



The Trojan Women

La ricerca della spettacolarità originaria nella regia di Andrei Serban (1974)*

The Trojan Women. The quest for original theatricality in the direction of Andrei Serban (1974)

Monica Cristini

Università di Verona, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo presenta lo spettacolo *The Trojan Women*, diretto dal regista rumeno Andrei Serban e prodotto a La MaMa di New York nel 1974. Attraverso la consultazione di materiali d'archivio e grazie ai colloqui tenuti con gli artisti, è stato possibile ricostruire il percorso di ricerca e il lavoro sulla voce, sul suono e sulle lingue arcaiche che hanno coinvolto la musicista Elizabeth Swados e gli attori della Great Jones Repertory Company nella creazione dello spettacolo. Questo approfondimento ripercorre il lavoro collettivo della compagnia e ricostruisce la messa in scena dell'opera evidenziando l'efficacia della scelta registica di alternare cori parlati e cantati alle voci delle protagoniste. La decisione di usare i testi in greco antico e latino, con l'adozione di vocaboli appartenenti ad altre lingue arcaiche (Maya, Nahuatl), insieme alla distribuzione dell'azione in tutto lo spazio del teatro e tra il pubblico, ha contribuito alla rievocazione della ritualità dell'antico teatro greco, resa possibile anche dalla partecipazione attiva del pubblico, spettatore ma al contempo testimone della tragedia, che forma un vero coro in movimento nel corso di tutto lo spettacolo. | The article presents the performance *The Trojan Women*, directed by Andrei Serban and produced at La MaMa in New York in 1974. Through the consultation of archival materials and thanks to the interviews held with the artists, it was possible to reconstruct the path of the artistic research that led to the staging and the work on voice, sound and the archaic languages shared by the musician Elizabeth Swados with the actors of the Great Jones Repertory Company. It was in fact the collective creation that gave rise to the spoken, sung and moving choruses that make up the opera and on which this in-depth study focuses. This essay traces the company's collective work and reconstructs the staging of the play, highlighting the effectiveness of the directorial choice of alternating spoken and sung choruses with the voices of the protagonists. The choice to use texts in ancient Greek and Latin, with the adoption of words belonging to other archaic languages (Maya, Nahuatl), together with the distribution of the action throughout the theater space and among the audience, contributed to the evocation of the rituality of the ancient Greek theater, made possible also by the active participation of the audience, spectators but at the same time witnesses of the tragedy, who form a real moving chorus throughout the performance.

* Il presente articolo nasce dalle ricerche realizzate nell'ambito del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, finanziato dal programma NextGenerationEU – MSCA. CUP B37G22000840006.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

The Trojan Women, creazione collettiva, coro, coro in movimento, tragedia greca | *The Trojan Women*, collective creation, chorus, moving chorus, Greek tragedy

Nel 1961 Ellen Stewart fonda a New York il Café La MaMa, dove dal 1962 produce le opere proposte dai nuovi autori del teatro Off-Off Broadway, un movimento che partecipa alla sperimentazione dell'avanguardia statunitense chiamata in Italia Nuovo Teatro (De Marinis 1995). Già nella prima metà del decennio il piccolo Café dell'East Village ospita coloro che saranno i protagonisti del teatro newyorkese anche negli anni successivi: il regista Tom O'Horgan, l'Open Theatre guidato da Joseph Chaikin, i drammaturghi Rochelle Owens, Paul Foster, Tom Eyen e molti altri. Ellen Stewart dedica ogni risorsa personale al sostegno delle artiste e degli artisti, producendo gli spettacoli e dando loro la possibilità di mettersi alla prova come scrittori, attori o registi. Si tratta in realtà di una poetica, e una pratica, che La MaMa condivide con le altre sedi del teatro sperimentale (tra tutte, le più importanti sono il Caffè Cino, la Judson Memorial Church e la St. Marks' Church in The Bowery) e che alimenta il movimento Off-Off Broadway. Ciò che invece contraddistingue Ellen Stewart è il costante impegno a far conoscere il teatro *underground* di New York all'estero: fin dal 1965 organizza tournée in Europa per le compagnie formatesi in quegli anni, avviando uno scambio costante con gli artisti e i maestri europei, grazie soprattutto all'ospitalità dei festival teatrali che offrono un proficuo spazio d'incontro. Nel 1966 in una di queste occasioni, al Festival Internazionale del Teatro Studentesco di Zagabria, Stewart ha la possibilità di assistere all'opera elisabettiana *Arden of Faversham*, diretta dal giovane Andrei Serban, e ne resta tanto colpita da invitarlo a La MaMa. Nel primo periodo di permanenza a New York il regista rumeno dirige le nuove produzioni di *Arden of Faversham* e di *Ubu Roi* (anch'essa precedentemente messa in scena in Europa) alle quali assiste Peter Brook, che lo invita nel 1970 ad entrare a far parte del neonato gruppo del Centre International for Theatre Research – CIRT (Rosenthal 2017; Cristini 2023).

Rientrato a New York dal viaggio in Iran con Brook¹, nel 1972 a La MaMa Serban dà il via a una ricerca dedicata alla tragedia greca che, dopo la produzione di *Medea* (1972, una riduzione dai testi di Euripide e Seneca) ed *Electra* (1973, basata sui drammi di Sofocle ed Euripide), nel 1974 sfocia nella messa in scena di *The Trojan Women*, considerata da Serban la sua prima opera lirica². Con lui collaborano la musicista Elizabeth Swados,

al tempo studentessa al Bennington College, e gli attori della neonata Great Jones Repertory Company, la compagnia stabile del Café La MaMa fondata da Ellen Stewart dopo lo scioglimento della MaMa Repertory Troupe³.

Ad accomunare Serban e Swados è l'esperienza di ricerca con Peter Brook e il gruppo dell'International Center for Theatre Research: il primo, come si è visto, aveva seguito il regista inglese nel viaggio in Iran conclusosi al Festival di Shiraz nel 1971, Swados aveva invece condiviso con il gruppo la ricerca sul suono nel viaggio affrontato in Africa nel 1972 (Heilpern 1973).

Al rientro dall'Iran Andrei Serban, incoraggiato da Brook stesso, decide di proseguire a New York la ricerca sul "linguaggio universale" iniziata con il maestro e, sempre dietro suo consiglio, sceglie l'antica drammaturgia greca come punto di partenza per la sperimentazione⁴. Ellen Stewart finanzia il lavoro dell'intero gruppo: per la prima volta a La MaMa gli attori hanno a disposizione uno spazio e i fondi per dedicarsi a un lungo periodo di sperimentazione, per la quale sia Serban che Swados fanno riferimento alle rispettive esperienze con il gruppo del CIRT (Rosenthal 2017). La ricerca sul suono e sulle lingue antiche, affrontata in un rigoroso programma quotidiano di training, conduce alla produzione di *Medea* nel 1972 e al debutto di *Elektra* al Festival D'Automne di Parigi nel 1973.

Proseguendo l'indagine di Peter Brook, Serban e Swados fanno riferimento agli schemi delle lingue arcaiche per superare i limiti espressivi della comunicazione basata sui soli significati intellettuali del discorso⁵. Gli attori della Great Jones Repertory Company sperimentano allora le diverse modalità di produzione dei suoni, lavorando su quelli più comuni della vita quotidiana e imparando a usare la voce come uno strumento musicale per indagarne le possibilità espressive. Affrontano esercizi sul ritmo, sulla coordinazione del movimento, sui modi di salmodiare, di cantare e danzare, acquisendo anche i rudimenti del Kathakali e di altre danze orientali. Si esercitano a creare ogni tipo di sonorità con la propria voce (grida e versi gutturali compresi) imparando a governare il respiro, in una ricerca affrontata in solitudine o in gruppo attraverso la ripetizione di parole o suoni trasmessi da un membro all'altro. Priscilla Smith⁶, l'attrice protagonista di *Medea* ed *Elektra*, e in seguito interprete di Andromaca in *The Trojan Women*, acquisisce una tale padronanza della voce da riuscire a esprimere l'ira nel suono pronunciando la parola ispirando e ottenendo così una straordinaria efficacia espressiva e un altrettanto notevole impatto sullo spettatore. Nel corso della sperimentazione si rende conto di poter allenare la voce per coprire diversi livelli di emissione del suono e ottenere un'ampia estensione, in modo da riuscire

a raggiungere anche gli spettatori più lontani in un teatro all'aperto (Cartwright 1976). In un'intervista a Gray Wallis, l'attrice racconta del lungo lavoro individuale sui risonatori (stomaco, torace, dorso, testa), sull'emissione del suono a essi corrispondente, sulla respirazione e l'esercizio con le lingue antiche: "If we start from nothing, practical experience can give an answer, so trying to confront the languages of Greek and Latin, which have very strong and solid vowels, consonant and patterns of sound and are very difficult to pronounce, necessitated a special training in the actor" (Gray Wallis 1972).

Nel caso di *The Trojan Women* gli attori esplorano il significato profondo del mito greco attraverso un lavoro che non si concentra tanto sul sentimento quanto sulla sorgente che lo genera, per scoprire come esso possa comunicare a livello emozionale anche dopo molti secoli, nella società moderna di fine Novecento. Indagano inoltre, avvalendosi dell'improvvisazione, concetti chiave come la prigionia, il viaggio, la caduta di una società e la perdita; lavorano in piccoli gruppi sulle diverse situazioni presentate nella tragedia, seguendo le suggestioni e le forti immagini metaforiche date dal regista, per poi condividere tra loro i risultati. Come le altre tragedie prodotte, *The Trojan Women* è un'opera creata collettivamente, oltre a Serban e Swados collaborano infatti alla sua definizione gli attori con le loro sperimentazioni, affrontate di pari passo al training che precede la messa in scena.

Mentre Serban elabora il montaggio di alcuni estratti dei drammi di Euripide e di Seneca in greco antico e latino, il gruppo indaga con Elizabeth Swados le possibilità comunicative di quelle lingue sconosciute, con l'obiettivo di trovare e approfondire ciò che sta dietro i suoni che le compongono, pronunciandoli in modo da farne emergere la purezza e il significato profondo⁷ (Johnson 2021). Il regista e gli attori concretizzano nella sperimentazione le teorie di Antonin Artaud⁸, nel tentativo di trovare un linguaggio che prescindendo dalla semantica della parola nel suo uso quotidiano e trasmetta invece con efficacia il forte messaggio portato dalla tragedia. Serban è infatti convinto che i suoni del greco antico posseggano una particolare energia che sia possibile sbloccare, recuperare e portare in scena, e paragona il suono delle lingue arcaiche a quello di un mantra indiano che possiede il potere di far suscitare le più forti emozioni (Bartow 2002).

The sounds of ancient Greek contain the potential for a special energy to be rediscovered after two thousand years, to be unlocked and acted out. Now we can look at the tragedy in a new way – as if the whole life

of the character were contained in one sound, in the way that sound is produced, where it comes from in the body. In Greek theater, we do not deal with super-obsessed, neurotic, twentieth-century characters. We deal with forces, with strong colors, with sharp energies. The sound emerges as an expression of force, with the same strength and focus as an animal impulse (Serban, Blumenthal 1977: 68).

L'evoluzione della ricerca si evidenzia nelle tre opere prodotte: la prima, *Medea*, presenta una messa in scena molto statica in cui il movimento è quasi del tutto assente ed è incentrata essenzialmente sul suono del greco antico del testo di Euripide e sul latino della versione di Seneca. *Electra* vede invece una maggiore presenza di movimenti, seppur formali e ripetitivi, segnando il passaggio tra un lavoro basato esclusivamente sul suono in *Medea* e la coralità di *The Trojan Women*, nella quale il movimento del corpo e il suono hanno il medesimo valore e lo stesso spazio (Serban 2021).

1 La forza espressiva dei cori in *The Trojan Women*

Nella riscrittura di Andrei Serban la tragedia è ricostruita attraverso le vicende delle tre protagoniste Cassandra, Andromaca ed Elena, presentate prima consecutivamente e poi attraverso una o più scene simultanee nell'ampio spazio condiviso con il pubblico e sui ballatoi, su carri e piattaforme. A La MaMa l'azione di *The Trojan Women* è distribuita in zone diverse dell'edificio a partire dalla processione iniziale nel foyer che vede i soldati spingere le prigioniere, e con loro il pubblico, all'interno del teatro.

Il lavoro all'opera, che può essere considerata il risultato conclusivo delle sperimentazioni del gruppo newyorkese, inizia nel corso di un viaggio in Brasile, al Festival di San Paolo, dove una prima parte della ricerca artistica è condivisa con alcuni attori brasiliani. Lo spettacolo viene però rifiutato dall'organizzazione perché in greco antico e non comprensibile al pubblico brasiliano. Serban e gli attori della Great Jones riprendono così la sperimentazione al rientro a New York, fortemente influenzati dall'esperienza del viaggio a San Paolo che, nel pieno della dittatura militare che governa il paese, è animata dall'energia e dal caos delle manifestazioni politiche. L'atmosfera vissuta dal gruppo nella città si riflette nell'ambiente dell'opera definito dalle percussioni, dalle grida e dal fumo delle torce che accolgono il pubblico a La MaMa nel 1974 (Johnson 2021)⁹.

La produzione debutta il 12 settembre del 1974 al Sarah Lawrence College di New York, dove lo spazio permette l'allestimento itinerante pensato da Andrei Serban, e nell'ottobre dello stesso anno lo spettacolo è messo in scena anche a La MaMa in occasione dell'inaugurazione dell'edificio The Annex (situato in East 4th Street, accanto a quello che ospita il teatro già in uso) i cui spazi interni, e nello specifico la scenografia per l'opera, sono progettati dall'artista giapponese Jun Maeda¹⁰. La performance è qui distribuita in tutta la sala, per l'occasione dotata di numerose piattaforme praticabili e mobili, e sui ballatoi situati lungo i lati.

Nel corso della sperimentazione che precede l'allestimento scenico l'indagine sonora intrapresa da Elizabeth Swados per *The Trojan Women* va oltre il greco antico e trova riscontro anche nelle lingue Navajo, Swahili, Nahuatl e in quelle azteche conosciute nei suoi viaggi e grazie all'incontro con altri artisti. Ne emerge così una nuova lingua, composta anche di musica, versi, urla, ritmi e gesti, che contribuisce a creare l'atmosfera misterica e rituale che nella messa in scena dell'opera unisce performer e spettatori. Le grida, i sussurri e il canto degli attori si amalgamano e armonizzano alla musica creata con percussioni e strumenti a fiato e si alternano ai canti rituali dell'Africa, dei Balcani e dell'Est Europa. Per quest'opera, che si discosta dalle precedenti per la forte presenza di canti e musica, Swados coniuga le influenze provenienti dalle diverse culture e inventa un nuovo vocabolario sonoro. Compone inoltre un tipo diverso di melodia per ognuna delle tre protagoniste della tragedia e crea strutture differenti per le varie situazioni drammatiche: Andromaca canta un lamento lento e struggente, la musica per Elena è forte e percussiva, mentre il canto di Cassandra è arricchito da ampi intervalli; un ritmo più serrato caratterizza invece il coro dei soldati. Infine, l'uso della parola come strumento puramente fonico porta alla riduzione del testo in partitura sonora, "l'impatto della tragedia si affida essenzialmente all'intonazione e al ritmo impresso dagli attori all'impasto linguistico" (Dini 1978: 72).

Elizabeth Swados elabora le immagini suggerite da Serban cercando il modo di rendere visibile il suono e restituire così attraverso musica e canto le visioni del regista. Egli considera infatti il suono un elemento visivo oltre che uditivo, una sorta di "energia in movimento"; spiega che "the tone of the speaking or the singing voice is an expression of an inner posture. The tone of voice betrays something about a person deeply related to essential emotions" (Serban in Bartow 2002: 295). Nel suo tentativo di riportare il teatro alla sua valenza originaria, di ritornare a quello che

considera l'antico senso del fare teatro ovvero di raggiungere la catarsi (Serban 2021), il regista si concentra sul rito e sui simboli, partendo dall'idea che i testi tragici siano costituiti essenzialmente da immagini metaforiche (da lui considerate essenziali veicoli di comunicazione), e strutturando la messa in scena in quadri.

I see the sound as an image. I see what is enclosed in it – a column of air trying to break open. In the effort to produce the cry I attempt to replace heaviness with spontaneous vitality. The cry becomes either an expression of freedom and awakening or a sign of imprisonment; it all depends on how the sound is controlled and directed from inside.

[...]

The word is written to be experienced at the moment it is spoken, in an immediate relationship with the sound, with an infinite possibility to create moods and situations as music does. It exists on its own. It comes from somewhere – and it goes away. We sense its vibration. We hold onto it. We can try to make it vibrate inside us (Serban 1976: 25-26).

L'antica tragedia greca ha per Serban il suo punto di forza nell'essere incentrata su relazioni essenziali e su problemi umani profondamente sentiti, nel portare l'attenzione sull'origine dell'esistenza e sulle questioni fondamentali che riguardano l'identità dell'uomo, poiché racconta il dramma di una comunità e non del singolo individuo (Critchely 2020).

Greek tragedy, Greek poetry, is potentially the best material ever written for the theatre. Although Shakespeare's poetry is the richest and most complex in the English language, I think that Greek tragedy universally has an archetypal quality that even a Shakespearian play doesn't have. The strength is that those Greek poets of the theatre were dealing with deeply felt essential relationships and human problems. They were, more than anybody after them, closer to, and more concerned about, the origin of our existence and the basic questions of man's identity (Serban in Bartow 2002: 290).

Nell'allestimento di *The Trojan Women* Serban e Swados recuperano ed enfatizzano la dimensione corale della tragedia antica, attribuendo un particolare rilievo alle voci delle donne di Troia, che si espongono in nome della loro intera civiltà in un coro in cui si evidenzia il loro ruolo sociale. Il regista aderisce alla tendenza a recuperare la dimensione corale diffusa nel teatro post-drammatico (Lehmann 2006): il coro, parlato e cantato, costituisce infatti nell'opera l'elemento drammaturgico dominante.

L'azione, che si svolge in tutto lo spazio del teatro, su ballatoi e piattaforme, ma soprattutto fra il pubblico, è così portata avanti attraverso la narrazione dei gruppi in alternanza alle voci delle protagoniste: il coro delle troiane, che partecipa alle vicende che coinvolgono le donne e ne sostiene la causa; quello dei soldati, loro antagonisti e carcerieri; infine, il coro costituito dai bambini che accompagnano il corpo esanime di Astianatte, il figlio di Andromaca erede al trono di Troia ucciso dai soldati vincitori. Serban mette dunque in risalto la straordinaria proprietà espressiva del coro, che nella tragedia greca dà spazio alla dimensione collettiva e si fa portavoce della comunità (Di Benedetto, Medda 1997).

Il pubblico è guidato nell'ampio spazio, privo di distinzione tra sala e scena, attraverso una processione nella quale i soldati conducono le troiane in prigionia e assiste al primo quadro in cui Cassandra danza con due torce in mano mentre le altre donne vengono trattenute dai soldati. Il suo canto, che annuncia la profezia della propria morte, si alterna a quello delle troiane, a sua volta contrapposto a quello dei soldati, in uno scambio in cui il ritmo marcato dato alla parola restituisce una forte risonanza emotiva.

Il secondo quadro vede protagonista Andromaca che esterna, salmodiando un lungo lamento, il suo dolore per il figlio Astianatte, ultimo erede di Troia condannato a morte dagli ateniesi. Il terzo quadro è dedicato invece alla punizione di Elena, imprigionata su un carro portato in mezzo alla scena tra il pubblico; schernita e aggredita dai soldati e dalle donne per essere stata causa della guerra, viene infine stuprata e crocifissa. L'azione giunge qui al culmine della violenza e della concitazione: i cori si avvicinano e ancora una volta si sovrappongono alle grida e ai singoli lamenti; il silenzio segna infine la condanna.

Si interrompe a questo punto quanto narrato da Euripide e la seconda parte dell'opera è invece frutto della drammaturgia originale di Andrei Serban. Da questo momento in avanti gli spettatori, prima coinvolti nell'azione nello spazio condiviso con gli attori, siedono lungo i lati dell'ampia sala e assumono la funzione di testimoni passivi. Il tono stesso della rappresentazione cambia, e dalla concitazione e frenesia delle scene precedenti si passa alla triste accettazione del destino di Troia da parte di tutta la sua comunità; a introdurre questa seconda parte è il canto lirico di un coro di bambini ai quali si unisce quello delle donne – ispirato a una ninna nanna africana imparata da Elizabeth Swados nel corso del viaggio con Peter Brook – nella celebrazione del rito funebre per il piccolo Astianatte.

L'ultima scena vede infine le troiane tentare di ribellarsi nuovamente agli oppressori e, una volta respinte, prepararsi alla futura vita di schiave esiliate con un canto prima sommesso e di sofferenza ma che si apre poi in un inno che celebra l'immortalità della civiltà di Troia, di cui le donne continueranno a essere testimoni.

Nell'opera prevalgono musica e canto: la potenza delle voci degli attori e le scelte tonali di Elizabeth Swados agiscono con forza sullo spettatore e sulla sua emotività rendendolo partecipe della tragedia. I cori, anche quando parlati, sono caratterizzati da ritmi scanditi e accompagnati dalle percussioni; emozioni e sensazioni sono espresse in modo efficace attraverso l'accentuazione delle sillabe o di determinati toni e ritmi delle lingue antiche. Infatti, anche se alla musica pertiene sicuramente un ruolo fondamentale nel sostenere l'azione scenica, è il trattamento della lingua (e del testo inteso come tessuto sonoro) che coinvolge emotivamente il pubblico il quale, trovandosi al centro dell'azione, si sente parte attiva del rito comunitario, identificandosi e traslando nella propria situazione sociale le vicende rappresentate.

Nella regia di Serban i cori di *The Trojan Women* partecipano all'azione in quanto protagonisti diventandone parte integrante e portando in superficie, grazie all'energia del suono e della parola, le profonde risonanze della vicenda tragica (De Benedetto, Medda 1997). Parola, musica, gesto e danza sono uniti in un teatro che si fa cerimonia e che, toccando direttamente la sensibilità degli spettatori, concretizza la visione artaudiana di un teatro della crudeltà (Menta 1997).

2 Il pubblico si fa coro in movimento

Si è già visto come l'azione sia costruita sulle interazioni delle tre protagoniste, Cassandra, Elena e Andromaca, con i cori costituiti da undici o più attori (quello dei soldati, quello delle donne di Troia e quello dei bambini). Tra questi, il più numeroso, che partecipa silenzioso con i suoi spostamenti nel cuore dello spazio scenico, è formato invece dal pubblico e guidato dagli attori su una scena nella quale gli scambi vocali e canori sono accompagnati dal movimento dei gruppi e dalle danze.

In *The Trojan Women* trova compimento la ricerca spaziale e di una nuova relazione con il pubblico iniziata con *Medea*¹¹. Gli spettatori sono infatti invitati a muoversi con gli attori partecipando all'azione nello spazio della performance e assumendo implicitamente ora il ruolo

del soldato, ora del cittadino di Troia reso prigioniero. Cambia così il compito degli spettatori, che diventano “attori” attenti all’evolversi e al dislocarsi dell’azione, consci della loro partecipazione. Se infatti, come riflette Hans-Thies Lehmann, in molte altre performance degli anni Sessanta e Settanta lo spettatore coinvolto vive in una sfera indefinita, né pubblica né privata (Lehmann 2006), nelle *Troiane* di Andrei Serban, grazie anche al suo farsi coro in movimento il pubblico entra completamente a far parte della rappresentazione, consapevole di essere con la sua fisicità parte costitutiva della stessa.

Gli episodi che presentano la storia delle tre protagoniste Cassandra, Elena e Andromaca sono messi in scena in parti diverse della sala, ai lati o in mezzo al pubblico – come nel caso di Elena, portata al centro della scena su un carro – il quale segue attivamente l’azione spostandosi all’invito dei soldati e rendendosi testimone dei fatti rappresentati, in una completa immersione nello spazio e nel tempo dell’opera. Ruolo che permane anche nella seconda e conclusiva parte della performance, in cui gli spettatori vengono fatti sedere ai lati della sala, al cui centro una nuova processione dà inizio ai funerali di Astianatte.

Realizzando un teatro corale di attori e pubblico, e veicolando la comunicazione con i suoni di una lingua sconosciuta rivolta interamente all’emozione e ai sensi, il regista ottiene un’immersione totale dello spettatore, sciogliendo così alcuni dei nodi focali delle ricerche affrontate nell’ambito dell’avanguardia degli anni Sessanta e Settanta. Simili tentativi di coinvolgimento del pubblico erano stati proposti dal Performance Group nell’allestimento di *Dionysus in 69* e dal Living Theatre con *Antigone* e *Paradise Now*, nei quali però i gruppi si erano talvolta scontrati con le complicazioni date dalla partecipazione istintiva degli spettatori. Schechner stesso aveva infatti rilevato che invitare il pubblico a prendere parte spontaneamente all’azione senza fornirgli indicazioni, o porgli limiti, avrebbe potuto causare interferenze negative sull’azione scenica e sullo spettacolo (Zeitlin 2007; Aronson 2000).

Serban sceglie invece di lasciare che in alcune parti dell’opera l’azione sia ispirata proprio dagli spettatori. Il pubblico, guidato dagli attori, è condotto in sala con una processione in un rituale a cui partecipa attivamente come membro della comunità e non si limita a seguire ciò che accade.

The score is a function of the space and how the actors feel at a certain moment. There are some places in *The Trojan Women*, for example, where the movement is completely dependent upon the audience response. They become the world through which the actor moves. There are times

when the audience accepts to become part of the Trojan city, when they accept the invasion (Serban, Blumenthal 1977: 77).

Nel tentativo di ricreare l'evento al contempo estetico, religioso e civico sperimentato in passato dai greci, il regista ottiene un'intima connessione emotiva.

Riferendosi alla performance, lo storico Massimo Dini commenta che "Una volta tanto il messaggio delle società passate riecheggia nella sua magica forza espressiva senza essere fuorviato, e magari stravolto, da interpretazioni attente quasi esclusivamente al (presunto) contenuto ideologico della drammaturgia" (Dini 1978: 74). Ed Menta, biografo di Serban, rivede invece negli attori della Great Jones l'attore-sciamano di Antonin Artaud: "Their almost ascetic sense of discipline and rigorous physical and vocal technique seemed to recall Artaud's demand for the actor to return to his original function as shaman in a spiritual ceremony" (Menta 1997: 31).

Lo stesso Serban ritiene che l'opera possenga una particolare forza che agisce tanto sugli attori quanto sugli spettatori e che nasce proprio dal "momento condiviso", efficacia testimoniata anche da Priscilla Smith, che parla della straordinaria relazione con il pubblico che si instaura in occasione della performance.

At a certain point during the last tour, we started doing curtain calls for the first time. I began to wonder whether a curtain call was not so much the audience acknowledging the performers as the performers acknowledging the assistance of the audience. If I really looked at a person and smiled, they would stop clapping. It was almost as if they became aware of the fact that a circle had existed, that they had assisted, that a movement of energy had been there between them and me (Cartwright 1976: 82).

Anche Richard Schechner nell'adattamento delle *Baccanti* di Euripide in *Dionysus in 69* aveva introdotto gli spettatori nello stesso spazio degli attori, creando un *environmental theatre* in cui artisti e pubblico interagivano attraverso il contatto verbale e fisico. Inoltre, aveva distribuito più scene simultanee in diversi punti dello spazio, in modo che ogni spettatore fruisse un'esperienza diversa dello spettacolo, che nelle intenzioni del regista diventava un vero evento sociale (Schechner 1968; 1973).

Considerato un punto di svolta anche da chi si rifiutò di apprezzarlo, *Dionysus in 69* aprì la strada a numerosi tratti divenuti distintivi della sperimentazione teatrale dell'epoca: partecipazione del pubblico,

progettazione e utilizzo ‘ambientale’ dello spazio scenico, decostruzione del testo letterario, struttura drammaturgica aperta, nudità dei performer, rotazione dei ruoli (Deriu 2022: 8).

Nella sua produzione, anche Serban riesce a creare una forte connessione e intimità tra gli attori e il pubblico senza mai violare i confini impliciti tra loro esistenti; Arnold Aronson riflette infatti sul successo del suo tentativo, “in modern times, to recreate the sense of connection with a powerful aesthetic, religious, and civic event that the Greeks might have experienced” (Aronson 2000: 106).

Nella rappresentazione di *The Trojan Women*, in cui l’intera azione ha luogo tra il pubblico, gli spettatori comprendono così il loro ruolo e di conseguenza rispondono agli stimoli della scena, nel concretizzarsi di quella comunità di attori e spettatori auspicata dai gruppi dell’avanguardia nella ricerca di una nuova forma di comunicazione fisica e sensoriale ispirata dalle teorie di Antonin Artaud (Artaud 1968). Ma è la coralità, data dalle azioni che vedono muoversi in sincronia attori e pubblico o dai canti o dal recitato ritmato delle donne di Troia e dei soldati che si alternano alle voci singole delle protagoniste, che ricrea l’atmosfera rituale e quasi sacra del dramma antico e riunisce tutti i partecipanti in un unico evento, tanto estetico quanto celebrativo.

NOTE

- 1 Con il gruppo del CIRT Serban aveva affrontato la ricerca sfociata nella produzione di *Orghast*, per la quale era stato aiuto regista. L’opera, scritta da Ted Hughes, era stata messa in scena al Festival di Shiraz tra le rovine di Persepoli (Brook 2001; Menta 1997; Heilpern 1973).
- 2 *The Trojan Women* è infatti un’opera prevalentemente cantata, anche se in una forma canora e in uno stile recitativo che si discostano nettamente da quelli del teatro d’opera contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta Andrei Serban dirige per i maggiori teatri americani ed europei numerose opere liriche.
- 3 La MaMa Repertory Troupe è una delle due compagnie create dalla Stewart nel 1965 in occasione del primo tour europeo e divenuta in seguito la compagnia stabile del teatro newyorchese diretta dal regista Tom O’Horgan. Il gruppo si scioglie qualche tempo dopo il debutto di *Hair* (messo in scena a Broadway dal 1968), diretto da Tom O’Horgan, il quale da quel momento prosegue la sua collaborazione con La MaMa ma in modo non più continuativo; alcuni

membri della sua compagnia confluiscono allora nella Great Jones Repertory Company, fondata da Stewart e Serban e il cui nome proviene da Great Jones Street, la via su cui è ubicato l'edificio acquistato da Ellen Stewart e destinato a sala prove, sede del nuovo gruppo.

- 4 È nota la ricerca che Peter Brook ha affrontato con il gruppo del CIRT tra 1970 e 1973. Il regista inglese si era dedicato allo studio dei suoni e di un uso del linguaggio che fosse basato sulla sonorità delle parole e non sul significato del discorso; per questo aveva allargato l'indagine alle lingue antiche e a quelle delle popolazioni iraniane, africane e dei popoli nativi degli Stati Uniti, per mezzo anche dello scambio artistico e culturale favorito dalla messa in scena di brevi improvvisazioni da parte del gruppo parigino e delle forme spettacolari tipiche dei popoli visitati, al fine di trovare nuovi tipi d'interazione con i diversi pubblici (Brook 2001; Heilpern 1973; Ruffini 2020).
- 5 Peter Brook aveva guidato i suoi attori nell'uso dei canti africani e dei linguaggi antichi, come l'Avesti persiano, associati alle cerimonie religiose, esplorandone i suoni, i toni e i ritmi nel tentativo di trovare una forma di espressione pre-logica e universale (Innes 1996).
- 6 Priscilla Smith aveva collaborato in precedenza con La MaMa in alcune produzioni dirette da Nancy Fales e Wilford Leach, e con il The Performance Group nel *Dionysus in 69* e in *Makbeth*.
- 7 In realtà il testo principale di riferimento è quello di Euripide e al dramma di Seneca è lasciato minor spazio, il gruppo lavora dunque più sulla lingua greca che sul latino.
- 8 Diffuse negli Stati Uniti grazie alla pubblicazione di *Le Théâtre et son double* (1938) nella traduzione in lingua inglese curata da Mary Caroline Richards (Grove Press, 1958).
- 9 La ricostruzione dello spettacolo poggia, oltre che sulla bibliografia citata, sulle conversazioni tenute da chi scrive con Andrei Serban e gli attori che vi hanno preso parte, sulla visione delle riprese video dell'epoca e sulla partecipazione come spettatrice allo stesso spettacolo riproposto nel 2019 a La MaMa e diretto da Onni Johnson (attrice nella produzione degli anni Settanta) nel contesto di *The Trojan Women Project* (2015-2019, Cristini 2021).
- 10 Jun Maeda, precedentemente membro della compagnia Tokyo Kid Brothers della MaMa Tokyo, sarà autore di altre scene delle successive produzioni di Andrei Serban a La MaMa, *The Good Woman of Zetzuan*, di Bertolt Brecht (1975) ed *As You Like It* (1977).
- 11 Anche per questo primo spettacolo il pubblico era invitato in sala attraverso una breve processione, guidato a lume di candela dalla balia. Era però in seguito fatto accomodare lungo i lati della scena, una piattaforma rettangolare sulla quale si distribuiva l'azione a La MaMa, o in uno spazio ricavato sullo stesso piano del pubblico in altre sedi.

FONTI ARCHIVISTICHE

- “Festival D’Automne a Paris, Great Jones Repertory Tour (Paris 1973)” [Materiali a stampa], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.
- “Fragments of a Trilogy: *The Trojan Women* and *Electra* (1975-1976)” [Programmi di sala], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.
- “Heilpern, John (1973), *I.C.T.R. in Africa. A Cronicle. December 1, 1972 – March 10, 1973*, CIRT” [Report del Progetto dattiloscritto], New York, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music.
- “The Trojan Women” [Rassegna stampa], New York, La MaMa Archives/Ellen Stewart Private Collection.

BIBLIOGRAFIA

- Aronson, Arnold (2000), *American avant-garde theatre: a history*, London-New York, Routledge.
- Artaud, Antonin (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Barnes, Clive (1974), “Seban’s Trilogy Is an Event”, *The New York Times*, October 20.
- Bartow, Arthur (2002), *The Director’s Voice. Twenty-one Interviews*, New York, Theatre Communication Group.
- Brook, Peter (2001), *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli.
- Cartwright, Diane (1976), “Priscilla Smith of The Great Jones Repertory Project”, *The Drama Review*, 20/3: 75-82.
- Cristini, Monica (2023), *La MaMa Experimental Theatre: A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961-1975*, London-New York, Routledge.
- (2021), “The Trojan Women Project. Building a bridge between cultures through a universal language”, *Antropologia e Teatro*, 13: 64-86.
- Critchely, Simon (2020), *Tragedy, The Greeks, and Us*, New York, Penguin.
- De Marinis, Marco (1995), *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani.
- Deriu, Fabrizio (2022), “*Dionysus in 69*” da Euripide per Richard Schechner e il Performance Group, Pisa, ETS.

- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Dini, Massimo (1978), *Teatro d'avanguardia americano*, Firenze, Vallecchi.
- Gray Wallis, Naomi (1972), "A Shattering Experience", *Monday Morning*, July 7.
- Innes, Christopher (1996), *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London-New York, Routledge.
- Johnson, Onni (2021), *Intervista rilasciata a Monica Cristini*, 4 gennaio.
- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, New York-London, Routledge.
- Menta, Ed (1997), *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, New York, Peter Lang.
- Narti, Anna Maria (1973), "Le Travail D'Andréi Serban. Medea. Elektra", *Festival D'Automne à Paris*, Paris, Gallimard, 4: 10-54.
- Rosenthal, Cindy (2017), *Ellen Stewart Presents. Fifty Years of La MaMa Experimental Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Ruffini, Rosaria (2020), *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni.
- Schechner, Richard (1968), "Six axioms for Environmental Theatre", *The Drama Review*, 12/3: 41-64.
- (1973), *Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Books.
- Serban, Andrei (2021), *Intervista rilasciata a Monica Cristini*, 13 gennaio.
- (1976), "The Life in a Sound", *The Drama Review*, 20/4: 25-26.
- Serban, Andrei; Blumenthal, Eileen (1977), "Andrei Serban", *Theater*, 8/2-3: 66-77.
- Zeitlin, Froma I. (2007), "Dionysus in 69", *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley, New York, Oxford University Press: 49-75.

Ricercatrice presso l'Università di Verona, Principal Investigator del progetto *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, finanziato da NextGenerationEU – PNRR – MSCA. Dal 2019 al 2022 è stata Marie Skłodowska Curie Fellow con il progetto *MariBet, La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures*, presso il Dipartimento di Culture e Civiltà, Università di Verona e The Martin E. Segal Theater Center, Graduate Center – CUNY. I suoi studi più recenti sono dedicati alle teorie e pratiche di Edward Gordon Craig (*Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del Teatro*, Roma, Lithos, 2022), al teatro Off-Off Broadway e all'avanguardia teatrale (*La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975*,

London-New York, Routledge, 2023). | Researcher at University of Verona, Principal Investigator in the project *The underground history of the Avant-garde. Cultural exchanges in theatre festivals – Estella*, funded by NextGenerationEU – PNRR – MSCA. From 2019 to 2022 she was Marie Skłodowska Curie Fellow with the project *MariBet, La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures*, at the Department of Cultures and Civilizations, University of Verona, and The Martin E. Segal Theater Center, Graduate Center – CUNY. Her recent studies are focused on Edward Gordon Craig’s theories and practices (*Nell’attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del Teatro*, Roma, Lithos 2022), and on the Off-Off Broadway Theatre and the theatrical avant-garde (*La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975*, London-New York, Routledge, 2023).