

Altre
visioni

45

Questa pubblicazione è stata resa possibile anche grazie al contributo di



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI
MUSICA E SPETTACOLO

RFO-Ricerca Fondamentale Orientata
Università di Bologna

Cristina Valenti

Storia del Living Theatre

Conversazioni con Judith Malina

con il percorso fotografico
Il Living Theatre a colori
32 pagine fuori testo di foto inedite
di Marco Caselli Nirmal

e con un intervento
di Judith Malina

Nuova edizione riveduta, aggiornata e accresciuta del volume
Conversazioni con Judith Malina, Elèuthera editrice 1995

Traduzione dall'inglese di Cristina Valenti

per le fotografie fuori testo pp. 209-237

© 2008 Marco Caselli Nirmal

per le fotografie fuori testo pp. 238-240

© 2008 Archivio Teatro Comunale di Ferrara / Marco Caselli Nirmal

© Titivillus Edizioni 2008

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-218-5


Titivillus

Hanon Reznikov si è spento a New York il 2 maggio 2008, all'età di 58 anni. Apprendiamo la tragica notizia mentre il libro è in stampa e lo dedichiamo alla memoria di una persona speciale che ha fortemente contribuito alla lunga storia del Living Theatre.

Ringraziamenti

Nel licenziare la nuova edizione aggiornata del libro, desidero ringraziare in particolare chi non ha mai smesso in questi anni di seguire, incoraggiare e motivare il mio lavoro, in particolare in riferimento al Living Theatre: Stefano Casi, Paolo Finzi, Gerardo Guccini, Claudio Meldolesi, Massimo Ortalli.

Ringrazio Stefano Cipiciani e gli amici di Scenario, eredi non anacronistici del sogno del Living Theatre, coi quali è ancora possibile progettare il futuro del teatro.

Grazie per l'aiuto a Catie Marchand e Maurizia Mediolì.

Un ringraziamento speciale a Marco Caselli Nirmal.

Grazie a Hanon Reznikov per la sua collaborazione costante e affettuosa.

A Judith Malina la dichiarazione di un debito di riconoscenza infinito, pari all'affetto che mi lega a lei.

Dedico questo libro a tutte le generazioni dei miei studenti.

Indice

p. 9	Conversazioni con Cristina Valenti <i>di Judith Malina</i>
11	Introduzione. Judith Malina, il Living Theatre.
	I. Tirocinio d'artista
42	1. <i>Obbligata perché non ho sofferto</i>
44	2. <i>La 'predestinazione' al teatro</i>
46	3. <i>Ricordi di spettatrice</i>
49	4. <i>Modelli, incontri e somiglianze</i>
53	5. <i>Valeska Gert: il principio dell'irregolarità</i>
56	6. <i>Erwin Piscator: teatro totale e impegno dell'attore</i>
	II. Teatro di poesia: rituale e trascendenza
65	1. <i>Julian Beck, poeta rivoluzionario</i>
70	2. <i>I pagliai di Monet</i>
73	3. <i>Creare un nuovo teatro</i>
78	4. <i>Theater in the Room: indorare la pillola</i>
79	5. <i>Cherry Lane Theater: la resistenza dell'artista</i>
83	6. <i>Esperienza poetica, trance, consapevolezza</i>
86	7. <i>Dagli anni Sessanta alla New Age</i>
	III. Anarchica perché pacifista
89	1. <i>Un lungo viaggio dentro le possibilità rivoluzionarie</i>
92	2. <i>Rocco Parilli e altri ventotto</i>
93	3. <i>In carcere con Dorothy Day</i>
97	4. <i>Individuo e società: un patto duplice</i>
100	5. <i>Il grido di libertà del teatro in carcere</i>
101	6. <i>Lo Sciopero Generale per la Pace</i>
102	7. <i>Drawing the Line</i>

	IV. Segnali tra le fiamme
105	1. <i>Oltre il realismo: teatro nel teatro e procedimento 'casuale'</i>
111	2. <i>Antonin Artaud: la sofferenza e il suo doppio</i>
115	3. <i>Nella prigione di The Brig</i>
118	4. <i>Help save the Living Theatre</i>
120	5. <i>I misteri del rituale e della redenzione</i>
124	6. <i>Il teatro e la peste: realtà ed empatia della pena</i>
127	7. <i>Arrendetevi!</i>
	V. Teatro in esilio
130	1. <i>Verso il collettivo</i>
125	2. <i>Le serve: sull'interpretazione dei ruoli</i>
137	3. <i>Teatro libero</i>
138	4. <i>Frankenstein, l'uomo nuovo</i>
142	5. <i>Antigone / Ἀντιγόνη</i>
147	6. <i>Il corpo collettivo</i>
151	7. <i>Paradise Now: la trama è la rivoluzione</i>
159	8. <i>Il teatro è nella strada!</i>
	VI. L'eredità di Caino
162	1. <i>L'enorme disperazione</i>
166	2. <i>Una decentralizzazione anarchica</i>
169	3. <i>Nel Brasile delle Favelas</i>
173	4. <i>Sette Meditazioni sul Sadomasochismo Politico: l'obbligo del racconto</i>
175	5. <i>Sei Atti pubblici: l'offerta del pane e delle rose</i>
176	6. <i>Il teatro che incontra lo straniero</i>
179	7. <i>Fra Mejerchol'd ed Henry Ford: il linguaggio dell'uomo-macchina</i>
181	8. <i>La biomeccanica della Torre del Denaro</i>
	VII. La vita materiale
184	1. <i>Irradiazione teatrale</i>
187	2. <i>Lusso e povertà,</i>
189	3. <i>Relazioni</i>
192	4. <i>Un caos molto preciso</i>
195	5. <i>Il gruppo degli attori</i>
197	6. <i>Creatività individuale e lavoro collettivo</i>
201	7. <i>Una famiglia di trenta persone</i>
203	8. <i>Garrick e Isha: crescere in una comunità</i>

208	Il Living Theatre a colori <i>Fotografie di Marco Caselli Nirmal</i>
	VIII. Ritorno al teatro
241	1. <i>Prometeo al Palazzo d'Inverno: la punizione di chi porta la luce</i>
244	2. <i>Masse Mensch: la storia di una rivoluzione fallita</i>
246	3. <i>The Yellow Methuselah: un quadro in movimento</i>
248	4. <i>The Living leaving Italy</i>
249	5. <i>Sovvenzioni, censura e libertà dell'artista</i>
252	6. <i>L'Archeologia del sonno, esperimenti per un sogno collettivo</i>
254	7. <i>Come un guerriero contro la morte</i>
259	8. <i>Una relazione non esemplare</i>
	IX. Judith e Hanon
262	1. <i>Da Yale al Living</i>
263	2. <i>La decisione di continuare</i>
266	3. <i>Il Teatro della Terza Strada</i>
269	4. <i>Una drammaturgia non teatrale</i>
272	5. <i>I senzateo del Lower East Side: vulnerabilità, urgenza e spudoratezza</i>
275	6. <i>The Body of God: uno spettacolo quasi religioso</i>
278	7. <i>Echi di giustizia dal carcere di Rikers Island</i>
279	8. <i>Alle radici del capitalismo</i>
281	9. <i>Un viaggio di conoscenza e consapevolezza</i>
284	10. <i>Il pendolo della storia</i>
287	11. <i>Nomads again, we continue</i>
289	Living Now
291	Cronologia degli spettacoli
295	Bibliografia del Living Theatre
302	Indice dei nomi e delle opere



Judith Malina e Cristina Valenti al termine dell'Haggadah per il Seder di Passover, Asti, Casa degli Alfieri, 14 aprile 1995 (foto Mauro De Cortes).

CONVERSAZIONI CON CRISTINA VALENTI di Judith Malina

Cristina Valenti e io abbiamo parlato insieme per oltre due anni, in camere d'albergo, bar, camerini, nei ridotti e nei corridoi di innumerevoli teatri di tante città. E io ho riversato su di lei le storie e le esplorazioni della mia vita... ho vagato parecchio, fra momenti eternamente vividi e altri non sempre chiari... Ho fatto digressioni...

E Cristina ha tirato fuori le cose migliori che so e mi ha stimolata costantemente ad osservare più in profondità i momenti significativi della storia del Living Theatre.

Io seguivo da tempo il lavoro critico che la Valenti ha dedicato alle arti del teatro, la sua attenzione per le esperienze innovatrici, per i pionieri delle nuove forme, per il teatro in carcere e il teatro dei carcerati, e per il lavoro degli studenti che sono la nuova ondata del teatro.

Abbiamo portato avanti un dialogo in cui i suoi e i miei pensieri si sono incontrati su un piano di parità, come può accadere solo quando esiste il legame di un impegno comune. Se ho potuto affidare a lei l'ottimismo della mia speranza che il teatro possa avere un impatto rivoluzionario, è stato perché noi condividiamo gli stessi elevati ideali di un mondo senza poteri autoritari.

I principi fondamentali della libertà e della pace facevano già parte di un terreno comune, cosicché il soggetto del discorso è diventato lo scopo e i mezzi dell'arte e non – come, ahimè, accade così spesso – una semplice difesa di tali principi. E la stessa cosa è stata per gli aspetti autobiografici: non l'esposizione delle fatiche e delle pene quotidiane di una vita nell'arte, ma le ragioni delle nostre vite, di Julian, di Hanon, mia e della compagnia; quali sono state le nostre intenzioni più profonde e in che modo ci proponiamo ancora di portare a compimento la visione rivoluzionaria dell'artista.

Uno degli elementi essenziali della conversazione consiste nel fatto che un'idea, portata avanti da una o più voci, si arricchisce e acquista forma e sostanza nel tessuto della comunicazione.

L'artista lavora in uno spazio vuoto, privo di luce e di dimensioni, e riempie tale vuoto di bagliori, inseguendo le tracce scintillanti della creazione – la tela vuota, la pagina bianca, il palcoscenico deserto – brancolando con gesti coraggiosi verso un risultato sconosciuto, a volte persino non conoscibile.

Lo studioso, con lo sguardo ampio della curiosità, informato dalla storia e dallo studio paziente, spalanca la porta sui gesti misteriosi dell'artista, trova modelli di interpretazione, paradigmi e congruenze nelle forme e nelle anti-forme dei disegni profetici degli artisti.

Non è forse questo il vero scopo del critico e dello studioso? Definire la forma e il contesto dell'ispirazione sempre inesplicabile dell'artista? Cristina Valenti ha preso le mie parole sul lavoro del Living Theatre e ha dato loro una coerenza, le ha modellate e scolpite, facendo sì che le scelte spontanee di tutta una vita diventassero un'entità, un lavoro unico.

La necessità di ogni tappa del lavoro del Living Theatre viene così delineata e compresa più profondamente non solo da parte del lettore, dello studente e del critico, ma persino da parte dello stesso artista.

L'artista/attore cambia direzione con la velocità del vento nel fare certe scelte. L'artista che si è formato e affinato attraverso lo studio, l'allenamento e l'intelligenza lascia che si producano dentro di sé le decisioni che daranno forma al suo lavoro; ed esse ci portano via e ci conducono «come foglie trasportate da un'azione incantatrice» finché non sappiamo più dove siamo, anche quando siamo certi che è questo il luogo in cui dobbiamo essere. Poi lo studioso scruta dentro il nostro lavoro e vi riconosce una struttura, scopre il rimario e le ragioni delle nostre virate e interpreta noi a noi stessi...

Così, anche se le parole sono le mie, rimango attonita di fronte a quello che il dialogo ha svelato. E se c'è qualcosa che manca in questo libro, è la forza delle domande rivoltemi da Cristina, che lei ha generosamente semplificato il più possibile per lasciare a me la parola.

Studiare i lavori del passato è importante per comprendere gli errori della storia e trarne ispirazione, ma aderire al lavoro di un'artista mentre sta lavorando presenta un vantaggio del tutto particolare, in quanto definisce e precisa tale lavoro ai suoi stessi occhi, allarga l'orizzonte e fa dello studioso un collaboratore reale di quell'artista.

Cristina fornisce all'artista una mappa del luogo in cui sta lavorando. Lasciandomi parlare così liberamente – sì, anche informalmente – e connettendo poi il mio discorso errante in una struttura dotata di consequenzialità e coerenza, e mettendo insieme sessant'anni della mia vita, il lavoro del Living Theatre e la nostra troupe di attori-attivisti non-ancora-scoraggiati.

La ringrazio per questo libro, e per il piacere che mi ha dato nel farlo, e per la luce che il suo lavoro diffonde sull'arte del nostro tempo.

INTRODUZIONE. JUDITH MALINA, IL LIVING THEATRE

I.

1. *L'intreccio è trasformazione*

La scrittura del diario, mi ha detto Judith Malina, è uno sforzo per comprendere la realtà ed un modo per ricrearla, è come dire: ecco, questo è quanto è accaduto. La poesia è più misteriosa, è uno sforzo per trascendere la realtà; e il teatro è il luogo in cui essere reali. «Quando scrivo il diario – ha spiegato – appoggio semplicemente la penna al foglio e mi dico: racconta. E quando scrivo una poesia è già presente in realtà: viene verso di me. Il teatro è meno spontaneo: è un progetto, una strategia d'azione»¹.

Non so se Judith l'abbia avuto chiaro fin da quando ha accettato di farsi al tempo stesso soggetto e materia di questo libro, ma la formula della biografia raccontata le consentiva tutte e tre queste dimensioni, che corrispondono anche a tre modalità narrative: Judith ha preso in mano la parola, come la penna, quando l'appoggia sulle pagine del suo diario, e ha lasciato che scorresse trascinando con sé il film di una memoria molte volte ripercorsa. Così nel racconto della sua vita c'è la dimensione dell'immediatezza, come se il passato rivivesse in qualche modo, anziché comparire sotto forma di storia, ma c'è, inoltre, lo sforzo di trascendere il puro dato fenomenico per tracciarne gli orizzonti ideali: c'è la dimensione trascendente dell'esperienza, cioè, e c'è anche il progetto complessivo, la trama in cui i fatti si inseriscono. Un giorno, commentando un libro sul Living, mi ha detto che una cosa che le dispiace è quando la sua vita è raccontata in modo prosastico: lei ha sempre cercato che assomigliasse, piuttosto, alla poesia. E fare della sua vita poesia avrà significato – per dirla con le sue stesse parole – realizzare quello che

¹ Conversazione del 19 agosto 1992, New York, 800 West End Avenue. Si tratta di una delle parti di dialogo tagliate (a malincuore) in fase di riorganizzazione del materiale trascritto.

esisteva già dentro di lei. Ma, per ottenere questo risultato, le circostanze della sua vita avrà dovuto cambiarle anziché adattarsi ad esse: trasformare il presente perché fosse in grado di ospitare una dimensione diversa dell'esistenza. La parola trasformazione è la chiave di tutto quanto rientra in questa storia: il racconto, la vita di Judith Malina, l'avventura del Living e la creazione degli spettacoli.

Racconta, Judith, nel corso di queste conversazioni, che agli spettatori di *Paradise Now* veniva data una mappa in forma di diagramma che rappresentava il viaggio ascensionale dello spettacolo, lungo una scala di otto gradini, verso la Rivoluzione Permanente. Ai piedi del diagramma si leggeva «The plot is the Revolution» ossia «La trama è la Rivoluzione», come si è sempre tradotto. Il territorio del Paradiso era un luogo da esplorare al di là delle frontiere delle convenzioni teatrali e ben oltre i confini delle regole e dei modelli – sociali, ideologici, culturali – esistenti. La più radicale sfida all'esistente lanciata dal teatro del Living. Una sfida pacifica, ma una sfida, cioè una battaglia, per la quale era necessaria una ben orchestrata strategia d'azione. La parola inglese *plot* significa carta, mappa, diagramma, ma significa anche *trama*, nella doppia accezione che contiene anche in italiano: *trama* nel senso di *argomento*, sintesi del contenuto di un testo o di uno spettacolo, e anche nel senso di *strategia*, *complotto*, attività volta al conseguimento di un qualche fine. Consegnando agli spettatori la mappa del territorio da esplorare, il Living indicava anche, al tempo stesso, quale fosse la strategia di penetrazione e di conquista del paradiso. Il diagramma era la mappa ed era la strategia. Ma in che cosa consisteva il segreto della sua praticabilità, e quindi del successo dell'impresa? È una domanda che vale la pena di porsi in riferimento all'intera vicenda del Living. Quale è stata la strategia attraverso cui questo gruppo è riuscito a rivoluzionare dalle fondamenta il teatro esistente, lasciandolo definitivamente diverso da come l'aveva trovato? A questo interrogativo credo sia possibile dare una risposta proprio seguendo il filo che ci è offerto dalla storia di vita di Judith Malina: una vicenda (o una *trama*) biografica che il racconto ridisegna e sviluppa a partire da certe premesse (quando i personaggi si presentano), poi attraverso i prodromi dei capovolgimenti annunciati, fino ai loro esiti e alla lettura dei significati. Quando Judith mi ha ripetuto queste parole, «The plot is the Revolution», mi è sembrato che la frase, nel contesto delle nostre conversazioni, si trasformasse e si complicasse. Più che un'indicazione, un'istruzione per l'uso della mappa, si rivelava un aforisma denso di significati particolari e generali, non riferibile solo a *Paradise Now*, ma in grado di riassumere e racchiudere in forma metaforica tutta l'avventura teatrale del Living e, in particolare, l'intera esperienza biografica, artistica ed esistenziale di Judith Malina.

Basterebbe questo motivo per giudicare prezioso il racconto che Judith ha consegnato a queste conversazioni: che ha reso possibile distinguere (senza per questo scindere) la sua storia personale, il suo contributo di esperienza e riflessione, all'interno della storia del gruppo, inseguendola come un filo colorato nella trama

complessiva. Questo filo tesse la vicenda eccezionale di cui Judith è stata regista e stratega. Nella vita come nell'arte il suo *plot* è stato la rivoluzione, ossia – anticipo – la trasformazione dell'esistente sulla base di un progetto ideale a sfondo sostanzialmente utopico. La mia proposta, perché la definizione aforistica funzioni a largo raggio, è sostituire *trama* con *intreccio* e spiegare il segreto della *rivoluzione* con la parola *trasformazione*. È vero che il termine *intreccio* lascia sullo sfondo il significato di *strategia*, ma mantiene quello di *argomento*, e introduce, in più, l'immagine della costruzione di un *tessuto*. La trama è il filo trasversale che si intreccia con l'ordito a costituire il tessuto. L'intreccio è, in questo senso, molto concretamente, trasformazione. Fili, tracce di flebile consistenza materiale (magari di natura astratta e contenuto ideale e teorico) che diventano tessuto intrecciandosi all'ordito dell'esistente per trasformarlo in qualcosa d'altro e rivoluzionarlo di conseguenza.

Quella che Judith Malina ha raccontato in queste conversazioni è la storia di una trasformazione personale attraverso il teatro che ha finito per trasformare il teatro stesso. E qui sta il livello della trama: il progetto di trasformazione di sé cospirava, tramava contro il teatro esistente, e il risultato di tale trama è stato la rivoluzione. Lo stesso schema su cui era costruito il viaggio ascensionale di *Paradise Now*: la cui *trama* aveva per obiettivo la *bella rivoluzione anarchica non violenta*. Il segreto della trasformazione, ossia della rivoluzione del Living, è la vita di Judith Malina a rivelarlo, perché nella sua esperienza biografica è più leggibile il procedimento per cui all'ordito del reale, ossia delle circostanze date (non solo le strutture istituzionali, ma anche il contesto culturale, le risorse tecniche e gli strumenti del mestiere) si intreccia la trama ideale, che inciampa nei fili dell'ordito, li aggira, li avvolge, trasformando quella matassa fatta di condizioni materiali, qualità personali e ragioni ideali in tessuto di una realtà nuova. È il modo in cui l'utopia diventa dimensione praticabile. E la storia di Judith Malina, come quella del Living, è un esempio tangibile del modo di vivere nell'utopia operando costantemente nella realtà quotidiana, personale e teatrale (seguendo il filo biografico, questo modello sarà particolarmente leggibile nell'eccezionalità del legame fra Beck e Malina, su cui torneremo).

Il Living non è mai stato un mondo a parte – Judith lo racconta molto bene – al contrario, si è mescolato fino in fondo alle realtà in cui ha di volta in volta operato e – nelle situazioni più difficili e degradate, così come nelle fasi in cui riconoscimenti e successo sembravano facilitarne il percorso – non ha mai rinunciato a dipanare il filo della propria utopia, non ha mai perso di vista la globalità del suo progetto di trasformazione: dell'arte, dell'uomo e della società. È il procedimento che troviamo applicato a tanti momenti chiave della sua storia e a tanti spettacoli².

² Julian Beck l'ha espresso così, in una *Meditazione* del 1963: «Desiderio di un teatro diverso, che valga ciò che siamo realmente, speranza che il teatro cambierà, ma quel che vogliamo davvero è cambiare noi stessi, cambiare tutti insieme, e che cambiando cambi il mondo» (J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, trad. it. di G. Mantegna, Torino, Einaudi, 1975, p. 15).

Che poi, se la parola utopia la associamo a tutta una classe di parole ricorrenti: poesia, trascendente, visione, illuminazione, il ragionamento torna e si completa. Fare teatro di poesia, fare della propria vita poesia, sperimentare il trascendente, ossia quello che non si conosce, ma che si mostrerà visibile solo alla fine di un processo di trasformazione personale attraverso il teatro, e quindi di trasformazione del teatro... È sempre lo stesso meccanismo che rende possibile tutto questo: il suo segreto è l'intreccio e il risultato è la trasformazione.

Sfidare la storia calando una prospettiva di trascendenza nel racconto. Questo è quello che ha fatto Judith in queste conversazioni. E la prospettiva di trascendenza è atemporale in quanto è una prospettiva di illuminazione che supera l'esperienza personale.

È curioso come si trovi qualcosa di assolutamente analogo in *Maudie e Jane*, lo spettacolo tratto dal *Diario di Jane Somers*, di Doris Lessing, che Judith Malina ha interpretato per la Società Teatrale Alfieri di Asti. Una giornalista di moda quarantenne e in carriera (Lorenza Zambon) incontra una novantenne burbera e malata (Judith Malina) e scopre l'universo sconosciuto della vecchiaia e della malattia, che fino allora si era sempre rifiutata di vedere attorno a sé. Il rapporto fra le due donne passa attraverso il racconto e finisce per trasformare la vita di entrambe, ma soprattutto quella di Jane. Il racconto impone a quest'ultima di non vedere più in Maudie l'istituzione della vecchiaia, ma una donna che era giovane e che la vecchiaia ha raggiunto, ormai da molti anni. Ma, in fondo a tutti quegli anni, di là da tutto quel tempo, oltre quel mondo di ricordi che è la vecchiaia tutta vecchiezza, le parole di Maudie intrecciano il racconto di una vita tutta giovinezza. Da Maudie, Jane impara a riconoscere lo splendore di una vita in cui nulla sembra brillare e che, invece, è in grado di illuminarne altre. E lei finisce per mettere in discussione tutto e per riconoscere la bellezza dove non c'è *glamour* né seduzione, nell'autenticità della vita in tutti i suoi aspetti, ivi compresi la miseria, il dolore e la malattia³.

Judith Beck lo ha detto con queste parole: «Creare orrore e liberare il vero sentimento», questo deve essere il compito dell'attore, alla ricerca di un personale «splendore [...] in cui tutto acquista coerenza»⁴.

2. I personaggi del racconto

A questo punto si tratta di presentare i personaggi di questa storia e capire in che modo Judith Malina li ha incontrati.

La necessità di ricucire un tessuto nasce da uno strappo infantile. Con la morte del padre, tutto l'ambiente culturale e intellettuale legato alla German Jewish Congregation si scioglie; Judith e la madre si trovarono ridotte alla povertà, costrette a vivere grazie ai sussidi statali, ma confortate da «un livello superiore di consapevolezza»⁵ e dal sentimento di non appartenere fino in fondo al panorama di miseria e ristrettezze nel quale erano confinate. Il loro spirito continuava a librarsi alto sopra tutto questo, in un dialogo che le avvicinava a Schiller, Goethe, Heine. Quando era piccola, ascoltando, accovacciata in un angolo, le storie della persecuzione degli ebrei che erano stati costretti ad abbandonare l'Europa – cosa che loro stessi avevano fatto con grande anticipo, grazie alla preveggenza del padre – Judith aveva avuto la prima cognizione del dolore; al tempo stesso, si era fatta l'opinione che la sofferenza avesse risparmiato la sua vita e le sue pareti domestiche, e che un obbligo particolare la legasse, proprio per questo, alla pena degli altri. Poi, l'irruzione del dolore aveva aperto una crepa nella sua esistenza, fra la sua percezione interiore delle cose e l'immagine esteriore che il mondo le restituiva; la realtà così come si presentava non era più in grado di accogliere i sogni che lei aveva coltivato nel mondo a parte della sinagoga, animato da alti ideali di riscatto e solidarietà e vibrante dei versi di Schiller recitati dalla madre. Per ricucire quello strappo, risalire quella crepa che rischiava di tenerla irrimediabilmente separata dal suo progetto su se stessa e in generale dalla dimensione di idealità che i suoi genitori le avevano trasmesso, doveva trovare un mondo «analogo»⁶, che fosse in grado di sostituire lo specchio infranto del suo orizzonte e riflettere così i suoi ideali e i suoi desideri. Il teatro rispose a questa necessità, e su di esso Judith proiettò le immagini che il mondo reale aveva sprofondato nelle sue crepe. La realtà della sua vita non poteva più tenere insieme i due aspetti: il sentirsi privilegiata, spiritualmente ricca e fremente di prospettive eccitanti, e il vedersi derelitta, povera economicamente, mortificata nell'impossibilità di dar corso ai suoi progetti. E il teatro poteva ricucire questo strappo fra ciò che sentiva e ciò che appariva, poteva rendere giustizia alla sua visione.

Ma di quale teatro si trattava? e quali immagini accoglieva e rifletteva agli occhi di Judith? Non il teatro esistente, certamente, che neppure era in grado di conoscere

³ Qui e in seguito tralascio di indicare la collocazione delle citazioni che provengono da questo stesso libro.

⁶ La definizione di teatro come «mondo "analogo", così piccolo e separato che non è impossibile trasformarlo», è di Ferdinando Taviani (C. Meldolesi-F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 45 e *passim*).

³ Dopo la prima versione italiana, lo spettacolo ha avuto una seconda edizione in inglese, che ha debuttato nel 2007 al Teatro di Clinton Street (cfr. Cronologia degli spettacoli).

⁴ J. Beck, *Asalto alle barricate*, in J. Beck-J. Malina, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1982, p. 73.

perché frequentarlo non era alla sua portata, ma un teatro che non esisteva, o che apparteneva a una strana dimensione immaginaria nella quale confluivano e si mescolavano, chissà in quale guazzabuglio di fantasie, i rituali della sinagoga, certe voci un po' spaventevoli, Alexander Moissi e Sarah Bernhardt sentiti su vecchi dischi gracchianti, la madre che recitava Schiller e si trasformava da creatura fra le più gentili in «bestia selvaggia»; il volto di Anna Neagle che navigava in primo piano sullo sfondo di Westminster Abbey, in una brutta pellicola hollywoodiana, e diceva le parole dell'infermiera Edith Cavell condannata a morte dai tedeschi per aver soccorso i nemici sul campo di battaglia; Butler Davenport che usciva fuori dal sipario del suo teatrino sulla Ventesima Ovest, durante l'intervallo, paludato in una toga nera, e faceva discorsi sul controllo delle nascite; il Federal Theatre che issava le sue scene in mezzo alla gente, nel parco, con un attore mescolato fra gli spettatori che creava un esilarante gioco di equivoci, in un dialogo fra palco e platea che sembrava improvvisato e non voluto e che invece fece scoprire alla giovanissima Judith Malina un piano altro di realtà, che il teatro era in grado di costruire fra i partecipanti, attori e spettatori.

Questo era il teatro per Judith: rituale e poesia, vocalità appassionata e verità espressiva, luogo in cui affermare principi e ideali non comuni e in cui assistere a prodigiose trasformazioni, dove l'attore poteva incarnare e trasmettere passioni e sentimenti al di fuori di ogni modello sociale di comportamento, e lo spettatore poteva sperimentare il rischio di aderire a contenuti non ordinari e persino pericolosi, a riportarli nella sfera del quotidiano. Proprio come capitò a lei, che, dopo aver visto la storia di Edith Cavell, provò a spiegare al padre rabbino che non bisognava odiare i nazisti. Con tutti i problemi che ne seguirono.

Così, la sua vocazione al teatro avvenne nel modo più classico: fra predestinazione materna e desiderio di evasione e riscatto da una realtà insoddisfacente; e si nutrì di immagini infantili nelle quali apparivano, come in un sogno premonitore, tutti gli elementi che sarebbero andati a comporsi nel teatro della maturità. Ma questa visione, di un teatro che esisteva già dentro di lei, avrebbe dovuto distaccarla da sé perché acquistasse realtà. Servivano dei modelli in qualche modo estraniati in cui proiettarla, delle storie «analoghe» in cui rileggerla. Fra circostanze oggettive (il sussidio statale, il liceo per figli di rabbini indigenti, il lavoro come lavandaia e cameriera) e progetto ideale di sé da realizzare attraverso il teatro, fra verità reale e visione della propria verità teatrale, era necessario innescare un processo di trasformazione che doveva partire da una condizione di distacco dal presente. Tale distacco lo consentirono a Judith le storie analoghe sulle quali cercò, molto concretamente, di modellare la sua. La prima la trovò nella biografia di un'attrice dell'Ottocento, la Rachel, di cui lesse tutto quello che fu in grado di trovare, immaginando di plasmare sul grande esempio di lei il proprio sogno di «riportare in vita il teatro puro». Un'altra la riconobbe in una danzatrice grottesca che aveva

ispirato Majakovskij e gestiva un pittoresco locale al Greenwich Village, Valeska Gert. E un'altra ancora, infine, la incontrò nell'esperienza di un grande regista tedesco, di cui la madre le aveva trasmesso il mito e presso il quale lei avrebbe ricevuto la formazione professionale più completa, Erwin Piscator. La Rachel, ovvero la storia di una povera ragazza ebrea che riesce a riscattarsi dalla sua condizione grazie al talento artistico, e quindi lotta per portare la purezza dei classici nel teatro francese e ci riesce; e, quando è ormai una diva celebrata, è disposta a giocare il favore dell'alta società parigina pur di non rinunciare a un piccolo gesto di intemperanza con cui manifesta tutto il suo fastidio verso la «struttura sociale decadente» che pure la copre di onori. Valeska Gert, ovvero l'arte spigolosa e grottesca di una danzatrice che usa «il corpo e la voce nel più estremo dei modi» e che, dopo aver avuto grande influenza sull'intera esperienza espressionista, esegue i suoi numeri di danza e recita i suoi monologhi ogni sera nel piccolo spazio del Beggar Bar, il bistrot che ha trasformato in un «magnifico luogo artistico», per il ristretto ambiente di una *bohème* assolutamente *underground*. Erwin Piscator, ovvero l'arte europea e la condizione di esilio dell'artista che, dopo aver posto le basi dei più radicali cambiamenti del teatro a venire, poiché rifiuta di farsi istituzione, anche antagonista, non trova i riconoscimenti adeguati nel suo paese né la giusta collocazione nella storia del teatro, a differenza del connazionale Brecht, al quale lo univano gli anni della prima Volksbühne e il destino dell'esilio; e a differenza anche dell'Actors' Studio, i cui maestri derivavano tutti, in realtà, dal Dramatic Workshop di Piscator.

È evidente come la storia di Judith Malina e del Living Theatre abbia mantenuto fino in fondo il parallelismo con queste vicende. Ed è evidente anche quanto di sé e del Living abbia raccontato e fatto comprendere Judith, rileggendo queste storie analoghe attraverso certi elementi e non altri. E il meccanismo delle storie analoghe si salda col principio dell'*azione diretta* di matrice anarchica. Perché il Living si farà a sua volta mondo analogo, attraverso la pratica esemplare e diretta, ossia facendo esistere idee e principi (artistici e politici) nelle proprie azioni.

Sul mondo analogo del Living più di una generazione di giovani ha proiettato, anche in forma di richiesta incalzante, valori e aspettative che appartenevano alla visione di una realtà altra. Ha detto Judith: «abbiamo creato *Paradise Now* quando [...] sembrava che la possibilità della rivoluzione fosse vicina [...]. Era anche il periodo in cui c'erano quei drammatici bagni di sangue in Bolivia. [...] E da tutte queste situazioni si levava un appello: Vogliamo che lo rappresentiate! Fatelo! Rappresentatelo per noi!». Questo spiega anche un altro atteggiamento ricorrente nei confronti del Living Theatre: una sorta di richiesta estrema di coerenza, per cui da loro si esigeva e pretendeva sempre di più. Il pubblico vedeva nel Living un mito rivoluzionario, pur sapendo che vivevano anch'essi, per dirla con Judith, «nel guscio del vecchio». Ogni segno che esprimesse contraddizione sarebbe stato