

[Titolo](#) | Situazione attuale del teatro nero

[Autore](#) | Woodie King Jr.

[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. 83

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

[Numero pagine](#) | pag 1 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Situazione attuale del teatro nero

di *Woodie King Jr.*

Un nero<sup>1</sup> che lavora in teatro, che non può vivere senza, rischia facilmente di impazzire quando deve scriverne. È ancora più difficile se è uno scrittore nero che scrive su una pubblicazione bianca per la maggioranza bianca. La maggioranza bianca, che ha accesso illimitato ai **mass media**, si aspetta sempre che lo scrittore nero gli mostri qualcosa sullo stato d'animo dei neri, qualcosa della cui esistenza quasi tutti i neri sono consapevoli, come lo sono i bianchi, dopo 4 clamorose sommosse. Tuttavia quegli stessi bianchi fanno come se non ne sapessero nulla e fingono che l'integrazione sia ormai alle porte.

In questo teatro europeo, mascherato da teatro americano e tenuto in vita dai contributi delle fondazioni, quelli che trovano i soldi sono di solito i più bravi a convincere. Spesso sono anche i registi o gli amministratori peggiori, perché la loro sopravvivenza dipende dalla capacità di trovare i soldi e non da quella di dirigere e amministrare. Di conseguenza scrivere sul teatro nero può essere molto pericoloso. Bisogna rivelare qualcosa sulle fondazioni e sui bravi imbonitori, **perché si deve** alle fondazioni e ai bravi imbonitori il fatto che non esista un teatro nero in questo paese. Infine diffido delle motivazioni dei bianchi che si proclamano interessati.

I bianchi ci dicono: "Noi vi abbiamo dato la Negro Ensemble Company, il New Lafayette Theatre, scritte al Lincoln Center per Diana Sands e Gloria Foster, e la elevazione a divo di Sidney Poitier." **Ma queste persone e queste istituzioni non hanno niente a che fare col teatro nero.**

L'artista nero sa che se gli si permette di guadagnare un dollaro con la sua arte, c'è anche qualche bianco che dalla stessa attività artistica di dollari ne cava 10.

Il teatro bianco qual è oggi è un gioco. Broadway è una grossa scommessa, come la roulette a Las Vegas. Off-Broadway è una perdita secca di 20.000 dollari. Off-off-Broadway è la terra della borghesia alienata e delle checche. I teatri universitari si nutrono di stronzate intellettuali e esoteriche, e guardano dall'alto in basso il loro pubblico affamato a 2 isolati di distanza. Il teatro nero è un gruppo di squaldrine borghesi che si battono per essere accolte nel teatro bianco.

Ora si sta cercando di inserire l'esperienza nera in questo gioco. I bianchi lo fanno puntando un po' di soldi sui drammaturghi neri. (Di solito ne accettano uno ogni 10 anni circa.) Lo scrittore dal canto suo, conoscendo le sue possibilità, finge di rivelare esperienze nere a un pubblico bianco da 7 dollari e mezzo, un pubblico che fugge come la peste le esperienze autentiche, la realtà della vita. E naturalmente sfotte il bianco dicendogli: "Ecco come siamo veramente! Mai stato ad Harlem, uomo?" (a prendere soldi, fratello!) I tipi da 7,50 si lasciano flagellare e gli piace moltissimo, fin quando non arrivano a casa (al sicuro) e riflettono e si rendono conto che questi **niggers** sono matti e tirano solo ai quattrini. E organizzano dibattiti invitando a parlare i neri. I quali a loro volta cominciano a "piangere i blues", a dire cioè: "Voi non ci capite!" "Voi in realtà non ci vedete!" "Noi siamo invisibili".

Vedete, i bianchi non hanno più niente su cui scrivere. Per questo ci sono tanti happenings, mixed media, Andy Warhol Underground: tutte maniere di evadere. C'è stato un tempo in cui avevano Beaumont e Fletcher, O'Neill, Odets, Williams, Miller e Albee. L'esperienza bianca è tutta nelle opere di questi scrittori. Ogni scrittore nuovo, se paragonato a loro, si sfascia. Persino gli insegnanti li hanno studiati a Yale e alla Northwestern. Hanno trovato formule e ragionamenti per giustificarli. Per questo i drammaturghi europei sono così popolari in questo paese. C'è da chiedersi se vogliono davvero altri scrittori americani.

È triste quando uno scrittore nero viene paragonato a Albee, Miller, Williams, Odets o O'Neill. (Ve lo immaginate uno scrittore nero paragonato a Beaumont e Fletcher?) È triste perché lo scrittore nero viene coinvolto nel gioco bianco dei confronti. Che di solito è un gioco formale senza alcun rapporto con l'esperienza nera. Il contenuto dovrebbe essere sempre più importante del suo involucro.

Ma quando si va di fretta e i pacchetti sono tanti, non si ha il tempo di aprirli tutti. E il dollaro va sempre di fretta, specie nel teatro di New York. Credetemi, tutti gli attori e gli scrittori neri che affluiscono a New York da Denver, Chicago, Cleveland, Detroit, San Francisco, ci vengono per avere la loro parte di "fama e quattrini" (impaccalo bene, mettilo in cornice, posalo su un palcoscenico, chiamalo teatro!). E chi parla di Harlem e dei suoi sogni, a che cosa serve? E chi parla di bianchi colpevoli travestiti da progressisti nei teatri di Broadway, flagelliamolo! Truffatori e ruffiani sono al lavoro. r: gente che lavora dove ci sono soldi. E a New York i soldi ci sono.

Truffatori e ruffiani ci dicono che vogliono portare il teatro ai neri. La comunità nera continua a dirgli: "Al vostro teatro non ci andiamo!" Arrivano allora nuovi truffatori e nuovi ruffiani con giochi nuovi. E fanno fesse le comunità nere "per un minuto", come dicono i ruffiani. Anche questo può continuare all'infinito.

Le comunità nere culturalmente depresse sono i polli e le prostitute. E in questo gioco del teatro nero ci perdono sempre.

Le comunità nere non hanno un vero teatro a Harlem, a Bedford-Stuyvesant, a Watts, nel Woodlawn di Chicago o nel South Side di Filadelfia.

---

<sup>1</sup> Si è tradotto l'americano **black** con il termine in Italiano più esatto di **nero**, mentre il dispregiativo **negro** è stato reso con l'equivalente letterale **negro**, termine ispanico impropriamente usato nell'Italiano comune. Infine **nigger**, che è un vero insulto è stato lasciato in lingua originale. (N. d. R.)

[Titolo](#) | Situazione attuale del teatro nero

[Autore](#) | Woodie King Jr.

[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. 83

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

[Numero pagine](#) | pag 2 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Perché ogni nuova generazione di giovani artisti neri deve scontare gli sbagli della generazione precedente? Perché gli artisti neri si sentono dire in continuazione: "Un teatro a Harlem non può tirare avanti"? Può continuare il New Lafayette Theatre di Harlem senza rendersi conto dei bisogni di quella comunità? Il fatto che non si insceni **In the Wine Time** del drammaturgo nero Ed Bullins, bensì **The Blood Knot** di Athol Fugard dopo il successo di **Who's Got His Own** di Ronald Milner diventa per gli artisti neri un problema cruciale. Si ignora sempre la storia, mentre sarebbe necessario conoscere la gente. Il problema diventa ancor più cruciale quando Harlem trova la compagnia del New Lafayette **in centro**, all'American Place Theatre. Non sarebbe stato più importante presentarsi prima in periferia?

È possibile che un amministratore annunci un programma di 3 spettacoli e resti senza soldi dopo i primi 2? Inoltre, non presentare Le Roi Jones in questo momento della nostra storia impedisce a qualsiasi teatro di essere un teatro veramente nero. E il problema diventa questo: Harlem ha bisogno di un teatro non nero?

A Watts, nella Douglass House, potrebbe nascere un buon teatro nero: vi si sono raccolti scrittori per esprimere la propria collera su una comunità nera che è la loro. Sono i portavoce di questa comunità, e sono anche autentici artisti neri. A Chicago i Blackstone Rangers hanno trovato la chiave. Collettivamente hanno prodotto il fortunatissimo **Opportunity, Please Knock**. Il Free Southern Theatre, fondato da John O'Neal e Gilbert Moses, sembra prendere importanti iniziative per portare il teatro tra i neri del Sud. Ma i testi presentati nel Mississippi, Louisiana, Georgia, Tennessee e in alcune parti dell'Alabama sono in genere di scrittori bianchi, come Brecht, Beckett e Duberman. O'Neal e compagni sono venuti a New York nel 1965 per raccogliere fondi e presentare **Aspettando Godot** con facce bianche. Lo spettacolo fu elogiato dal Village Voice. Da allora John O'Neal e Gilbert Moses non sono più stati nel Sud. È Tom Dent che ha assunto la direzione del Free Southern Theatre. Ma non ne abbiamo più sentito parlare molto da quando, all'inizio del 1967, ha ricevuto un contributo della Rockefeller Foundation.

E comunque a queste comunità nere del Sud dovrebbero parlare gli scrittori neri, non Beckett e Duberman.

Il Theatre of Living Arts non ha nessun bisogno di agire nel South Side di Filadelfia, se non, ovviamente, perché qui l'affitto di un teatro costa meno. Do lo stesso giudizio sulla Society Hill Playhouse che ha sede nello stesso quartiere. Sono teatri che non hanno la minima utilità per la comunità che li circonda. Lo stesso discorso vale per la Negro Ensemble Company, installata nella Seconda Avenue, nel cuore della comunità ebraica del Lower East Side di New York, storicamente nota per i suoi teatri ebrei. Ma che bisogno c'è di coltivare la comunità ebraica? Di perpetuare il nazionalismo ebraico?

Robert Hook, giovane produttore di talento che con Barbara Ann Teer fondò il Group Theatre Workshop, predecessore della Negro Ensemble Company, ha la responsabilità di assicurare un lavoro e un addestramento professionale a tutti i suoi 60 giovani attori neri. Voleva che i giovani del suo gruppo avessero una compagnia in cui maturare. Una compagnia che col tempo potesse anche pagarli. Non gli importava tanto dove. Il suo appartamento era troppo piccolo per 60 allievi. Cercò senza successo una sede permanente per il Group Theatre Workshop. Infine presentò alla St. Mark's Playhouse due testi di Ward, **Day of Absence** e **Happy Ending**. Se le avesse presentate in un teatro di Harlem, avrebbe scelto questo teatro quando arrivò il contributo Ford. Non credo che avesse ambizioni maggiori. Il Group Theatre Workshop stava chiedendo quattrini da un pezzo. Presentarono **We Real Cool** con la regia di Barbara Ann Teer. Fu un successo. E furono un successo i due drammi di Ward prodotti da Hooks. Così i quattrini arrivarono. Forse in partenza Doug Turner Ward e Robert Hook non intendevano cominciare a Harlem, ma certo devono trasferirvisi al più presto. Sarà a Harlem che i nostri drammaturghi migliori - Lonnie Elder, LeRoi Jones, Ed Bullins, Ronald Milner, Clifford Mason, Douglas Turner Ward e altri scrittori neri - verranno veramente apprezzati. Il Negro Ensemble e il New Lafayette Theatre - per la loro attuale situazione di portavoce dei teatri neri nonché delle comunità nere - dovranno occuparsi di autori neri. Se non ne sono in grado, devono smetterla di parlare o di chiedere sussidi per il "teatro della comunità nera." Devono chiederli per Robert Macbeth e Douglas Turner Ward.

In occasione del Drama Desk tenuto da Sardi nel gennaio 1968 i neri furono invitati a parlare alla stampa bianca sul tema "Integrazione o separazione per i negri nel teatro americano?" Partecipavano Godfrey Cambridge, Diana Sands, Josephine Premice, Bernard Gersten, Robert Macbeth e Douglas Turner Ward. Il più importante di loro è Ward perché la Negro Ensemble Company è la più importante occasione offerta alla comunità nera e perché lui stesso riassume quasi 3 generazioni di pensiero nero, quella della fine degli anni 40, quella di dopo il 50 e l'attuale. È uno scrittore brillante, un ottimo attore e un eccellente regista.

Ma non si rende ben conto del progresso della coscienza nera che raggiunse altezze inusitate nel 1965. In questa discussione Ward, secondo **Show Business**, dichiarò:

*"Non esistono ragioni ideologiche per un teatro nero, i pubblici negri sono i più impervi, come sa benissimo chiunque abbia recitato all'Apollonia di Harlem: se si annoiano non fanno che addormentarsi. L'idea di un teatro solo per il pubblico negro non è nuova. Iniziative analoghe, e tutte abortite, furono in passato l'American Negro Theatre e il Manhattan Arts Theatre."*

Ma i neri hanno il diritto di addormentarsi quando la commedia ha un orientamento bianco o non tocca i loro interessi? Dovrebbero addirittura andarsene. Il Manhattan Arts Theatre e l'American Negro Theatre furono avvenimenti dei tardi anni 40. E adesso siamo nel 1968.

Thomas R. Dash, su **Show Business**, espresse in proposito questo parere:

"Dal 1900 fin verso il 1940 prosperò nell'East Side Il teatro yiddish che produsse figure come Kessler, Adler, Maurice Schwartz e Borls Thomashensky, per citare solo qualche nome. Poi, man mano che gli ebrei della seconda generazione

[Titolo](#) | Situazione attuale del teatro nero

[Autore](#) | Woodie King Jr.

[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. 83

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

[Numero pagine](#) | pag 3 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

cominciavano a essere assimilati, molti passarono al teatro americano. Ci furono tra loro grandi drammaturghi (Arthur Miller), grandi produttori (Merrick, Gordon, Shumlin e Alex Cohen), grandi scenografi e grandi attori e **comedians**. Paul Muni esordì sulle scene ebraiche. Questa esperienza etnica dimostrò d'ila da ogni dubbio che si può avere contemporaneamente un teatro separatista e un teatro integrato."

I neri hanno teatri non professionisti a Newark e Detroit. La Spirit House di Newark esiste perché LeRoi Jones ha avuto l'intelligenza e la forza di crearla, dopo aver dimostrato ai giovani artisti neri di quella città di avere la forza e l'energia per resistere. Aiutando questo teatro, le fondazioni dimostrerebbero, una volta tanto di essere ciò che esse affermano: organismi per perpetuare l'arte americana.

In un altro settore, il Concept-East Theatre di Detroit, anche esso non professionista, derivò da un'esigenza fondamentale. Gli artisti neri avevano cercato di integrarsi nei teatri bianchi. Non ci riuscirono. E così avviammo un nostro teatro. Le ragioni erano molto sostanziali (quasi tutto in teatro è sostanziale). Non volevano più sprecare tempo nei minuscoli e settari teatri per la comunità bianca, tanto più che quel tempo lo dedicavamo di solito a dipingere scene o a recitare piccole parti. Volevano interpretare personaggi importanti, intervenire nella scelta del repertorio e dirigere qualche spettacolo. I bianchi ci mandarono al diavolo.

Perciò ripeto, **avviammo un nostro teatro**. E i bianchi cominciarono a parlare di noi, a scrivere di noi, a mettere persino in dubbio le nostre capacità artistiche. Intanto, ovviamente, con i loro dibattiti e i loro articoli, guadagnavano qualche soldo alle nostre spalle. E più ci isolavamo più diventavano preziose le informazioni sulla nostra attività.

Adesso però che è trascorso qualche anno, mi rendo conto che gli artisti del Concept-East desideravano sottrarre ai bianchi quei graziosi teatrini, pur non sapendo allora abbastanza sul lato tecnico del teatro. Ma gli artisti neri hanno organicamente più cose da dire, anche se non conoscono la tecnica per dirle. E quando ebbero imparato tutto ciò che c'era da imparare, i bianchi non erano più necessari. Comunque, finché rimasero là, i neri furono gentili, puliti, premurosi. Molti di loro fingevano addirittura un interesse per le stronzate dell'avanguardia. (Come adesso certi neri fingono un interesse per il movimento psichedelico e folk rock del Village). I teatri bianchi li relegavano, come al solito, sullo sfondo. **E così avviarono un loro teatro**.

Ma era un teatro loro o un teatro della comunità nera?

Ci volle un'intera stagione perché il Concept East capisse che il suo compito non era di riprendere testi di Broadway e di off-Broadway con attori neri. Ma trovarono la loro strada. E questo è importante. Il Concept-East ci arrivò dopo quasi 5 anni di sforzi. E noi sappiamo come ci siamo arrivati. Abbiamo letto i cartelli, segnato gli alberi e lasciato persino una scia di gesso. **Noi sappiamo**.

Ci vollero 2 anni perché il Concept East comunicasse con la comunità. (È questo il fine di un teatro nero in una comunità nera? La comunicazione?) Gli artisti del Concept si erano talmente distaccati dai membri della comunità che non sapevano trattare con i beoni e le prostitute. Quando questi cercavano di venire a teatro e chiedevano "È un bar?" "È una chiesa?" "A che ora è la funzione?", li mandavamo via. E questo perché volevamo che i pochi neri "della classe media", che riempivano circa 10 sedie, fossero immuni da qualsiasi contatto con loro.

Facevamo persino lunghi viaggi fuori della comunità per avere questi medici, questi avvocati, questi capi. Quando però gli artisti impararono a trattare con la comunità, il Concept East cominciò a vivere. I testi e gli spettacoli assunsero una forma nuova e eccitante.

A questo punto della nostra storia, chi potrebbe avviare un teatro nero significativo nelle diverse regioni del paese Dick Gregory potrebbe crearne uno nella comunità Woodlawn di Chicago. Douglas Turner Ward potrebbe tenerne in piedi uno ad Harlem. Il CORE, le Urban League, la NAACP, i musulmani o la chiesa battista potrebbero appoggiare un Teatro nazionale nero. Lo faranno?

Ma non c'è niente da provare. Il teatro è sostanziale. Il teatro nero non ha niente a che vedere con una raccolta di scritti di Beckett, Shakespeare, Broadway, Cafe La Mama, Walter Kerr, Pinter, Sindacato attori, Ford Foundation, Yale School of Drama... **Noi sappiamo che non c'è niente da provare**. E se credete che gli artisti neri sciuperanno tempo e energie preziose, non capite che cosa sto dicendo. I luoghi e i nomi citati sono canali pubblicitari (e in qualche caso finanziari) per attori e scrittori neri. Il denaro è ciò che la maggioranza bianca capisce. E, come scrive Langston Hughes, **denaro e arte sono lontanissimi tra loro**.

Quasi tutti i giovani artisti neri sono stupefatti di come i bianchi rubano l'arte nera. Sono molto irritati con i ruffiani e gli imbroglioni neri. Alcuni non vedono una via d'uscita e si tagliano i polsi, facendola finita una volta per tutte. Altri hanno smesso da un pezzo di parlare. Guardano e basta. Oppure sorridono con la stessa semplicità dei ricoverati in un manicomio. Altri ancora, come ho già detto, sottono i bianchi e dicono "facciamo quattrini, fratello!" parlando talmente in fretta che i bianchi non riescono a seguirli.

Comunque sta entrando in scena una nuova nidiata di giovani artisti neri. Arrivano dai ghetti passando per il programma contro la miseria. La loro è una vera arte nera perché sono cresciuti nei segregati anni 60. I contributi delle fondazioni non li impressionano perché li hanno già avuti. Adesso, nel 1968, con l'ascesa della coscienza nera, questi artisti diventano importanti, perché si erano isolati al punto che la loro gente non riusciva più a trovarli. Poiché questo isolamento era indiretto, ora vogliono di nuovo parlare alle masse nere. (Forse anche ai giovani studenti universitari bianchi e neri che negli ultimi anni sono stati coinvolti nel caos della rivoluzione nera.) Gli artisti neri vogliono parlare con loro perché sembrano gli eredi del

[Titolo](#) || Situazione attuale del teatro nero

[Autore](#) || Woodie King Jr.

[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. 83

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

[Numero pagine](#) || pag 4 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

pacchetto azionario e delle proprietà immobiliari.

Forse il punto è proprio questo.

Woodie King jr. è il fondatore del Concept East Theatre di Detroit, un "teatro non-razziale" che intende volutamente ignorare le consuete restrizioni di razza e di colore. Il suo primo notissimo spettacolo fu **Study In Color**, 3 atti unici del reverendo Malcolm Body: in esso gli attori - un negro e un bianco - cambiano colore mettendosi delle maschere e capovolgendo così i rapporti razziali. Woodie King ha anche diretto **The Slave** e **The Toilet** di LeRoi Jones, e il famoso **Trumpets of the lord**.

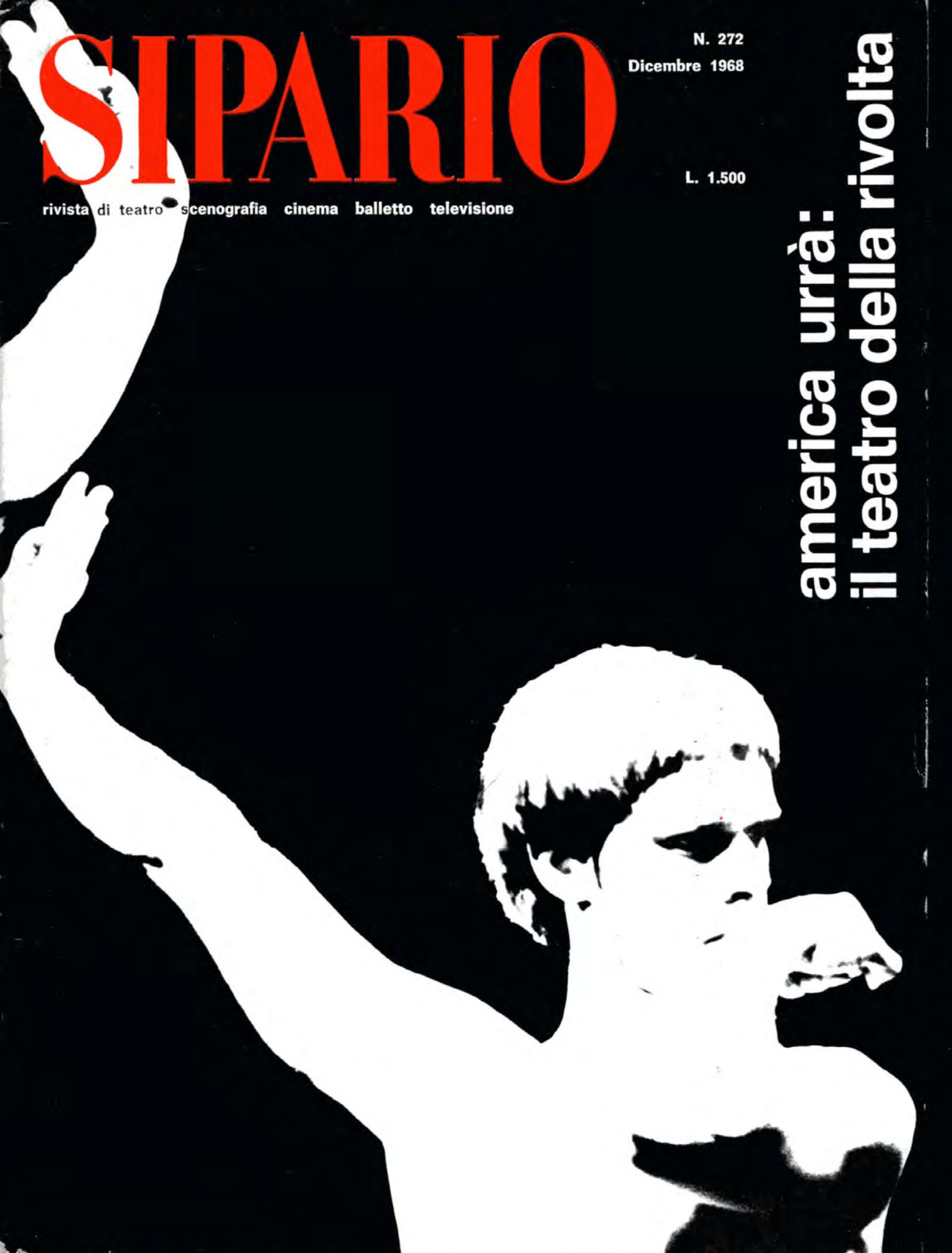
# SIPARIO

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.