

Il teatro statunitense nel Duemila: Temi, prospettive, tendenze¹

Julia Listengarten*

Traduzione di Vincenzo Bavaro e Cinzia Schiavini

Questo saggio sul teatro americano del primo decennio del Duemila riprende diverse sezioni del capitolo "Theatre in the 2000s", pubblicato nel volume *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009; Voices, Documents, New Interpretations* (2019). Da quando quel capitolo è stato scritto, il teatro americano ha continuato a celebrare la propria diversità; nelle produzioni di Broadway si è assistito a una straordinaria varietà di stili e di tecniche – incluso l'hip-hop in *Hamilton* (2015), i burattini nella satira nera di Robert Askins *Hand to God* (2015), la lingua dei segni nel revival di *Spring Awakening* (2015) prodotto dal Deaf West Theater, con attori muti nel cast. Altre produzioni importanti a Broadway hanno visto musical di successo come *Fun Home* (2015) e *Waitress* (2016) e drammi ad alto impatto emotivo che hanno raccontato il trauma e le relazioni di potere come *Eclipsed* (2016) di Danaï Gurira e *Slave Play* (2019) di Jeremy O' Harris. Fra le produzioni più significative dell'off-Broadway dell'ultimo decennio ci sono state il dramma incentrato sul travestitismo di Taylor Mac, *Hir*, messo in scena al Playwrights Horizons nel 2015, e *Fairview* di Jackie Sibblies Drury, una coraggiosa satira sulle politiche dell'identità che le è valsa il Pulitzer, andata in scena al Soho Repertory Theatre di New York nel 2018.

I quattro drammaturghi – Charles Mee, Lynn Nottage, Theresa Rebeck e Sarah Ruhl – il cui lavoro è incluso nell'antologia *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009*, hanno continuato a sperimentare stili e contenuti nel decennio successivo. Le collaborazioni di Mee comprendono *Pool Play* (2014), un lavoro teatrale immersivo, pensato e diretto dalla figlia Erin N. Mee, e tre pièce di teatro-danza – *Heaven on Earth* (2011), *Eterniday* (2013), e *Daily Life Everlasting* (2015), messo in scena dal gruppo di teatro-danza Witness Relocation al La MaMa. Dopo il travolgente successo di *Ruined* (Premio Pulitzer nel 2009) il lavoro di Lynn Nottage ha incorporato una varietà impressionante di temi e di forme espressive, dall'esplorazione satirica degli stereotipi razziali nell'industria cinematografica (*By The Way, Meet Vera Stark*, 2011) fino alla ricerca documentaristica sugli effetti devastanti del declino industriale statunitense (*Sweat*, 2015). Rebeck ha creato e co-prodotto la serie musicale della NBC *Smash* (2012-2013), e le sue opere dopo il 2009 includono *Seminar* (2011), *Poor Behavior* (2011), *O Beautiful* (2011), *Dead Accounts* (2012) e *Zealot* (2014) – commedie argute, provocatorie e con una forte coscienza sociale, i cui temi spaziano da fallimenti e tradimenti personali e professionali a responsabilità politiche e morali. *Stage Kiss* di Ruhl, una commedia metateatrale che esplora le tensioni fra arte e vita, è stata commissionata dal Goodman Theatre di Chicago

e ha debuttato nell'aprile del 2011 con la regia di Jessica Thebus. *The Oldest Boy*, un dramma familiare carico di angosce, amore e fede è stato prodotto dal Lincoln Center Mitzi E. Newhouse Theater nel dicembre 2014.

In questi anni è emersa una nuova generazione di giovani drammaturghi stimolanti, i cui lavori hanno immediatamente attirato l'attenzione dei teatri di spicco di New York e di quelli regionali e che si sono guadagnati riconoscimenti significativi. Le opere di Amy Herzog e Annie Baker, come il *Belleville* (2011) della prima e il *The Flick* (2013) della seconda, hanno creato a teatro momenti di condivisioni emotive intense, espresse attraverso un iper-realismo che si trasforma in lirismo. Il premiato *Cost of Living* (2018) di Martina Majok costringe il pubblico a ripensare il privilegio da un punto di vista di razza, di classe e di abilità fisica. Altre opere composte nel secondo decennio del ventunesimo secolo puntano il dito contro il perpetuarsi della discriminazione razziale (Bruce Norris con *Clybourne Park*, 2010; Branden Jacobs-Jenkins con *Octoroon*, 2014; Stephen Adly Guirgis e il suo *Between Riverside and Crazy*, 2014) discutendo di politiche di genere e tensioni identitarie legate alla fede, all'etnia e all'orientamento sessuale (*Rupture*, *Blister*, *Burn*, 2012, di Gina Gionfriddo; *Disgraced*, 2012, di Ayad Akhtar; *A Bright New Boise*, 2011, di Samuel D. Hunter; *Straight White Men*, 2014, di Young Jean Lee). La drammaturgia contemporanea ha anche affrontato la devastazione della guerra su persone e comunità. Fra questi nuovi lavori che sono al contempo di indagine ed empatici, e che si interrogano sugli effetti traumatici della guerra, vi sono la trilogia di Quira Alegría Hudes (*Elliot, A Soldier's Fugue*, 2007; *Water by the Spoonful*, 2011; e *The Happiest Song Plays Last*, 2015), Rajiv Joseph con *Bengal Tiger at the Baghdad Zoo* (2009), e Suzan-Lori Parks con *Father Comes Home from the Wars* (2014).

Il contesto

Facendo una mappatura delle prospettive del teatro statunitense all'inizio del Duemila, Ben Cameron, all'epoca direttore esecutivo del Theatre Communications Group (TCG), ha indicato le sfide che i dirigenti dei teatri, gli artisti e gli scrittori dovranno affrontare nel decennio che verrà.² Cameron ha sottolineato l'importanza di mettersi al servizio di comunità estese, diversificando l'audience, e ha sottolineato la necessità del teatro di creare spazi performativi per presentare nuovi lavori sperimentali, per riconsiderare l'impatto della tecnologia sugli spettatori e il dedicarsi a rappresentazioni di più ampio respiro di gruppi tradizionalmente di minoranza. Mentre la nazione stava vivendo sia i devastanti attacchi terroristici, le guerre disastrose e i collassi finanziari, sia la crescita esponenziale di *digital* e *social media*, l'appello di Cameron a ripensare al percorso del teatro statunitense riecheggiava nel primo decennio del nuovo millennio. Le compagnie teatrali e i loro agenti hanno cercato modi nuovi di ripensare strategie finanziarie e di marketing, di aumentare l'attività su scala sia locale sia nazionale, per favorire nuove collaborazioni artistiche, entrare in dialogo con altri media e raggiungere nuovi tipi di pubblico.

Questo articolo esplora dunque la risposta del teatro all'instabilità del clima politico, economico e culturale del primo decennio del ventunesimo secolo. Mentre ci

si concentrerà sui principali sviluppi del teatro di Broadway, dell'off-Broadway e del teatro regionale e sperimentale, un'attenzione particolare sarà rivolta a temi e tendenze significative che sono emerse con l'aumento dei processi di globalizzazione, di conflitti internazionali, recessioni economiche e isolamento nazionale. Alcuni di essi implicano una discussione sui significati e sulle politiche dell'identità, sulle rappresentazioni estese di voci ai margini, sul relativismo morale e politico. Altri si preoccupano di trovare nuovi modi di relazionarsi con l'audience, di incrementare scambi interdisciplinari e multiculturali, ed esplorare gli effetti delle innovazioni tecnologiche sulla scena. In particolare, la maggioranza di questi confronti e sviluppi si ritrova in forme teatrali e organismi in cui la distinzione fra il commerciale e il non-profit è sempre più labile, e include sedi tradizionali come Broadway e teatri regionali, così come collettivi impegnati nell'ambito sperimentale.

Le risposte del teatro all'11 settembre

A causa degli attacchi terroristici dell'11 settembre migliaia di vite sono state spezzate, c'è stata una immensa devastazione fisica e finanziaria ed è emersa una paura del terrorismo globale che ha radicalmente cambiato la società statunitense e ha avuto un effetto enorme sulla cultura americana. Le organizzazioni teatrali di Downtown Manhattan vicino al World Trade Center sono state danneggiate e hanno perso le loro sedi. Le istituzioni teatrali a New York e sul territorio nazionale hanno dovuto fronteggiare il disastro finanziario. Nonostante lo shock iniziale vissuto dai teatri americani insieme al resto del paese, molti gruppi teatrali si sono fatti avanti per creare momenti di aggregazione e di riflessione pubblica. "Dark Into Light, Light into Darkness: Atlanta Artists Respond," ha messo in scena all'Atlanta's Alliance Theatre Company letture di drammi classici ed esempi celebri di oratoria statunitense, inclusi estratti da William Shakespeare, John Steinbeck e Martin Luther King Jr. Il testo preparato per l'occasione dalla drammaturga Megan Monaghan è in seguito andato in scena a Filadelfia, Iowa City, Austin e Seattle. Inoltre, i gruppi teatrali di New York e di altre città hanno contribuito con iniziative per portare conforto e dialogo dentro alle comunità. A partire dal 22 ottobre 2001, la Worth Street Theater Company ha tenuto spettacoli di varietà gratuiti tutti i lunedì sera, pensati soprattutto per le squadre di soccorso impegnate a Ground Zero. Intitolato *The TriBeCa Playhouse Stage-Door Canteen*, lo spettacolo includeva performance di celebrità di Broadway come Adam Pasqual e Kristin Chenowith. Le donazioni raccolte a ogni spettacolo andavano a favore del Twin Towers Fund.

Uno dei primi drammi che ha affrontato la devastazione dell'11 settembre, *A Rebel Without a Pause* di Reno, ha debuttato alla fine di ottobre al La MaMa nell'East Village. Reno, una monologhista e performer comica femminista che viveva a pochi isolate dalle torri e che ha sperimentato in prima persona lo svolgersi della tragedia, ha portato in scena i suoi ricordi strazianti di quel giorno e ha riflettuto sulle sue reazioni iniziali, cariche di sbigottimento e incomprensione. Questa performance, catartica e insieme vivace, era intensamente personale ma includeva al contempo una "critica gioiosamente feroce" al presidente Bush e alla sua amministrazione.³

A pochi isolati da Ground Zero, il Flea Theater di downtown Manhattan ha riposto dodici settimane dopo l'11 settembre con la messa in scena di *The Guys* di Anne Nelson. Su richiesta di Jim Simpson, il direttore artistico del Flea Theater, Nelson, drammaturga alle prime armi, ha scritto un testo a due voci ispirato alla sua esperienza nell'aiutare un capitano dei vigili del fuoco di New York a comporre elogi funebri per i pompieri. La produzione, interpretata da Sigourney Weaver e Bill Murray, è stata in seguito messa in scena in altre città americane e all'estero. Nell'agosto del 2002 Susan Sarandon e Tim Robbins hanno portato la *pièce* al festival di Edimburgo, dove le tre repliche sono andate tutte esaurite. Lo stesso anno ha visto anche un adattamento cinematografico, e nel 2006 l'opera è tornata al Flea Theater una messa in scena commemorativa per il quinto anniversario degli attacchi.

Sebbene *Where Do We Live* di Christopher Shinn non faccia mai direttamente riferimento all'11 settembre, vi si delinea tuttavia l'impatto della catastrofe sui giovani newyorkesi del Lower East Side. *Where Do We Live* ha debuttato nel maggio 2002 al Royal Court Theatre di Londra prima di tornare a New York per la *premiere* nel 2004 al Vineyard Theatre, teatro Off-Broadway. Nella *pièce* di David Rimmer dal titolo *New York*, che ha debuttato a New York nell'aprile 2002 al Lotus for the Disaster Psychiatry Outreach, i personaggi sono impegnati in riflessioni personali sulla tragedia mentre pensano, ognuno per conto proprio, alle loro strazianti esperienze in un centro psichiatrico subito dopo l'11 settembre. *The Bomb*, una controversa *pièce* messa in scena dalla International WOW Company nel marzo 2002 al Flamboyán Theater del Lower East Side, "intreccia materiale relativo alla Seconda Guerra mondiale, l'era dell'atomica e l'11 settembre per creare una potente riflessione sulla violenza moderna e il terrore" come sostiene la studiosa Marvin Carlson.⁴ Parlando del significato dell'opera nel periodo successivo agli attacchi, il critico del *New York Times* Lawrence Van Gelder ha scritto che *The Bomb* "si interroga non solo sul ruolo degli Stati Uniti nel creare ordigni nucleari, ma anche sulla responsabilità, nel bene e nel male, della propensione apparentemente ineluttabile dell'umanità alla guerra e alla distruzione di massa."⁵

Con l'avvicinarsi del primo anniversario dell'11 settembre e con un'America che iniziava a fare i conti con il dopo, a emergere nelle *performance* sono state risposte più consapevoli – talvolta sottili e indirette, ma più spesso esplicite e cariche di riflessioni emotivamente sentite. *Recent Tragic Events* di Craig Wright, che ha debuttato nel settembre 2002 al Woolly Mammoth Theatre Company di Washington, D.C. (ed è stato poi prodotto nel settembre 2003 dal Playwrights Horizons, una compagnia Off-Broadway) racconta di un *blind date* il 12 settembre 2001, ed è stata definita la prima commedia sull'11 settembre. Anche *The Mercy Seat* di Neil LaBute, che ha debuttato nel dicembre 2002 al New York Acorn Theatre con protagonisti Weaver e Liev Schreiber, è ambientato il giorno dopo la tragedia e insiste sulle risposte più cupe e moralmente ambigue che un disastro di tale intensità può avere innescato. Il protagonista Ben lavorava al World Trade Center, ma si trovava altrove con la sua amante durante gli attacchi. Ritenendo che la sua famiglia lo credesse morto, è consumato dal desiderio egoistico di fuggire con la sua amante e iniziare una nuova vita. Schreiber, che interpreta Ben nella produzione newyorkese, ammirava l'intento di LaBute di sondare "i sentimenti complessi e disturbanti legati alla perdita e al dolore e al terrore... nella loro orrenda e nuda gloria".⁶

Anthem: culture clash in the district, commissionato e prodotto nell'agosto del 2002 dall'Arena Stage di Washington D.C., offre una prospettiva diversa sull'America post 11 settembre, in cui l'odio razziale ed etnico crescono esponenzialmente. Richard Montoya, uno dei co-fondatori del gruppo Chicano Culture Clash, conosciuto per le feroci satire sugli stereotipi culturali e per il suo humor sofisticato, inizia la sua ricerca per la *pièce* mentre è in volo verso Washington sei giorni dopo gli attentati. Ricorda quanto fosse diventato gravoso per lui, uomo di colore, affrontare gli aeroporti pochi giorni dopo la tragedia. Mentre riflette sulla comprensione e la percezione sociale del terrorismo, Montoya invita l'*audience* a prendere le distanze dallo shock che ha fatto seguito agli attacchi, a guardare più in profondità nelle difficili situazioni che diverse comunità hanno dovuto affrontare dopo il terrore, e riflettere sul crescente senso di alienazione e paura dell'"altro" a livello nazionale. "Talvolta la faccia del terrore arriva sotto forma di quarantuno proiettili in un atrio, altre il suo volto indossa lenzuola bianche sulla testa... a volte il terrore uccide i transessuali nel sud-est di D.C." "mentre altre volte la faccia del terrore assomiglia a Timothy McVeigh,"⁷ dice, riferendosi all'uccisione nel 1999 di Amadou Diallo da parte della polizia di New York, al Ku Klux Klan, all'ondata di violenza a Washington e all'attentatore di Oklahoma City.

Un anno dopo, diverse altre opere che hanno debuttato nell'autunno e nell'inverno del 2002 hanno offerto riflessioni personali e profonde sull'11 settembre. Il *Portraits* di Jonathan Bell, sette monologhi in parte ispirati a persone reali e alle loro storie dell'11 settembre, è stato prodotto alla Ridgefield Playhouse in Connecticut prima di approdare a New York nel 2003. La versione cinematografica di *3 Weeks After the Paradise* di Israel Horowitz è andata in onda l'11 settembre 2002 sul canale via cavo Bravo. Scritta due mesi dopo gli attacchi, questa *solo performance* – la risposta di Horowitz "dal cuore e dalla testa di un padre preoccupato per i suoi figli e per il mondo che erediteranno"⁸ – ha velocemente conquistato l'attenzione nazionale e internazionale. Sempre l'11 settembre 2002, i membri della comunità teatrale newyorkese hanno organizzato una maratona di tre giorni, "Brave New World – American Theatre Responds to 9/11," la prima iniziativa artistica collettiva dopo la tragedia. L'evento ha avuto luogo alla Manhattan Town Hall, dove numerosi artisti teatrali e drammaturghi hanno dato prova della responsabilità artistica e sociale nel contribuire al processo di ripresa nazionale. Più di cento artisti, famosi ed emergenti, hanno presentato *pièces* brevi, show multimediali e musicali per ricordare le vittime, riflettere sull'impatto degli attacchi su individui e società, e aiutare a curare le ferite della nazione. Opere nuove andate in scena durante l'evento includono *Pops* di Edwin Sanchez, su un giovane ispanico che deve fare i conti con la morte del padre, un garzone al ristorante Windows on the World del the World Trade Center; *Ribbon in the Sky* di Jonathan Marc Sherman, una serie di monologhi simultanei di due gemelli, un maschio e una femmina, nati durante la costruzione delle Torri gemelle; e *A Song for LaChanze* di Stephen Flaherty e Lynn Ahrens, un tributo alla cantante il cui marito è rimasto vittima degli attacchi.⁹ Fra le *pièces* brevi c'è stato anche *Land of the Dead* di LaBute in cui una donna ha un aborto il giorno in cui il marito muore negli attacchi.

Nel primo anniversario dell'11 settembre, il critico Christopher Rawson ha

espresso il suo punto di vista sulla complessità e sullo sforzo immane del teatro nel trattare la devastazione fisica e morale: "l'11 settembre non è solo un evento traumatico, ma un complesso intreccio di reazioni, questioni e paure, che vanno dalla perdita personale alla sensibilità culturale, dall'innalzamento delle misure di sicurezza ai cambiamenti su cosa viene finanziato."¹⁰ Questo compito è stato messo a fuoco da undici drammaturghi le cui riflessioni riguardo al "portare il 9/11 sul palco" sono state pubblicate nel numero di settembre 2002 della rivista *American Theatre*. Come Herman Daniel Farrell III (in *Justice*) e Montoya (in *Anthem: culture clash in the district*) hanno parlato della loro ricerca di un equilibrio fra arte e attivismo. Altri, come Brian Jucha e Caridad Svich, hanno argomentato la loro decisione di usare la tecnologia per "trovare un senso nell'incomprensibile."¹¹ Lavorando con la *Infernal Bridegroom Productions* di Houston, Jucha ha usato le trascrizioni delle comunicazioni dei controllori del traffico aereo con i piloti degli aerei coinvolti nell'attacco per creare testi performativi per la sua *pièce* interdisciplinare di teatro-danza *We Have Some Planes*. Svich ha basato il suo progetto a più mani *Return to the Upright Position* su una serie di risposte all'11 settembre da parte di una dozzina di artisti teatrali che le hanno diffuse nel cyberspazio. Alcuni scrittori hanno condiviso i propri sentimenti personali con ferocia attraverso il dolore e l'indignazione, altri più pacatamente, in modi più delicati ed elegiaci. Honour Kane, autrice di *autodelete://beginning dump of physical memory//*, ricorda: "guardavo impotente mentre i miei vicini del lato sud iniziavano a saltare dalle finestre di quelle torri in fiamme... una donna muoveva le mani come a volersi aggrappare mentre cadeva, cercando disperatamente di scalare il cielo. Per mesi non ho potuto scrivere. Gli orrori di quel giorno erano troppo umani. È stato il giorno in cui si è persa la capacità di raccontare. Ma l'immagine di quella donna continuava a perseguitarmi. Alla fine, dopo qualche tempo, ho trovato il modo attraverso il mio lavoro di farla arrivare a casa al sicuro, mandarla avanti, farla risalire, correggendo la sua fine brutale."¹² Altri artisti, come la libanese-americana Najee George Mondalek e l'iraniana Gita Khashabi, hanno riflettuto su come i loro lavori (rispettivamente *Me No Terrorist* e *Chadoor*) scritti prima dell'11 settembre, siano stati trasformati dagli attacchi, caricandosi inavvertitamente di nuovi significati politici.

Con il procedere del decennio e l'attenuarsi graduale del dolore emotivo insieme allo shock e all'incredulità, nuove opere e produzioni hanno iniziato a interrogarsi sulle implicazioni sociali e sui riverberi politici degli attacchi. In *Omnium Gatherum*, scritto da Theresa Rebeck e Alexandra Gersten-Vassilaros e presentato per la prima volta allo Humana Festival nell'Actors Theatre di Louisville, Kentucky nel 2003, un piccolo gruppo di intellettuali durante una cena si lascia coinvolgere in un dibattito appassionato sulle conseguenze dell'11 settembre. *The Treatment* di Eve Ensler, presentato all'interno del Culture Project come parte dell'Impact Festival nel 2006 a New York, è ambientato durante una sessione della terapia per il disturbo da stress post-traumatico di un soldato americano con uno psichiatra dell'esercito. La produzione di *Children of Herakles* di Peter Sellars del 2006, una tragedia greca incompiuta sui rifugiati di guerra, raramente portata sul palcoscenico, evocava terrificanti parallelismi con la crisi dell'immigrazione post 11 settembre. L'allestimento ad opera del Living Theatre di *The Brig* di Kenneth Brown,

diretto da Judith Malina nel 2007, rispondeva indirettamente alle operazioni sotto copertura della CIA durante le guerre con l'Iraq e l'Afghanistan, con riferimenti specifici agli abusi e alle torture autorizzate sui prigionieri ad Abu Ghraib, Guantanamo e in altre prigioni segrete del mondo.

Nel fare un bilancio della risposta teatrale all'11 settembre dieci anni dopo la tragedia, il critico Mark Kennedy ha scritto che "non un solo lavoro è emerso come parola definitiva del teatro"¹³, il che, secondo Kennedy, è un fenomeno anomalo alla luce del canone teatrale che si è sviluppato come risposta ad altri significativi momenti della storia: fra i tanti, la guerra in Vietnam e la controcultura (il musical *Hair*), il maccartismo (*The Crucible* di Arthur Miller), l'AIDS (*Angels in America* di Kushner). Il regista inglese Rupert Goold ha suggerito che dopo l'11 settembre, un artista poteva trovare "sinistro e insolente" cercare di "andare al cuore di questa tragedia."¹⁴ Al contrario, questi ha optato per un approccio collaborativo quando ha scelto opere teatrali che commemorassero il decimo anniversario degli attacchi. Goold ha diretto *Decade*, una *pièce* immersiva scritta da un gruppo di drammaturghi americani e inglesi, che comprendeva Shinn, John Logan, e Lynn Nottage, messa in scena dall'Headlong Theatre in un edificio abbandonato lungo il Tamigi, a Londra. La presentazione di questo lavoro ha coinciso con una serie di nuovi testi sull'11 settembre scritti nel decimo anniversario, come *The Shoemaker* di Susan Charlotte (Acorn Theatre), *Sweet and Sad* di Richard Nelson (New York Public Theater) e *Invasion!* di Jonas Hassen Khemiri (Flea Theater). Nonostante l'iniziativa di Goold non sia riuscita a sfociare in un potente lavoro teatrale sull'11 settembre, ha catturato il sentimento di ciò che molti hanno provato in quell'indelebile martedì mattina: "frammentario, contraddittorio [...] disturbante e profondamente umano."¹⁵

Il musical: Broadway e oltre

Broadway ha continuato a essere legata al musical statunitense, ma dovendo affrontare la concorrenza della cultura di Internet, ha cercato di resistere alle pressioni economiche, conservare i propri spettatori regolari e attrarre le nuove generazioni. Di conseguenza, la tendenza è stata di favorire nuove messe in scena di show famosi, adattamenti da film o dalla letteratura popolare e adattamenti teatrali di opere Disney. Guardando al musical del primo decennio da una prospettiva più ampia tuttavia, la critica ha notato alcuni mutamenti significativi, inclusi la crescente influenza globale del musical americano; sinergie tra musical, cinema e televisione; la quasi scomparsa di musical con testi e colonne sonore originali; lo sviluppo di istituzioni e organizzazioni dedicate alla produzione di nuovi musical; e miglioramenti tecnologici sia nella produzione, sia nel marketing.¹⁶ L'instabilità economica ha imposto altri due cambiamenti importanti: musical con cast piccoli o comunque ridotti, fra cui *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee* (2005), *The Light in the Piazza* (2005), il rifacimento di *Sweeney Todd* (2005), e *Next to Normal* (2009), e un allontanamento da produttori singoli, verso sponsorizzazioni di gruppi o società.

Nonostante la flessione economica e l'aumento del prezzo medio dei biglietti (da 55,75 dollari nella stagione 2000-2001 agli 85,56 del 2009-2010), il pubblico di Broadway si è mantenuto sui circa dodici milioni di persone l'anno. Gli spettatori

si sono riversati in gran numero ad assistere nuove messe in scena dei loro spettacoli preferiti e godersi gli adattamenti teatrali di film famosi, portando i bambini a vedere le riproposizioni dei loro amati film Disney. Queste riproposizioni, da tre a sei spettacoli a stagione, hanno incluso *Oklahoma!* (2002), *Into the Woods* (2002), *Man of La Mancha* (2002), *La Cage Aux Folles* (2004), *South Pacific* (2008) e *Hair* (2009). Tuttavia è stato l'interesse per l'adattamento di film a divenire una delle forze trainanti per Broadway (soprattutto nella prima metà del decennio). *The Full Monty* (2000), *The Producers* (2001) e *Monty Python's Spamalot* (2005) sono stati fra gli adattamenti di maggiore successo di film famosi. Diretto da Jack O'Brien, *The Full Monty* (con il libretto di Terrence McNally e le musiche di David Yazbek) è un adattamento del film inglese del 1997 su operai disoccupati che diventano ballerini di *striptease*. Mel Brooks, che ha trasformato il suo film del 1968 *The Producers* in un enorme successo di Broadway, ha lavorato con la squadra di produttori del musical (diretto e coreografato da Susan Stroman) per offrire una lettura satirica dello show business, presentando al pubblico "un paesaggio immaginario brillante e infinitamente evocativo che da un lato ridicolizza e dall'altro celebra lo stile di famosi musical, da *Gypsy* a *Follies*."¹⁷ *Monty Python's Spamalot*, diretto da Mike Nichols, è tratto dal film del 1975 *The Monty Python and the Holy Grail* e ha attratto gli spettatori più giovani, a maggioranza uomini, "riproponendo diligentemente molte delle gag più amate, degli espedienti e l'insieme di sketch che i fan dei Python si aspettavano, come conigli assassini, mucche volanti, le grida dei Cavalieri che dicono "Ni", flatulenze e un francese sgangherato."¹⁸ *Thoroughly Modern Millie* (2002), basato sul film del 1967 che aveva come protagonista Julie Andrews, seduceva Broadway col suo fascino delicato e lo charme d'altri tempi. *Hairspray* (2002), un adattamento della commedia romantica di John Waters del 1988, è stato uno dei tanti musical del decennio che ha celebrato l'emancipazione femminile e, come ha osservato Richard Norton, "ha attratto una consistente nuova fetta demografica verso la commedia musicale di Broadway."¹⁹

Broadway ha anche reinventato storie celebri del cinema e della televisione. Scritto come prequel a *The Wizard of Oz*, il musical *Wicked* (2003) ha offerto una versione alternativa e più sinistra del celebre romanzo. Con musica e parole di Stephen Schwartz e la direzione di Joe Mantello, si concentra sulla relazione travagliata fra Glinda ed Elphaba, che diventa la Strega Cattiva, dando risalto ai temi politici. *Avenue Q* (2003), che ha debuttato al Vineyard Theatre prima di spostarsi a Broadway, è stato pensato come una parodia per adulti dello show televisivo per bambini *Sesame Street*. Rilevante per l'uso di marionette come personaggi, con tono leggero e al contempo con determinazione, lo spettacolo si fa beffe della santità della fanciullezza e ne sovverte miti e narrazioni. Infarcite di riferimenti al razzismo, alla pornografia, alla sessualità, le canzoni e i dialoghi in *Avenue Q* ricordano all'audience dei "profondi contrasti fra il mondo dei bambini secondo la televisione e la realtà della vita adulta."²⁰ Rivolgendosi a un pubblico giovane, *Avenue Q* ha catturato con successo la sensibilità delle generazioni influenzate dalla cultura televisiva.

Gli spettacoli Disney del decennio, che includono *Tarzan* (2006), *Mary Poppins* (2006), e *The Little Mermaid* (2008), hanno costituito un momento di evasione e di spe-

ranza di cui si sentiva il bisogno durante un periodo economicamente difficile; hanno stupito l'audience con stratagemmi tecnici come virtuosismi aerei e illusioni ottiche multiple. Disney ha così esteso il suo marchio, l'intrattenimento per famiglie, anche sul palcoscenico, dopo aver stabilito la sua presenza a Broadway negli anni Novanta e aver conquistato un successo commerciale schiacciante con *Lion King* nel 1996. Mentre gli show Disney che hanno debuttato nel primo decennio non hanno raggiunto il successo commerciale di *Lion King* diretto da Julie Taymor, *Mary Poppins* ha avuto una accoglienza critica positiva ed è rimasto in scena a Broadway per quattro anni. Adattamento del film Disney del 1964 e delle storie di P. L. Travers, la produzione è stata una *joint venture* fra la Disney Theatrical Productions e il produttore inglese Cameron Mackintosh. Dopo il debutto a Londra nel 2004 con la regia di Richard Eyre e Matthew Bourne, lo show si è spostato a Broadway in una versione potenziata e più colorata. Un "pezzo di teatro musicale perfettamente congegnato", la produzione presentava numeri di danza fantasiosi ed effetti scenici elaborati. A creare gli effetti magici per lo show è stato Jim Steinmeyer, un *illusion designer* di spicco che aveva in precedenza ideato effetti speciali per la produzione di *Beauty and the Beast* e contribuito alla realizzazione di effetti speciali per i parchi divertimenti Disney.

Mentre il teatro statunitense era impegnato a sviscerare questioni relative alla razza, al genere e alla sessualità, in particolare in relazione all'identità – personale, collettiva, nazionale – anche il musical ha prestato attenzione alla diversità, nello stile come nella rappresentazione. Commentando il "declino della prevalenza di musical con testi e musiche originali, composti per il teatro", Norton ha notato "l'emergere concomitante di pop music, rock e del R&B come linguaggi dominanti del musical".²¹ Nel suo elenco, che incidentalmente include tutte opere con temi musicali non originali, Norton fa riferimento all'"Afrobeat di Fela!, al motivo "Come Fly Away" di Sinatra, all'occhieggiare al primo rock 'n' roll del *Million Dollar Quartet*, o al suono punk rock dei Green Day e al loro *American Idiot*".²²

Forse ancora più importante, insieme all'inserimento frequente di musica in precedenza marginale, il musical statunitense ha iniziato a fare i conti con temi difficili che includevano l'infanzia, la sessualità, le tensioni razziali ed etniche, e la malattia mentale. *Spring Awakening* (2006) presentava al pubblico il tema, in precedenza tabù, della sessualità infantile, degli aborti fra teenagers e del suicidio. Un adattamento dell'opera della fine dell'Ottocento del tedesco Frank Wedekind che affronta le tragiche conseguenze del pregiudizio, della chiusura mentale e dell'ipocrisia, la produzione (con la musica di Duncan Sheik e i testi/libretto di Steven Sater) è stata messa a punto off-Broadway, all'Atlantic Theater Company, prima di spostarsi a Broadway. Con una messa in scena brechtiana, con alcuni spettatori seduti sul palco, e con pezzi di musica rock cantati dagli attori nei microfoni che reggevano tra le mani, questo musical ha esplorato magistralmente le vite torturate e le emozioni complesse di teenagers che provavano l'eccitazione e i dolori del risveglio sessuale in una città di provincia piccola e opprimente.

Due altre produzioni degne di nota hanno mostrato come il musical negli anni Duemila abbia abbracciato sia la varietà stilistica sia nuove tematiche. L'hip-hop è diventato l'elemento fondamentale per la musica nella produzione di *In the Heights* (2008; con musica e testi di Lin-Manuel Miranda e libretto della drammaturga

emergente Quiara Alegria Hudes), che rappresenta le complessità della vita nella comunità dominicana di Washington Heights a New York. Il rock ha dato energia al musical con soli sei attori in *Next to Normal* (2009, libretto e testi delle canzoni di Brian Yorkey e musica di Tom Kitt), che ha portato in scena una famiglia suburbana paralizzata dalla malattia mentale della madre. *Next to Normal* ha ricevuto il Pulitzer Prize for Drama nel 2010, un onore che è stato tributato in precedenza solo a una manciata di musical, fra cui *South Pacific* (1950), *Fiorello!* (1960), *A Chorus Line* (1976), *Sunday in the Park with George* (1985), e *Rent* (1996).

Oltre a espandere i propri temi e la propria estetica, il musical americano ha dimostrato una forte propensione per la satira e l'auto-parodia, forse per la prima volta evidente in *The Producers*, in cui, per usare le parole di Brantley, "gli stereotipi più insistenti sono stati trasformati in archetipi comici ingombranti, che richiamano i giorni prelapsari dell'umorismo a sfondo etnico e sessuale prima dell'avvento del *politically correct*."²³ Seguendo questo filone, *Urinetown* (2001) – "una commedia che deride il filone Brecht-Weill-Blitzstein"²⁴ che ha debuttato nove giorni dopo gli attacchi dell'11 settembre – si avventura sul terreno pericoloso del teatro satirico, facendosi beffa dei sistemi politici locali e nazionali, così come delle convenzioni della commedia musicale, dell'agit-prop di sinistra e dei film noir. Anche *Avenue Q*, *The 25th Annual Putnam County Spelling Bee*, e *Monty Python's Spamalot* usano la satira per scagliarsi contro le convenzioni teatrali, il *politically correct*, gli stereotipi culturali e le narrazioni sociali dominanti.

L'uso della satira da parte del musical che si mantiene in equilibrio tra la schiettezza politica e l'ambiguità potrebbe essere stato la risposta indiretta di Broadway alle controversie politiche del decennio e all'instabilità economica causata dalle guerre in Iraq e Afghanistan, dall'onnipresente "guerra al Terrore" e dalle molteplici frodi finanziarie. Sicuramente, il male in *Urinetown* è la megacorporation, il cui nome assurdo, "Urine Good Company" ricorda le anti-opere di Eugene Ionesco come *The Bald Soprano* (1950) o *Rhinoceros* (1959), e forse mette in guardia l'audience dalle pericolose implicazioni del potere corporativo. *Billy Elliot, the Musical* (2008), diretto da Stephen Daldry con una colonna sonora composta da Elton Jones e dal librettista Lee Hall, originariamente rappresentato a Londra e basato sul film del 2000 sulle lotte di una comunità di lavoratori nel nord-est dell'Inghilterra, entrava in sintonia con un pubblico preoccupato per la crisi economica. La storia di un undicenne figlio e nipote di minatori che lascia la boxe per inseguire la danza celebra la perseveranza umana e le aspirazioni artistiche.

Un altro importante sviluppo del musical è stato l'emergere di una generazione di compositori che hanno imparato il mestiere fuori dalle *venues* commerciali di Broadway e collaborando con artisti teatrali innovativi come George C. Wolfe, Craig Lucas, Tina Landau e Kushner. A questo gruppo è stato riconosciuto di aver scritto "colonne sonore che hanno una sofisticazione armonica, un eclettismo stilistico e una forza contenutistica senza precedenti."²⁵ In quanto outsiders, questi compositori possono aver beneficiato di una libertà maggiore nell'infrangere le convenzioni e introdurre l'atonalità e l'asimmetria melodica nel musical americano. Fra questi compositori figurano Michael John LaChiusa, Adam Guettel, Ricky Ian Gordon e Jeanine Tesori, il cui lavoro spazia fra diversi generi musicali, inclusi

L'opera e la musica di accompagnamento per la televisione e le produzioni teatrali. *Marie Christine* (1999; libretto di LaChiusa) e *The Wild Party* (2000; libretto scritto con George C. Wolfe) di LaChiusa hanno conquistato Broadway; i suoi altri successi teatrali e operistici includono *Lovers and Friends (Chautauqua Variations)* (2001) alla Lyric Opera di Chicago, *See What I Wanna See* (2005) al New York Public Theater, e *Bernarda Alba* (2006), musical di un atto basato sulla pièce di Federico García Lorca *The House of Bernarda Alba*, che ha debuttato al Mitzi E. Newhouse Theater del Lincoln Center. Guettel ha fornito un contributo essenziale al musical degli anni Duemila con la sua commedia romantica di grande popolarità *Light in the Piazza* (2005; con il libretto di Craig Lucas), che ha vinto il Tony Awards per miglior colonna sonora e miglior orchestrazione ed è stato lodato per il suo essere "quasi operistico nel suo ambito e nella sua complessità."²⁶

Il decennio ha anche visto un numero sempre crescente di teatri stabili che hanno commissionato e prodotto musical, fra i quali il TheatreWorks a Palo Alto, California, il North Shore Music Theatre a Beverly, Massachusetts, e l'American Conservatory Theatre di San Francisco.²⁷ Il Lincoln Center Theater in particolare ha giocato un ruolo cruciale nello sviluppare una produzione innovativa nell'ambito del musical, evidente in *The Light in the Piazza* e *Bernarda Alba*. Inoltre, una manciata di musical che sono diventati successi di Broadway sono stati prima sperimentati o prodotti per teatri non-profit, incluso il Public Theater (*Caroline, or Change*), il Vineyard Theatre (*Avenue Q*), Second Stage Theatre (*il 25th Annual Putnam County Spelling Bee* e *Next to Normal*), e La Jolla Playhouse (*Jersey Boys*). L'arricchimento incrociato di teatro musical e non musical ha significativamente ispirato lo sviluppo di nuove forme teatrali sulla scena statunitense.

Nuove scritture: compagnie e investimenti

Dopo la catastrofe dell'11 settembre, le guerre in Afghanistan e Iraq, e una crescente polarizzazione politica ed economica, gli artisti teatrali hanno riscontrato una maggiore necessità di riesaminare i temi di identità e diversità, specialmente in relazione al potere, al relativismo morale e alla frammentazione culturale. Soprattutto nella drammaturgia, scrittori affermati ma anche emergenti hanno cercato di riflettere sull'ansia sociale del tempo, prodotta dall'isolamento e dall'alienazione del post 11 settembre. Affrontando tensioni molteplici sulla relatività della verità e sulla natura costruita dell'identità, i drammaturghi hanno sperimentato una varietà di stili al di là del racconto lineare tradizionale – in continuità con le modalità associative e frammentarie della produzione e ricezione dei messaggi nel mondo moderno. Il decennio ha anche visto una leggera crescita di interesse da parte delle organizzazioni che producono teatro e nuove iniziative per lo sviluppo di testi al fine di sovvenzionare e mettere in scena nuove opere teatrali che ampliassero la rappresentazione di voci e prospettive precedentemente messe sotto silenzio.

Il Playwrights Horizons è stato particolarmente importante tra quei teatri americani che hanno espresso un impegno a sviluppare e produrre nuove opere durante il decennio. Presentandosi come "un teatro per gli scrittori dedicato al sostegno e allo sviluppo di drammaturghi, compositori, autori di testi musicali americani

contemporanei e la produzione delle loro nuove opere”, il Playwrights Horizons è stata l’unica compagnia a New York la cui missione fosse unicamente concentrata sulla promozione di nuova drammaturgia. L’elenco di nuovi testi di rilievo che il Playwrights Horizons ha prodotto durante il primo decennio del Duemila includono *I Am My Own Wife* di Doug Wright (2004 Tony Award, miglior testo teatrale); *Grey Gardens* di Doug Wright, Scott Frankel e Michael Korie (tre Tony Awards nel 2007); *Small Tragedy* di Craig Lucas (2004 Obie Award, miglior testo americano); *Fabulation* di Lynn Nottage (2005 Obie Award per la drammaturgia); e *Circle Mirror Transformation* di Annie Baker (2009). Nel 2008, il teatro ha ricevuto uno speciale Drama Desk Award per il “continuo sostegno a generazioni di artisti del teatro e il costante impegno nella produzione di nuove opere”.²⁸

Alcuni altri teatri regionali o con base a New York, tra i quali il New York Public Theater, il Vineyard Theatre, La MaMa, il Woolly Mammoth a Washington D.C., lo Steppenwolf Theatre a Chicago, e l’American Conservatory Theater a San Francisco, hanno messo a disposizione varie proposte e iniziative per drammaturghi emergenti. Al fine di promuovere nuove opere che attraessero un pubblico più giovane e più diversificato, il New York Public Theater, sotto la direzione artistica di Oskar Eustis, ha lanciato nel 2007 il gruppo di scrittori emergenti, “Emerging Writers Group”, giovani drammaturghi che, oltre a due anni di *fellowship* e stipendio, avevano l’opportunità di fare almeno un “reading” presso il teatro. Il Vineyard Theatre, che viene anche celebrato per aver prodotto stimolanti nuove opere, come *Avenue Q* e il dramma “straordinariamente bizzarro”²⁹ di Jenny Schwartz *God’s Ear* (2008), ha messo a disposizione il Paula Vogel Playwriting Award, che a partire dal 2008 fornisce sostegno economico e sostegno creativo per sviluppare nuove opere nell’arco di una stagione teatrale.

I convegni dei National Playwrights e National Musical Theatre allo Eugene O’Neill Theater Center hanno continuato a sostenere drammaturghi e compositori emergenti dallo sviluppo alla produzione. Sia *Avenue Q* che *In the Heights* furono presentati alla National Music Theatre Conference rispettivamente nel 2002 e 2005. Nottage era una “Writer in Residence” allo O’Neill Center nell’estate del 2006 mentre lavorava su *Ruined*, un’opera acclamata dalla critica che le ha fatto vincere il Pulitzer Prize per miglior testo teatrale nel 2009. Altri testi sviluppati allo O’Neill Center includono *Durango* di Julia Cho (2006), *The Receptionist* di Adam Bock (2007), *The Crowd You’re in With* di Rebecca Gilman (2007), e *1001* di Jason Grote (2007). Le opere sviluppate allo O’Neill hanno proseguito la loro vita nelle produzioni di molti teatri newyorchesi e regionali – il Manhattan Theatre Club, il Cherry Lane Theatre, il Women’s Project, Steppenwolf Theatre Company, il Mark Taper Forum, Berkeley Rep, Yale Rep, Goodman Theatre, The Magic Theatre, Woolly Mammoth Theatre Company, e lo Actors Theatre dello Humana Festival of New American Plays di Louisville, per nominarne solo qualcuno.³⁰

Alcune opportunità diffuse hanno incoraggiato nuovi testi scritti da donne e gruppi minoritari. Il Women’s Project Theater, fondato nel 1978, è rimasto leale alla sua missione di sviluppare e produrre “le opere di artiste teatrali a qualsiasi stadio delle loro carriere”.³¹ Una delle iniziative chiave, l’Antigone Project, ha presentato adattamenti della *Antigone* di Tanya Barfield, Karen Hartman, Chiori Miyagawa,

Nottage, e Caridad Svich durante la stagione 2004-2005. Un altro evento importante, il festival di Chicago *Ignition*, che fu inaugurato nel 2008 sotto la conduzione del Victory Gardens Theater, ha attirato circa 800 spettatori ed è divenuto una delle piattaforme più importanti per drammaturghi di colore sotto i quaranta anni. Sandy Shinnners, direttrice artistica associata del Victory Gardens Theater che ha guidato questo evento biennale, ha messo in luce in particolare la sfida del festival nel “portare avanti nuove opere di scrittori di colore assistendoli nel processo di sviluppo fino alle produzioni nei teatri”. La direttrice ha ribadito la necessità di “mantenere le relazioni che stiamo sviluppando con questi scrittori, e promuovere rapidamente nuove produzioni in tutto il paese”.³²

Nonostante il fatto che si siano resi disponibili luoghi, premi, e programmi per nuovi drammaturghi durante gli anni Duemila, è cresciuta la preoccupazione tra i giovani scrittori riguardo la sostanziale crescita di testi ipersviluppati ma non prodotti. Per far fronte a questo problema, la National New Play Network (NNPN), “l’alleanza nazionale di teatri non-profit che sostengono lo sviluppo, la produzione e la vita dei nuovi testi teatrali”,³³ nel 2002 ha iniziato a offrire un National Showcase of New Plays – un festival di tre giorni che presenta testi non prodotti in un format da “staged reading”, una lettura sul palco vuoto, per direttori artistici e manager letterari. Tra i testi presentati in questo festival, più dell’80 per cento è stato prodotto nei successivi tre anni.³⁴ Un’altra iniziativa per contrastare “il trend degli infiniti *reading* e dei nuovi programmi di sviluppo di testi teatrali”³⁵ è giunta dagli scrittori stessi: 13P (Thirteen Playwrights, Inc.) è stato lanciato nel 2002 da drammaturghi a metà carriera – Sheila Callaghan, Erin Courtney, Madeleine George, Rob Handel, Ann Marie Healy, Julia Jarcho, Young Jean Lee, Winter Miller, Sarah Ruhl, Kate E. Ryan, Lucy Thurber, Anne Washburn, e Gary Winter – con l’obiettivo di raccogliere fondi e promuovere il loro lavoro allo scopo di riuscire a mettere in scena un testo ciascuno.

E ancora, nel 2009, un sondaggio riguardo la comunicazione tra drammaturghi e direttori artistici nel paese, presentato nel volume di Todd London *Outrageous Fortune: The Life and Times of the New American Play*, ha messo in luce che “la relazione tra drammaturghi e produttori di teatri non-profit è una collaborazione in crisi. I due gruppi studiati sono profondamente divisi su come gli uni vedono gli altri, il pubblico, e i successi e gli ostacoli nel campo della produzione di nuovi testi”.³⁶ Lo studio è stato condotto in un periodo di oltre sette anni e ha coinvolto duecentocinquanta drammaturghi e circa cento teatri non-profit che producevano regolarmente nuove opere. Nell’opinione della maggior parte dei drammaturghi, le scelte dei produttori nel selezionare nuovi testi per la produzione erano primariamente guidate da considerazioni economiche – una preoccupazione per il prezzo dei biglietti in costante aumento nonostante la missione non-profit dei teatri. Quindi, la maggior parte dei testi scelti dai direttori artistici richiede cast ridotti o presenta temi meno controversi che presumibilmente il pubblico avrebbe preferito; i teatri privilegiano inoltre drammaturghi acclamati dalla critica piuttosto che voci giovani emergenti. I direttori dei teatri, a loro volta, esprimevano frustrazione sulla carenza di fondi statali e privati e sulla scarsa collaborazione da parte dei drammaturghi nel comprendere “la dura realtà del business”.³⁷

Anche negli ultimi anni del decennio, la scarsa rappresentazione delle scrittrici sulle scene statunitensi ha ricevuto maggiore attenzione da parte di drammaturghi e di studiose femministe. La drammaturga Marsha Norman ha messo in luce la resistenza costante dei teatri americani a produrre opere scritte da donne. “Nella scorsa stagione”, ha scritto nel 2009, “i teatri in tutto il paese hanno messo in scena sei testi scritti da uomini per ognuno di quelli scritti da donne, e molti teatri non hanno messo in scena nessun’opera scritta da un’autrice donna, e non lo fanno da anni. E così mentre le scritture scompaiono, anche i ruoli per le attrici e i lavori per le costumiste e le registe. Non c’è bisogno di essere economisti per arrivare a una conclusione. O le donne non sanno scrivere, oppure c’è qualche seria resistenza a produrre opere di drammaturghe sui palcoscenici americani”.³⁸ Questo problema è ancora più frustrante, scrive Norman, perché “negli ultimi dieci anni, secondo l’elenco della rivista *American Theatre*, sui dieci testi teatrali più prodotti nei teatri TCG [Theater Communication Groups, ndt] il 30 per cento dei primi due risultati nelle classifiche sono stati scritti da donne. Questo è quasi il doppio delle percentuali di testi scritti da donne che vengono prodotti in assoluto”.³⁹ Anche le studiose Penny Farfan e Lesley Ferris si sono confrontate con “la mancanza di uguaglianza per le donne drammaturghe”. La loro pubblicazione del 2013 *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, una raccolta di saggi critici, aveva l’obiettivo di “sostenere, promuovere e far progredire il lavoro delle donne drammaturghe”⁴⁰ negli Stati Uniti e nel resto del mondo.

Testi e drammaturghi

Sebbene non ci sia un argomento uniforme a dominare le nuove scritture durante il periodo, i conflitti internazionali, la globalizzazione crescente e l’isolamento nazionale che hanno gettato un’ombra sul decennio hanno spinto i drammaturghi americani ad affrontare questioni complicate sull’appartenenza e la responsabilità sociale e personale, e specialmente su tematiche riguardanti la sessualità, il gender, la razza e la politica. Tralasciando il lavoro di alcuni drammaturghi di maggior fama, di cui ho scritto altrove, questa sezione discuterà brevemente i contributi di altri scrittori, dando attenzione soprattutto al più ampio dialogo sulla responsabilità sociale e sulla necessità di un *empowerment* personale e di *agency* nella società contemporanea.

Le tensioni riguardo l’identità di genere e l’orientamento sessuale sono state messe a fuoco nella drammaturgia degli anni duemila. Nello spettacolo con un solo attore *I Am My Own Wife*, (2003), Doug Wright racconta la straordinaria storia di Charlotte von Mahlsdorf, una collezionista di antiquariato di Berlino Est che, vivendo da “travestita” dichiarata per la maggior parte della sua vita, è riuscita a sopravvivere sia al regime nazista che alla Stasi, la polizia segreta della Germania orientale. “In un’era in cui la classe politica denigra ancora costantemente l’omosessualità nei telegiornali della sera e ‘frocio’ resta il più efficace degli epiteti della ricreazione degli studenti, l’insistenza caparbia di Charlotte sulla sua sessualità può dimostrarsi assolutamente terapeutica; un antidoto per una comunità troppo spesso assediata dalla condanna pubblica e dal disprezzo di sé interiorizzato”,

Wright scrisse nel 2003, riflettendo sul suo interessamento a scrivere un testo teatrale su questa persona straordinaria.⁴¹ L'ambientazione di *Take Me Out* di Richard Greenberg, vincitore del Tony and Drama Desk awards del 2003, è lo spogliatoio di una squadra di baseball ed esamina le ramificazioni di essere un atleta dichiaratamente gay in una cultura permeata dal pregiudizio sessuale e razziale. Edward Albee, nel suo *The Goat, or Who is Sylvia* (2002 Tony and Drama Desk Awards), ha rinvigorito la discussione sui confini della tolleranza personale e sociale per quanto riguarda l'orientamento sessuale e la responsabilità morale.

Mentre la rappresentazione delle prospettive di genere raggiungeva il proscenio della cultura americana degli anni Duemila, i drammaturghi – tanto le donne quanto gli uomini – continuavano ad esaminare le dinamiche di genere tanto nelle relazioni personali quanto nelle strutture sociali. *Boy Gets Girl*, di Rebecca Gilman, che ha esordito nel 2000 al Goodman Theatre di Chicago, è la storia di una donna newyorchese indipendente e di successo che perde la propria identità mentre cerca di fuggire da una relazione minacciosa con un uomo conosciuto in un appuntamento al buio. *Proof* (2001) di David Auburn, un testo pluripremiato, esplora gli stereotipi di gender che limitano il potenziale delle donne nel raggiungere traguardi significativi nelle scienze. Judith Thompson, una canadese il cui lavoro è stato accolto con entusiasmo negli Stati Uniti e messo in scena in svariati teatri statunitensi, incluso il Playwrights Horizons, riflette sulle implicazioni degli atteggiamenti sessisti nell'esercito e nella società nel suo docudrama *Palace of the End* (2008). Tra altre tematiche, questo testo esplora l'esperienza delle donne militari in guerra attraverso la prospettiva della riservista dell'esercito americano Lynndie England, che è stata processata in una corte marziale per avere abusato dei prigionieri ad Abu Ghraib. *Unnecessary Targets* (2001) di Ensler e *Ruined* (2009) di Nottage raccontano le storie strazianti di donne che sono state abusate e torturate in zone di guerra.

Razza ed etnia sono state al centro delle opere di molti drammaturghi del decennio, inclusi Suzan-Lori Parks, Nilo Cruz, Svich, e Cho. Questi scrittori vedono l'identità come un concetto complesso e in evoluzione che abbraccia le sensibilità transculturali e una molteplicità di identità. La studiosa Debby Thomson ha detto che i testi di Parks "mettono in scena un'archeologia della razza, e specialmente della soggettività femminile afroamericana".⁴² I suoi "Red Letter Plays," *In the Blood* e *Fucking A* (il primo fu originariamente prodotto nel 1999 al New York Public Theater; il secondo debuttò nel 2000 con la compagnia sperimentale *Diverse Works/Infernal Bridegroom Productions* a Houston, Texas), trattano l'identità razziale e di gender come un costrutto problematico e fluido. In *Anna in the Tropics*, Cruz, il primo drammaturgo Latino a ricevere il premio Pulitzer per miglior testo teatrale nel 2003, esplora la cultura degli immigrati cubani che lavorano in uno zuccherificio a Tampa, Florida. Sottolineando come sia stato attratto dalla celebrazione della cultura Latina piuttosto che dal ritratto della sua vittimizzazione, Cruz fa appello alla propria sensibilità Latina, che ha influenzato il linguaggio musicale e poetico dei suoi testi, e anche il loro contesto culturale. Svich, nata negli Stati Uniti da genitori di origini cubane, argentine, spagnole e croate esamina il "senso di dislocamento" attraverso il suo lavoro, che comprende *The House of*

Spirits (2009), un adattamento del celebre romanzo di Isabel Allende che segue tre generazioni di donne in un paese dell'America Latina. Come scrittrice che ha trattato differenti culture, ereditate o scoperte, Svich si concentra su "l'esplorazione di uno spirito vagabondo, dell'espropriazione, del biculturalismo, del bilinguismo, e della costruzione dell'identità".⁴³ Cho, nel suo *99 Histories* (2002), mette a fuoco il conflitto intergenerazionale in relazione ai ricordi personali dei suoi personaggi e la loro comprensione dell'identità culturale. Similmente ad altre donne asiatico-americane come Diana Son (in *Satellites*, 2006) e Young Jean Lee (in *Songs of the Dragons Flying to Heaven*, 2006), Cho resiste le aspettative culturali prefissate nella creazione dei propri personaggi, mostrando una comprensione molto più complessa dell'identità come multidimensionale e in evoluzione.

Quando il paese ha attraversato un processo di lutto collettivo dopo l'11 settembre, i drammaturghi hanno sentito la spinta ad affrontare il difficile argomento della morte e la scomparsa delle persone amate. In *Rabbit Hole*, un testo di David Lindsay-Abaire che ha vinto il premio Pulitzer nel 2007, una coppia impara a vivere con la perdita del proprio figlio di quattro anni in seguito a un incidente stradale. Cogliendo un senso straordinario di devastazione e isolamento con cui i personaggi lottano, il testo esamina acutamente l'impatto pericoloso della morte sulla vita matrimoniale, familiare, professionale, e sul senso di sé di ognuno. *August: Osage County* (Premio Pulitzer del 2008, Tony e Drama Desk Awards), una commedia nera di Tracy Letts su una famiglia altamente disfunzionale che si riunisce dopo che il padre scompare, esplora le implicazioni devastanti della perdita – reale e immaginata. *Metamorphoses* di Mary Zimmerman (2002 Drama Desk Award), una serie di episodi basati sull'opera di Ovidio, è una contemplazione poetica su morte e potere trasformativo dell'amore. Sviluppato alla Northwestern University e al Lookingglass Theatre, la produzione si è spostata al teatro Off-Broadway Second Stage Theatre, dove ha esordito nell'ottobre del 2001. Nonostante il fatto che il testo non fosse stato creato in risposta all'11 settembre, la sua produzione newyorchese è stata catartica per il pubblico. Brantley ha scritto nel *New York Times*: "era a quell'epoca meno di un mese dagli attacchi terroristici dell'11 settembre, e il ritratto ritualizzato dell'amore, della morte e della trasformazione in questo spettacolo sembrava in qualche modo sgorgare direttamente dall'inconscio collettivo di una città stordita. *Metamorphoses* divenne uno spettacolo da tutto esaurito, e ogni notte si sentiva il rumore di uomini e donne che piangevano senza riuscire a fermarsi".⁴⁴

Sia direttamente che indirettamente, il teatro statunitense ha anche partecipato al dialogo nazionale sulla rappresentazione della verità e della libertà di parola. In *Copenhagen* di Michael Frayn e *Doubt* di John Patrick Shanley, i personaggi cercano la verità, finendo invece per poi scontrarsi con ambiguità e punti di vista contrastanti. *Copenhagen* (2000 Tony e Drama Desk Awards) sottolinea l'impossibilità di ricostruire il passato facendo affidamento ai ricordi dei personaggi. In *Doubt* (2005 Pulitzer, Tony, e Drama Desk Awards), ambientato negli anni Sessanta in una scuola cattolica, una suora tradizionalista accusa un prete progressista di aver abusato sessualmente del primo studente afroamericano iscrittosi. Sebbene i suoi sospetti non siano mai provati, le accuse della suora conducono il prete ad abbandonare la parrocchia (questo testo ha coinciso con l'attenzione crescente riguardo ai casi

di abuso da parte di preti cattolici su ragazzi). *Now or Later* (2008) di Shinn, che ha debuttato al Royal Court di Londra, esplora le tensioni riguardanti l'espressione di una verità personale e la libertà di parola, in questo caso in relazione alla correttezza politica e alla censura. Facendo riferimento alle proteste e alle minacce di morte nel mondo dopo che un giornale danese aveva pubblicato delle vignette che ritraevano il Profeta Maometto nel 2005, il testo "si concentra sulle ramificazioni dello scontro tra l'America e il mondo islamico", esprimendo preoccupazione sulle minacce alla libertà di espressione "poste dalla paura della violenza fondamentalista".⁴⁵

Il teatro ha vissuto una relazione complicata con i media, incorporando nuovi modi di pubblicizzare e fare marketing, ma anche criticandoli per la capacità di generare e propagare stereotipi culturali e feticci. In risposta all'infatuazione americana per l'apparenza fisica promossa dai media, in particolare i social media, i drammaturghi hanno interrogato la fissazione americana per la bellezza fisica e la glamorizzazione della cultura della celebrità. I testi di LaBute, inclusi *The Shape of Things* (2001), *fat pig* (2004), e *Reasons to be Pretty* (2009) affrontano "la nostra ossessione con la superficie delle cose, la forma delle cose".⁴⁶ Christopher Innes afferma che questi testi "esplicitamente danno corpo (in senso letterale e fisico) all'ossessione contemporanea statunitense per gli ideali fisici determinati dalle pubblicità. Che cosa può essere visto come bello – e cosa importa per la nostra valutazione di noi stessi, o degli altri?"⁴⁷ Lisa Kron affronta le tematiche del benessere e della salute spirituale nel suo autobiografico *Well*, che è stato messo in scena con successo nel 2004 al New York Public Theater e poi ha debuttato a Broadway nel 2006. Una affermata "stand-up memoirist" (*solo-performer* su tematiche autobiografiche, ndt) e precedentemente membro del collettivo teatrale lesbico *The Five Lesbian Brothers*, Kron suggerisce che il benessere, a prescindere dall'ossessione culturale con l'apparenza fisica, è uno stato della mente che affonda le radici nella nostra abilità di comprendere ciò che è caotico e disordinato e accettare ciò che è complicato, scomodo e doloroso.

Altri artisti di *solo-performance* come Anna Deavere Smith, Deb Margolin, Robbie McCauley, e Peggy Shaw riflettono sulla malattia, il dolore e l'invecchiamento. *Let Me Down Easy* di Smith, che è andato in scena nel 2008 al Second Stage Theatre, è una "raccolta di testimonianze riguardo la vita, la morte, e la cura di un corpo malato".⁴⁸ Tra i personaggi a cui Smith dà vita nel suo spettacolo ci sono un'atleta che spinge la sua abilità fisica oltre i limiti umani, la scrittrice e attivista Eve Ensler, che "compatisce la pressione sociale sulle donne per stimolare una condizione di *agelessness*, un essere senza età";⁴⁹ e una dottoressa in un ospedale pubblico di New Orleans che racconta storie strazianti di suoi pazienti nel periodo successivo all'uragano. A differenza del documentario *Let Me Down*, che Smith ha creato basandosi su varie interviste che ha condotto (una metodologia utilizzata nel suo lavoro da attrice solista), le performance offerte da Margolin in *O Yes I Will (I will remember the spirit and texture of this conversation)* (2007), da Shaw in *Must: The Inside Story* (2008), e ancora da McCauley in *Sugar* (2011) sono confessioni riguardo le lotte proprie degli artisti con la malattia e con il dolore. La studiosa femminista Elin Diamond ha scritto che: "Eloquentemente, intelligentemente, Margolin,

McCauley, e Shaw ci trascinano nel loro stato di emergenza... La vergogna del loro dolore ci isola e tuttavia, in maniera bizzarra, meravigliosa, stimola anche il nostro interesse, la nostra incontrollabile relazione con le vite dei loro corpi, non a dispetto del cancro, diabete, e infarto, ma a causa di questi, e grazie a quello che noi conosciamo di queste cose nelle nostre vite private".⁵⁰

Molti drammaturghi nel primo decennio degli anni Duemila hanno scritto per il cinema e la televisione, stimolando conversazioni sul mantenimento dell'unicità del teatro o piuttosto sfumando i confini tra teatro e schermo. Nel 2008, lo Humana Festival of New American Plays, l'Actors Theatre of Louisville, e l'*American Theatre* hanno organizzato una conversazione con i drammaturghi Gina Gionfriddo, Rolin Jones, e Adam Rapp, che hanno scritto per le serie TV come *Law and Order*, *Weeds*, e *The L Word*, rispettivamente. Sollevando il tema della "cultura e l'estetica dell'ibridità dei media",⁵¹ hanno messo in luce un panorama trasformato da reti televisive come HBO, Showtime, e FX che hanno offerto un'alternativa economica ai costosi teatri. L'accessibilità di show televisivi di buon livello, nella loro opinione, ha spinto i drammaturghi a ripensare i loro approcci allo *storytelling* nel teatro e a riconoscere il valore delle tecniche dello *storytelling* visivo, spesso attraverso l'integrazione di tecnologie e *digital media*. Inoltre, hanno identificato l'impatto della televisione e dei nuovi media sulle proprie scritture drammatiche, specialmente l'economia delle trame e la compressione dei dialoghi.

Sebbene i drammaturghi abbiano beneficiato dai cambiamenti nella scrittura ispirati dai nuovi media, hanno espresso resistenza a una cultura pesantemente mediatizzata. Una generazione di giovani donne scrittrici si è distinta per aver risposto direttamente, in modi differenti, ai cambiamenti dell'ambiente culturale e alle pressioni molteplici che il teatro sta vivendo in un panorama culturale dominato dai media. Gionfriddo (*After Ashley*, 2004) ha acutamente ridicolizzato il ruolo intrusivo e dannoso dei media dopo l'omicidio di una donna. Baker (*Circle Mirror Transformation*, 2009) ha immortalato la naturalezza calma e la precisione della conversazione tra gli studenti di una classe di scrittura drammatica in un piccolo paesino del Vermont. Svich (*Iphigenia Crash Land Falls on the Neon Shell That was Once Her Heart*, 2004) ha bombardato il pubblico con immagini videoregistrate e in diretta. Interrogando le intersezioni tra media, tecnologia, e la rappresentazione del corpo femminile nel testo di Svich, la critica Lillian Manzor ha scritto che "*Iphigenia* ... una favola *rave* ... mette in scena la cultura mediatizzata dei simulacri del capitalismo globale, dove il corpo, specialmente il corpo femminile, è reificato fino al punto che i confini tra il 'reale' e il mediato sono sfumati".⁵²

Conclusioni

A prescindere dalle prospettive individuali e dalle preferenze estetiche, a prescindere dal fatto che un membro del pubblico preferisca i musical di Broadway o le esperienze teatrali più sperimentali, ciò che sembra chiaro guardando al primo decennio del Duemila è che il teatro statunitense si è deliberatamente confrontato con molteplici dialoghi riguardo le preoccupazioni politiche e sociali. A dire il vero, in aggiunta agli eventi, ai trend, e alle interazioni artistiche particolari che questo

saggio ha affrontato, questo confronto può essere visto nelle azioni dei teatri di comunità nel protestare contro le guerre in Iraq e in Afghanistan, nello stimolare la consapevolezza riguardo il dissesto ambientale, specialmente dopo il disastro di Katrina, e nel mettere in luce le violazioni dei diritti umani. Il potere del teatro di destabilizzare, di colpire visceralmente, di istigare il dibattito politico, e di creare un legame immediato tra teatranti e pubblico è riverberato attraverso il decennio e attraverso contesti differenti – da Broadway ai teatri sperimentali, dai teatri regionali alle performance *site-specific*, drammaturgie e opere digitali, produzioni messe in scena tradizionalmente e eventi teatrali multimediali. Ogni volta che gli artisti teatrali hanno cercato nuovi modi di esprimere se stessi, e nuovi modelli per finanziare le loro creazioni, il teatro americano è rimasto una forza dinamica nella società e nella cultura degli anni Duemila.

NOTE

* Julia Listengarten insegna teatro alla University of Central Florida. I suoi libri includono *Russian Tragifarcare: Its Cultural and Political Roots*; *Modern American Playwriting: 2000-2009*; *Theater of the Avant-Garde, 1950-2000*; *Playing with Theory in Theatre Practice*; e *Cambridge Companion to American Theatre*. Ha contribuito a molte pubblicazioni sul teatro, co-curato le serie in otto volumi *Decades of Modern American Playwriting: 1930-2009*, ed è stata curatrice (2013-2020) della rivista *Stanislavski Studies: Practice, Legacy and Contemporary Theater*.

1 Questo saggio è tratto dal capitolo "Theatre in the 2000s", pubblicato nel volume a cura di Julia Listengarten e Cindy Rosenthal *Modern American Drama: Playwriting 2000-2009; Voices, Documents, New Interpretations*, Methuen, London 2019. Si ringrazia la casa editrice per i diritti.

2 Il Theatre Communication Group è un'organizzazione nazionale del teatro statunitense fondata nel 1961 per promuovere il teatro professionale e non-profit negli Stati Uniti.

3 Stephen Holden, "Reno: Rebel Without a Pause" *The New York Times*, 2 maggio 2003, <http://www.nytimes.com/2003/05/02/movies/film-in-review-reno-rebel-without-a-pause.html>, ultimo accesso 10/4/2015.

4 Marvin Carlson, "9/11, Afghanistan, and Iraq: the Response of the New York Theatre," *Theatre Survey*, 1 (2004), pp. 3-17.

5 Lawrence Van Gelder, "'Our Town,' Mass Nudity and Other Bedfellows," *The New York Times*, 14 marzo 2002, <http://www.nytimes.com/2002/03/14/theater/theater-review-our-town-mass-nudity-and-other-bedfellows.html>, ultimo accesso 12/4/2015.

6 Ben Brantley, "Yes, He Survived Sept. 11, but What's in It for Him?" *The New York Times*, 19 dicembre 2002, <http://www.nytimes.com/2002/12/19/theater/theater-review-yes-he-survived-sept-11-but-what-s-in-it-for-him.html>, ultimo accesso 12/4/2015.

7 Cfr. James Harding, *The Ghosts of the Avant-Garde(s): Exorcising Experimental Theater and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, p. 186.

8 Lenora Inez Brown, "The View from Here. 11 artists talk about the challenge of putting 9/11 on stage," *American Theatre*, settembre 2002, <http://www.tcg.org/publications/at/2002/view.cfm>, ultimo accesso 12/4/2015.

9 Christopher Rawson, "The Arts Respond: Theater faces brave new world with new works, classics." *Post-Gazette*, 8 settembre 2002, <http://old.post-gazette.com/ae/20020908drama0908fnp5.asp>, ultimo accesso 20/4/2015.

10 *Ibidem*.

11 Lenora Inez Brown, "The View from Here", cit.

12 *Ibidem*.

- 13 Mark Kennedy, "10 years after 9/11, where are the iconic plays?" Associated Press, 22 August 2011. Available online: <http://news.yahoo.com/10-years-9-11-where-iconic-plays-173341106.html>, ultimo accesso 20/4/2015.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Leo Benedictus, "What to say about ... Rupert Goold's Decade," *The Guardian*, 12 settembre 2011, <http://www.theguardian.com/culture/2011/sep/12/rupert-goold-decade-9-11>, ultimo accesso 12/4/2015.
- 16 Gerald Bordman e Richard Norton, *American Musical Theatre: A Chronicle*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 831.
- 17 Ben Brantley, *Broadway Musical: From the Pages of the New York Times*, Harry N. Abrams, New York 2012, p. 314.
- 18 Bordman e Norton, *American Musical Theatre*, cit., p. 854.
- 19 *Ivi*, p. 840.
- 20 Brantley, *American Musical Theatre*, cit., p. 326.
- 21 Bordman and Norton, *American Musical Theatre*, cit, p. viii.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Brantley, *Broadway Musicals*, cit., p. 317.
- 24 Bordman e Norton, *American Musical Theatre*, cit., p. 834.
- 25 David Patrick Stearns, "The Smart Set: These Brainy New Composers May Be the Hope of the American Musical Theatre," *American Theatre*, febbraio 2000, <https://www.tcg.org/publications/at/2000/smart.cfm>, ultimo accesso 18/6/2015.
- 26 Sheldon Patinkin, *"No Legs, No Jokes, No Chance": A History of the American Musical Theatre*, Northwestern University Press, Chicago 2008, p. 525.
- 27 Vedi Terry Berliner, "A Nationwide Boom: The Not-for-Profit Musical Factory," *American Theatre*, aprile 2006, <https://www.tcg.org/publications/at/Apr06/music3.cfm>, ultimo accesso 27/6/2015.
- 28 <http://www.playwrightshorizons.org/about/mission-and-history/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 29 Charles Isherwood, "Explaining the Unbearable, If Only in Fragments," *The New York Times*, 18 aprile 2008, <http://www.nytimes.com/2008/04/18/theater/reviews/18ear.html>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 30 Vedi <http://theoneill.org/summer-conferences/npc/artistic-director/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 31 <http://wptheater.org/about/mission/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 32 Eliza Bent, "Remix to Ignition: Hot, fresh and out of the kitchen (sink)! A Chicago festival give playwrights of color under 40 new avenues for productions," *American Theatre*, febbraio 2010, <http://www.tcg.org/publications/at/feb10/strategies.cfm>, ultimo accesso 18/5/2021.
- 33 <http://nnpn.org/about/overview>, ultimo accesso 30/5/2015.
- 34 <http://nnpn.org/programs/national-showcase-of-new-plays>, ultimo accesso 18/5/2021.
- 35 <http://www.13p.org/>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 36 <https://www.tdf.org/press/88/TDFs-Outrageous-Fortune-The-Life-and-Times-of-the-New-American-Play-examines-the-collaboration-in-crisis-between-playwrights-and-those-who-produce-their-work>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 37 Patrick Healy, "Playwrights' Nurturing Is the Focus of a Study," *The New York Times*, 14 gennaio 2010, <http://www.nytimes.com/2010/01/14/theater/14playwrights.html>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 38 Marsha Norman, "Not There Yet: What will it take to achieve equality for women in the theatre?" *American Theatre*, novembre 2009, <http://www.tcg.org/publications/at/nov09/women.cfm>, ultimo accesso 30/6/2015.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Penny Farfan e Lesley Ferris, a cura di., "Introduction," *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke 2013, p. 4.
- 41 Doug Wright, *I Am My Own Wife*, Faber and Faber, New York 2004, p. xi.
- 42 Debbie Thomson, "Digging the Fo'-fathers: Suzan-Lori Parks; histories," *Contemporary African American Women Playwrights*, a cura di, Philip C. Kolin, Routledge, Abingdon, Oxon , 2007, p. 173.
- 43 <http://caridadsvich.com/about/> (ultimo accesso 7 luglio 2015).
- 44 Brantley, "Dreams of 'Metamorphoses' Echo in a Larger Space," *The New York Times*, 5 mar-

zo 2002, <http://www.nytimes.com/2002/03/05/theater/theater-review-dreams-of-metamorphoses-echo-in-a-larger-space.html>, ultimo accesso 30/6/2015.

45 Stephen Bottoms, "Christopher Shinn," in Martin Middeke, Peter Paul Schierer, et al., a cura di, *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, Bloomsbury, London 2014, p. 347.

46 Christopher Innes, "Neil LaBute," cit. p. 143.

47 Ivi., p. 143.

48 Isherwood, "Woman of 1,000 Faces Considers the Body," *The New York Times*, 8 ottobre 2009, http://www.nytimes.com/2009/10/08/theater/reviews/08easy.html?_r=0, ultimo accesso 30/6/2015.

49 *Ibidem*.

50 Elin Diamond, "Deb Margolin, Robbie McCauley, Peggy Shaw: Affect and Performance," *Contemporary Women Playwrights into the Twenty-First Century*, cit., p. 272.

51 Sarah Hart, "Looking both ways: Gina Gionfriddo, Rolin Jones and Adam Rapp on traveling a two-way street between theatre and screen," *American Theatre*, luglio/agosto 2008, <https://www.tcg.org/publications/at/julyaugust08/looking.cfm>, ultimo accesso 30/6/2015.

52 Si veda Lillian Manzor, "Caridad Svich", in Suzanne Oboler e Deena J. Gonzáles, a cura di, *Oxford Encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States*, Vol. 1, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 186.