

Tentativi di evasione dal Metodo: nuovi stili recitativi e approcci alla creazione scenica per il teatro Off-Off Broadway

MONICA CRISTINI
Università di Verona

Attempts to escape from the Method: a new training for the Off-Off Broadway theatrical style

At the beginning of the 1960s the Off-Off Broadway movement grew in New York City, creating a distinctive approach to thinking about and doing theatre. A new dramaturgical style was born to answer both issues related to American social circumstances and to the particularity of venues where performances were presented. Small coffee houses, basements and lofts hosted one-act plays in a space shared with the audience seated at coffee tables. A context that imposed a brilliant and physical acting style to catch the attention of the spectators in a brief time.

The young and inexperienced actors were traditionally trained but, with the development of the movement, it became clear that the Actors Studio Method couldn't work anymore and that a new style of acting was needed.

The article presents the case of two artists, Tom O'Horgan and Joseph Chaikin who, inspired by European masters such as Jerzy Grotowski and Eugenio Barba, developed their research for a new actor training as an answer to the need for a new performative style.

Keywords: Off-Off Broadway, Actor's training, Tom O'Horgan, Joseph Chaikin, Jerzy Grotowski

1. Una prospettiva con due punti di fuga

Verso la metà degli anni Sessanta, negli Stati Uniti e nello specifico nell'East Village di New York, sono emerse due figure che hanno contribuito significativamente allo sviluppo della scena Off-Off Broadway fondata qualche anno prima. Si tratta di due attori-registi con *back ground* molto diversi ma con comuni approcci nel lavoro con le rispettive compagnie: Tom O'Horgan e Joseph Chaikin¹.

Tom O'Horgan, musicista e attore, dopo una carriera da *one-man show* accompagnato dalla propria arpa e aver curato la regia di drammi brevi in alcune sedi del circuito Off-Off Broadway tra cui il Caffè Cino, era giunto nel 1964 a La MaMa Experimental Theatre (fino al 1963 Cafè La MaMa), invitato a dirigere *The Maids* di Jean Genet, il primo di una lunga

¹ Questo articolo nasce da un approfondimento affrontato nel corso del progetto "La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures - MariBet", finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione europea Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie. Grant agreement N. 840989. Si ringraziano per la collaborazione La MaMa Archives di New York, Odin Teatret Archives, il Department of Special Collections and Archives della Kent State University.

serie di allestimenti. Presso il teatro di Ellen Stewart, collaborando inizialmente come regista e in seguito anche nella figura di direttore artistico, Tom O'Horgan ha sviluppato la sua particolare poetica e uno stile estremamente influenzato dalla precedente formazione musicale. Con la personale visione di una scena quale luogo di esplorazione «delle realtà dei colori, del movimento e delle arti plastiche» (Simmer e Creese 1977), nelle sue regie ha fatto incontrare e interagire le diverse arti nel tentativo di creare un teatro totale. Il percorso che lo ha condotto al trionfo di *Hair* (1968) e di altre produzioni di successo sia nello sperimentale Off-Off Broadway che a Broadway, è stato segnato da una ricerca di nuovi linguaggi espressivi attraverso un teatro estremamente fisico nel quale orchestrava i diversi elementi organizzandoli in termini musicali e concentrandosi più sui ritmi della performance che sui contenuti narrativi o politici.

Anche Joseph Chaikin, attore riconosciuto sia nel circuito commerciale dell'Off-Broadway che in quello *underground*, fondava negli stessi anni il suo lavoro teatrale sulla ricerca di un nuovo linguaggio scenico che fosse alternativo a quello diffuso dell'Actors Studio e più adatto di quest'ultimo alla rappresentazione delle nuove opere provenienti dall'Europa (quelle di Bertolt Brecht, di Jean Genet, Samuel Beckett ed Eugene Ionesco) e degli atti unici proposti dai giovani scrittori che contribuivano a dar vita al movimento Off-Off Broadway. Sin dall'inizio degli anni Sessanta, quando ancora era membro del Living Theatre², Chaikin aveva proposto un laboratorio con gli attori della compagnia per dedicarsi con loro alla ricerca di un nuovo stile recitativo e di un diverso approccio creativo alla messa in scena. Da quel gruppo, nel 1963, nasceva l'Open Theatre, un *workshop* permanente al quale prendevano parte attori e registi, ma anche scrittori, critici e musicisti, dedicato esclusivamente alla ricerca e non orientato alla produzione di spettacoli. Proprio da questa sperimentazione sono emerse le prime opere, prodotte nell'ambito dell'Off-Off Broadway e presentate nel 1965 in Europa da una prima compagnia La MaMa diretta da O'Horgan e dall'Open Theatre stesso negli anni successivi.

Entrambi i registi hanno dunque preso parte alla nascita del movimento *underground* newyorkese, collaborando con giovani attori che alle spalle avevano una formazione basata sull'approccio psicologico al personaggio, in quegli anni diffuso dai numerosi metodi che prendevano spunto da quello fondato sul Sistema Stanislavskij adottato all'Actors Studio³, e che proponeva un tipo di recitazione poco adatto alle rappresentazioni proposte dai caffè dell'Off-Off Broadway.

Il circuito ospitava le produzioni in spazi non teatrali riadattati, permanentemente o all'occorrenza, per accogliere un palcoscenico di esigue dimensioni spesso posto nel bel mezzo dei tavoli a cui sedeva il pubblico. Gli attori, nel trovarsi quasi a condividere la scena con chi assisteva alla performance, erano però anche nelle condizioni di dover mantenere accesa l'attenzione degli spettatori nel poco tempo a disposizione. Si trattava infatti, soprattutto nei primi anni di fondazione del movimento, di drammi brevi, atti unici spesso scritti dai giovani autori per la sede presso cui l'opera sarebbe stata rappresentata soltanto

² Chaikin aveva preso parte a diverse produzioni, interpretando anche ruoli principali, tra cui *The Connection*, *In the Jungle of Cities*, *Man is Man*, vincendo il premio OBIE per l'interpretazione di Galy Gay. (Leaster 1966).

³ Del metodo e dello sviluppo americano dell'approccio stanislavskijano proposto da Lee Strasberg parla ampiamente Anna Sica (Sica e Aronson 2005).

per poche sere (Bianchi 1981, Dini 1978; Bottoms 2009). Tanto le tematiche proposte, che riflettevano il dissenso della nuova generazione nei confronti del perbenismo di una società estremamente consumista e dell'illusorio *sogno americano*, quanto le condizioni imposte dallo spazio della messa in scena richiedevano un tipo di performance vivace, dai ritmi sostenuti e più propensa allo straniamento che al realismo. Una recitazione che garantisse il successo di messe in scena prodotte con il minimo dei mezzi per presentare i nuovi drammi dei giovani autori americani ma anche quelli della corrente dell'assurdo proveniente dall'Europa (Cristini 2022).

Verso la metà degli anni Sessanta, sia O'Horgan che Chaikin avevano dato inizio alla loro collaborazione con La MaMa. O'Horgan era stato incaricato da Ellen Stewart di guidare come regista una delle compagnie da lei formate per la prima tournée in Europa e verso la fine del 1965, mentre queste erano all'estero, Chaikin e l'Open Theatre erano stati invitati a tenere le prime dimostrazioni-spettacolo proprio presso il Caffè da lei diretto. Le strade dei due artisti si incrociavano dunque grazie alla mediazione della Stewart, che aveva inviato alle compagnie in Europa una delle prime opere di Jean-Claude van Itallie, membro dell'Open, perché fosse da loro prodotta in rappresentanza della scena Off-Off Broadway. Si trattava della trilogia *America Hurrah*, composta di tre brevi atti unici, portata in seguito sui palcoscenici dell'Off-Broadway e in altre città americane da un *cast* misto di attori appartenenti alla compagnia di O'Horgan e dell'Open Theatre. Infatti, nel tener fede al principio di collaborazione e per l'attitudine a migrare tra le diverse sedi del circuito dell'East Village, i componenti della neonata La MaMa Troupe partecipavano ai laboratori dell'Open Theatre e talvolta ai loro spettacoli, così come gli autori di quest'ultimo collaboravano alle produzioni del Caffè della Stewart.

Ad agevolare lo scambio era probabilmente anche la comune visione di O'Horgan e Chaikin di un approccio alla creazione artistica *d'ensemble* e non più incentrato, com'era invece all'Actors Studio, sul lavoro individuale sul personaggio. I due registi, dichiaratamente affascinati dalla poetica di Artaud, sulla scia dell'esempio del Living Theatre incentravano dunque le loro sperimentazioni sull'idea che la creazione collettiva fosse indispensabile a plasmare quell'energia che garantisse il tanto auspicato coinvolgimento (o sconvolgimento) emotivo del pubblico. Inoltre, le stesse imposizioni spaziali date dai *teatri* che ospitavano le performance stimolavano la ricerca di una nuova relazione con il pubblico attraverso il dispiegarsi dell'azione nell'area ad esso destinata; una soluzione diversa da quelle proposte in Europa, dove anche Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba ripensavano lo spazio rompendo con la canonica separazione scena-sala nel desiderio di «fare di attori e spettatori una comunità» (Aronson 2000; Perrelli 2007).

2. Dal workshop alla scena

L'Open Theatre veniva fondato nel 1963 da Joseph Chaikin e Peter Feldman, entrambi membri del Living Theatre, come laboratorio di sperimentazione. Formatosi a partire dalla richiesta di alcuni attori che, come Chaikin, erano stati precedentemente allievi di Nola Chilton, il gruppo dedicava ampio spazio al lavoro sul training, con evoluzioni di esercizi

dell'Actors Studio, della Chilton, di Michael Chekhov e Viola Spolin⁴. Diversamente dal Living, che non includeva i drammaturghi nella creazione collettiva, l'Open contava tra i suoi membri scrittori come Megan Terry, Maria Irene Fornes, Jean-Claude van Itallie e Michael Smith, e critici come Susan Sontag (Harding e Rosenthal 2006; Van Itallie 1966)⁵.

Partendo dalle competenze ottenute nei loro precedenti percorsi formativi, Chaikin proponeva agli attori un training mirato allo scardinamento degli automatismi acquisiti con le altre tecniche, alla ricerca di una recitazione non naturalistica e che fosse il risultato di un processo di collaborazione nella sperimentazione d'insieme, alla scoperta di nuovi approcci alla creazione scenica (Chaikin 1991). Il lavoro non si fondava su particolari principi estetici, né era impostato secondo una specifica struttura, proprio perché il *workshop* potesse crescere e cambiare seguendo ogni direzione fertile si presentasse.

Nella ricerca di un teatro che fosse sensualmente espressivo e che stabilisse un rinnovato rapporto con il pubblico, ispiratori e modelli fondamentali (come per molti altri gruppi dell'Avanguardia occidentale), erano Artaud e Brecht (Plunka 2002). Nei suoi laboratori Chaikin investigava nuove vie per instaurare un'interazione più sensibile sia tra gli attori sia tra artisti e spettatori avvalendosi, come per il lavoro sul personaggio, di metodi musicali e *somatici* (Blumenthal 1984), incentrati sul ritmo e su impulsi fisici e non psicologici. Una ricerca che era rivolta alla trasmissione diretta delle sensazioni, non più veicolata dall'intelletto bensì dagli impulsi cinetici che muovevano i corpi degli attori secondo ritmi diversi e corrispondenti all'alternarsi dei sentimenti nel personaggio. Questa via somatica era considerata da Chaikin circolare: se l'interiorità si esprimeva nel movimento e negli atteggiamenti corporei, ad essa si accedeva attraverso le forme e i ritmi del movimento stesso.

Nel *workshop* la formazione dell'attore era coincidente con il processo creativo e con la definizione della nuova esperienza di relazione con gli spettatori, sperimentata grazie alla presenza di osservatori nel corso degli incontri laboratoriali e del pubblico in sala nell'occasione delle produzioni degli spettacoli. L'efficacia del risultato era per Chaikin garantita dal rapporto comunitario instaurato dagli attori del gruppo e che sosteneva le lunghe sessioni di lavoro (ma che non era necessariamente esteso alla vita privata). Gli esercizi proposti nel corso del training miravano infatti, oltre che a dare le competenze personali ai singoli attori, alla costituzione di un vero *ensemble*, nonché al raggiungimento di un ritmo unitario dell'evento teatrale reso possibile soltanto da un lavoro d'insieme che garantisse una presenza collettiva sulla scena.

La sperimentazione, che non è mai stata sistematizzata in un metodo, era mirata alla definizione di un linguaggio comune e al riconoscimento dei ritmi reciproci. Per non cadere nel rischio dell'adozione di schemi usuali e prefissati, i laboratori avevano breve durata e

⁴ Nola Chilton, che a New York aveva dedicato i suoi corsi alla recitazione non naturalistica, aveva chiuso il suo studio nel 1962 per spostarsi ad Israele. A partire dal Metodo aveva sviluppato degli esercizi per l'approccio a scene non naturalistiche, impostati sul principio dell'aggiustamento fisico nel lavoro sul personaggio. Della Spolin, autrice di *Improvisation for the Theater* (1963), l'Open aveva adattato i 'giochi teatrali' per abbandonare l'approccio psicologico al personaggio e concentrarsi maggiormente sull'azione, mentre da Chekhov derivava il lavoro sulla presenza dell'attore e sul distacco emotivo dal personaggio.

⁵ Sulla storia del Living Theatre e sull'approccio del gruppo alla creazione scenica si veda Cristina Valenti (Valenti 2008).

non si sviluppavano oltre una stagione. Fulcro fondamentale del lavoro era l'improvvisazione alla base degli esercizi, per la maggior parte collettivi, che prevedevano l'adattamento e la reazione a cambiamenti repentini delle situazioni date, con modalità che richiamavano quelle del *jamming* delle sessioni jazz. L'allenamento, composto di esercizi fisici e vocali, era finalizzato alla costituzione di una forma organica d'insieme, data dalla reciproca fiducia tra gli attori, dalla ricettività dei ritmi e dei movimenti altrui e dall'accordo delle energie nel corso dell'azione collettiva. Infine, affidandosi agli impulsi cinetici per individuare stati interiori, gli attori sperimentavano nuove emozioni mai provate, utili ad esprimere anche ciò che nella vita spesso resta celato.

Molti degli esercizi erano costituiti da brevi improvvisazioni a cui contribuivano gli scrittori del gruppo i quali, a conclusione della sperimentazione, davano forma all'opera definitiva. Quello dell'Open era infatti un lavoro di creazione collettiva dello spettacolo nel quale il drammaturgo orientava la ricerca suggerendone tematiche o variazioni, raccogliendo gli impulsi emersi nel corso del *workshop* e dando vita, infine, all'opera per la scena. Se ne ha un esempio nella già citata *America Hurrah*, di van Itallie, in cui due dei tre atti unici che la compongono sono sorti dal lavoro di gruppo, e in *Viet Rock* di Megan Terry, risultato di un laboratorio tenuto dalla scrittrice tra 1965 e 1966⁶. La sperimentazione in questo caso si basava su dei *transformation plays* costituiti da improvvisazioni di scene correlate tra loro da un comune soggetto e create a partire dall'ispirazione data da diversi materiali che raccontavano la guerra (Pasolli, 1970).

È invece dell'inverno 1963-64 la prima performance pubblica dell'Open, presentata allo Sheridan Square Theatre e intitolata *From an Odets Kitchen*, nata da una sperimentazione condotta da Jean-Claude van Itallie e incentrata sull'improvvisazione di una scena realistica attraverso espressioni non verbali dei sentimenti dei personaggi. Nel corso del *workshop* gli attori erano invitati a scoprire e comunicare la forma dello stato d'animo dei personaggi senza fare ricorso alla parola bensì incarnandone il ritmo e traducendolo in immagini metaforiche (Chaikin 1968).

Chaikin riteneva che l'attore dovesse rivolgere l'attenzione più all'esterno che verso la sua interiorità, al fine di sviluppare una forte sensibilità nei confronti dei compagni in scena e del pubblico in sala (Blumenthal 1977), nell'intento di far rivivere l'essenza del teatro quale luogo comunitario. Sosteneva infatti che «the actor performs in an actual space, not an imagined one. The actor and the audience can experience that common space if the actor has consciousness of it» (Daniels a Chaikin 1987). A tal fine il regista proponeva un particolare training attraverso il quale l'attore poteva individuare un modo personale per amplificare la propria presenza in scena a tal punto da coinvolgere il pubblico. Alcuni esercizi erano svolti in specifici punti della sala, altri prevedevano un dispiegamento dell'azione in tutto lo spazio, anche quello occupato dagli spettatori. Erano praticati inoltre esercizi con cui spingere la voce verso il punto più lontano, o era chiesto all'attore di immaginare di essere parte del pubblico e osservarsi recitare da diversi punti della sala.

Nell'intento di creare una comunità con gli spettatori, gli artisti dell'Open Theatre si presentavano al pubblico come tali e non nei panni dei ruoli interpretati, impegnati non tanto in una rappresentazione quanto in una ricerca. Come già accennato, il gruppo non

⁶ La prima dell'opera è stata presentata a La MaMa il 21 maggio 1966.

finalizzava i laboratori alla produzione delle opere ma alla sperimentazione dei diversi livelli di comunicazione che il teatro, quale luogo ideale di rito e di condivisione, poteva offrire.

3. Dalla scena alla sperimentazione

Nel 1965 Ellen Stewart, nel tentativo di guadagnare il favore di critica in Europa (e di rimando negli Stati Uniti), aveva inviato due compagnie, formate per l'occasione, a Parigi e in Danimarca. Tom O'Horgan era il regista da lei scelto per guidare il gruppo di attori recatosi a Copenaghen per presentare alla scena europea il teatro Off-Off Broadway, una compagnia che catturò presto l'attenzione della critica e del pubblico danesi, portando con sé una serie di successi al rientro a New York nella primavera del 1966. Quel primo tour aveva aperto ai giovani attori la possibilità di lavorare insieme e di sperimentare la coesione indispensabile alla formazione di un gruppo teatrale, ma nonostante l'esperienza avesse rivelato l'evidenza del loro talento, era emersa anche la necessità di intraprendere un percorso di training. Inoltre, in Europa alcuni attori del gruppo avevano avuto modo di partecipare, a Holstebro, a un laboratorio condotto da Eugenio Barba e dedicato agli esercizi proposti da Jerzy Grotowski (Grotowski 1970). Pare infatti che Stewart stessa avesse chiesto a Barba di organizzare la sessione per i suoi attori: Marilyn Roberts, Victor Lipari e Jacque Lynn Colton erano stati da lei inviati all'Odin Teatret per partecipare al laboratorio e insegnare poi gli esercizi ai compagni una volta tornati in America (Harding e Rosenthal 2017). Al rientro negli Stati Uniti, O'Horgan e Stewart decisero di formalizzare la fondazione della prima compagnia residente, chiamata La MaMa Troupe, e dare vita a un *workshop* permanente attraverso il quale tutti gli attori potessero acquisire delle tecniche, ma soprattutto l'abilità di coordinarsi tra loro nella creazione collettiva.

Intraprendendo un percorso che partiva da una direzione opposta rispetto a quello affrontato da Chaikin, O'Horgan si era trovato a pensare a un training per i propri attori i quali, come molti membri dell'Open Theatre, avevano alle spalle una formazione sulle varianti del Metodo dell'Actors Studio. Obiettivo era, anche in questo caso, prendere le distanze dall'approccio psicologico e realistico nel lavoro sul personaggio e trovare nuovi modi e stili di recitazione che fossero idonei alle rappresentazioni dei brevi atti unici creati per la scena alternativa del circuito Off-Off Broadway. Va però specificato che, pur volendosi allontanare dall'insegnamento di Lee Strasberg e dalle sue diverse derivazioni americane, sia O'Horgan che Chaikin ritenevano comunque importante una formazione di base impostata sul Metodo, utile perché aiutava l'attore a fare uso di sé e del proprio corpo come strumento creativo, spingendolo ad esplorare e ad andare oltre i propri limiti (Chaikin 1964).

Nel training, come nel corso delle prove, O'Horgan incoraggiava gli attori a sperimentare liberamente le loro potenzialità e le diverse vie di relazione con i compagni. Il processo creativo si sviluppava a partire dall'esperienza delle produzioni europee della compagnia e trovava nell'investigazione e nella creazione collettiva il suo elemento

fondante. Prendendo spunto dagli insegnamenti di Viola Spolin⁷ e di altri maestri con cui aveva affrontato la sua formazione, O'Horgan aveva sviluppato un ampio numero di *theatre games* ed esercizi che aiutavano l'attore ad affrancarsi dall'approccio psicologico, ad aumentare la sicurezza di sé e arricchire l'immaginazione di gruppo.

La prima parte di ogni sessione di training era dedicata alla sperimentazione con esercizi collettivi atti a sviluppare un linguaggio fisico comune e incentrati sul movimento e sull'espressività del corpo; altri erano invece ricavati da metodi praticati in ambito musicale, come 'The Row', riferito alla tecnica della dodecafonia di Schoenberg (che combina i suoni con distanze e schemi specifici), tradotta per l'attore nel compito di sviluppare un'azione e superare contemporaneamente diversi tipi di ostacoli, o nel portare avanti simultaneamente sequenze di pensiero e sensazioni logicamente scollegati dall'interferenza a cui doveva reagire. In altri casi gli veniva chiesto di attraversare uno spazio con movimenti in *slow-motion* compiuti seguendo una specifica idea o linea d'azione (Russel 1997). Erano poi praticati, sempre in gruppo, esercizi di danza, acrobatica e per la voce al fine di migliorare l'espressività (Gress 1970; Weiss 1968).

Alcuni degli esercizi derivavano dall'insegnamento di Eugenio Barba, che nei primi anni di fondazione dell'Odin Teatret faceva ampio riferimento al training dell'attore di Grotowski, al teatro asiatico, ma anche a Stanislavskij e Mejerchol'd soprattutto per lo sviluppo della presenza e il conseguimento della credibilità in scena (Christoffersen 1993). In quegli anni all'Odin tutti gli attori affrontavano lo stesso training costituito di molti esercizi di tipo acrobatico⁸, molti dei quali erano stati adottati dal regista statunitense e integrati nel laboratorio a La MaMa.

O'Horgan che, come Chaikin, nella sua visione guardava al Teatro della Crudeltà e alla poetica di Brecht quali esempi fondamentali, nelle sue regie associava alla musica forme drammatiche e narrative, tanto testi frammentati o recitati coralmemente quanto canti e narrazioni. Liberando la sensualità in scena attraverso un linguaggio estremamente fisico e una recitazione energica dai ritmi sostenuti, il regista mirava a stimolare un cambiamento nello spettatore, rompendo le sue difese e obbligandolo a confrontarsi con se stesso per una catarsi spirituale.

Nel pieno delle proteste e dei movimenti degli anni Sessanta, in un periodo caratterizzato da una forte spinta verso la vita comunitaria e un bisogno di nuovi tipi di interazioni umane, O'Horgan trovava una risposta, in teatro, nella ricerca di una nuova relazione con lo spettatore estendendo l'azione nello spazio del pubblico, come in *Futz* (1967), spettacolo in cui gli attori protagonisti e il coro narrante si avvicendavano tra la sala e la piattaforma sul palcoscenico, o in *Tom Paine* (1967), in cui gli attori si rivolgevano direttamente agli spettatori per un vero e proprio confronto sui temi del dramma. Il suo teatro, ricco di immagini forti ed effetti spettacolari, proponeva sulla scena un'energia dirompente che, con canti, danze e acrobazie mirava a un vero e proprio bombardamento sensoriale del pubblico per risvegliarlo dal torpore provocato dalla scena commerciale.

⁷ Come Chaikin, anche O'Horgan era stato membro del Second City a Chicago, un gruppo d'improvvisazione fondato da Paul Sills, figlio della Spolin.

⁸ Un approccio più individuale e personale sarebbe stato adottato soltanto negli anni Settanta, per poi prendere la forma che per molti anni ha caratterizzato il training degli attori dell'Odin.

La ricerca di un teatro totale che coinvolgesse lo spettatore su diversi livelli si concretizzava dunque nell'incontro tra le arti e nella definizione di un teatro lirico in cui gli elementi scenici non erano funzionali alla narrazione ma organizzati in termini musicali, seguendo i ritmi della performance e con la presenza frequente di un coro (parlato o cantato) a commentare l'azione (Gress 1969). Ricerca perseguita in sede laboratoriale attraverso un training concentrato sulla coordinazione del gruppo attraverso esercizi collettivi, o praticati in coppia, fondati su movimenti e azioni eseguiti su ritmi variabili per incoraggiare l'attore al lavoro d'insieme e spingerlo ad abbandonare l'approccio individualistico del Metodo (Simmer e Creese 1977).

4. Conclusioni

Come in Europa, anche in America negli anni Sessanta nasceva una nuova idea di *laboratorio* che si differenziava dal modello pensato dai primi maestri (tra i quali Stanislavskij, Copeau e Dullin), quei registi-pedagoghi che avevano fondato gli *studi* e i *laboratori* per la ricerca con gli attori appartenenti alle loro compagnie e per la maggior parte professionisti (Barba 2018). Altro approccio era dunque quello di O'Horgan e Chaikin che, come Eugenio Barba, avevano accolto nelle rispettive compagnie molti principianti, e che concentravano il lavoro sulla costruzione dell'*ensemble*, proponendo accanto agli esercizi seminari teorici e attività pedagogiche nelle scuole (Weiss 1968). Sembra dunque che negli Stati Uniti il teatro di ricerca manifestasse quegli stessi impulsi di cambiamento accolti dai maestri dell'Avanguardia europea. Va specificato però che, se O'Horgan era chiaramente ispirato da questi ultimi, Chaikin aveva invece avviato la sua ricerca teatrale prima che l'eco delle poetiche e le pratiche di Jerzy Grotowski e dell'Odin Teatret giungesse oltre oceano.

L'Open Theatre aveva infatti avuto occasione di incontrare il maestro polacco soltanto nel 1967 quando, nel corso della sua prima visita a New York, Grotowski aveva parlato del suo approccio agli attori, supportato dalle dimostrazioni di Richard Cieslak (Martin 2006), e aveva rielaborato la sequenza di esercizi che l'Open praticava. L'incontro portò Chaikin a rivedere in parte il lavoro del gruppo, che aveva ormai una sua particolare impostazione e che fino a quel momento non aveva dedicato uno spazio specifico al training di base; a quanto testimonia lo stesso regista, l'esperienza con Grotowski aveva permesso ai membri dell'Open Theatre di comprendere l'importanza del rigore nell'esercizio per raggiungere l'espressività e la precisione nell'azione in scena (Pasolli 1970).

Tom O'Horgan e i suoi attori avevano invece integrato nel loro allenamento quotidiano parte del training conosciuto all'Odin, dove anche nei seminari estivi (1966-1969) a cui avevano preso parte insieme ad altri attori che collaboravano con La MaMa, avevano praticato gli esercizi fisici e plastici proposti da Grotowski con l'obiettivo di apprendere come usare in modo organico il proprio corpo: di tipo più acrobatico, costituiti di posizioni

precise e salti i primi, dedicati alle articolazioni con opposizioni o parallelismi nei movimenti i secondi (Croyden 1969, 1970)⁹.

Particolarità di entrambi i *workshops* newyorchesi era però la funzionalità del training alla sperimentazione. Questa, quasi sempre affrontata in gruppo, era sviluppata anche per stimolare la creazione collettiva attraverso la libera improvvisazione che ne scaturiva. Soprattutto all'Open Theatre il training era composto in gran parte di esercizi di trasformazione o d'improvvisazione non verbale derivati dal metodo della Spolin, che costituivano di fatto la base da cui era elaborata la creazione dell'opera. A differenza di Barba, che prediligeva l'improvvisazione individuale per il rischio, in quella collettiva, di una deviazione dell'attenzione dell'attore dal tema dell'opera verso il processo d'interazione, nei *workshops* di Chaikin gli attori, proprio attraverso l'esplorazione collettiva, creavano i materiali su cui avrebbero in seguito lavorato il *playwright* nella stesura dell'opera e il regista nella messa in scena (Watson 2007).

Sulla scia delle ricerche dei maestri europei, anche le compagnie americane si concentravano allora sulla sperimentazione laboratoriale, spostando così l'attenzione dallo spettacolo al processo che ad esso conduceva (Schino 2009).

⁹ La Croyden aveva preso parte come uditrice alle sessioni estive del 1969 alle quali Barba aveva chiamato a tenere dei laboratori anche Joseph Chaikin, Charles Marowitz, Stanislaw Brzazowski e altri pedagoghi europei. Si veda lo scambio di corrispondenza tra Croyden e Barba in Odin Teatret Archives (Croyden 1969).

Bibliografia

ARONSON Arnold, *American avant-garde theatre: a history*, Routledge, London & New York 2000.

BARBA Eugenio, *Teatro. Solitudine, Mestiere e Rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2018 (2014).

BIANCHI Roberto, *Off Off & Away. Percorsi Processi Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Studioforma, Torino 1981.

BLUMENTHAL Eileen, *Joseph Chaikin: An Open Theory of Acting*, in «Theater», vol. 8, n. 2-3, Spring 1977, pp. 112-133.

Joseph Chaikin. Exploring the Boundaries of Theater, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1984.

BOTTOMS Stephen J., *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2009.

CHAIKIN Joseph, appunti, in Joseph Chaikin Papers, Box 25, Folders 13 e 14 (1968), Kent State University, Department of Special Collections and Archives.

The Presence of the Actor, Theatre Communication Group, New York 1991 (1972).

CHAIKIN Joseph e SCHECHNER Richard, *The Open Theatre*, in «Tulane Drama Review», vol. 9, n. 2, Winter 1964, pp. 191-197.

CHRISTOFFERSEN Eric Eke, *The Actor's Way*, Routledge, London 1993.

CRISTINI Monica, *L'unicità della drammaturgia Off-Off Broadway nell'Avanguardia americana*, in «Il Castello di Elsinore», n. 86, 2022, pp. 117-134.

CROYDEN Margaret, Lettere a Eugenio Barba, Fondo Odin Teatret, Folder 'Odin Teatret Letters-B1' (1969), Odin Teatret Archives.

Notes from the Temple: A Grotowski Seminar, in «The Drama Review: TDR», vol. 14, n. 1, Autumn 1969, pp. 178-183.

Burning Bridges Is Natural, in «The New York Times», 29.3.1970.

DANIELS, Barry V. e CHAIKIN Joseph, *Letters of Joseph Chaikin*, in «The Drama Review: TDR», vol 31, n. 1, Spring 1987, pp. 89-100.

DINI Massimo, *Teatro d'Avanguardia Americano*, Vallecchi, Firenze 1978.

GRESS Elsa, *The Lost Years*, in «The Drama Review: TDR», vol. 13, n. 3, Spring 1969, pp. 115-119.

GRESS Elsa e O'HORGAN Tom, *An Interview with Tom O'Horgan on Aspects of the Contemporary Theater*, in «Leonardo», vol. 3, n. 3, July 1970, pp. 341-349.

GROTOWSKI Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

HARDING James M. e ROSENTHAL Cindy, (ed.), *Restaging the Sixties. Radical Theaters and Their Legacies*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

(ed.), *The Sixties, Center Stage*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.

LESTER Elenore, *He Doesn't Aim to Please*, in «The New York Times», 25.12.1966.

MARTIN Carol, *After Paradise: The Open Theatre's The Serpent, Terminal, and The Mutation Show*, in J. M. Harding e C. Rosenthal (ed.) *Restaging the Sixties. Radical Theaters and Their Legacies*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006, pp. 79-105.

PASOLLI Robert, *A Book on the Open Theatre*, The Bobbs – Merryll Company, Indianapolis, Kansas City, New York 1970.

PERRELLI Franco, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007.

PLUNKA Gene A., *Brecht, Artaud, Campbell: The Making of Jean-Claude Van Itallie's "A Fable"*, in «The Comparatist», Vol. 26, May 2002, pp. 83-98.

RUSSEL Martin R., *Tom O'Horgan, Staging the Outrageous: a Chronological Study of His Theatre*, Tesi di Dottorato, Graduate Center, CUNY, 1997.

SCHINO Mirella, *Alchimisti della scena. Teatri Laboratorio del Novecento Europeo*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

SICA Anna e ARONSON Arnold, *Uptown-Downtown: New York Theatre from Tradition to Avant-garde*, Mimesis, Milano 2005.

SIMMER Bill e CREESE Robb, *The Theatrical Style of Tom O'Horgan: "The Architect and The Emperor of Assyria"*, in «The Drama Review: TDR», vol. 21, n. 2, June 1977, pp. 59-78.

VALENTI Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano 2008.

Van Itallie Jean-Claude, *Playwright at Work; Off Off-Broadway*, in «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 4, Summer 1966, pp. 154-158.

WATSON Ian, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, New York 2007 (1993).

WEISS Ann, *Will Brandeis Survive "Massachusetts Trust"?*, appunti sul laboratorio tenuto da O'Horgan, La MaMa Archives, Brandeis Interact International Theatre Festival (1968), OBJ.1968.0040.

Monica Cristini

Dottore di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, è cultrice della materia presso l'Università di Verona. È stata titolare di una borsa Marie Curie (2019-2022) col progetto 'La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures'. In passato si è occupata del teatro del Novecento, con approfondimenti su Rudolf Steiner, Michael Chekhov e sul fantastico a teatro. Di recente ha pubblicato *Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del teatro*, Lithos 2022; La MaMa sarà invece oggetto della prossima monografia (Routledge 2023).

monica.cristini@univr.it

mo.cristini@gmail.com

Via Santini 9 37124 Verona