

JACK GELBER

A « CONTATTO » CON IL *LIVING THEATRE*

Perhaps all that writing must be left behind, the printed word, the library forgotten. Artaud. Then a theatre in which language pours from the throats of the actors: the high art of improvisation...

J. BECK, *Storming the Barricades*

Quando nella primavera del 1958 Jack Gelber (ventisette anni, impiegato addetto ai ciclostili in un ufficio delle Nazioni Unite a New York) si presentò — sconosciuto autore in cerca di attori — a Julian Beck con il dattiloscritto di *The Connection*¹, non dovette attendere a lungo, né pensare troppo per sentirsi dire che quella sua prima commedia corrispondeva alle intenzioni più avanzate del gruppo del « Living Theatre » e che la si sarebbe messa, al più presto, in scena.

Jack Gelber brought us *The Connection* in the spring of 1958 when we were preparing for Fourteenth Street theatre. I opened it, looked at a line, and sat down and read it instantly. Gave it to Judith who immediately wanted to direct it².

Il contatto era scattato di colpo e non per un caso fortuito, di quelli sognati da chi, messo in bottiglia il proprio manoscritto, lo affida alle fluttuazioni della domanda e dell'offerta

1. Scritta nel 1957, *The Connection* fu pubblicata — non sappiamo quanto mutata rispetto alla prima stesura — nel 1960, dopo la messa in scena del Living (Grove Press, New York, con una introduzione di K. Tynan e fotografie dello spettacolo. Tr. it. di F. Colombo: *Il contatto, la mela*, Milano, Feltrinelli, 1963).

2. J. BECK, *Storming the Barricades*, in K. BROWN, *The Brig*, New York, Hill & Wang, 1965, p. 25 (tr. it. *La prigioniera*, Torino, Einaudi 1967).

del mercato teatrale, ma per lungimiranza, se mai, e straordinario tempismo; o meglio — ed è questa la prospettiva critica, il raggio d'indagine di queste pagine — per una concomitanza di proposte e intenti, per una rara disponibilità reciproca, che avrebbe consentito una collaborazione tra autore e attori: effettuale, addirittura osmotica, nuova anche per il « Living » in quegli anni.

Era la prima volta che Julian Beck e Judith Malina (attivi e insieme fin dal 1947) accoglievano nel loro repertorio il testo di uno scrittore ignoto (americano, per di più), dopo che in un primo tempo avevano invece risalito controcorrente (in opposizione programmatica agli spettacoli commerciali e alla tradizione naturalistica dilagante dai palcoscenici di Broadway) i canali infrequentati del teatro d'avanguardia europeo (dall'*Orphée* di Cocteau all'*Ubu Roi* di Jarry) arrivando per questa via agli episodici interventi teatrali dei transfughi americani: alle *pièces* di Gertrude Stein (*Ladies Voices* e *Dr. Faustus Lights the Lights*), all'Eliot dei « frammenti di un melodramma aristofanesco », *Sweeney Agonistes*, al Pound traduttore dei *Nô* giapponesi³. Era stata la loro rotta più costante, sia pure all'interno di scelte già però diversificate al punto di includere *La ballata degli spettri* di Strindberg, una *Phèdre* di Racine (che fu un gran fiasco) e un isolato, ma non casuale atto unico di Brecht, *Il consenziente e il dissenziente*. Il loro lavoro si era così mosso, fin dal primo tentativo di teatro privato (60 abbonamenti in tutto, subito chiuso dalla polizia come bordello clandestino) e dagli spettacoli allestiti per pochi amici in casa propria, nella direzione di una innovazione sperimentale del linguaggio teatrale, reificato in America più che altrove, arretrato irreparabilmente (pareva) rispetto alla rottura formalistica operata già per la musica e la pittura da John Cage e Jackson Pollock. Sembrava necessario passare attraverso quella « rivoluzione della parola » che le avanguardie novecentesche avevano attuato e fu soprat-

3. Per una ricostruzione dettagliata dell'attività di questi primi anni, cfr. P. Biner, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Lausanne, La Cité Editeur, 1968 (tr. it. Bari, De Donato, 1969).

tutto Julian Beck (pittore lui stesso e poi uomo di teatro) a spingere avanti questa prima linea d'attacco:

Our first commitment was with form...

Un impegno iniziale che può apparire oggi lontanissimo e inconciliabile con le metamorfosi successive del « Living » e che è invece premessa dialettica (con tutti i limiti intellettualistici e aristocratici che presto gli stessi Beck gli riconoscono) della meccanica antagonista della loro politica teatrale (e non soltanto teatrale). Di qui si arriva di fatto, senza soluzione di continuità, con una progressione ascensionale e sempre più propulsiva a *Paradise Now*, al culmine cioè ultimo di fiducia utopica nella forza deflagrante delle loro 'forme' teatrali.

Il salto vero è quello successivo, dopo il riconoscimento della inadeguatezza e impotenza della propria azione che spezza nel 1969 la comunità tribale del « Living » in quattro cellule. Da quel momento, la nuova partenza passa per una rinuncia definitiva a operare dentro le strutture (anche se sgretolate, ormai) del teatro borghese: istituzione sperimentata davvero fino in fondo come inconquistabile e irredimibile, trappola soltanto da cui fuggire, senza però portarsi più fuori, sulle proprie spalle (era il finale di *Paradise Now*), gli spettatori che ci stanno dentro:

... in primo luogo dobbiamo uscire dalla trappola. Gli edifici chiamati teatro sono una trappola architettonica. L'uomo della strada non entrerà mai in tali edifici... Perché non può: gli edifici teatrali appartengono a coloro che possono permetterselo; tutti gli edifici sono proprietà dell'Establishment, che li mantiene con la forza delle armi... Il Living theatre non vuole più fare teatro per un'élite privilegiata perché ogni privilegio è violenza contro i non privilegiati...⁴.

4. Dichiarazioni di azione del « Living Theatre », in *Paradise Now*, testo collettivo del « Living », scritto da Julian Beck e Judith Malina, a cura di F. Quadri, Torino, Einaudi 1970, pp. 270-1.

È a questo punto che la crescita organica del « Living » si arresta per rinascere a nuova forma, non ancora chiara a tutt'oggi⁵, affiancandosi in ritardo, quasi in extremis, a quei gruppi (dal *Teatro Campesino* di Valdez, al *Bread and Puppet Theatre* di Peter Schumann, alla *San Francisco Mime Troup...*) che si erano collocati fuori da quegli edifici quando ancora il « Living » si muoveva in un'area di opposizione alternativa e non extra-teatrale. « Il Living » ha ragione di protestare Ronnie J. Davies « è venuto a proporci di scendere nelle strade, quando noi queste cose le facevamo già nel 1967 ».

Se si ripercorrono infatti dall'inizio le fasi successive del lavoro dei Beck nell'arco di vent'anni, ci si rende conto che — mentre venivano cambiando i materiali, le tecniche, le strategie, in un'incessante fuga in avanti, in un incalzante superamento dei risultati realizzati, subito visti come insufficienti e inefficaci, gli obbiettivi restavano invece quelli che nel 1961 Julian Beck aveva sintetizzato nei tre dogmi: *To increase conscious awareness, to stress the sacredness of life, to break down the walls*. Gli stessi che erano già impliciti nelle prime domande che il « Living » s'era posto alla nascita del suo teatro 'vivente':

5. Dopo un periodo in Brasile, dove hanno convissuto tra gli abitanti delle 'favelas', hanno fatto esperimenti di teatro di strada e sono stati arrestati per attività sovversiva, Julian e Judith, con pochi altri della compagnia smembrata sono tornati a New York. Vivono ora in una delle zone più povere di Brooklyn e lavorano a un « project » ancora informe, che mostra non pochi punti di contatto con modi e tecniche di recitazione del teatro medievale « We are working now on a project which is a cycle of plays for the street. The cycle has the overtitle of *The Legacy of Cain*, which would take 6 or 8 weeks at least to perform in any given city, would be plays that take place in front of factory gates, in lunchrooms, in social halls, in high school yards, in sport stadiums, in ghetto streets, in people's apartments, in courtyards, in daycare centres... » (da un'intervista inedita registrata il 5 gennaio 1974 da Roberta Bargellini per una tesi sul « Living Theatre », discussa con A. Lombardo, all'Università di Roma, nel marzo 1974).

How can you have a lively civilization if the language is outmoded and no longer says what anyone can possibly want to mean? How can you approach real consciousness if the language atrophies? How can you approach real conscious being if the language is just hanging around? ⁶

Quando Jack Gelber venne a contatto con i Beck, era giusto il tempo in cui la prima risposta data a quegli interrogativi cominciava a essere messa in discussione, a mostrare tutti i suoi limiti. L'apertura a un « teatro di poesia » aveva inevitabilmente portato alla restrizione del pubblico a una *élite* colta, per lo più soltanto gratificata dalle scelte inconsuete e raffinate del repertorio di cui s'è detto. E il « Living », applaudito perché « tanto al di sopra del livello del teatro commerciale » non poteva certo accontentarsi che il risultato dei suoi sforzi fosse di « apportare a qualche amatore, a una piccola comunità intellettuale delle vere gioie ». Anche la collaborazione fin da principio proposta ai poeti non aveva dato frutti, e la commedia di William Carlos Williams *Many Loves* ⁷, prodotta nel 1959, fu scelta appunto perché metteva in scena i condizionamenti e le impossibilità di un teatro in versi:

Our first statement said something about encouraging the poets to write for the theatre by providing them with a stage where their plays could be produced... The poetry we wanted had not been written and still has not been written. The stage is still there ⁸.

Il copione di Gelber veniva dunque nel momento più propizio a occupare questa scena vuota e disponibile, mostrando fin dalla

6. *Storming the Barricades*, cit., p. 7.

7. *Many Loves*, in « New Directions », n. 7, 1942; rist. in *Many Loves and other plays*, New York, New Directions, 1961, pp. 1-104. Il « Living » ne fece una prima lettura pubblica nel 1955, alla chiusura, forzata, di « The Studio ». La mise in scena, all'apertura del nuovo teatro della Quattordicesima Strada nel gennaio 1959: ripresa e preludio della nuova attività.

8. *Storming the Barricades*, cit., p. 6.

prima lettura di soddisfare l'esigenza di un linguaggio teatrale che non fosse « armatura invece che carne, menzogna invece che discorso », un linguaggio (come lo volevano i Beck) non accattivante dell'orecchio, ma violento e profanatorio, autentico senza nessuna reticenza:

If there were to be real speech, then there had to be real profanity...⁹.

Il pubblico non andava soltanto rivivificato intellettualmente, ma resuscitato a forza dalla sua cadaverica apatia, agendo sui suoi nervi e il suo cuore (come istigava Artaud, scoperto e letto avidamente in quegli anni)¹⁰.

On ne peut continuer à prostituer l'idée du théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger.

In questa direzione *The Connection* aveva più di una cata-pulta pronta a scattare e la realizzazione scenica che se ne fece nel 1959, nel nuovo teatro della Quattordicesima Strada, riuscì ad approntarle tutte senza risparmiare nessuno. Così al realismo del linguaggio di Gelber, il « Living » fece corrispondere una recitazione iper-realistica, che funzionava da terapia d'urto nei confronti di un pubblico abituato a vedere sulla scena immagini edulcorate e rassicuranti della realtà. Anche quella della droga, che il cinema americano, proprio in quegli anni aveva provveduto a esorcizzare, collocandola melodrammaticamente fuori dalla norma (è il caso di *The Man with the Golden Arm*, del 1956) o addomesticandola in chiave sentimentale-moralistica (come in *The Hat full of Rain*, del 1957).

In *The Connection* la condizione dei drogati, in attesa prima e poi sotto gli effetti dell'eroina, non era proiettata sulla scena per suscitare commiserazioni o condanne. Non ci sarebbe

9. *Storming the Barricades*, cit., p. 26.

10. Artaud servì da catalizzatore di alcune tendenze in atto. Mary Caroline Richards sappiamo che portò ai Beck nell'estate del 1958 il manoscritto della traduzione inglese di *Le théâtre et son double*.

stato, si preannunciava fin dalla prima battuta, con chiara allusione ironica al *Cappello pieno di pioggia*, nessuno che alla fine avrebbe chiamato la polizia:

I can assure you that this play does not have a housewife who will call the police and say « Would you please come quickly to the [name of the theatre]. My husband is a junkie ».

Gelber muove la sua macchina da presa avanti e indietro: ora ravvicinando la condizione di dipendenza e assuefazione dei drogati a quella esistenziale di tutti:

LEACH: Can't you see everyone in the whole world being hooked without them knowing?

SAM: I used to think that the people who walk the streets, the people who work everyday, the people who worry so much about the next dollar, the next new coat, the chlorophyll addicts, the aspirin addicts, the vitamin addicts, those people are hooked worse than me. Worse than me. Hooked¹¹.

ora distanziandola come inafferrabile e incomprensibile, nella sua drammaticità, nel suo costante rischio di morte, per chi ne resti soltanto spettatore, o per chi come l'autore stesso se ne voglia appropriare dall'esterno per rappresentarla. Due manovre alternate che di continuo smascherano e rinnovano l'azione scenica: svelano il palcoscenico e ricreano la stanza di Leach, dove si aspetta la « connection », il portatore, cioè, della droga¹², non consentendo allo spettatore né di farsi giudice esterno

11. È lo stesso concetto che K. Tynan, uno dei primi critici entusiasti dell'opera di Gelber, sostenne polemicamente in un suo articolo: « Se l'obbiettivo dell'esistenza è la felicità, perché dovrebbe essere più rispettabile raggiungerlo inoculando l'illusione della salvezza delle nostre anime o ingrossando il nostro conto in banca, piuttosto che iniettandosi dell'eroina nel sangue » (« The Observer », 26-11-1961).

12. Il titolo *The Connection* corrisponde a un prisma di significati: nel gergo dei drogati è il portatore della droga (qui il suo nome Cowboy rinvia a *horse* = eroina), ma è anche il « contatto » tra palcoscenico e platea, e ancora la « connessione » tra jazz e droga, se è questo soltanto che se ne ricava (... « some of you will leave this theatre with the notion that jazz and narcotics are inextricably connected. That is your connection, not — »).

quella condizione rappresentata non è diversa dalla sua), né di starsene soddisfatto a guardare (il suo voyeurismo di osservatore pagante è sempre condannato e irriso). Così se da un lato la metafora della droga come alienazione (efficace nella prima parte del dramma, tanto da essere interpretata in chiave addirittura beckettiana)¹³ accomuna tutti in un'equazione che uguaglia quella ad altre fughe legalizzate dalla realtà, quel desiderio esasperato e quella attesa alle esigenze più elementari della vita:

SOLLY: You are fed up with everything for the moment. And like the rest of us you are a little hungry for a little hope. So you wait and worry. A fix to forget. A fix to remember, to be sad, to be happy, to be, to be...

dall'altro i campi lunghi ristabiliscono la distanza, danno spazio sul palcoscenico alla tragedia, isolando lo spettatore nella sua zona di privilegio, minata però di continuo e resa addirittura insopportabile in certi momenti dalla violenza della rappresentazione. (Non erano in pochi, racconta Julian Beck, quelli che svenivano e dovevano uscire dalla sala, quando uno dei personaggi si iniettava nella vena una dose eccessiva di eroina). L'effetto si avvicinava (ancora più che nel testo scritto) a quello di molte pagine di *The Naked Lunch*¹⁴: anche qui lo stato di sonnolenza, di aggressività impotente, di angoscia; la droga insomma non come estasi che apre le porte della percezione, ma come « sickness » da cui emergono ricordi freddi, senza nostalgia (« flat memories », dice Burroughs) di fatti esterni, azioni, gesti compiuti prima del « contatto ».

È proprio in queste scene che *The Connection* offre al « Living » per la prima volta la possibilità di realizzare in termini artaudiani il rapporto scena/spettatore, contrapponendo appunto alla blanda verosimiglianza attesa dal pubblico un realismo

13. Così tra gli altri K. Tynan: « The theme is akin to that of *Waiting for Godot*... », ma se l'allusione c'è funziona, mi pare, più in chiave parodistica, che analogica.

14. W. BURROUGHS, *The Naked Lunch*, Olympia Press, Paris, 1959.

efferato che è insieme il suo contributo più personale alla messa in scena del dramma, nonché una premessa per sé, da cui ripartire. *The Brig* sarà, su queste coordinate, il punto successivo.

Vogliamo un teatro che spaventi e che diverta, che sia colmo di dolore e di piacere, come lo è la vita. Un teatro che non sia l'imitazione della vita, ma la vita stessa.

Altrettanto suscettibile di sviluppi futuri è la sperimentazione che gli attori del « Living » tentano in *The Connection* (anche se solo in misura parziale) di una recitazione 'improvvisata', eccezionalmente consentita dalla struttura binaria su cui Gelber aveva orchestrato la sua commedia.

Alla partitura verbale di quattro attori (che nella finzione scenica figurano come 'veri' drogati assoldati dal produttore e dall'autore per uno spettacolo che vuole così garantire la propria autenticità), si alterna infatti fin dall'inizio quella di quattro musicisti che a tratti improvvisano jazz, nello stile di Charlie Parker. C'è circa mezz'ora di musica per ogni atto e non deve servire da intermezzo, né tanto meno da accompagnamento dell'azione scenica (come invece la usò nel suo film tratto da *The Connection*, Shirley Clarke), ma da contrappunto.

Nelle intenzioni di Gelber (consonanti con quelle del « Living ») la bipolarità dei due linguaggi drammatizza infatti la contrapposizione voluta, sulla scena, di due diverse condizioni. Da una parte i jazzisti non hanno ruoli, né nomi fittizi: suonano, ignorando il pubblico e improvvisando su una traccia che loro stessi hanno concordato (« we have to get some tunes prepared »); dall'altra gli attori sono invece pagati per recitare, con minime variazioni consentite, le parti scritte (« improvvisate on Jaybird's themes »). Vengono interrotti di continuo e richiamati a rispettare i loro « dramatic assignments » dall'autore stesso, Jaybird, che si sente sfuggire di mano il controllo della 'sua' commedia (« I don't like it. It's not supposed to work this way. I've given you latitude. But this is too much... It's out of my hand. It's out of my hand ») e dal produttore, Jim Dunn, che interviene a consigliare formule efficaci perché lo spettacolo

abbia successo (« No girls, no legs, no jokes, no show ») e a sfruttare ulteriormente il dramma facendolo filmare da due cameramen. Il conflitto palcoscenico/platea, nell'azione scenica di Gelber, coincide così con la lotta degli attori contro produttore-autore-pubblico, per conquistarsi la scena e potere agire liberamente senza imposizioni (« It's our stage now »). E tuttavia anche quando riescono a sostituire al ventriloquismo la propria voce, a fare salire sulla 'loro' scena lo scrittore e il produttore (capovolgendo così i rapporti di potere e facendo dei due gestori dello spettacolo due personaggi-attori, presi e sconfitti dal loro stesso gioco) le loro battute fanno sempre parte della finzione e tutto, come già per i personaggi di Pirandello, è stato pre-scritto, ogni improvvisazione prevista.

Da questo punto di vista Gelber sembra non aver creato niente di nuovo, ma far ricorso a un vecchio espediente: del tutto scopertamente il suo *play within the play* rivela la matrice pirandelliana e non ci fu spettatore avvertito che non se ne accorse, né recensore che non ci tenne a farlo notare, arrivando anche a estrapolarlo come « unnecessary », o a giudicarlo di per sé, un apparato antiquato, un recupero quindi « demodée » (fu soprattutto la reazione infastidita di non pochi critici europei che si videro riproporre i trucchi già noti della propria drammaturgia)¹⁵.

Il « Living » stesso del resto intendeva sottolineare questa ascendenza, presentando di proposito nel suo repertorio il dramma di Gelber come punto estremo, ultima risultanza di una trilogia metateatrale, dove il famoso antenato (*Stasera si recita a soggetto* di Pirandello) era abbinato alle sue recenti derivazioni americane: *The Connection*, appunto, e il già citato *Many Loves* di

15. Così ad esempio l'inglese S. COLIN, *Plays and Players in New York*, in « Plays and Players », ottobre, 1959, o il francese G. DUMUR, *The Connection*, « Théâtre populaire », n. 43, 1961, pp. 99-100, in due recensioni peraltro elogiative. E così anche uno dei più acuti e favorevoli critici americani L. ABEL, *Not Everyone is in the Fix*, « Partisan Review », Winter, 1960 (« I must add, too, that there are some Pirandellian details — I mean the playwright, producer and cameramen who intrude on the junkies to harass and photograph them — which are not in keeping with the general spirit of the work, and are if the author will forgive me, plain dumb »).

William Carlos Williams, dove si fingeva di assistere alle prove di uno spettacolo mai realizzato per la prevaricazione del produttore omosessuale sull'autore: succube, senza scampo, della sua volontà, nonché delle sue voglie. I tre drammi, tiene tuttavia a precisare Julian Beck, non furono scelti per il trucco del teatro nel teatro (presto anzi rifiutato dal « Living » come frustrante per gli attori e disonesto nei confronti del pubblico: « Deception was not the means we wanted to involve the audience »), ma per l'esigenza che ci stava dietro (autentica negli autori e condivisa dal « Living » di stabilire un contatto reciproco tra platea e pubblico:

... we did realize that these play-within-the-play devices arose out of a crying need on the part of the authors, and of us, to reach the audience, to awaken them from their passive slumber, to provoke them into attention, shock them if necessary, and, this is also important, to involve the actors with what was happening in the audience.

Quanto a Gelber: « Pirandello's an influence? Sure... but so's my mother! »¹⁶, fu una delle sue secche risposte a uno dei tanti intervistatori che individuata la evidente genealogia non cercava di vedere il significato e il risultato nuovo di quell'innesto, il modo ironico e addirittura parodistico in cui era stato usato, l'effetto drammatico, ma anche grottesco (Jay-bird è già nel nome la caricatura ingenua e sciocca di Charlie Parker, « The Bird »), che l'improvvisazione fittizia degli attori acquistava a contrasto con quella reale, immediata dei suonatori di jazz.

E qui stava la vera originalità di Gelber. Il jazz, sulla scena non funzionava infatti solo come polo dialettico, ma lasciava nella compagine del dramma una zona franca in cui era possibile una vera improvvisazione da parte degli attori. Ci se ne rese subito conto alle prime prove e fu una scoperta inaspettata. Nelle pause di silenzio del parlato, destinate alla musica, gli attori, lasciati liberi anche dalla regia aperta di Judith Malina,

16. P. NEWMAN, *Four make a Wave*, « Esquire » aprile, 1961, p. 46.

potevano 'improvvisare' all'interno della situazione in cui si trovavano. Era ancora poco, ma per questa via il Living arriverà alla « creazione collettiva » di *The Brig*.

La forza autentica, immediata, irripetibile dell'improvvisazione jazzistica, la condizione creativa dei suonatori, mai esecutori su commissione (e quindi mai attori alienati di fronte al pubblico), l'assenza di una gerarchia e di una guida su tutti (il direttore d'orchestra assente così come si vuole sempre più assenti nel « Living », l'autore e il regista) aveva offerto un parametro di valore eccezionale. Judith Malina lo riconosce:

Il suonatore di jazz che sta improvvisando entra in contatto *personale* con il pubblico; quando scende in platea, lo si conosce veramente; non c'è differenza fra ciò che egli era sulla scena e ciò che egli era veramente; questa relazione lo rende molto più sciolto.

E subito dopo aggiunge:

The Connection è stata un enorme contributo; è partendo di lì che gli attori hanno cominciato a rappresentare se stessi al Living¹⁷.

Era come dire che Gelber aveva paradossalmente insegnato al « Living » a comporre senza spartito, a fare a meno, presto, della mediazione e della collaborazione degli scrittori e anche di lui¹⁸.

LAURA CARETTI

17. BINDER, *op. cit.*, p. 34.

18. Dopo aver scritto, nel 1960, *The Apple*, non solo in stretta collaborazione con il « Living » (con Judith Malina soprattutto), ma per il « Living » e *sul* « Living », facendosi cronista della sua sperimentazione teatrale in quegli anni, Gelber si è mosso su altre direttive, divergenti da quelle dei Beck, fino ad arrivare, ma per una sera soltanto, a Broadway, con una commedia convenzionale e reazionaria sulla rivoluzione cubana (*The Cuban Thing*, 1968). Da allora è tornato ad essere un autore in cerca di attori, ma scontento, frustrato, senza prospettive, almeno così mi è parso quando l'ho incontrato a New York, un anno fa. Intanto insegna alla Columbia University.