

Il naturalismo funzionale nel nuovo teatro

Come usare la verità per ribadire la finzione della scena.

FRANCO QUADRI

Fu alla fine del 1968 che la TDR — rivista numero uno del teatro e segnatamente del nuovo teatro americano, allora diretta da Schechner e molto puntuale nel captare e interpretare la giusta atmosfera culturale — dedicò un numero speciale al Naturalismo Rivisitato. Non è sul fatale Sessantotto che intendo porre l'accento, siamo negli Stâtes e non a Parigi e neppure in Europa, per quanto anche negli States, Sessantotto significhi contestazione di Chicago e ritiro di Johnson, crisi dell'utopia non violenta e ripiegamento della nuova sensibilità dopo un decennio di soggettivismo. In teatro i gruppi d'avanguardia passano all'azione, si teorizza la guerriglia, il Bread and Puppet antepone la strada alle rappresentazioni in sala, l'Open Theatre — al suo apice — comincia a provare il malessere di non riuscire a individuarsi una destinazione diversa, mentre il vecchio Living è di ritorno dall'esilio europeo per la sua ultima tournée, quella che ne determinerà la scissione.

Ma è ancora troppo presto per ipotizzare un nuovo avvento del naturalismo. Presto, anche se ci si vuol rifare a quella che sarà una delle molle determinanti, il momento iperrealista, dato che il nuovo teatro americano è sempre più sensibile del nostro all'influenza delle correnti artistiche, presto, perché Kassel è ancora lontana e per la grande mostra del dopo-pop realistico al Whitney Museum bisognerà aspettare il giro di boa del '70. Anzi in quei giorni, a teatro, naturalismo è ancora una gran brutta parola. Tutto quanto si è fatto di buono negli anni sessanta in America è nato in odio alla legge apocrifia della verosimiglianza imposta da Broadway e manovrata dal neostanislavskismo dell'Actor's Studio, secondo cui sulla scena bisogna imitare la vita, quando è del tutto evidente l'esigenza contraria: la storia del teatro è lì per prima a dimostrarlo, dall'alto di secoli di convenzione non naturalistica, prima che nella seconda metà dell'ottocento sbucasse in Germania la compagnia dei duchi di Meinigen, prima di Antoine, prima del Teatro d'Arte di Mosca... E nel frattempo a svuotare di efficacia e di senso questa estetica da specchio della realtà, son venuti il cinema e la televisione, che allo stesso risultato possono arrivare con ben altri mezzi, suggerendo quindi al teatro di cercarsi un soprassalto di vitalità in un suo diffe-

rente specifico, dove si tenga conto dell'immediatezza della rappresentazione, e quindi della presenza, dell'*hic et nunc*.

Sembra impossibile che meno di cent'anni fa un pioniere della taglia di Strindberg abbia potuto combattere una battaglia per il naturalismo in nome dei valori sociali. Nella sua *Vita del teatro* Julian Beck rovescia completamente la prospettiva: « Il teatro del realismo è invenzione del Duca di Saxe-Meiningen, un duca, creato dall'aristocrazia per l'aristocrazia; il realismo è il linguaggio dell'aristocrazia, perché gli aristocratici sono così lontani dalla vita ». (1) E Chaikin conferma che per l'Open Theater il rifiuto del Metodo è un gesto politico, perché « accettare il naturalismo è accettare i limiti della società ». Infatti l'Open si scioglie proprio (1973) quando ritiene che la battaglia contro il naturalismo che ne aveva costituito lo scopo, sia vinta definitivamente: « Ora l'esperienza che abbiamo tentato non ha più ragion d'essere. Il Metodo è ormai largamente sconfitto. E per noi il problema non è mai stato quello di sostituire un sistema con un altro ». (2)

Perché allora oggi il teatro più avanzato riscopre il naturalismo?

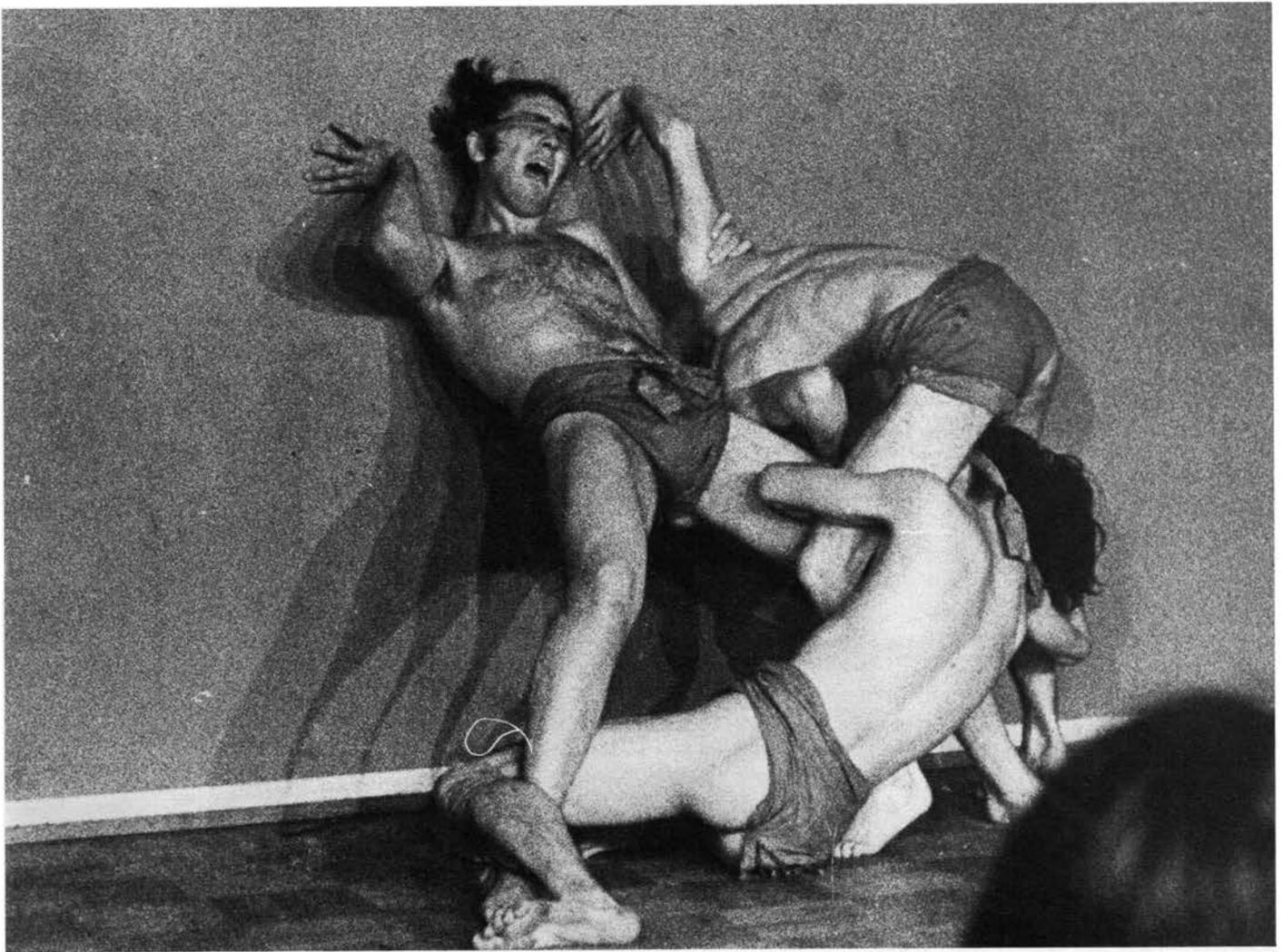
Forse sarebbe il caso di chiedersi prima come lo riscopre questo naturalismo, o meglio come lo usa. O di fare un altro salto indietro nel dopo-sessantotto quando la restaurazione culturale in teatro approva le forme visionarie, ma passive, di quello che è stato battezzato teatro-immagine, con il regista restituito al suo ruolo di demiurgo e lo spettatore tranquillizzato e contemplativo nella ritrovata poltrona di platea. Il meccanismo è autoritario anche se in Bob Wilson si bada ancora a ricreare una compartecipazione sensoriale, a creare un unisono col pubblico mediante le lunghe durate e il cambiamento dei tempi, anche se nella Monk delle prime stagioni la dislocazione in più spazi rinnova a volte una apparente impressione di coinvolgimento. Ma già in un epigono come Perlini, che limita comunque il gioco all'illusione ottica, il pubblico è diventato un puro strumento di ricezione: si veda il cosiddetto happening di Chieri (3) ambientato in aperta campagna, ma con i fruitori inchiodati alle loro sedie ai bordi di una lunga tavolata tra due pendii agibili, e la minaccia (o la richiesta) di un intervento poliziesco per bloccarli ai po-

sti previsti, salvo sospendere lo spettacolo, doverlo sospendere, come effettivamente avvenne, alla loro inottemperanza.

La scena ridiventa visione, il Corpo rende il posto all'Occhio (4), la convenzione tradizionale si ristabilisce. Nella riacquistata dimensione frontale, il ritorno al figurativo dopo l'orgia informale si esprime (pensando soprattutto a Wilson, ma tenendo anche presente il binomio Peduzzi-Chéreau, dal *Massacre à Paris* al *Toller* edizione francese) in modi neo-surrealisti. Anche citando Magritte o Delvaux, camminando sui sentieri rétro del revival, sbalordendo con lo splendore delle immagini, riproducendo corrvivamente il già conosciuto, gratificando il gusto corrente, si assecondano i disegni del potere.

Agli stessi criteri e a una consimile fase di involuzione ideologica risponde del resto l'affermazione dell'iperrealismo in arte. Il riscontro teatrale in questi casi arriva immancabilmente, ma con ritardo. Se ne avvertono magari inconsci presagi, come quando nel '73 il gruppo inglese dei RAT colpisce Nancy coi suoi spettacoli veri, dove la violenza tra i componenti della compagnia si esercita senza ritegno né controllo, fino allo scorrere del sangue: superata la barriera della finzione per il pubblico non c'è più riparo possibile. Ma a una concettualità che vorrei definire iperverista, corrisponde un segno visivo beckettiano di tipo astratto o metafisico. E ugualmente rifiuta questo tipo di catalogazione il gesto dell'attore che in scena si cosparge un braccio di tagli con la gillette in un recente spettacolo del Carrozone di Firenze (5): perché il contesto figurativo-narrativo non si rifà alla stessa prova del vero, che consiste in un misurarsi dell'attore col proprio corpo, una verifica autentica, sottoposta a sollecitazioni provocatorie che partono semmai dalla body-art, ma che approdano qui, grazie all'insperimento nell'azione, a una diversa pregnanza.

L'iperrealismo appare in teatro come un fatto principalmente tedesco: non a caso la Germania — uno dei pochi paesi dove si scrive ancora teatro — si distingue insieme all'Austria per la caratteristica esclusiva di aver creato, da Martin Sperr a Kroetz, una drammaturgia sull'osservazione dell'eccesso dell'osservazione quotidiana, dove ogni forma di denuncia, ogni interpretazione è sacrificata



Blindfold, RAT Theatre di Newcastle, 1973. Negli spettacoli del RAT Theatre la violenza tra i componenti della compagnia si esercita

senza ritegno né controllo fino allo scorrere del sangue. Superata la barriera della finzione non esiste più per il pubblico riparo possibile.

a una rilevanza macroscopica dell'oggettività. Da questo aspetto di mera ostentazione diverge invece lo svilupparsi della tendenza iperrealista quale si può già notare nel '75 all'appuntamento biennale di Nancy, luogo di ricorrente verifica della situazione mondiale. Negli inglesi Pip Simmons, negli americani di Camera Obscura, nel Werktheater olandese, nel teatro Pekarna di Lubiana non si tratta più di ricostruire compiutamente un'immagine di verità, ma di immettere gesti o momenti *veri* in contesti di altro taglio stilistico, alla maniera di un detonatore o di una spia critica. Per esempio i Pip Simmons introducono rapporti immediati di impressionante sopraffazione personale e di realistica precisione nel quadro distorto e grottesco di un lager, sul filo di una musica pop. Camera Obscura eleva a microcosmo in *Toreador!*, nello spazio centrale cui gli spettatori si affacciano, una stanza da bagno non immemore di Wesselmann con i relativi rituali igienici; nel loro successivo spettacolo il mitico Prometeo è degradato nel meccanismo quotidiano di un ospedale, una clinica universitaria, dove il pubblico — ancora a ridosso — può assistere alla finale lobotomia del protagonista, resa con fedele orrore di dettagli, rivaleggian-

do con l'autopsia inserita qualche mese prima da Chéreau nella sua edizione del *Lear* di Bond.

Ma piuttosto di addentrarsi nella casistica, meglio esaminare l'esauriente prototipo sloveno del Pekarna. In *Tako-Tako*, la scena è divisa in quattro scomparti, due sopra (A e B) e due sotto (C e D), entro uno spazio quadrangolare. In A e in D vengono recitate naturalisticamente due vicende costruite, due omicidi, sessuale il primo, politico il secondo, con un tempo iniziale in D e finale in A, parimenti di 40 minuti, lasciati a un'azione meccanica cioè non narrativa (lo scrittore destinato poi a essere assassinato che scrive a macchina in D; il compagno della prostituta assassinata che si libera del suo cadavere e cancella ogni traccia di sangue o di disordine in A). In B invece un'attrice (non professionista) mima con ricchezza di particolari veri quello che fa verosimilmente una operaia-tipo rientrando la sera dopo una giornata di lavoro nella camera dove vive sola; si cambia, fa le pulizie, si prepara il pasto, mangia, lava i piatti, vuota la pattumiera, guarda la televisione, lava la biancheria, legge, scarabocchia, fa dei calcoli, si lava, si sveste, spegne la luce e va a dormire. In C quattro vecchi gio-

cano a carte, veramente, dall'inizio alla fine, anzi da prima dell'inizio a dopo la fine. Tutte le azioni avvengono simultaneamente per la durata di 80 minuti. È evidente la funzione espressiva del rapporto tra i quattro scomparti, e anche la gradualità dell'intervento della verità, assoluta nel quadro esaminato per ultimo, anche nei tempi, come contrapposizione al campionario sociologico similvero, e alla teatralità dell'elemento naturalistico di A e D, governata nella sua apparente credibilità da principi convenzionali.

« Tout se tient au théâtre », scriveva Zola. « La vérité des costumes ne va pas sans la vérité des décors, de la diction, des pièces elles mêmes ». Ovviamente tutte queste verità, anche se assecondano un principio di riproduzione *fisiologica*, obbediscono ai clichés di quella che è la realtà secondo il teatro, nei tempi così come nella stilizzazione dei gesti, assai più del dato iperrealista immesso generalmente in un contesto come puro elemento ripreso (e pertanto *teatrale*, ma in diverso grado). E di questo i maggiori registi che oggi sembrano riprendere in considerazione il procedimento naturalista tengono conto: il loro naturalismo infatti non si identifica né con la ricerca maniacale di verità storica del Visconti

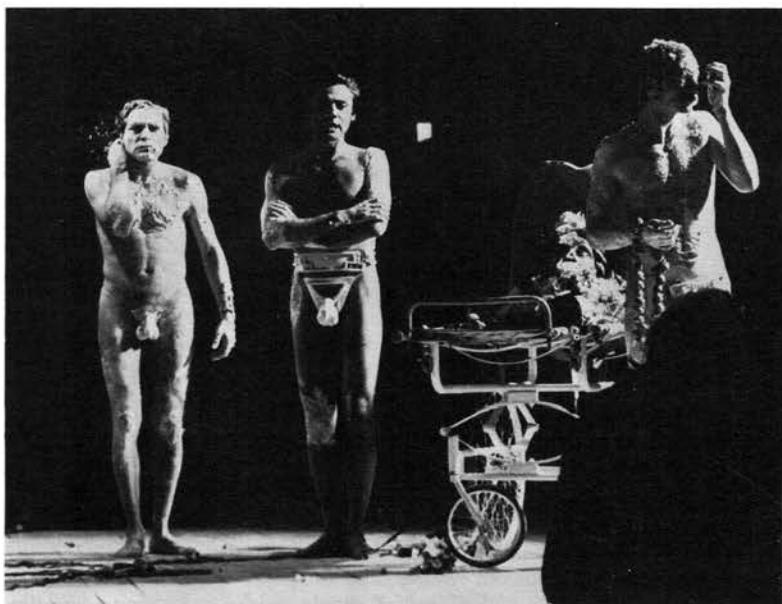
cechoviano degli anni cinquanta, né con la preoccupazione con cui la scuola americana di Kazan e Strasberg coglie la mediazione di una nevrosi individuata tipologicamente, né con la tecnica cara al teatro borghese di approdare a un duplicato della vita tramite l'approfondimento della psicologia nella quintessenza della sua convenzionalità (Squarzina insegna, ieri e oggi).

Nel nuovo corso invece al naturalismo si ricorre *funzionalmente*, per operare dei confronti strutturali, o lo si utilizza virgolettando limitatamente all'interpretazione di testi creati in e per quella particolare temperie. Così uno Chéreau (portato a un teatro verosimile dalla sua natura, che lo ha spinto perfino a ritoccare in questo senso libretti a ogni sua messinscena d'opera) cerca la verità nella

da un golfo mistico — quel palcoscenico che è per antonomasia il luogo della convenzione. In antitesi quindi con Stanislavskij, di cui peraltro vengono maneggiate le tecniche e tutto il sottofondo sonoro, si usa la verità per ribadire a priori il carattere teatrale di finzione.

Ronconi già in *Utopia* aveva inseguito dei modi naturalistici, nella finta strada dove era sistemata l'azione, col corredo di un'attrezzatura minuziosamente trovata da Damiani in magazzini degli anni cinquanta e reimpastata magari con qualche reminiscenza di Kienholz, ma nel segno ostinato del contrasto: utilizzazione per esempio di macchine vere, irrompenti a motore acceso, o bloccate in lunghe file, comunque arredate e vissute come vere case. E del resto la recitazione straniata cercava il dato naturalistico come in

getti e il suo mobilio, come un accumulo di materiali vissuti che fanno di memoria polverosa, alla maniera di un Boltanski; ma la pratica del naturalismo è ricondotta a chiave di citazione dal fatto che questo ambiente compare per esempio triplicato, secondo la tecnica fotografica, e viene ripetuto tre volte in tre stanze contigue, magari isolando i differenti personaggi a colloquio, in differenti riproduzioni della stessa camera similvera, salvo rivedere lo stesso interno poi in un ingrandimento che occupa l'intera scena). Assai diversamente Ingmar Bergman aveva risolto la stessa *Anitra selvatica* nella sua edizione arrivata in Italia nel 1972, e quindi troppo in anticipo sul revival, dove le tosette, i tic nervosi, la clinicità zacconiana dell'interpretazione di Max von Sydow ave-



A sinistra: *Le Baccanti*, regia Klaus Grüber, Compagnia della Schaubühne di Berlino. Foto Helga Kneidl. In questo pezzo Grüber si serve del principio di materializzazione per cui vengono messi direttamente sulla scena certi fatti cui non si riesce a girare intorno e con i quali bisogna confrontarsi direttamente. Al centro: *Leggere*



Hölderlin (Empedocle), regia Klaus Grüber, Compagnia della Schaubühne di Berlino, lettura I. Questo spettacolo insieme al *Sommernachte* di Stein, ha costituito l'avvenimento dell'ultimo Festival d'Automne a Parigi. In esso Grüber continua il discorso già iniziato con *Le Baccanti*. In una delle due scene, per tutta la larghezza della

seconda parte della *Dispute*, dove dà un seguito con un'esemplificazione pratica al dibattito presentato nella prima: quella che in Marivaux era una semplice indicazione metaforica (e geometrica) viene dilatata in uno spazio di sette giornate, con l'aggiunta di un tessuto di pause, di movimenti, di rumori e richiami animali, per guadagnare la credibilità di un fatto reale. Ma la scelta naturalistica è limitata alla sola parte ambientale sul palcoscenico con spreco d'atmosfera tra alberi veri e acque vere, a contrasto con il lunghissimo prologo introduttivo, tenuto in platea, all'insegna di una recitazione accademica e di un gioco di luminescenze settecentesche. Il *luogo della natura* viene fissato su quel palcoscenico — separato dal podio del prologo, sospeso sopra al pubblico, e quindi degli spettatori,

un'eco lontana, mentre visivamente si pescavano citazioni nel cinema neorealista del dopoguerra, addirittura spingendosi a un vistoso apparentamento della *Lisistrata* con *Roma città aperta* quando si vedeva la protagonista inseguire e inseguire un camion militare, disperatamente e ripetutamente, come Anna Magnani in quel film.

Anche nella prossima *Anitra selvatica* ronconiana la citazione naturalistica sarà virgolettata. Posto che lo spettacolo è incentrato sulla fotografia — attività professionale del protagonista — richiamata nel procedimento di ingrandimenti, di aperture, perfino nei materiali della scenografia di Gae Aulenti, i frammenti più quotidiani di vita di famiglia descritti nella pièce di Ibsen, sono situati in un interno ricostruito sull'epoca coi suoi og-

va lasciato la platea nell'imbarazzo di un'esercitazione ipernaturalistica, e da giudicarsi di conseguenza affrettatamente datata. Ma a parte la determinazione della scelta stilistica sovraccaricata, sussisteva un altro elemento straniante, e era costituito dalla sottolineazione gerontologica, con tutti quei personaggi talmente calati nella coltivazione di una loro verità, affidati a attori di almeno vent'anni più vecchi delle loro parti: uno scarto in realtà non tanto voluto, quanto imposto dalle disponibilità umane di un antico teatro nazionale.

Non a caso peraltro mi sono imbattuto due volte nel nome di Ibsen. Nella attuale funzionalizzazione del naturalismo assume rilievo, come già ho detto, la limitazione della sua applicazione al repertorio destinato fin dagli inizi a questo

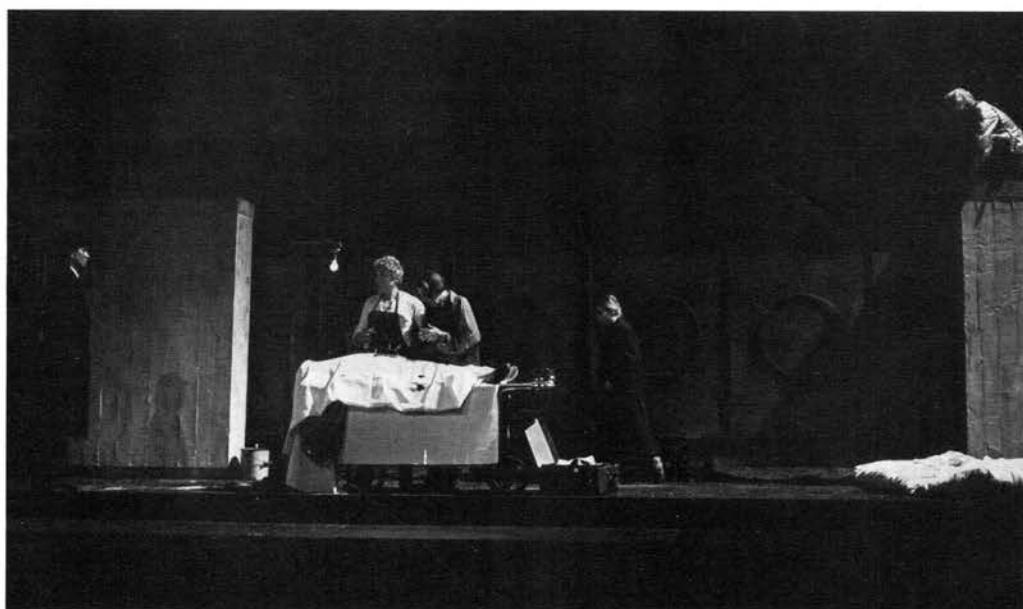
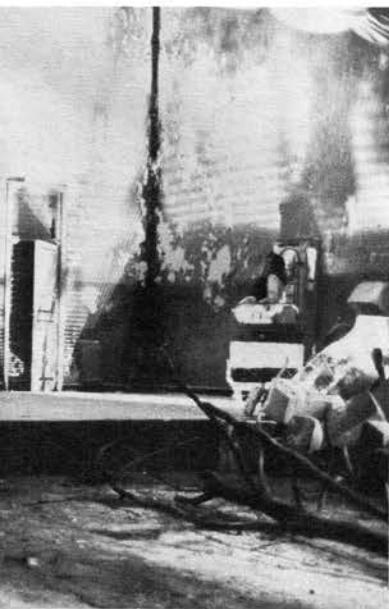
stile. È il caso di Jean-Pierre Vincent che al Teatro di Strasburgo ha rimontato *Germinal* di Zola. Ma io intendevo soprattutto riferirmi a Peter Stein che scegliendo di mettere in scena alla Schaubühne di Berlino Ovest un testo poco conosciuto di Gorkij (*Sommergaste*, cioè *I villeggianti*), se ne serve esplicitamente come materiale di studio sul modo di far teatro di Stanislavskij: e questo in mezzo ad altri esperimenti di tutt'altro genere, tra uno spettacolo aperto sulla tragedia greca, e un collage shakespeariano. A Stein interessava in primo luogo analizzare la struttura della pièce che segue coralmemente le giornate di una dozzina di personaggi. Costruisce quindi una precisa realtà di gruppo, sottoposta però a dispersione dalle leggi teatrali, con la prevedibile distribuzione di colpi di sce-

ritrovata dialettica di gruppo che approfondisce quella gorkiana alla luce della realtà della compagnia berlinese della Schaubühne. Il quadro totale diventa così più rilevante dell'ascolto delle singole scene, ma nel generale sussurro e nel brulicare delle diverse vite sul palcoscenico, il pubblico vede accentrata la sua estraneità a quell'esistenza che non si cura della sua presenza, a quei personaggi che sussurrano o gli danno le spalle, aldilà di una parete di vetro ristabilita.

« Credo che il nuovo orientamento al naturalismo sia una tendenza venuta non dal teatro, ma dalle arti », mi ha dichiarato Peter Stein (6). « Se si dice naturalismo nel senso di *materializzazione*, cioè di mettere direttamente sulla scena certi fatti cui non si riesce a girare intorno e coi quali si deve combattere e avere a

gonale della chiesa seicentesca di St. Louis de la Salpêtrière, mentre nel corso di due ore di recitazione statica la luce scendeva col tramonto, poi in un sorprendente itinerario assieme ai protagonisti lungo le diverse cappelle, disposte a raggera, attraverso una serie di complessi arredamenti tridimensionali.

Ma già Grüber si era servito del principio della materializzazione nelle sue *Baccanti* alla Schaubühne, e più compiutamente ha continuato il discorso nella stessa sede nel suo più recente, e mirabile, *Leggere Hölderlin*, spettacolo che assieme al *Sommergaste* di Stein ha costituito l'avvenimento dell'ultimo Festival d'Automne a Parigi. Si tratta qui ancora una volta di recitare l'irrecitabile, individuato in alcune scene di due successive versioni della *Morte di Empedo-*



sala, Antonio Recalcati ha ricreato non l'Etna del suicidio del filosofo ribelle ma un'immagine di ghiacciaio da una pittura di Friedrich. È il luogo dove Empedocle, travestito da esploratore polare, « dice » con recitazione atonale i versi del poema. A destra: Lear di Bond, regia Patrice Chéreau, foto Nicolas Treatt. Una delle scene più

crudeli del Lear di Bond nell'edizione di Chéreau, l'autopsia di una delle figlie di Lear. I maggiori registi che oggi sembrano riprendere in considerazione il procedimento naturalistico, lo fanno in senso funzionale, per operare cioè confronti strutturali o per utilizzarlo limitatamente all'interpretazione di testi creati in e per quel clima.

na e una convenzionale successione di colloqui a due. Allora la Schaubühne ritocca il testo, col partito preso di eliminare le entrate e le uscite, e di escludere ogni possibilità di effettismi. In un'enorme apertura di una ventina di metri, lo spazio scenico cosparso di terra e chiuso ai tre lati da tre pareti intricate di betulle vere, viene quindi suddiviso in una serie regolare di riquadri tali da ospitare le vicende di tutti i personaggi; e entro ciascuno di questi ciascuno degli attori è libero di organizzarsi la propria verità, in continuità, prolungando oltre la pagina la sua vicenda, senza obbligo di uscite (alla maniera dei Cechov cecoslovacchi di Krejča), arrivando a un assieme ininterrotto di scene contemporanee in cui l'azione è simultanea e tutti gli attori sono spettatori dei loro colleghi, in una

che fare, si tocca un punto che mi ha interessato per molto tempo. (...) Se un attore è costretto a confrontarsi con un tal genere di materializzazione sulla scena, con un ambiente vero e una situazione forte, senza troppo impatto decorativo, ha la possibilità di sentirsi più tranquillo che non quando deve creare tutto da solo. Un esempio di questa possibilità di ottenere una resistenza attraverso un ambiente forte la si può trovare nel *Faust* messo in scena da Klaus Grüber a Parigi nella chiesa della Salpêtrière: si tratta anzi del passo più importante in questa direzione ».

Il *Faust-Salpêtrière* creato nel '75 da Grüber con le scenografie di Arroyo e Aillaud metteva il pubblico in effetti a confronto con lo spazio, prima in una lunghissima permanenza nel centro otta-

cle del grande poeta tedesco. Davanti al pubblico, per tutta la larghezza della sala la scenografia di Recalcati ha ricreato non l'Etna del suicidio del filosofo ribelle, ma un'immagine di ghiacciaio attinta alla pittura di Friedrich, sullo sfondo accessamente coloristico e discutibilmente pop di un muro di fuoco, una parete di migliaia di lampadine multicolori, che ricordano una trama mosaicale di Lichtenstein. È il luogo dove Empedocle, travestito da esploratore polare, brandendo una bandierina come segno di conquista, dice con recitazione atonale i magici versi del poema, combatte con Pausania o con Manes le sue ultime rituali contese verbali, interrompendo il suo eloquio magari per distendersi in gesti quotidiani, magari in un estenuante picnic tutto



Sommersgäste (i villeggianti) di Gorkij, regia Peter Stein, Compagnia della Schaubühne di Berlino. Nell'attuale funzionalizzazione del naturalismo la sua applicazione è limitata al repertorio destinato fin dagli inizi a questo stile. Nel mettere in scena il testo di Gorkij Stein analizza la struttura della pièce. Lo spazio scenico, coperto

di terra e chiuso ai tre lati da tre pareti di betulle vere, è suddiviso in una serie regolare di riquadri in cui ciascuno degli attori recita la sua parte senza obbligo di uscite. In questo modo tutti gli attori diventano spettatori dei loro colleghi, in un assieme ininterrotto di scene contemporanee in cui l'azione è simultanea.

vero, lungo una pesante prolungata pausa di silenzio.

Ma l'altezza del suo verso arriva a un senso definitivo solo misurandosi con la seconda scena (« lettura N. 2 ») che si distende perpendicolarmente alla prima, un gradino più su, per un'area equivalente, su un intero lato della sala, alla sinistra degli spettatori. Ed ecco lì rivivere una stazione abbandonata, immessa in un sud (?) di reietti, popolata di nere figure di non parenti, che per tutto il tempo svolgono le loro lente azioni quotidiane, spicciole, di una vita vera, con le loro valigie, i loro giornali, le loro mercanzie, le loro cartoline, le loro scorte di roba da mangiare. Senza una prospettiva. O forse soltanto senza la possibilità di « partire »: da una bocca esce un canto antifranchista; da una valigia una vecchia estrae una bandiera rossa. Ma niente si muove e niente accade. E lì su una panchina in mezzo a loro si trasferirà Empedocle nel finale, per scomparire nell'anonimato dei senza storia, scegliersi questo suicidio nel grigio anziché tra le fiamme dell'Etna, mentre la voce flebile

della sorella continua a parlarci di lui, ma piano, sottovoce, rendendoci di Hölderlin soltanto ormai la musicalità sublime.

Dal riscontro di questa materializzazione la tragedia di Hölderlin — detta e non messa in scena, o rappresentata ma senza uscire dalla pagina — riceve un nuovo spessore: il contrasto tra i due piani indica a un tempo la lontananza della poesia da noi, e il distacco dell'autore folle e malato dai suoi contemporanei, e rappresenta tematicamente lo specchio della solitudine di Empedocle. Grazie al confronto con questo flusso vitale che non scorre, a questo innesto fotografico di un collage di esistenze vere solo in quanto delineate e riassumibili in un campionario di gesti veri, il testo di Hölderlin viene potentemente reinserito nella storia. Col risultato di dimostrare che anche l'iperrealismo (perché qui siamo di nuovo usciti dalle barriere naturaliste) può ricollegarsi, a dispetto della sua programmatica e sospetta oggettività, al segno di una lettura marxista.

NOTE

(1) Julian Beck, *La vita del teatro*, Einaudi, Torino 1975, p. 140.

(2) François Kourilsky, *L'Open Theater 1963-1973*, extrait d'un entretien personnel avec Joe Chaikin, in « Travail théâtral » n. 12, été 1973, Massy-Lausanne, p. 43.

(3) *Paesaggio N. 5*, Festival *I Giovani per i Giovani*, Chieri, giugno 1975.

(4) Ancora Beck: « Artaud vide nella famosa bellezza del teatro orientale un movimento che riempì d'invidia la sua immaginazione. Ma Artaud era intrappolato dalle IMMAGINI, il grande tabù degli ebrei che nella comprensione trascendentale sanno la seduzione dell'occhio così forte e penetrante da minacciare l'uomo di distruzione: strugendosi lui stesso per la Grande Liberazione, Artaud non sapeva ancora come noi, circa trent'anni più tardi, che l'occhio non è il maggiore organo percettivo del corpo. Il Teatro Oltre l'Occhio. Il Teatro del Corpo Che Non Soltanto Vede Ma... Il Teatro Che Si Muove ». *La vita del teatro*, cit., p. 67.

(5) *Il giardino dei sentieri biforcuti*, Festival di Salerno, luglio 1976.

(6) *Ritorno al naturalismo*, intervista di Franco Quadri con Peter Stein, in « Scena », n. 1, Milano, gennaio-febbraio 1976, p. 54.

Franco Quadri