilirci in qualunque città, come abbiamo fatto per gli ultimi 4 anni e mezzo. Ci piace ancora viaggiare. Penso che non ci consideriamo più come esiliati, o in esilio, perché pensiamo che ovunque siamo abbiamo la nostra identità e apparteniamo a qualcosa, e che non apparteniamo a un posto più che a un altro: che abbiamo tanto da dire direttamente al popolo italiano, spagnolo, irlandese, jugoslavo, cinese o algerino, quanto possiamo dire al popolo americano, messicano o australiano. Ciò che diciamo non è diretto in modo specifico a una cultura nazionalista: è semplicemente diretto agli uomini, dovunque sono; il mondo intero è nella morsa di un terribile sistema: e noi ci troviamo di fronte a questo dovunque andiamo. Lei ci ha chiesto qualcosa circa l'impatto del Living sugli Stati Uniti. È difficile giudicare la reazione degli altri. Possiamo comprenderla in parte dalla reazione del nostro pubblico, in parte da ciò che si scrive. Penso che sia chiaro che c'è una divisione fra i critici e particolarmente fra i critici borghesi (e i critici marxisti-borghesi) e i critici di sinistra che sono molto legati a un concetto di confronto violento: sono tutti molto preoccupati e sconvolti per il nostro lavoro. D'altra parte lo si può vedere dall'età, ci sono i critici più giovani, di 30 anni o meno, che mi sembrano mostrare una

Titolo || Per le strade come commandos  
Autore || Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina  
Traduzione di || Francesca Sintini  
Pubblicato || «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 33  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 3  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

comprensione molto chiara e intelligente di quanto cerchiamo di fare: questo è il momento di tirare le somme, di raggruppare le forze, e penso che anche i critici lo capiscano e molti di loro cominciano a prendere il loro posto e a dimostrare esattamente quanto sono in relazione col nostro lavoro. Negli Stati Uniti c'è moltissima gioventù e prima di tornare abbiamo dovuto subire minacce terroristiche, fummo avvertiti da amici che non dovevamo tornare, noi stessi avevamo molta paura. Come dice Judith, non può essere bello come sembra: e anche se abbiamo avuto molte controversie e un arresto a New Haven<sup>1</sup>. Ci troviamo ancora in una società divisa, non abbiamo ancora affrontato veramente la popolazione di colore, non abbiamo assolutamente affrontato i diseredati d'America, abbiamo recitato per un'élite intellettuale nelle università e nei teatri, per un'élite economica, e per questa ragione la nostra impressione dell'America è distorta, priva di un rapporto con gli altri segmenti della popolazione. Così è difficile dare un giudizio.

*ROSTAGNO - Avreste preferito avere questo confronto?*

BECK - No: abbiamo fatto il teatro in modo tale che si recita solo per questa élite, per questo pubblico, e si va avanti così per 20 anni. Ora siamo arrivati però a questo punto: che speriamo di trovare il mezzo di staccarci da quel pubblico e di portare il nostro lavoro alla gente culturalmente diseredata, cioè ai diseredati economici e sociali, ma ciò fa parte del prossimo stadio del nostro sviluppo. Vogliamo trovare il modo di stabilire questo contatto, di trovare qualcosa valido da dire, qualcosa di filosoficamente, socialmente e anche esteticamente valido. Trovare un linguaggio valido; un'espressione valida, un mezzo di comunicazione con la gente di questo mondo che non sa cos'è il teatro: che in effetti sa ben poco di tutto, poiché la loro è una vita non di conoscenza ma di semplice esistenza, e se possiamo, svilupperemo il nostro lavoro in modo che sia in grado di comunicare con queste persone che non sono mai andate a teatro, che non vanno a teatro, che non vogliono andare a teatro, e credono che il teatro non abbia nulla da dirgli perché dalla propaganda hanno sempre saputo che il teatro non è per loro e non ha nessun rapporto con loro. Alcuni dicono che il Living ha avuto un grandissimo impatto negli Usa, che ci sono state più polemiche su questo lavoro che da 2000 anni a questa parte. Io veramente non ne so nulla. Sapremo che il nostro lavoro e il lavoro degli altri ha effetto e significato e un vero impatto, quando ci sarà una sincera ricostruzione sociale negli Stati Uniti, quando ci si allontanerà dal sistema repressivo che uccide anima e corpo, il sistema che ora ci controlla. Questo è ugualmente vero dappertutto.

*ROSTAGNO - Mi permetta di farle un'altra domanda basilare che spero non troverà troppo impertinente. È chiaro ormai che voi siete interessati al teatro così come alla rivoluzione. Le due cose, direi, sono ormai parallele. A questo punto della sua carriera, dopo 20 anni di attività teatrale, le interessa di più perfezionare le sue doti teatrali che le servono per esprimere se stesso e il suo messaggio, nel teatro, o è più impegnato nella rivoluzione in quanto tale?*

MALINA - È una cosa terribile da chiedere a chiunque.

*ROSTAGNO - Diciamo così: il teatro è un'arma rivoluzionaria nelle vostre mani?*

BECK - Il teatro è un meccanismo per comunicare: cioè noi abbiamo un rapporto con le persone. Non prepariamo una commedia per il nostro piacere, sperando che sarà in qualche modo un'esperienza piacevole per qualcun altro. Noi cerchiamo di avere un dialogo con altri uomini, cerchiamo di spezzare la barriera del distacco, quel distacco che esiste fra uomo e uomo, fra datore di lavoro e impiegato, fra insegnante e studente, fra la persona che nutre la terra e prepara i cibi e la persona che li consuma. Cerchiamo e tendiamo a un'unificazione, in modo che in questa unificazione collettiva l'individuo troverà la libertà di essere se stesso, ma potrà ancora continuare a crescere nella comunità, e a dare se stesso alla comunità che a sua volta ne fiorisce. Il nostro lavoro nel teatro è essenzialmente un tentativo di avere un dialogo - ciò che Buber chiama un rapporto "io-tu" con lo spettatore - e l'estetica del nostro teatro (e la ragione per cui abbiamo sviluppato questa estetica) è nella reale possibilità di trovare il mezzo di comunicare direttamente invece che indirettamente. Invece di un'arte che **mostra**, un'arte che **opera**. Cerchiamo anche di liberarci di questa barriera fra la vita e l'arte: vogliamo che la vita sia bella come l'arte, e l'arte bella come la vita, distruggere il momento e far accadere qualcos'altro, proiettare di colpo gli spettatori dal posto in cui si trovano su un altro livello - e poi lasciarceli. Vogliamo continuare a distruggere il loro ambiente e la loro vita quotidiana, finché non si renderanno conto del fatto che ci sono altre parti di loro stessi da esplorare, e che il lavoro che fanno ha bisogno di cambiamenti, di interruzioni. Dobbiamo penetrare dove si trovano, e se li prendi sempre quando sono a teatro, preparati a ciò che sta per accadere, non li puoi raggiungere veramente: ma forse il teatro di guerriglia può raggiungerli, forse possiamo penetrare fino a loro, forse possiamo spezzare la barriera e attraversarla. Se entriamo nelle banche, nei supermercati, nelle lavanderie a gettoni, nelle stande, nei negozi popolari e facciamo qualcosa che li scuota; o semplicemente diamo loro una nozione della "bellezza" che non avevano prima, poiché il loro sentimento di bellezza è così malato, così plastico, così distorto, così nauseante, così disgustoso, a causa di ciò che viene presentato loro come "bello", che non hanno nulla a cui aspirare: possono solo salutare la bandiera, possono solo ammirare la pomposità della Chiesa: queste sono le uniche cose elevate che hanno; e questa è un'area per l'azione rivoluzionaria che è molto, molto importante. Spero che troveremo il modo di sfruttarla.

*ROSTAGNO - Ha intenzione di continuare a esplorarla ulteriormente?*

MALINA - Ci sono 2 problemi. Uno è finanziario: se non recitiamo nei teatri grandi, come possiamo mantenere una compagnia di 40 persone e 9 bambini? Questo è il problema di tutti, come vivere nel mondo, e non un problema solo nostro.

---

<sup>1</sup> Un secondo arresto è seguito più recentemente a Filadelfia. (N.d.R.)

Titolo || Per le strade come commandos  
Autore || Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina  
Traduzione di || Francesca Sintini  
Pubblicato || «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 33  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 3  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

L'altro problema, naturalmente, è la legge: qualunque cosa facciamo in pubblico, ovunque recitiamo, abbiamo bisogno di un permesso delle autorità - dappertutto; bisogna lavorare in un teatro autorizzato, dove la polizia ha dato il permesso di recitare. Se recitiamo all'aperto, bisogna avere il permesso della polizia. Se facciamo cose che distruggono le tradizioni e le convenzioni, la polizia non dà il permesso. E perciò è molto difficile. Penso che un vero teatro di strada, un vero teatro di guerriglia dovrebbe essere illegale. Ciò si fa molto meglio adesso di una volta: ci sono piccoli gruppi che hanno una rapidità da guerriglia, e possono recitare qualcosa e essere arrestati o no, spostarsi in un altro luogo, essere arrestati o no.

*ROSTAGNO - Come commandos, vuoi dire.*

MALINA- Sì, con l'effetto dei commandos, ma senza tutta la violenza e l'orrore, perché non si tratta di uccidere. Ma è una cosa restrittiva illegale. Sarebbe molto difficile per il Living, perché ormai ci conoscono, abbiamo i riflettori addosso, la gente saprebbe dove cercarci, la gente sa dove siamo: in questo caso la gente sono quelli che vorrebbero limitare le nostre recite. Potremmo cercare di trovare cortili di scuole, parcheggi, ecc., ma avremmo sempre questa frizione, questo conflitto con le autorità. Sotto un certo punto di vista questo problema diventerà sempre peggiore, non solo per noi, ma per tutti, poiché tutto diventa più rivoluzionario, sia il Living che la vita di tutti i giovani d'oggi, il cui conflitto con le limitazioni aumenta di giorno in giorno. Per questa ragione i giovani di oggi parlano della repressione più di quanto se ne parlasse 10 anni fa, quando la repressione era altrettanto grande. È perché si muovono più in fretta e vanno più lontano; arrivano alle frontiere di ciò che è permesso e urtano contro le repressioni, e comprendono che la repressione c'è sempre stata per tutto quel tempo. In conseguenza nei teatri, i grandi bei teatri sovvenzionati o costruiti dai ricchi, noi siamo segretamente protetti dalla forza repressiva che non vediamo, ad alto livello. Ma appena scendiamo nella strada, ce la troviamo di fronte.

BECK - Per esempio, noi siamo in una situazione particolare qui. Per alcuni gruppi che hanno il vantaggio rivoluzionario dell'anonimato è possibile andare in una standa e fare qualcosa che duri uno o due minuti, e sparire: la polizia non arriva e non li arresta, e finisce lì, nessuno sa che cosa è successo esattamente. Purtroppo, dove siamo noi, se entriamo in una standa, una gran parte delle commesse non saprà chi siamo, ma molto probabilmente ci sarà qualcuno che dirà: " Ehi, quelli sono del Living", anche se Judith e io che siamo forse i più conosciuti, non ci siamo, perché molte facce del Living sono note, c'è sempre qualcuno che dirà: "c'era il Living" e se non gli piace quello che facciamo, e se è contro quello che facciamo, abbiamo delle storie con la legge: perché abbiamo perso l'anonimato, dovremmo cambiare in parte la nostra identità per fare queste cose pubbliche, e travestirci, perché come dicono alcuni della compagnia è molto difficile scendere nelle strade, quasi dappertutto - senza che qualcuno ci fermi e chieda " Siete del Living". Hanno visto qualcosa, una foto, o la televisione...

*ROSTAGNO - Penso che scendere veramente nelle strade sia logicamente il vostro prossimo gesto...*

BECK - Noi lo diciamo in **Paradise Now**, che il teatro è nelle strade: **LIBERATE IL TEATRO! LIBERATE LE STRADE! PORTATE IL TEATRO NELLE STRADE!**

*ROSTAGNO - Ci sono molti rischi, è vero: ma questi sono i rischi che devono correre i rivoluzionari, e cercare di superarli.*

BECK - Ora stiamo semplicemente parlando di qualcosa che prevediamo sarà un nostro problema, perché prevediamo di lavorare nelle strade. Ecco tutto.

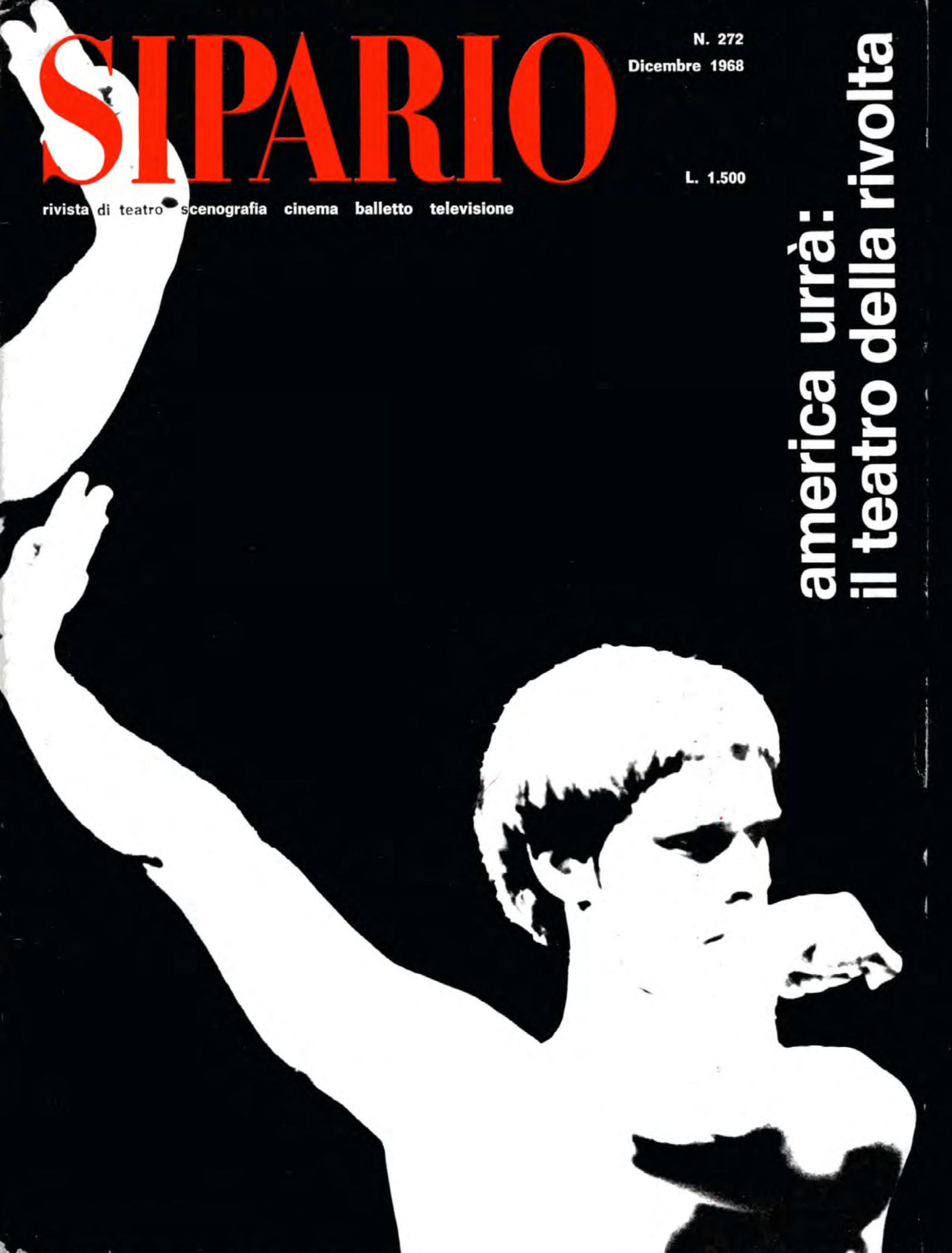
# SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto televisione

N. 272  
Dicembre 1968

L. 1.500

**america urrà:  
il teatro della rivolta**



# SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv  
anno ventitreesimo  
dicembre 1968 N. 272

numero speciale



in copertina:  
Bill Shepard nella parte di Penteo  
in *Dionisus in 69*  
rielaborazione dalle *Baccanti* di Euripide  
presentata dal *Performance Group*  
diretto da Richard Schechner.  
(Si vedano gli articoli alle pagg. 42-46)  
(foto di Piaeanne Rubenstein)

■  
**Fotografie:** Fred Eberstad, New York (p. 27); Friedman-Abeles, New York (p. 28); Slade Grossman, New York (p. 30); Phill Niblock, New York (p. 31); Gianfranco Mantegna, Roma (p. 32); Gianfranco Gorgoni, Milano (p. 36-38-39); James O' Gossage, New York (p. 41-46); Piaeanne Rubenstein, New York (p. 42-44-45-46); Jerry Michael, New York (p. 53); Grazia Neri, Milano (p. 72); Kenn Duncan, New York (p. 75-76-77); Duane Michals, New York (p. 78); Rod Mann, San Francisco (p. 84); Charles Stewart, New York (p. 85); Bert Andrews, New York (p. 85); Doug Rives, San Francisco (p. 107); Charles Bigelow, San Francisco (p. 109); Beth Bagby, Los Angeles (p. 110); Jon Lewis, Los Angeles (p. 112-114-115); Act Two, Minneapolis (116-118-119).

■  
Numero speciale L. 1.500. Numeri singoli L. 600. Abbonamento annuale L. 6.000 (studenti L. 5.300). Estero L. 7.500.



DIFFUSIONE  
CONTROLLO

Istituto Accertamento Diffusione

■  
Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Franco Quadri**. Redattore di Roma: **Fabio Mauri**. Consulente grafico: **Lilliana Landi**. Segretaria di redazione: **Pierangela Negri**. Direzione, redazione, amministrazione: **Casa Editrice Bompiani**, Via Pisacane 26, 20129 Milano (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, Via G. Carcano 32, Milano - Stampato dalla **GEA**, via Assab 1, Milano - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6545 - Pubbl. Inf. al 70 %.

---

Richard Kostelanetz	
<b>Il teatro americano è spettacolo non letteratura</b>	20-21
Robert Pasolli	
<b>Off off e i nuovi autori degli anni 60</b>	22-28
<b>Tavola dei teatri off off</b>	24-25
Un autore: Megan Terry	
<b>Un uomo totale in un teatro totale</b>	29-30
Michael Smith	
<b>L'esempio di "Changes"</b>	31

---

## TEATRI OFF E GRUPPI SPERIMENTALI

<b>IL RITORNO DEL LIVING</b>	32-35
<b>Per le strade come commandos</b>	32-34
intervista con Julian Beck e Judith Malina a cura di Aldo Rostagno	
<b>Testimonianze</b>	34-35
di Joseph Chaikin e Irwin Silber	
<b>OPEN THEATER</b>	36-39
Joseph Chaikin	
<b>Per un nuovo "metodo"</b>	37-39
<b>CAFE LA MAMA</b>	40-41
Ellen Stewart	
<b>L'evento teatrale immediato</b>	40-41
<b>THE PERFORMANCE GROUP</b>	42-46
<b>Nel laboratorio del teatro-ambiente</b>	43
William Finley	
<b>Appunti per il nuovo attore</b>	44-46
<b>CAFFE CINO</b>	47
<b>Il teatro di tutta la pazzia</b>	47
<b>THE PLAYHOUSE OF THE RIDICULOUS</b>	48-51
<b>Crudeltà su se stessi aldilà di Artaud</b>	49-51
<b>THE DAYTOP THEATRE COMPANY</b>	52-53
<b>La sperimentazione degli ex-drogati</b>	52
Ross Wetzsteon	
<b>Coinvolgimento nella terapia di gruppo</b>	52-53
<b>THEATRE GENESIS</b>	53
Ralph Cook	
<b>Per sopravvivere</b>	53

---

<b>AMERICA URRRA</b>	
<b>di Jean-Claude Van Itallie</b>	54-71

---

<b>LA CRISI DI BROADWAY</b>	
<b>E LA NUOVA ORGANIZZAZIONE</b>	72-81
John Lahr	
<b>Dalla commedia d'evasione al musical tribale</b>	73-77
David Merrick	
<b>Broadway addio</b>	78-79
B. La Fontaine	
<b>Un impresariato per l'avanguardia</b>	80-81

---

# AMERICA URRÀ: IL TEATRO DELLA RIVOLTA

a cura di Aldo Rostagno  
redazione di Franco Quadri

<b>BLACK THEATRE</b>	82
Woodie King jr.	
<b>Situazione attuale del Teatro Nero</b>	83-85
Ed Bullins	
<b>Il Black Theatre per le strade: programma-manifesto</b>	86
<b>Un teatro per la rivolta</b>	87-91
intervista con LeRoi Jones a cura di Marvin X	
<b>HOME ON THE RANGE</b>	92-93
di LeRoi Jones	
<b>IL PROSSIMO È IL BRONX</b>	94-96
di Sonia Sanchez	
<b>IL TEATRO PER LE STRADE</b>	
<b>IL GUT THEATRE</b>	98-101
John Lahr	
<b>Per le strade del ghetto</b>	99-101
<b>BREAD &amp; PUPPET THEATRE</b>	102-106
<b>Pane e pupazzi: oltre l'utopia</b>	103-106
intervista con Peter Schumann a cura di Helen Brown e Jane Seitz	
<b>3 canovacci del Bread &amp; Puppet</b>	105
<b>IL TEATRO FUORI NEW YORK</b>	107-120
<b>SAN FRANCISCO MIME TROUPE</b>	108-109
<b>La commedia dell'arte per la guerriglia</b>	108
Intervista con R. G. Davies	108-109
<b>EL TEATRO CAMPESINO'</b>	110-115
<b>Un teatro di sciopero: manifesto</b>	111
<b>Nelle fattorie e sui camion per un'azione politica</b>	112-115
intervista con Luis Valdez a cura di Beth Bagby	
<b>FIREHOUSE THEATER DI MINNEAPOLIS</b>	116-119
Sidney Schubert Walter	
<b>Un teatro di protesta e di celebrazione</b>	117-118
Sidney Schubert Walter	
<b>Perché bisogna inscenare la protesta</b>	119
<b>OM THEATRE WORKSHOP DI BOSTON</b>	120-122
<b>Un nuovo spazio per un "riot" rituale</b>	120
Arthur Sainer	
<b>Domenica: funzione sperimentale</b>	120-122
<b>IL WORKSHOP</b>	
<b>Una seconda forma di vita</b>	124-131
tavola rotonda con John Lahr, Peter Feldman, Julie Portman, Richard Schechner, Megan Terry	
<b>HAPPENINGS</b>	
Richard Kostelanetz	
<b>Il Teatro dei Mezzi Misti</b>	132-136

**A New York e negli Stati Uniti il nuovo teatro sta vivendo una vera battaglia per il rinnovamento di una forma di espressione e per l'affermazione di un altro modo di vita. Prima che un'indagine critica su questi fermenti, probabilmente essenziali per la sopravvivenza stessa del teatro, ci è sembrato necessario documentare la situazione ascoltando la voce dei protagonisti della "rivolta": con qualche breve premessa, presentiamo quindi ai nostri lettori un'antologia di testimonianze dirette.**

Traduzioni di: Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo.

Ringraziamo per la cortese collaborazione:  
Jacques Lynn Colton,  
Gianfranco Mantegna, Gale Picard,  
Brooks Riley, Beard Searles,  
Constance Titzel.  
Un ringraziamento particolare  
alla redazione della TDR.