

Mario Maffi

### Storie individuali e storie collettive nel teatro di massa

---

1. Il libro curato da Maxine Schwartz Seller, *Ethnic Theatre in the United States*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1983, resta un classico per ora ineguagliato.

2. Jean Baudrillard, *L'America*, Feltrinelli, Milano, 1987, p.10.

3. Cfr. Mario Maffi, *Teatro americano contemporaneo*, in “*Ácoma*”, II (Estate-autunno 1995), n. 5.

4. Cfr. David Glassberg, *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early 20th Century* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990).

Fra i tanti luoghi comuni relativi alla cultura degli Stati Uniti, due – oltretutto, fra loro palesemente in contraddizione – vorrebbero convincerci che a) la cultura di quel paese è sostanzialmente “non teatrale” e che b) essa è comunque caratterizzata dalla prevalenza dell’immagine e della spettacolarità a scapito dello spessore e della profondità.

Il primo luogo comune ha radici lontane e parte da un presupposto ideologico ostinato, da un sillogismo carico di implicazioni. Si dà cioè per scontato che alle origini dell’esperienza americana stia essenzialmente ed esclusivamente il “nocciolo duro” del Puritanesimo e che nient’altro abbia contribuito in maniera sostanziale alla formazione di quella cultura. Ne discenderebbe allora che la “scomunica” puritana nei confronti della raffigurazione, della finzione e della rappresentazione sarebbe entrata a far parte del patrimonio genetico della cultura statunitense, indirizzandola così in senso “non teatrale”.

Ora, è pur vero che, per incontrare un testo teatrale “indigeno”, bisogna attendere almeno fino al 1787, quando venne rappresentato con buon successo “*The Contrast*” di Royall Tyler. Ma, a ben vedere, non è che il primo testo letterario “indigeno” sia di molto più antico: tanto per limitarci a un esempio, si pensi alla celebre polemica scoppiata nel 1820 sulle pagine della “*Edinburgh Review*” a firma del reverendo Sydney Smith, sull’ “inesistenza” di una letteratura, e più in generale di una cultura, americana. Anche sulla fiction vera e propria gravava cioè una sanzione negativa di origine puritana che indubbiamente contribuì, insieme ad altri fattori, a ritardare lo sviluppo di una fiction nazionale. Nessuno tuttavia, partendo da questo dato di fatto, si azzarderebbe ad affermare che la cultura americana è una cultura “non letteraria”!

Quel sillogismo trascura poi numerosi altri elementi. Per esempio, il fatto che numerosi aspetti della liturgia puritana – dai sermoni alle pubbliche confessioni, fino alla drammatica messinscena dei “processi alle streghe” – contenevano grandi implicazioni “spettacolari”, “teatrali”, sia pure di carattere molto particolare. Oppure il fatto che la componente puritana – senza dubbio la più forte e caratterizzante – fu però solo una delle molte componenti della nascente cultura americana: altri influssi provennero (in maniera sia pure contrastante e contrastata) dalla cultura degli indigeni nativi, dalla cultura spagnola, dalle culture africane e caraibiche e degli schiavi neri, dalle culture immigrate, e così via – tutti influssi che si depositarono nel profondo con peso e valenze diversi, recando inoltre con sé specifiche accezioni del “far teatro”. Oppure ancora il fatto che, per tutto l’800, il teatro funzionò sul suolo statunitense come potente strumento di creazione di un’identità collettiva: lo dimostrano sia lo straordinario successo di adattamenti teatrali da testi letterari, primi fra tutti *La capanna*

dello zio Tom e Rip Van Winkle, sia l'enorme popolarità di Shakespeare (non a caso, uno dei primi, grandi riots a sfondo classista dell'Ottocento, l'Astor Place Riot “si travesti” per l'appunto da scontro fra opposte “tifoserie” di due attori shakespeariani, lo statunitense Edwin Forrest e l'inglese William McReady).

Prescindere da tutto ciò significa dunque compiere un'operazione arbitraria e astratta di costruzione di gerarchie culturali, rigide e apodittiche; significa voler fermare e immobilizzare in un'astrazione ciò che è invece un flusso dinamico, contraddittorio e complesso; significa insomma non tener conto del fatto che la storia, anche quella delle idee e delle culture, è un complicato processo dinamico e dialettico.

D'altra parte, non basta nemmeno ricordare che la componente puritana non è la sola a concorrere alla nascita di una cultura statunitense. È necessario anche ricordare che, nel corso e all'interno di quel processo di formazione, si enuclearono forme “teatrali” dotate di caratteri del tutto particolari, legate alle specificità di certe condizioni del vivere e dell'aggregarsi collettivo in date fasi, in date zone. Senza poter più di tanto articolare il discorso, vale la pena di pensare agli umoristi di frontiera, ai predicatori itineranti, alla teatralità dei field-hollers e dei work-songs, al mondo complesso degli “imbroglianti del fiume” (i con-men di Herman Melville e Mark Twain), ai rituali degli indigeni nativi, all'universo mitologico-teatrale di personaggi come Davy Crockett e Kit Carson, al mondo del circo, al genio “mediatico” ante-litteram di P.T. Barnum, ai border melodramas e al Wild West Show di Buffalo Bill, alla “cultura sotto il tendone” di Chautauqua, al mondo variegato dello spettacolo della Bowery newyorkese sospeso già fra tradizione e modernismo. E soprattutto vale la pena di pensare al teatro degli immigrati, fra badchen e Purim-shpil yiddish, “macchiette coloniali” e pupi italiani, adattamenti dai drammi dell'Opera di Pechino e l'Irlanda trapiantata in America da Dion Boucicault e dal duo Harrigan&Hart – tutte forme teatrali che, proprio dal punto di vista del processo di creazione di un teatro e spettacolo specificamente americani, meriterebbero uno studio più approfondito di quanto non sia stato fatto finora.<sup>1</sup>

Veniamo ora al secondo luogo comune: il quale riconosce sì che la cultura americana è teatrale, ma di questa teatralità offre poi una lettura tutta centrata sull'immagine e sulla spettacolarità, sulla superficie e sull'effimero. Si tratta di un luogo comune anch'esso fortemente ideologizzato, che rimanda a (e in parte informa di sé) certe analisi e interpretazioni particolari della cultura USA (Baudrillard, il post-moderno, il minimalismo), caratterizzate da ambiti e orientamenti diversi, ma accomunate da una sostanziale presa di distanza nei confronti di ogni retroterra e spessore storico, nei confronti del ruolo vitale e inaggrabile del passato e della memoria, nei confronti della dialettica del divenire e del trasformarsi. Scrive per esempio Baudrillard:

Ho cercato l'America siderale, quella della libertà astratta e assoluta delle freeways, mai quella del sociale e della cultura – l'America della velocità desertica, dei motel e delle superfici minerali, mai l'“America” profonda dei costumi e delle mentalità. Ho cercato nello scorrere veloce dello scenario, nel riflesso indifferente della televisione, nel film dei giorni e delle notti attraverso uno spazio vuoto, nella successione meravigliosamente priva di ogni emozione sentimentale dei segni, delle immagini, dei volti, degli atti rituali della strada, ciò che è più vicino a quell'universo nucleare ed enucleato

che è virtualmente il nostro fin nelle capanne europee.<sup>2</sup>

Dove, francamente, non si sa se stupisce di più l'ingenuità di uno sguardo appiattito che non può/non vuole vedere o la trasparenza del processo di costruzione ideologica di uno stereotipo. Certo, Broadway e Hollywood, la televisione e la politica, insieme a non pochi fenomeni degenerativi della cultura europea degli ultimi cinquant'anni, hanno alimentato e continuano ad alimentare questo modo distorto (univoco, pre-disposto) di guardare alla realtà e alla cultura statunitensi: un modo che però, proprio per questo, risulta del tutto interno a quelle dinamiche, omologo a esse, incline una volta di più a celebrare l'"eccezionalità americana" riassumendola nella sua "superficie", nella sua "mancanza di storia".

Questa lettura è peraltro negata dalla realtà stessa. Per restare proprio sul terreno più recente, si pensi all'intensa teatralità, tutt'altro che "di superficie", dei racconti di Raymond Carver (non a caso, fonte d'ispirazione per uno dei film più interessanti di Robert Altman, *Short Cuts*) – racconti che, alla Cechov, attraverso il quadro a prima vista privato e intimista, mettono in scena storie collettive, quelle dell'universo della classe lavoratrice e della piccola borghesia americane. O si pensi al duo Shepard-Mamet, con quelle loro storie tanto dense da risultare squisitamente "mitopoietiche" (per limitarsi a due esempi: *True West* del primo e *American Buffalo* del secondo); o alla tradizione dei monologhetti alla Lenny Bruce-Eric Bogosian-Karen Finley-Ann Magnusson, in cui il microcosmo parla del macrocosmo, la sineddoche regna sovrana e lo "spettacolo" diviene così magnifying lens attraverso cui osservare ingigantita un'intera cultura in un dato momento storico.<sup>3</sup> O si pensi infine alla complessa e variegata tradizione popolare rinata nel "far teatro" di compagnie come El Teatro Campesino, il Bread And Puppet Theatre, la San Francisco Mime Troupe, il Theatre for the New City di New York...

Ora, è indubbio che dire teatro e spettacolo negli Stati Uniti evochi inevitabilmente Broadway e Hollywood, con tutto quanto di macchinoso, spettacolare, virtuale essi hanno implicato e continuano a implicare. Ma (oltre al fatto evidente che anche lì, al di sotto della superficie, degli orpelli scenici e degli effetti speciali, si agitano spesso fior di storie, individuali e collettive, ad alta intensità di significato, ad alto spessore storico-culturale) si può e si deve andare oltre quell'ottica univoca e limitata.

Proprio infatti nella sua capacità di rivolgersi alla storia e alle storie, individuali e collettive, va cercata l'indubbia fertilità del teatro statunitense, o di un certo teatro statunitense, in spregio a tutte le teorizzazioni e ideologizzazioni sulla cultura di quel paese, che ne vogliono negare (o ne condizionano in maniera arbitraria e limitante) lo spessore storico.

In questo numero di "Acoma", abbiamo voluto dunque esplorare, in maniera necessariamente frammentaria, alcuni aspetti di questo versante "altro" del teatro statunitense, che ci pare esprima proprio quest'urgenza costante del "narrare storia e storie". Nelle forme del pageant o del monologo o del living newspaper, quest'ansia di narrare, di riproporre a se stessi, "attraverso lo specchio", la propria esperienza e la propria storia, siano esse individuali o collettive, si traduce in momenti di teatralità intensa, coinvolgente, che fondono insieme passato e presente, singolo e massa.

Parti di un movimento più complesso e anche contraddittorio,<sup>4</sup> i pageants

di W.E.B. DuBois o degli operai immigrati di Paterson, N.J., diretti da John Reed, sono il tentativo, il primo, di elaborare un'identità di se stessi in quanto neri americani che riassume un percorso storico e culturale con funzioni squisitamente mitopoietiche (con anche tutta l'ambiguità implicita nell'operazione) e, il secondo, di strappare all'oblio e all'anonimato un evento come il grande sciopero nell'industria della seta del 1913, traducendolo in viva e trascinante memoria storica all'atto stesso, nei giorni stessi, in cui quell'evento si verificava – quasi a impedirne il “congelamento” e “svuotamento”, la brutale “archiviazione” (lo stesso faranno, a dimostrazione di quanto questa forma teatrale si prestasse alla mobilitazione operaia, i lavoratori di New Bedford nel 1930). L'esperienza a noi contemporanea di “scambio teatrale” fra la comunità operaia degli Appalachi e i native American zuni, effettuata dal gruppo “Appalshop”, è poi una dimostrazione di quanto quella “forma teatrale” sia viva ancor oggi.

E, se nel pageant è il gruppo, la massa, la collettività al centro dell'azione scenica, sia in qualità di soggetto sia in qualità di performer, in monologhi come quelli di Eduardo Migliaccio, più noto come “Farfariello”, efficace attore italiano immigrato a New York a fine '800, è sì il singolo a parlare sulla scena, a proporsi come personaggio, appunto “macchietta coloniale” (sulla scia delle “maschere” della “commedia dell'arte” italiana): ma è evidente che, di nuovo, la sineddoche regna sovrana e l'esperienza personale diviene pretesto per una messinscena collettiva, in cui il pubblico non ha difficoltà alcuna a riconoscersi, fuori dalle trappole dell'intimismo o del “caso privato”, come gruppo sociale e culturale. Quelle di “Farfariello”, come di tanti altri stupendi monologhetti immigrati fra '800 e '900 (un nome fra tutti: quello di Steve Brodie, gestore di uno dei locali più vitali e malfamati della Bowery newyorkese, autentica “attrazione” in un universo denso di complesse e contraddittorie dinamiche culturali), sono storie individuali con chiare, dirette implicazioni di massa, un altro momento di faticosa creazione di un'identità forzosamente fluida, ma anche squisitamente collettiva.

La forma del living newspaper, infine, coniuga in un certo senso queste due altre forme (la rappresentazione di massa e la riflessione d'un singolo “tipo” teatrale), aggiungendovi però un'attenzione più esplicita per l'agitazione e la propaganda politiche propria degli anni '30 statunitensi e mescolandola con le suggestioni, ancora ben vive o destinate a ravvivarsi entro pochi anni, del grande teatro espressionista russo e tedesco. Anche qui, è di nuovo la memoria, il bisogno di afferrare i fatti e di collegarli insieme grazie a un filo rosso in modo che si depositino in un serbatoio non puramente individuale ma collettivo, il motore primo di una forma di rappresentazione che, al di là dei risultati raggiunti o dell'ambiguità del discorso politico in essa racchiuso, conserva una sua estrema vivacità e attualità.

Perché, con buona pace di Baudrillard, le “superfici minerali” fanno parte di un tutto, sono inscindibili dallo spessore e dalla profondità, dal passato e dalla memoria, naturale o storica non importa.

