

[Titolo](#) | Il teatro americano è uno spettacolo non letteratura

[Autore](#) | Richard Kostelanetz

[Traduzione di](#) | Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) | «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Il teatro americano è uno spettacolo non letteratura

di Richard Kostelanetz

*"Gli americani devono capire che in arte correr dietro a ciò che è scontato significa perdere la partita in partenza"*  
Manny Farber

Fra i principi della critica più rigorosa che raramente vengono messi in discussione, vi è il criterio che, in America, nessuna forma d'arte sia più scadente del teatro. È un'imputazione accettata tanto supinamente che, quando i critici compiangono quanto di meglio vien dato a Broadway neanche ci scomponiamo, come accadde anni fa, quando Robert Brustein scrisse **Perché le commedie americane non sono letteratura**, e la maggior parte di noi certamente espresse neglentemente, con un gruguito, la propria approvazione. Ripensandoci meglio, però, ho finito col credere, che il concetto di teatro di Brustein, da lui manifestato tanto in quel saggio che nel suo volume **The Seasons of the Discontent** (1965), sia ingiustificabilmente limitativo, perché soltanto in determinati periodi storici il teatro è stato direttamente legato alla letteratura. Non v'è dubbio, che il teatro primitivo fosse più vicino alle forme rituali, le quali trovavano espressione più efficace attraverso la pantomima che attraverso la parola, solo raramente usata in forma espositiva; forma generica, del resto, che sopravvive tuttora quando parliamo di teatro come di entità esistente, non appena delle persone recitano a beneficio di altre, sia in un auditorio, che per la strada o sotto al cielo.

L'errore dello scontento di Brustein, è nella sua derivazione dal presupposto essenzialmente europeo, che il teatro **debba** essere letteratura e non piuttosto libera osservazione dell'esperienza americana; poiché, come gli scolari indigeni sono andati scoprendo senza tregua negli ultimi anni, le arti antiche sviluppano nuove forme nel Nuovo Mondo. Per esempio, le fusioni di musica, intreccio e parola di maggior riuscita artistica, da noi non si sono verificate nell'opera - una forma d'arte sorpassata - ma nel genere locale della commedia musicale. Da quest'osservazione si deduce che, come i critici hanno riconosciuto che quelli che per gli europei sono gli elementi ideali per la narrativa e per il romanzo - l'accumulo cioè, di dettagli realistici e l'accurata rappresentazione dei modi - sono irrilevanti per le tradizioni di simbolismo gotico e di romanticismo mitico della novellistica americana, così probabilmente anche le idee inglesi e francesi sul dramma sono, forse, ugualmente irrilevanti per il teatro americano.

C'è, penso l'alternativa di una tesi che mi piacerebbe sostenere. Ed è, che il genio teatrale che abbiamo avuto in America non gravita verso il teatro formale o il dramma letterario, ma verso il **teatro informale**, in cui l'attore è la figura dominante, se non anche regista e autore a un tempo. Nel secolo XIX, come giustamente rileva Costance Rourke in **American Humor** (1931) "*gli americani apparivano in pratica come una razza teatrale*", la quale frequentava il teatro tanto assiduamente, da produrre una fioritura di attori girovaghi. "*Da questo movimento*", rileva la Rourke, "*non sorse alcun dramma [d'importanza letteraria] poiché il teatro più autenticamente vivo era rappresentato piuttosto, da spettacoli di giullari, adattamenti scespiriani pietosamente irriverenti, brevi commedie, scene tolte dai classici come veicoli esibizionistici per attori notissimi, sketches che satirizzavano i costumi del tempo, e da comici di rilievo come William E. Burton e John Brougham, che ponevano in ridicolo le personalità dell'epoca*". "*I primi drammaturghi americani non potevano pensare ad altro che a comporre tragedie scespiriane in versi sciolti*" beffeggia Harold Rosenberg in **La tradizione del nuovo** (1959). "*Se non fosse stato per una volontà determinata in arte cattiva per soddisfare gli appetiti della strada, il teatro americano non sarebbe mai nato*".

"*Ora, la teatralità, in quanto contrapposta alla drammaticità*", scrive la Rourke, "*è densa di esperimenti che trovano la propria strada fino al pubblico, attraverso l'immediatezza del loro consenso e delle loro ripulse; la sua misura è umana, non letteraria*". Per precedenti artistici, questo tipo di teatro deve di più alla tradizione continentale della commedia dell'arte che al dramma elisabettiano (nonostante Shakespeare fosse di professione attore). Tuttavia, la Rourke aggiunge, che il teatro informale americano "*cospirava a favore dell'eliminazione di tutte le tradizioni estranee per pura gioia di distruzione o in preparazione di una nuova crescita*". Paradossalmente, le commedie americane dell'ottocento per tanto tempo dimenticate dalla memoria collettiva vengono tuttora conservate attraverso la stampa per le meditazioni di studenti e scolari; mentre gli autentici spettacoli del teatro informale sono persi per sempre per noi, evocati soltanto dalla letteratura e da imitazioni cinematografiche di seconda mano. Il fatto è, che il genio teatrale puro, a differenza della letteratura drammatica, non è riproducibile fedelmente in altre forme; poiché persino i films, la forma cioè che più gli si avvicina, non constano, in definitiva, che di 2 dimensioni, e sono troppo immobili per poter evocare la profondità incomparabile e la comunicativa elettrizzante di un brillante spettacolo vivo.

Agli inizi del nostro secolo, l'eredità di questa tradizione teatrale americana è stata raccolta dal vaudeville, tipo ibrido di spettacolo che, come scrive Albert F. Mclean in **Il vaudeville americano come rito** (1965) poteva riunire in sé "*quasi tutte le forme di trattenimento conosciute dall'uomo*" - una gamma, che andava dalla satira alla magia, senza escludere la commedia leggera. Fino agli anni 20, persino critici acuti come H. L. Mencken e Edmund Wilson trovavano più artistiche e vive le rappresentazioni del teatro dialettale, delle opere dei commediografi nazionali. Wilson, ad esempio, non soltanto scrisse in forma elogiativa di Harry Houdini, ma giunse persino a raccomandare **The Minsky Brothers Follies** come uno dei migliori spettacoli della città. La verità americana sembra essere, che da scopi e ispirazioni non artistiche, possano, occasionalmente venir fuori opere successivamente identificate da menti illuminate come il meglio dell'architettura, dell'industriai design, della

[Titolo](#) | Il teatro americano è uno spettacolo non letteratura

[Autore](#) | Richard Kostelanetz

[Traduzione di](#) | Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) | «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

letteratura e persino del teatro nazionali.

Dopo la prima guerra mondiale, le opere di Eugene O' Neill diedero per prime al teatro letterario americano il diritto a titoli di alto merito, diritto più tardi ribadito dai successi di Tennessee Williams e Arthur Miller e recentemente, seppure in minor misura, da Edward Albee. Negli anni 20, parallelamente, molti primattori del palcoscenico si diedero al cinema che, come nota Harris Dienstfrey, divenne 30 anni fa "*una svolta del vaudeville*". Essi crearono un cinema, in cui ancora una volta a differenza che in Europa, gli interpreti, divenivano sovente l'elemento principale. Il cinema, tuttavia, non assorbì completamente la tradizione dello spettacolo, che continuò a prosperare nella vitalità delle azioni teatrali.

Il maggior teatro degli anni 30 non fu il Theatre Group, la cui storia è stata trasformata in mito da numerosi testi biografici, ma il Mercury Theatre di Orson Welles, che poneva le esigenze della messinscena al disopra della fedeltà al testo e che, come già gli attori americani girovaghi dell'ottocento, giungeva persino, per conferire alla rappresentazione carattere spettacolare, a rimaneggiare opere classiche. (Welles era, per così dire, più discepolo di Mejerchold che di Stanislavskij) .

Nel 1947, il critico Stark Young scrisse che Martha Graham era "*la più importante lezione che abbia mai ricevuto il nostro teatro*", e 2 anni più tardi, Eric Bentley qualificò **The Moor's Pavane** di José Limon il miglior lavoro di teatro allora in circolazione a New York. Stando alla mia limitata frequenza teatrale, negli ultimi 10 anni, gli esempi migliori del teatro americano sono 2 produzioni del Living Theatre, **The Connection** (1959) e **The Brig** (1963), il cui ricordo mi ossessiona ancora oggi. In questi allestimenti le necessità dello spettacolo vero e proprio andarono aldilà del testo, tanto, che più di un critico chiese se, come vero **autore** della produzione, si dovesse considerare la regista Judith Malina oppure i rispettivi commediografi Jack Gelber e Kenneth H. Brown. In realtà nelle produzioni realizzate dal Living Theatre in esilio, da **Frankenstein** (1965) a **Paradise Now** (1968), i Beck hanno seguito il corso inevitabile della loro evoluzione divenendo autori dello spettacolo.

Le altre esperienze in fatto di teatro americano recente, che più mi hanno impressionato, sono quelle attività solitamente raggruppate sotto il termine di **happenings** e che, in quanto non tutti gli esempi utilizzano sviluppi di accadimenti, ho chiamato in un libro di uguale titolo **Teatro dei Mezzi Misti**. Questa nuova arte teatrale assume oggi l'eredità contemporanea della tradizione di spettacolo del teatro americano; poiché non solo l'autore, generalmente, ne è regista e attore, ma vi vengono anche usate forme di comunicazione diverse – suono, movimento, cinema, scultura, odore - per creare un campo ibrido di attività rappresentative. Seppure vi viene usata, la parola, o non è abbastanza coerente da implicare un significato espositivo o ha funzioni ironiche.

Più che una narrativa lineare, il nuovo teatro presenta una successione di sequenze diversamente collegate fra loro. Sotto questo aspetto, la torma di un pezzo del genere si avvicina più al vaudeville che al teatro letterario poiché, come scrive McLean, "*i risultati di un vaudeville non risiedevano nel lieto fine, ma nel lieto momento (cioè, in qualsiasi punto dello spettacolo) , non nella soddisfazione al termine di una carriera fulminante, ma In un appagamento psichico-sensorio, qui-e-subito*". Pure in contrasto col teatro letterario, nel quale la situazione sul palcoscenico vincola la attenzione del pubblico, il nuovo teatro crea varie linee di azione, ognuna delle quali assorbe l'attenzione dello spettatore.

Il teatro dei mezzi misti è anche in grado di sottolineare meglio all'osservazione degli spettatori il lavoro ultimo e diretto dell'artista; è ugualmente vero, per il nuovo teatro, quanto Carolina Coffin ha osservato sul vaudeville in un libro del 1914: esso crea nel pubblico un senso di comunità. Contrariamente alle pretenziose asserzioni di critici poco acuti, il teatro dei mezzi misti, è pieno di significati seri: ma a differenza del teatro letterario, che per trasmettere i propri temi si serve del linguaggio, il nuovo teatro comunica attraverso associazioni cinetiche di immagini e movimenti, che nei pezzi realizzati conservano tutte una certa loro coerenza. Talvolta questi significati possono andare oltre i limiti delle parole; sovente le parole possono soltanto sottolineare schematicamente il piano tematico: altre volte i significati accessibili possono essere riassunti in alcune frasi. **Moviehouse** di Claes Oldenburg propone, fra altri, il tema, che l'attività nelle poltrone di una sala cinematografica è più interessante dell'azione che si svolge sullo schermo; **Prune-Fiat** di Robert Whitman, dice che le immagini cinetiche appaiono più reali di quelle statiche, siano vive oppure filmate; gli environments dell'USCO coinvolgono solitamente una pletora d'immagini e simboli universalmente fondamentali, quasi volendo dipingere un'umanità comune al genere umano attraverso un linguaggio inteso ecumenicamente: e **Water Light/ Water Needle** di Carolee Schneemann sembra la visione realizzata da un'utopia monosessuale polimorfamente perversa.

Tra il teatro dei mezzi misti e il teatro letterario c'è un tale enorme **gap artistico** che molti autori del primo dubitano, se quello che creano debba considerarsi **teatro** o se la loro opera abbia un'attinenza qualsiasi con le opere del palcoscenico convenzionale. Fra i creatori summenzionati, soltanto Ken Dewey ha una certa pratica in fatto di teatro letterario e ritiene di lavorare in teatro, anche se fuori da una tradizione distinta: ma quando la sua produzione divenne troppo eccentrica per la compagnia per cui preparava le sue rappresentazioni, Dewey si ritirò. Ora Dewey dice che i suoi pezzi per la scena sono "non teatro, ma qualche cos'altro". Cunningham, Halprin, Monk, King e Mimi Seawrigh erano tutti in origine danzatori, John Cage e la Monte Young, compositori; Oldenburg e James Seawrigh sono ancora soprattutto degli scultori: e Schneemann e Whitman prima sono stati noti come pittori. I tre componenti del gruppo USCO - Gerd Stern, Steve Durkee e Michael Callahan - erano rispettivamente poeta, pittore e elettrotecnico. Nessuno di loro trova il teatro letterario formale degno del suo tempo; invece vanno al cinema, frequentano concerti di musica e danza e spettacoli del teatro dei mezzi misti. Oldenburg confessa un debole particolare per l'antico teatro burlesco americano, e le **Variazioni V** di Cage potrebbero essere considerate un'opera americana tipica - un pot-pourri di arti varie e di chi le pratica. Inoltre, i loro esemplari artistici, al pari delle loro

[Titolo](#) | Il teatro americano è uno spettacolo non letteratura

[Autore](#) | Richard Kostelanetz

[Traduzione di](#) | Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) | «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 3 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

immagini, vengono da attività più mondane, per non dire non-artistiche. Non v'è dubbio, che gli environments dell'USCO sono debitori agli esempi estetici dei servizi religiosi; Allan Kaprow insiste su un'analogia tra i suoi happenings ortodossi e i giochi dei bambini: e se Merce Cunningham come danzatore deve probabilmente più a Fred Astaire che al balletto classico, le sue **Field Dances** prendono la propria ispirazione estetica più dalle partite di foot-ball che da qualsiasi altra cosa mai vista su una scena di danza.

Perché il meglio del teatro americano dovrebbe esser tanto radicalmente diverso da quanto offre l'Europa? Direi che le cause risiedono, in parte, in un atteggiamento percettibilmente distinto nel riguardi del teatro; il fatto, che la parola venga da noi sillabata in modo diverso - theater invece dell'Inglese theatre dovrebbe indicare simbolicamente discrepanze più estese. Quando gli americani - sia gli intellettuali che le classi inferiori - si trovano insieme, si sentono più a loro agio in un'atmosfera informale - nelle aree sportive o ai parties - e guardano al teatro ufficiale come a un tempio proibito, in cui entrare soltanto in occasioni speciali (e costose). Gli inglesi invece, sono più intimamente attratti dagli ambienti intellettuali quali i teatri; non ne sono intimiditi ma considerano le attività culturali pubbliche come un naturale ampliamento della propria vita di tutti i giorni. Non soltanto vanno a teatro più spesso degli americani, ma molti di loro amano riunirsi regolarmente con degli amici per recitare brani teatrali, consuetudine questa completamente sconosciuta in America. Sempre a differenza dall'Europa, le arti formali americane di più alto livello - la narrativa, la poesia, la pittura e la saggistica - sono create privatamente e privatamente vengono apprezzate.

Così, come in America la frequenza ai concerti è inferiore, pro capite a quella europea, Il nostro quoziente indicativo in fatto di acquisto di dischi è invece notevolmente superiore. La musica seria gli americani preferiscono godersela a casa, mentre le arti informali le gustano in compagnia del prossimo. Forse, la risposta al lamentoso interrogativo europeo di Brustein " Perché le commedie americane non sono letteratura?" è semplicemente questa: " Perché sono americane".

Questa osservazione implica che tanti recenti sforzi per riabilitare il teatro americano possano essere stati disperatamente fuori strada. Scioccamente, forse, siamo arrivati a ammirare il giovane regista che scrive anche saggi critici importanti, come se la sua prosa ponderosa dovesse riflettere uno spiccato talento teatrale o un più profondo impegno; ma troppo sovente, questi registi-critici rilanciano inerti produzioni europee. Analogamente, delle fondazioni hanno sborsato di recente somme ingenti a commediografi, romanzieri e poeti perché scrivessero per il teatro, mentre il programma prevedeva soltanto che romanzieri e poeti si limitassero a presenziare a spettacoli, rappresentazioni e prove.

Tutti questi atteggiamenti lasciano presumere erroneamente, ritengo, che i letterati debbano versare più letteratura ancora in un teatro già enormemente gravato di bagaglio letterario; e come alcuni avranno intuito a priori, questi sforzi hanno dato sin qui frutti ben scarsi. Per contro, nessuna fondazione importante si è preoccupata fino a poco tempo fa, di aiutare Merce Cunningham, la cui posizione finanziaria, nonostante il suo talento, è sempre precaria; e non so di alcun autore di spettacoli con mezzi misti, che abbia ricevuto sovvenzioni per il suo lavoro teatrale. (Molti, infatti, per sostenere la propria attività teatrale, si dedicano a altre forme d'arte). Analogamente, gli sforzi per creare **un teatro nero** trascurano il fatto, che già ne esiste uno eccellente, tanto nelle tradizioni del vaudeville regolarmente presentato in locali quali il teatro Apollo di New York, quanto nelle esecuzioni di rock e di jazz; bisogna pur riconoscere, a parafrasare Constance Rourke, che i neri d'America, quali iperamericani, sono un popolo spiccatamente teatrale.

Inoltre, mi sia consentito dire, che gran parte di quello che passa oggi per critica teatrale, ha gli stessi paraocchi. Come possono, tanti critici, pretendere oggi di scrivere in modo inappellabile sullo stato della scena americana, senza neanche citare Il teatro dei mezzi misti, o almeno dar evidenza al fatto, d'averlo visto sia pure una volta sola? Troppi degli scritti di Brustein e degli altri, rispecchiano tentativi malintesi di professori di letteratura drammatica di affrontare un teatro che nelle espressioni migliori non è mai stato letteratura - né in verità lo è mai stato né forse lo sarà mai; e il più delle volte questi critici riscuotono l'ammirato consenso di letterati che delle esperienze teatrali poco sanno o poco si interessano e meno ancora sono in grado di valutare gli stimoli presenti negli **spettacoli vivi**. Forse, dovremmo riconoscere una volta per tutte, che l'ideale europeo del teatro letterario, come le versioni europee dell'opera e del romanzo di costume, non attecchiranno sulle sponde americane; ma come gli americani hanno creato la propria **opera indigena**, nel vaudeville, nella commedia musicale, e persino nelle creazioni di Cage, così abbiamo anche noi la nostra torma di teatro - **non di letteratura, ma di spettacoli**.

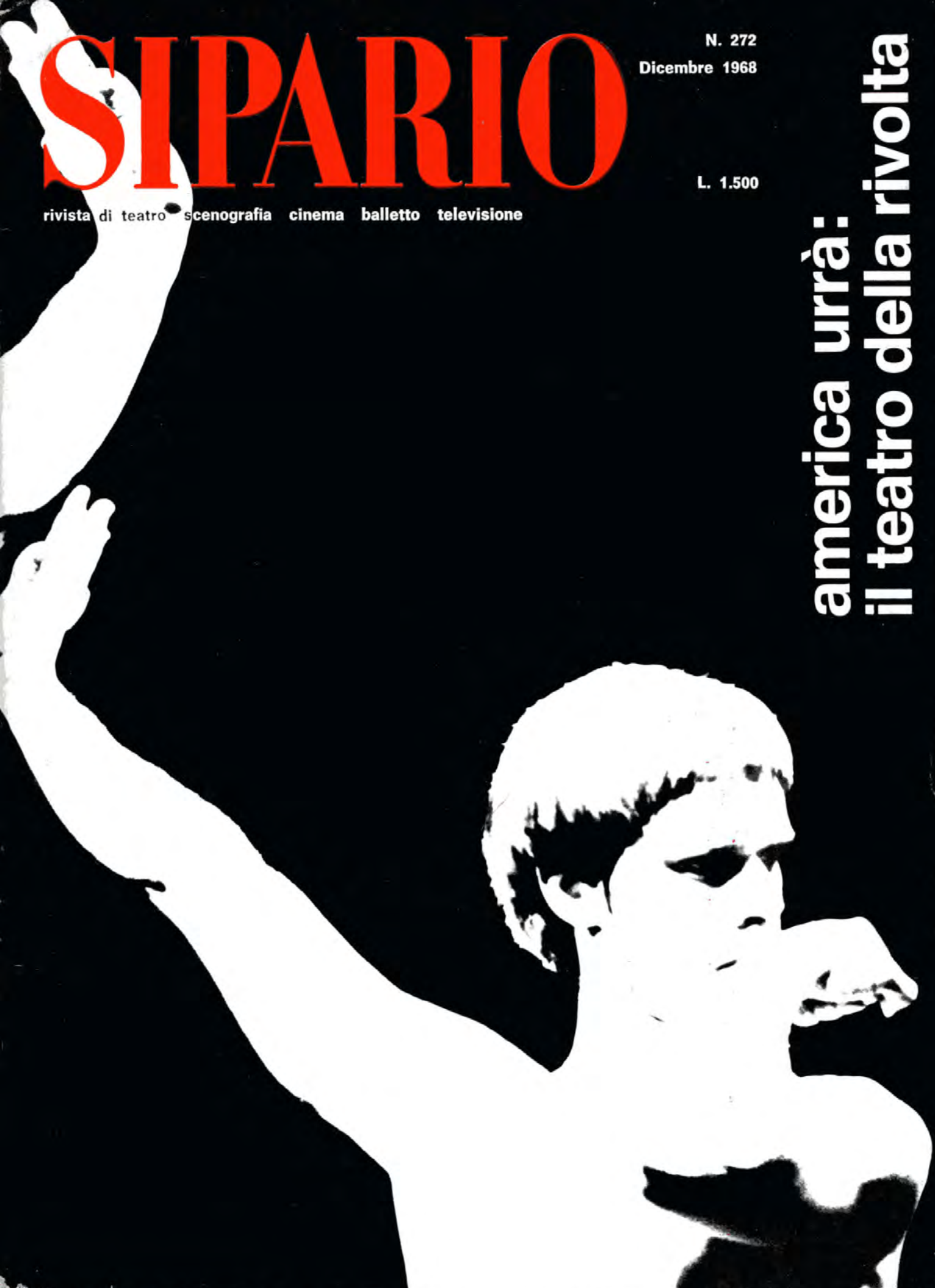
# SIPARIO

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 URRÀ</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.