

Teatro americano contemporaneo

Mario Maffi

Non è semplice ripercorrere gli ultimi vent'anni di teatro americano. A differenza del periodo precedente, con le sue rotture e opposizioni spesse nette, le svolte, i clamori e i manifesti, l'ultimo ventennio sembra infatti trascorso piuttosto all'insegna di una fluidità opaca, riflesso di un'epoca socio-culturale in qualche modo ripiegata e disorientata. Si prenda ad esempio la contrapposizione Broadway/off-Broadway, allora così evidente e oggi così vaga; o la decisa prevalenza, allora, d'un teatro del corpo, del collettivo, del "doppio", oggi sicuramente passato in secondo piano ma non tanto da lasciare il posto a un genere e approccio specifico. Gli ultimi vent'anni hanno inoltre significato una vera e propria esplosione della galassia teatrale statunitense, e dunque analizzarli in questa sede significa piuttosto aggirarsi tra frammenti che non individuare specifiche tendenze o nuclei fortemente caratterizzati.

Detto ciò, bisogna anche ribadire che una certa continuità con l'epoca precedente sussiste. È vero infatti che collettivi teatrali come il Living Theatre, il Bread & Puppet Theatre, la San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino sono ormai ben lontani dal costituire quei punti di riferimento obbligati in termini teatrali, ma anche, più genericamente, socio-culturali di un tempo. È anche vero, però, che la loro attività prosegue, a volte con spettacoli tutt'altro che superati o insignificanti: segno, questo, di una persistente creatività e di una notevole capacità di rinnovamento. Ed è altresì vero che la stagione del "teatro di ricerca" (contrapposto solo per comodità al "teatro di parola", come se anche questo non costituisse una continua ricerca) è ben lungi dall'essere tramontata: lo dimostra l'attività di collettivi gloriosi e agguerriti come il Wooster Group, lo Squat Theatre, Mabou Mines, o di artisti come Lee Breuer,

Richard Foreman, Robert Wilson, John Jesurum, e molti altri, le cui radici affondano pur sempre in quel trascorso ventennio.

Esistono poi continuità d'altro genere. La ripresa del "teatro di parola" cui s'è assistito negli ultimi tempi può facilmente far dimenticare che esso aveva costituito una realtà *anche* durante gli anni Sessanta – una realtà forse sospinta sullo sfondo dalla maggiore *visibilità* e *udibilità* dell'"altro teatro", ma non per questo meno evidente o significativa. Ne sono una prova i lavori, allora, di Arthur Kopit, Jean Claude Van Itallie, Israel Horovitz, Megan Terry, Maria Irene Fornés, LeROI Jones, Joan Holden, Sam Shepard, e il fatto che numerosi di questi (e altri) autori lavoravano, *sulla parola*, all'interno degli stessi collettivi d'avanguardia e "di ricerca" (basti pensare alla collaborazione fra Shepard e Chaikin all'epoca dell'Open Theatre). Non va peraltro dimenticato che il Living Theatre – il gruppo che con maggior determinazione, coerenza, e forza visionaria rompe con una tradizione essenzialmente verbale – debuttò comunque con opere di Brecht e Pirandello, Eliot e Auden, prima di passare a testi più sperimentali come quelli di Kenneth Brown e Jack Gelber, e soprattutto non cessò mai del tutto di lavorare sulla parola (gli scritti e le note di Julian Beck e Judith Malina fanno parte dell'esperienza del Living tanto quanto l'irripetibilità dei suoi spettacoli). Infine, sempre per restare nel campo delle continuità, è indubbio che autori come Shepard o David Mamet, che segnano altrettante svolte nel teatro contemporaneo, intrattengono un rapporto (certo particolare e conflittuale, ma cionondimeno *forte*) con la tradizione teatrale statunitense, e non solo con quella *sui generis* del ventennio precedente, ma addirittura con quella degli anni Quaranta e Cinquanta.

Ma cerchiamo di precisare meglio i contorni dell'epoca. Come si diceva, essa ci appare soprattutto dominata dal ripiegamento e dalla disillusione. L'esaurirsi di una stagione radicale, la fine della guerra nel Vietnam, l'affare Watergate e l'impeachment di Nixon, l'isolamento degli anni della presidenza Carter e l'aggressività di quelli della presidenza Reagan segnano profondamente il teatro americano del periodo. A emergere è soprattutto una progressiva, devastante sfiducia nel potere ordinatore e chiarificatore della parola, al contrario di quanto avveniva (in modo, si noti ancora, contraddittorio) nel periodo precedente – una sfiducia che si può d'altronde ritrovare nella stessa *fiction* contemporanea, in quel romanzo "post-moderno" che, nel rifiuto delle coordinate realistico/mimetiche tradizionali, si propone di registrare ed esprimere il non-senso della realtà, salvo poi dover necessariamente affidare alle parole il compito di manifestare e proclamare quella sfiducia.

Gli scenari che questa drammaturgia dunque ci evoca sono quelli di una *waste land* psicologica e sentimentale, storica e culturale – un deserto in cui s'aggirano individui che cercano, trepidamente e spesso inutilmente, nuovi sentieri che li mettano in reciproca comunicazione. Sono gli scenari di un'incertezza angosciata circa la propria identità e d'un bisogno acuto di radici che coesiste con una cronica volontà di sfuggire a qualunque radicamento. Di una guerra guerreggiata che ha traumatizzato un'intera generazione e che, dopo essersi conclusa, è stata interiorizzata come violenza interpersonale nel vivere "civile" di ogni giorno. Di parole svuotate e rivoltate dalla politica e dai media, e che comunque rimangono l'unico possibile *trait d'union* in un contesto in cui le azioni e i sentimenti divengono altrettanti oggetti non più di desiderio ma di sospetto. Sono scenari dominati da un progressivo congelamento delle emozioni, quasi come in un quadro iperrealista; da una crescente diffidenza per una storia che sembra sfuggire a ogni senso e controllo; da una preferenza timida e a volte disperata per le storie singole nel loro dipanarsi più spesso solitario. Sono gli scenari di una sempre più diffusa solitudine nella folla e di una violenta nostalgia per un passato fatto di miti – di una sorta di *mito*

dei miti americani classici, quasi nella consapevolezza della loro ormai totale irraggiungibilità. E sono gli scenari di un'interazione continua e proficua con le altre arti, il romanzo, il cinema, la musica, la pittura, la danza. Come si vede, le problematiche non sono tutte nuove. Ma il post-Vietnam, il reaganismo, il senso vivo d'essere giunti a un punto di non ritorno, conferiscono loro un'urgenza più netta e specifica.

Andiamo per ordine. Il panorama degli ultimi venti anni è indubbiamente dominato da due nomi – una conferma e una rivelazione. Che Sam Shepard sia una conferma è dimostrato dal fatto stesso di una carriera ormai ben più che trentennale, che s'è dunque sviluppata attraverso fasi diverse e a ciascuna d'esse ha saputo dare un contributo sostanziale. Nato nel 1943 (vero nome: Steve Rogers), Shepard ha infatti partecipato alla grande stagione sperimentale dell'off-off degli anni '60, tra LaMama, Open Theatre, e Theatre Genesis, scrivendo già allora testi altamente sintomatici come *Rock Garden* (1964) e *La Turista* (1967). E, a ben vedere, alla cultura degli anni Sessanta, ma più generalmente alla cultura di massa americana, alla *pop culture*, Shepard è sempre stato legato, offrendo ai suoi spettatori una continua riflessione, acuta e disincantata, non celebrativa ma nemmeno negativa, dei miti e delle icone d'America: la strada e il motel, la terra e il fiume, il West e Hollywood, il conflitto tra istinto e cultura, creazione e mercato, il carisma dell'*outsider*, la mancanza/ricerca di radici – elementi che possiamo ritrovare nelle stesse "vene d'America", da Mark Twain ed Ernest Hemingway fino a esempi più recenti come il poeta rock Bruce Springsteen e i narratori Raymond Carver e Richard Ford. È indubbio così che il ventennio in esame è stato segnato, e in modo probabilmente definitivo, da opere come *The Tooth of Crime* (1972), *Geography of a Horse Dreamer* (1974), dalla trilogia composta da *Curse of the Starvin Class* (1976), *Buried Child* (1978), e *True West* (1981), da *Fool for Love* (1983, poi portato sullo schermo da Robert Altman), da *A Lie of the Mind* (1986), dagli scritti di *Motel Chronicles* (1982) e da un'intensa, sorvegliata, ed efficacissima attività cinematografica (bastino, per tutti, le interpretazioni nei film *Frances*, *Country*, *Fool for Love*, per citare le più famo-

se, o la collaborazione allo *Zabriskie Point* di Antonioni e al wenderiano *Paris, Texas*). Quella di Shepard è una drammaturgia dei miti e degli archetipi rivissuti e ripensati, come si può vedere soprattutto nella "trilogia del West", in *Fool for Love* e in *A Lie of the Mind*. Ma è anche una drammaturgia fatta di opposizioni e giochi di specchi, di continui scambi d'identità e improvvisi ribaltamenti di ruoli (quanti fratelli, quante coppie speculari, quanti squilibri nei rapporti familiari e interpersonali), che sottolineano ed esasperano il carattere elusivo e sfuggente della realtà vissuta (od osservata o immaginata) dai suoi personaggi – quasi a coniugare il "sogno" shakespeariano e calderoniano con quel "è una menzogna o è qualcosa di peggio, un sogno che non s'è avverato?" di Springsteen. Ed è una drammaturgia che si apre per principio, e con esiti profondamente stimolanti, alle altre arti – evocando il realismo pittorico *sui generis* di Grant Wood, Thomas Hart Benton, Edward Hopper, la *pop-art* di Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, e Red Grooms, l'iperrealismo di Richard Estes o Ron Kleeman, o lavorando in profondità sull'immaginario collettivo suscitato e plasmato da Hollywood (ma anche su certe tematiche "gotiche" già presenti in Tennessee Williams), e soprattutto intrecciandosi in maniera feconda alla cultura rock contemporanea.

Anche nella drammaturgia di David Mamet (1947) i simboli e miti americani svolgono un ruolo centrale. Ma, mentre in Shepard essi continuano a proiettare ombre convulse, a essere scaturigine di contraddittorie passioni, in Mamet risultano come prosciugati, raggelati, svuotati – a partire dal titolo stesso di quell'*American Buffalo* (1975) che lo rivelò al pubblico e alla critica come un'autentica promessa (ampiamente mantenuta) del "nuovo teatro americano" e che, mettendo in scena uno psicodramma di piccoli delinquenti in un bugigattolo di rigattiere, mescola e rimescola O'Neill e Beckett, Miller e Pinter, cultura di massa ed etica del successo, distillandone umori aspri e lividi vapori. In *Sexual Perversity in Chicago*, *The Woods*, e *Duck Variations* (tutte rappresentate nel 1977) e nel metateatrale *A Life in the Theatre* (1979) tornano, fra tradizione americana e teatro dell'assurdo europeo, altre immagini di individui ac-

cerchiati, o in prima linea, o messi da parte, e tuttavia in lotta costante per affermare una propria identità, un proprio desiderio, una propria parola. Perché quello della parola rimarrà indubbiamente il centro vitale di ricerca di Mamet – nella dialettica irrisolta tra una sua progressiva (e quasi entropica) perdita di energia e una sua riaffermazione a partire da territori verbali marginali (l'imprecazione, il turpiloquio, l'inganno, il doppio senso). Queste tensioni convergeranno in quello che a tutt'oggi, in una carriera che ormai sembra orientata piuttosto al cinema e con risultati certo apprezzabili (*House of Games*, 1985; *Things Change*, 1988; senza dimenticare le sceneggiature di *The Postman Always Rings Twice*, *The Verdict*, *The Untouchables*), rimane il suo capolavoro: *Glengarry Glen Ross* (1983), in cui risulta più esplicito e violento il legame/contrasto con una certa tradizione teatrale americana. I venditori di immobili mametiani sono infatti altrettanto disperati e minuscoli del milleriano commesso viaggiatore Willy Loman, ma, non avendo più sogni e ricordi cui aggrapparsi e da cui lasciarsi illudere, possono solo guardarsi allo specchio incrinato della propria aggressività verbale. Mentre, in *Speed-the-Plow* (1985-1988), sarà Hollywood – quella già di Francis Scott Fitzgerald e Nathaniel West – a finire sotto la lente d'ingrandimento di questo entomologo dell'americano medio nato e cresciuto all'insegna della "libertà dell'individuo di prendersi qualsiasi fottuta iniziativa che sia utile al suo interesse personale" (*American Buffalo*); e *Oleanna* – una *pièce* ancora incentrata sull'ambiguo potere della parola – segnerà un ritorno contraddittorio (e forse non del tutto convincente) al teatro.

Se è vero che Shepard e Mamet hanno dominato la scena, non è meno vero che questa scena è stata però particolarmente affollata e che, come ha scritto Paolo Bertinetti, "gli ultimi venticinque anni hanno fatto registrare l'assenza di grandi drammaturghi, ma non di buoni testi teatrali". "Buoni testi teatrali" sono ad esempio quelli di David Rabe, autore di una cruda "trilogia sulla guerra" (*The Basic Training of Paolo Hummel*, 1971; *Sticks and Bones*, 1971; *Streamers*, 1976, poi portato sullo schermo da Robert Altman), in cui le riflessioni sulla devastazione psicologica prodotta

dalla guerra del Vietnam in soldati e reduci, e in famiglie che cercano a ogni costo di rimuovere quel trauma, s'intrecciano a un controcanto che rimanda a profonde inquietudini sessuali. Oltre a quest'importante contributo a un tema su cui sono tornati, con rabbia e angoscia, molti autori degli anni Settanta (ne fa fede l'ottima antologia *Coming to Terms. American Plays & the Vietnam War*, 1985, con testi di Terence McNally, Amlin Gray, Tom Cole, Michael Weller, Emily Mann, e Stephen Metcalfe), Rabe ha scritto *In the Boom Boom Room* (1974, un'aggressiva riflessione su tematiche quasi-femministe) e soprattutto il bellissimo *Hurlyburly* (1984), che coglie con amara efficacia il travasarsi della violenza armata nella violenza verbale di quotidiani rapporti interpersonali frustranti e ossessivi – una guerra di tutti contro tutti che si svolge in un unico ambiente, un salotto accerchiato, non a caso, da Hollywood e dai grandi *networks* televisivi, e che cela una disperata, uggiolante vulnerabilità degli individui.

E "buoni testi teatrali" sono quelli di Albert Innaurato e Tina Howe. Il primo, dopo inizi all'insegna di uno sperimentalismo estremo, ha piegato la propria vena visionaria e gotico-grotesca in direzioni più tradizionali, conservando però una predilezione per un "bizzarro" e un "diverso" che affondano le proprie radici più dirette nella cultura della comunità italoamericana, ma che si ricollegano anche alla grande stagione della "crudeltà" notturna e surreale. Il suo testo più celebre, *The Transfiguration of Benno Blimpie* (1973), è la spietata esplorazione dell'universo angoscioso di un adolescente traumatizzato e innocente ("Io sono Benno, e voglio mangiare fino a crepare"); e se i testi successivi (*Gemini*, 1976; *Passione*, 1980) attenuano i toni cupi e deliranti di quel primo capolavoro, mettendo in scena personaggi, situazioni, scenari più comuni, il gusto per il grottesco e la predilezione per il tema dell'incertezza psicologica e sessuale dell'adolescente continuano a essere elementi fecondi della sua drammaturgia. Tutt'altri scenari quelli della Howe, che esplora i complessi e delicatissimi equilibri fra le persone, in rarefatte atmosfere di stampo quasi jamesiano. Un abile gioco di specchi tra opere d'arte e visitatori, artisti e pubblico, è alla base di *Museum* (1976), mentre *The Art of Dining* (1978) è una gustosissi-

ma galleria di tipi umani, colti nell'esplorazione di sé e degli altri, sullo sfondo d'un piccolo ristorante alla moda del New Jersey. E *Painting Churches* (1983), opera più complessa che orchestra sottili simbologie alternando umorismo e angoscia, farsa e assurdo, ruota intorno a un conflitto che è al tempo stesso generazionale, culturale, temporale, e che di nuovo rimanda agli interrogativi centrali della Howe: la riflessione sui rituali del nostro vivere quotidiano, la dissacrazione dall'interno del mondo della cultura, il rapporto fra tradizione e contemporaneità, arte e vita.

Proprio i nomi di Innaurato e Howe permettono poi di passare a quell'ampio capitolo della produzione teatrale americana dell'ultimo ventennio, che potrebbe andare sotto il nome (certo imperfetto, ma efficace) di "teatro delle minoranze" – vale a dire, di quei settori della società USA che proprio negli anni Settanta (e come conseguenza del radicalismo del decennio precedente) hanno continuato o cominciato a parlare con voce propria. Se infatti l'opera di Innaurato è percorsa da riferimenti continui alla comunità italoamericana, a maggior ragione la questione dell'identità etnica, del rapporto tra America bianca e America "di colore", tra origini e America, tra "discendenza" e "consenso" (per usare la terminologia proposta da Werner Sollors nel suo *Beyond Ethnicity*), tiene la scena nelle opere di due grossi autori neri come Leroi Jones / Amiri Baraka (*Newark's A Moverin'*, 1973; *S-1*, 1976; *The Motion of History*, 1977) e Ed Bullins (*The Taking of Miss Jane*, 1974; *Home Boy*, 1976), già protagonisti e poi eredi e continuatori – in un contesto socio-culturale profondamente mutato – della stagione del teatro politico anni Sessanta. Più di recente, August Wilson ha mostrato, in lavori quali *Ma Rainey's Black Bottom* (1985), *Fences* (1987), *The Piano Lesson* (1987), *Joe Turner's Come and Gone* (1988), di essere ormai molto più che una semplice promessa del "teatro afro-americano", e autrici come Adrienne Kennedy (*Evening with Dead Essex*, 1973; *Movie Star Has to Star in Black and White*, 1976), Ntozake Shange (*for colored girls who have considered suicide/when the rainbow is enuf*, 1974-77) e Alice Childress (*Mojo: A Black Love Story*, 1971) rappresentano un vitalissimo *trait d'union* fra drammaturgia nera e teatro al femminile.

Miguel Piñero, prematuramente scomparso nel 1988 dopo aver narrato con grande vigore espressivo il mondo carcerario (nel premiatissimo *Short Eyes*, 1974) e in genere l'universo dei reietti della metropoli etnica (in *The Sun Always Shines for the Cool*, *A Midnight Moon at the Greasy Spoon*, *Eulogy for a Small Time Thief*, tutti del 1984); Pedro Pietri, con la sua vena dissacratoria e surrealista e l'attacco ai miti americani (*LewLulu*, 1975; *The Livingroom*, 1975; *The Masses Are Asses*, 1984; *Happy Birthday, MF*, 1988); e Reinaldo Povod, con le *tranches de vie* vagamente neo-realiste di *Cuba and His Teddy Bear* (1986) e *La Puta Vida Trilogy* (1987), sono i nomi di punta di un'altra vitale drammaturgia, quella portoricana, che affonda le proprie radici nell'*humus* tutto particolare del gruppo detto dei *nuyorican poets*.

L'ultimo decennio ha poi assistito all'affermarsi deciso di una serie di autori asiatico-americani, impegnati a dar voce a una delle minoranze più sottilmente oppresse della società USA. Seguendo le orme di autentici apripista come Momoko Iko (*The Gold Watch*, 1971) e Frank Chin (*Chickencoop Chinaman*, 1972), artisti come David Henry Wang (con *FOB*, 1980; *M. Butterfly*, 1986; *Rich Relations*, 1986; *1000 Airplanes on the Roof*, 1988), Philip Kan Gotanda (con *Song for a Nisei Fisherman*, 1980; *Yankee Dawg You Die*, 1988), e Jessica Hagedorn (con *Tenement Lover*, 1981) hanno esplorato i temi di una dolorosa ricerca d'identità e di una costante condizione di *displacement* psicologico e culturale – il senso d'essere eternamente sospesi "tra due mondi". Da parte sua, la drammaturgia *chicana* (messicoamericana), così fortemente caratterizzata in senso storico e mitico, con i temi forti di un rapporto quasi erotico con la terra del Sudovest e di un recupero della tradizione, può contare sull'opera ormai ampiamente affermata e ancor viva del Teatro Campesino di Luis Valdez (protagonista, negli ultimi anni, anche di un'intensa attività cinematografica) e sui lavori di Fausto Avendaño (*El Corrido de California*, 1978), Sylvia Maida Dominguez (*La comadre Maria*, 1973), Robert Villegas (*The Resurrection*, 1978).

Come s'è visto, in questo breve elenco multietnico ricorrono spesso i nomi di autrici. E in effetti il "teatro delle donne" s'è imposto nel corso

degli anni Settanta e Ottanta ben al di là di confini puramente etnici. D'altra parte, ciò era già vero nel ventennio precedente, se si pensa ad animatrici come Judith Nalina per il Living Theatre, Ellen Stewart per il LaMama, Joan Holden per la San Francisco Mime Troupe; o ad artiste che con quel periodo fungono oggi da fondamentali *traits-d'union*: Megan Terry (attiva originariamente con l'Open Theatre e autrice poi di *Hot-house*, del 1974, *American Kings English for Queens*, del 1978, e *Attempted Rescue on Avenue B*, del 1979), Elizabeth Le Compte del Wooster Group, e Maria Irene Fornes (con un'ampia produzione, che culmina in anni più recenti in *Fefu and Her Friends*, del 1977; *Mud*, del 1983; *The Conduct of Life*, del 1985; *Abingdon Square*, del 1987). Di nuovo, dietro a questi nomi in qualche modo classici, s'individua già nettamente un panorama di talenti che, oltre alla Howe, comprende Honor Moore (*Mourning Pictures*, 1974), Eve Merriam e Paula Wagner (con la produzione collettiva di *Out of Our Father's House*, 1975), Joan Shenkar (*Signs of Life*, 1979), Marsha Norman (*'night, Mother*, 1983), Wendy Wasserstein (*Isn't It Romantic?*, 1984), nelle opere delle quali acquistano rilievo particolare i temi della *sisterhood*, del rapporto madre/figlia, del contrasto con il mondo maschile, e – con una insistenza tutta particolare – della malattia come momento rivelatore.

Anche il teatro gay può contare sul retroterra ormai classico degli ultimi anni Sessanta: l'attività del Café Cino di Joe Cino, quella di Kenneth Bernard e di Robert Patrick, e soprattutto di Charles Ludlam e della Ridiculous Theatrical Company, e di John Vaccaro e Ronald Tavel e della Playhouse of the Ridiculous, tutta giocata sulla parodia, sulla trasgressione, sul travestimento – una sorta di Babele kitsch in cui s'incontrano e mescolano Commedia dell'Arte, teatro elisabettiano, *burlesque*, teatro della crudeltà, mondo dei *cartoons* e della TV, Warhol e cultura *camp*. Bernard (con *Night Club*, del 1970; *The Magic Show of Doctor Magico*, 1973; *The Sixty-Minute Queer Show*, 1977), Ludlam (con *Camille*, 1973; *Stage Blood*, 1975; *Der Ring Gottb Farblonjet*, 1978), Tavel (con *Bigfoot*, 1970; *Queen of Greece*, 1973; *The Nutcracker in the Land of Nuts*, 1978), e Patrick (con *Kennedy's Children*, 1975; *T-Shirts*, 1978; *Judas*, 1989) hanno conti-

nuato a creare anche negli anni successivi, consegnando un notevole *corpus* di teatro gay alle generazioni successive: a Martin Sherman (*Bent*, 1978), Harvey Fierstein (*Torch Song Trilogy*, 1982), Doric Wilson (*Street Theater*, 1982), Larry Kramer (*The Normal Heart*, 1984), William Hoffman (*As Is*, 1986), e altre, la maggior parte delle cui opere ruotano oggi soprattutto intorno alla tragedia dell'AIDS.

Esiste poi una sorta di "sommerso teatrale" – vero e proprio brodo di coltura di una creatività che elabora e rielabora forme nuove e tradizionali, in un costante e vivace rapporto multidisciplinare. In metropoli come New York, Chicago, San Francisco, come pure in realtà più decentrate, questo "sommerso" continua la storia già ottocentesca (si pensi alla Bowery newyorkese) di dialettica e contaminazione di generi e linguaggi che sta alla base della "spettacolarità" americana. Delle forme che più specificamente vengono raggruppate sotto il termine di "performance art" si tratta diffusamente altrove. Ma, per concludere, e in maniera significativa, questo panorama sugli ultimi vent'anni di "teatro della parola" americano, è necessario accennare almeno alle nuove generazioni di "monologhisti", eredi anch'essi di una tradizione che, da figure centrali della cultura statunitense come gli "umoristi della frontiera" (Petroleum V. Nashby, Artemus Ward, il primo Mark Twain), è passata attraverso la grande

stagione degli intrattenitori etnici tra Otto e Novecento (il *badchen* yiddish, le "macchiette coloniali" italiane), fino ad arrivare ad artisti come Lenny Bruce, Mort Sahl, Woody Allen. Un umorismo aggressivo, amaro e notturno caratterizza dunque i testi di Eric Bogosian (*Drinking in America*, 1986; *Sex, Drugs, and Rock'n'Roll*, 1988), una vena affabulatrice di grande fascino mitico quelli di Spalding Gray (*Sex and Death to the Age 14*, 1986), una carica di disturbante trasgressività quelli di Karen Finley (*The Constant State of Desire*, 1986) e Holly Hughes (*World Without End*, 1988), e uno *storytelling* straordinariamente musicale che recupera la tradizione neroafricana quelli collettivi di Robbie McCauley, Laurie Carlos e Jessica Hagedorn (*Teenytown*, 1988). È proprio qui, in questa dimensione estrema del fatto teatrale, che il disorientamento lascia il passo a una residua fiducia nella possibilità della parola di suscitare dal vuoto della scena mille nuovi personaggi, mille nuove situazioni, mille nuove storie, e così tornare a celebrare – dopo essere stata svuotata, frammentata, irrisa e accantonata – il proprio trionfo.

Bastano queste poche note per mostrare l'estrema vitalità di una scena teatrale come quella americana, certo caotica e confusa ma tuttora profondamente stimolante. E per smentire l'affermazione, che purtroppo ogni tanto si sente ancora fare, secondo cui quella americana sarebbe una cultura non teatrale.

Antonio Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Ruggero Bianchi, *Autobiografia dell'avanguardia. Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni '80*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1980.

Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta, *American Playwrights. A Critical Survey*, New York, Drama Book Specialists, 1981.

C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. Vol. 3: Beyond Broadway*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Ruby Cohn, *New American Dramatists: 1960-1980*, London, The Macmillan Press, Ltd., 1982.

Di particolare importanza sono poi i saggi e gli articoli apparsi su "Performing Arts Journal", "American Theatre", "Theatre Quarterly", "The Drama Review".