

Giulia Palladini¹

COM-MEMORARE ELLEN STEWART, LA MAMA: NARRAZIONE E CUSTODIA DI UNA PARENTELA

The essay focuses on the *memorability* of Ellen Stewart, founder and director of La Mama Experimental Theatre Club, passed away in 2011 at the age of 91. Tracing the legendary history of Stewart's human and professional life, the essay offers an overview on the crucial elements of La Mama theatre practice and legacy: the idea of dwelling, from the foundation of the first venue in the Lower East Side to the international dimension of La Mama's activities; the collective invention of kinship relations, nourished by Stewart's own performative motherhood; the persistence of memorial traces in archival collections and performances, discussed by means of a focus on La Mama Archive and a detailed analysis of Paul Foster's 1960s show *Hurrah for the Bridge*, participating and passing on the legend of La Mama's pushcart.

§

I. Premessa

È trascorso un anno da quando sull'esistenza di Ellen Stewart, la fondatrice del teatro La Mama Experimental Theatre Club di New York, è sceso il sipario, consegnando al futuro la sopravvivenza della sua storia e al passato il suo lunghissimo tracciato. Detto altrimenti: consegnando al futuro il tracciato di questa storia e al passato la sua straordinaria, lunghissima sopravvivenza.

C'è un aspetto cruciale della storia di Ellen Stewart che rende difficile, infatti, pensarla alla luce di una temporalità lineare, quella di un tempo di vita che trascorre e poi si conclude, lasciando spazio a una narrazione retrospettiva rispetto agli eventi: si tratta di un intrinseco *desiderio di memorabilità*. Più precisamente, di un impulso alla narrazione della propria storia, che eccede la volontà di destinarla ai posteri e sembra essere, invece, parte integrante degli eventi nel loro farsi, accompagnando il destino della loro memoria. Un desiderio – per così dire – di ascoltare la propria storia *in vita*, senza aspettare il momento della morte perché altri possano raccontarla.

Secondo Adriana Cavarero, “c'è una differenza sostanziale fra il desiderio di lasciare la propria identità ai posteri nella forma di un racconto immortale e il desiderio di sentirsi raccontare in vita la propria storia”²; e questa differenza ha a che fare con il vettore temporale che orienta ogni agire. Se nel primo caso l'identità si confronta con lo spettro della morte, proiettandosi oltre l'agire per *immortalarsi* in un ritratto futuro, nel secondo il desiderio di sentir narrare la propria identità è improcrastinabile e si orienta dunque sul *qui e ora*, confrontandosi con il passato e il futuro in una sorta di memoria circolare, in cui risiede il “sapore familiare” dell'identità, “nella dimensione temporale del

¹ Giulia Palladini è dottore di ricerca dell'Università degli Studi di Pisa. Attualmente svolge attività di ricerca presso diverse Istituzioni Internazionali.

² A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 47.

suo consistere in una storia di vita”³. Cavarero racconta la storia di Achille, autore e protagonista del proprio destino in un atto di scelta individuale, che orienta la propria storia verso una gloria futura, della cui narrazione non sarà testimone; accanto ad essa, descrive la scena di Ulisse alla corte dei Feaci, che scoppia in lacrime ascoltando la propria storia cantata dal rapsodo – e in questo gesto riconosce affettivamente il proprio desiderio di sentirsi narrare, “come aspetto irrinunciabile della sua vita, non come garanzia di una fama *post mortem* che vede nei posteri i destinatari del racconto”⁴. Non solo: in questa scena Ulisse riconosce che questo desiderio è nutrimento per la prosecuzione della sua stessa storia, nonché il motore delle azioni precedenti: la scena della sua commemorazione è al contempo presagio del futuro e memoria del passato.

Queste pagine intendono letteralmente *com-memorare* l’identità di Ellen Stewart, nei termini in cui intendono ricordarla con e attraverso la sua storia, che per molti versi – come vedremo – trova il suo centro proprio in una peculiare commemorazione. L’identità di Ellen Stewart è sfuggente rispetto alle categorie della teatrologia: non è una regista, né una drammaturga, né un’attrice, né una scenografa, benché nel lunghissimo corso della sua esistenza si sia cimentata in un modo o nell’altro in tutte queste pratiche. Non è neppure possibile definirla come produttrice teatrale, se non a patto di porre in questione il termine stesso e interrogarci sui caratteri di questa produzione, sui modi in cui, anche oltre la scena, il teatro si produce e riproduce.

Con molta grazia e precisione, anni fa Claudio Meldolesi definì Ellen Stewart una “donna-teatro”, prendendo in prestito la folgorante definizione utilizzata da Jean-Louis Barrault per Antonin Artaud e sperimentandone l’accezione specifica in relazione a questa particolarissima figura, che non soltanto ha saldato indissolubilmente la propria esistenza al teatro, ma, in un certo senso, “rimanifesta in se stessa il teatro”⁵. In questa definizione, la parola teatro si offre come un universo di risonanze che eccede non solo lo spazio scenico, ma persino la pratica artistica in senso stretto. Sembra evocare caratteristiche che all’ambiente teatro appartengono e che ne costituiscono la grammatica, la sostanza intima, rendendo questa parola immediatamente comprensibile come orizzonte di significazione e possibilità di azione, senza bisogno di aggettivi. Tra queste, penso in particolare alle caratteristiche del teatro come luogo di incontro, all’interno del quale – anche solo momentaneamente – si costituisce una *polis* di desideri e diritti, una cerchia di testimoni e complici di un lavoro creativo, un *habitat* riconoscibile dall’esterno per una peculiare qualità di attenzione. Inoltre, penso al teatro come desiderio di ascolto in presenza, come un momento nel tempo che sfida l’orizzonte della posterità, benché non estraneo a una

³ *Ivi*, p. 49.

⁴ *Ivi*, p. 47.

⁵ Dalla trascrizione del discorso tenuto da Claudio Meldolesi il 13 dicembre 2003, in occasione della cerimonia per il conferimento della cittadinanza onoraria a Ellen Stewart nella città di Spoleto (documento consultato presso l’Archivio de La Mama Umbria International). Per la nozione di uomo-teatro, cfr. J. Barrault, *Riflessioni sul teatro*, a cura di G. Natoli, Sansoni, Firenze, 1954, p. 58.

capacità di memoria, proprio come la storia di Ellen Stewart.

Nel desiderio di narrazione che ha accompagnato la sua esistenza, è possibile riconoscere una specifica relazione con l'aspetto pubblico della sua identità, con gli altri che hanno assistito al suo dipanarsi in forma di storia. È per questo, forse, che il suo tracciato – che possiamo osservare oggi, dal futuro, come disegno compiuto, unitario – esisteva già un anno fa e da molto tempo era per certi versi pre-figurato. Per questo in esso risiede il peculiare senso di sopravvivenza che Ellen Stewart ha tenacemente perseguito, in nome del quale ha impostato la pratica del proprio teatro e che consegna, ora, al futuro. Sopravvivenza come invenzione di modi sempre nuovi per proseguire e come memoria di questi modi; sopravvivenza come vivere sopra la vita, ovvero inscrivere la propria identità sul presente, nel mentre scorre, affinché si rinnovi e abbia memoria di sé.

A ben guardare, c'è un tratto marcatamente teatrale nel desiderare in vita la scena della propria memorabilità e nell'inventarne la sopravvivenza. In tale desiderio, gli altri compaiono come parte integrante della scena, veri e propri spettatori, nell'accezione in cui questo termine dovrebbe essere accolto, lungi da una ricezione passiva, ma – come si è detto – in qualità di complici e testimoni⁶. È in questo senso, prima di tutto, che Ellen Stewart remanifesta in se stessa il teatro. Nell'aver reso la propria identità uno spazio di commemorazione per le caratteristiche essenziali del teatro – un teatro, per così dire, senza qualità, ovvero “teatro” prima di qualsiasi altra accezione.

II. Un “abitare simpatetico”

Non appare casuale, allora, che il primo e fondamentale contributo di Ellen Stewart alla storia dello spettacolo sia stata la semplice fondazione di un teatro: l'appropriazione di uno spazio non teatrale e l'affermazione della sua esistenza come teatro. Quasi come quando i bambini tracciano un cerchio sulla sabbia e stabiliscono che quello è un palcoscenico, o un castello, o una nave pirata – e il cerchio tutto a un tratto lo diventa, per tutti coloro che sono complici e testimoni nel dichiararlo tale e nel praticarne una fantasia di utilizzo, prima ancora di sapere cosa accadrà al suo interno.

Questo teatro, nato il 18 ottobre 1961, nello spazio di uno scantinato al numero 321 della Nona Strada, nel Lower East Side di New York, era largo circa sei metri quadri e travestito da caffetteria, perché tale status rendeva possibile evitare una lunga e costosa procedura per ottenere una licenza per spettacoli dal vivo, requisito richiesto dalle autorità cittadine. Il palcoscenico, strettissimo e non rialzato, distava meno di un metro dalla prima fila di tavolini, disposti a semicerchio sulle pareti della cantina; su uno dei due lati della stanza c'era un grande camino, sull'altro, proprio accanto alla scena, un piccolo bancone da

⁶ Nel considerare gli spettatori in qualità di testimoni, accolgo le risonanze specifiche della riflessione di Marco Pustianaz espresse in particolare in *Teatro superstite*, in “Art'O”, n. 12, primavera-estate 2009, pp. 13-21.

bar. Il nome di questo caffè, fin dal principio, coincise con il soprannome con cui Ellen Stewart veniva chiamata dai propri complici e testimoni: La Mama.

A seguito di lamentele da parte del vicinato (che accusava Stewart di dirigere un bordello), nell'aprile del 1963 il New York Building Department fece visita al Café La Mama e ne ingiunse la chiusura, sostenendo che fosse situato in un'area della metropoli in cui l'attività delle caffetterie non era consentita. Tale accusa si rivelò in seguito infondata, dal momento che la zona dell'East Village in cui la prima sede del La Mama era situata, effettivamente non presentava controindicazioni in tal senso. A fine giugno 1963, tuttavia, il La Mama si era già trasferito in una nuova sede, un loft al secondo piano di un palazzo al numero 82 della Second Avenue. Dopo solo qualche mese dall'inaugurazione di questo secondo locale, tuttavia, i problemi con le autorità cittadine si ripresentarono. A Stewart fu comunicato che la nuova area in cui si trovava il Café era stata dichiarata *off-limits* per le caffetterie e l'attività risultava dunque nuovamente illegale: dopo svariate ammonizioni, in marzo 1964 il Café La Mama venne chiuso dai Vigili del Fuoco, Stewart fu arrestata e tenuta in prigione per una notte. L'alternativa che si presentava, a questo punto, era quella di traslocare nuovamente, o tentare di ottenere una licenza per la gestione di un teatro, il che avrebbe comportato una consistente ristrutturazione del loft, per adattarlo alle norme di sicurezza e agibilità degli edifici teatrali. Stewart decise di optare per una terza via: proseguire esattamente nello stesso modo trasformando soltanto formalmente la cornice legale del Café. Il La Mama da questo momento divenne un club: fu istituito un tesseramento e il nome dell'attività fu trasformato in "La Mama Experimental Theatre Club" (La Mama E.T.C.). Tramite il pagamento di una tessera associativa settimanale, i membri potevano partecipare gratuitamente alle attività che avevano luogo nel club, senza che queste fossero pensate come una stagione teatrale⁷.

La mossa tattica effettuata da Stewart non provocò cambiamenti sostanziali nell'impostazione de La Mama e dopo tutto finì per affermare ancora più esplicitamente ciò che La Mama, in realtà, era stato fin dalla sua fondazione: una festa privata permanente. Gli spettatori, infatti, non erano sconosciuti, né casuali frequentatori, ma piuttosto un gruppo di persone che gravitava attorno a quel luogo, un locale al contempo pubblico e intimamente privato. Erano un gruppo di persone che a quel luogo, insieme a Stewart, aveva dato e continuava a dar forma. Il diverso spazio della nuova sede presentava caratteristiche differenti rispetto al precedente e offriva dunque maggiori possibilità di sviluppo per gli spettacoli: laddove il primo scantinato poteva ospitare solo trenta spettatori, il loft accoglieva settantaquattro posti a sedere (e spesso ben più di settantaquattro spettatori). L'ambiente più ampio consentì inoltre l'utilizzo di una pedana più grande e leggermente rialzata in qualità di palcoscenico, nonché la presenza di camerini, mentre nella prima sede ogni cambio di scena o costumi avveniva

⁷ Nonostante questo, ancora nel corso del 1963 La Mama continuò a essere sospetto agli occhi della polizia, dell'ufficio igiene e dell'ufficio licenze, che continuarono a fare irruzione nella sede del teatro e ne decretarono la chiusura per due settimane all'inizio del luglio 1963. Il club fu riaperto subito dopo, perché non sussistevano motivazioni legali per la sua chiusura.

sotto gli occhi del pubblico. Nel Novembre 1964, al termine dello spettacolo *Dear Friends*⁸, Stewart chiese a tutti gli spettatori di seguirla in strada, portando con sé la sedia su cui erano seduti e uno dei quadri alle pareti del club, o un altro pezzo di mobilio. È in questo modo – attraverso una processione di spettatori nel bel mezzo della notte – che avvenne il terzo trasloco del La Mama, in un locale poco distante, un altro loft al numero 122 della Second Avenue, uno spazio ancora un po' più grande.

Le bizzarre modalità di questo trasloco possono considerarsi emblematiche del modo in cui Ellen Stewart ha concepito l'esperienza del teatro e così pure il suo utilizzo da parte di artisti e spettatori: nei termini di un abitare. Un prendere dimora che non si riduce semplicemente a un sentimento di attaccamento a un luogo, ma ha specifiche ricadute sulla relazione di diritti e doveri di ognuno rispetto allo spazio teatrale, determinando un'appropriazione di esso da un punto di vista pragmatico e simbolico. Il carattere di questo dimorare sembra trovare precisa descrizione in un aggettivo speciale, inventato un giorno da Bertolt Brecht durante una conversazione e subito registrato, nei suoi diari, dall'amico Walter Benjamin, che – scrive – considerava l'abitare il suo argomento preferito: *mitahmendes Wohnen*, un abitare simpatetico, frutto di un neologismo (*mitahmend*) che contiene in sé la parola simpatia (*Mitgefühl*) e la parola somiglianza (*nachahmend*)⁹. Secondo Brecht, nell'"abitare simpatetico" la dimora prende forma a seconda dei comportamenti e delle abitudini propri dei suoi abitanti e finisce per somigliargli; si tratta di un modo di abitare informando di sé il proprio ambiente, arrangiandolo in modo accondiscendente, così da sentirsi a casa a modo proprio, in un luogo. A quest'attitudine, che Brecht dichiarava essergli propria, contrapponeva un differente approccio e utilizzo dello spazio: l'abitare comportandosi come ospiti [*das Gastwohnen*"]. In questo secondo caso, l'abitante rifiuta di assumersi la responsabilità di ciò che utilizza; "si sente invitato dalla sedia su cui siede e quando si alza, ritiene che l'invito sia concluso"¹⁰.

È interessante quanto l'esempio offerto da Brecht appaia calzante rispetto all'episodio del secondo trasloco de La Mama E.T.C.: nella richiesta di accompagnare la propria sedia nel suo trasferimento in un altro spazio, è come se ogni spettatore sia stato chiamato a essere abitante del La Mama e, più precisamente, un abitante simpatetico. Un abitante, cioè, la cui appropriazione nei confronti della sedia su cui siede eccede l'invito temporaneo, per il tempo esclusivo dello spettacolo; eccede persino la permanenza della dimora in un unico, definitivo luogo fisico; esprime cioè non solo un attaccamento, ma anche una responsabilità duratura rispetto all'occupazione di quella sedia e del suo destino. Si tratta dunque di una sostanziale differenza rispetto alla frequentazione di un teatro in qualità di ospiti, che attribuiscono al proprio sedile una specifica, circoscritta funzionalità: una fruizione teatrale.

⁸ Testo e regia: Jimmy Wigfall e Steve Gary; musiche: Tom O'Horgan e Elmer Kline.

⁹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 436.

¹⁰ *Ivi*, p. 436 (traduzione di chi scrive).

Con la fondazione del teatro La Mama e la difesa della sua permanenza come ambiente, Ellen Stewart ha affermato un rapporto con lo spazio del teatro del tutto inedito rispetto alle consuetudini sia del teatro di Broadway sia del circuito Off-Broadway, in cui l'accesso, per gli artisti così come per gli spettatori, era soggetto alle regole del professionismo ed esplicitamente funzionalizzato. L'abitare simpatetico del La Mama corrispondeva a un'esplicita *amatorialità*, nei termini in cui metteva in gioco un'assoluta verginità rispetto al mestiere del teatro e una forte componente di lavoro affettivo. Il coinvolgimento degli spettatori nel trasloco del teatro, infatti, è un gesto che assume una forte valenza simbolica, proprio perché coincide con un procedimento tattico di sopravvivenza del teatro stesso e non si riduce a una ritualità formale. Scarseggiando le risorse economiche e dovendo fronteggiare un nuovo trasloco, fare appello al lavoro affettivo degli spettatori era in quel contesto un'opzione assolutamente legittima; d'altra parte, gli spettacoli offerti agli spettatori del La Mama si sviluppavano anch'essi come lavoro non retribuito, grazie a un lavoro sostenuto da un'attività amatoriale, accogliendo questo termine nella sua piena accezione, che trattiene più che un'eco della sua radice etimologica. Le peripezie dell'abitare simpatetico del La Mama, inoltre, contribuirono in maniera sostanziale allo sviluppo della pratica teatrale che prese corpo al suo interno, in una reciproca compenetrazione tra spazio e comportamenti. Nelle parole di Stewart:

I testi che venivano scritti divennero una tipologia diversa di testi per ogni sede in cui ci siamo spostati. Nessuno di noi all'inizio aveva alcuna intenzione di sfidare il teatro o dar vita a un'alternativa teatrale, né tantomeno di realizzare qualcosa che avesse a che fare con l'Off-Broadway. Eravamo un piccolo gruppo di persone che scriveva testi o voleva recitare questi testi e davvero sapeva poco o niente del teatro [...]. È così che abbiamo iniziato. Abbiamo imparato perché la natura ci ha forzato a imparare facendoci spostare, adattandoci a diversi ambienti. Da questo la nostra tipologia di teatro sembrò evolversi¹¹.

In modo assolutamente peculiare rispetto al contemporaneo panorama della ricerca teatrale internazionale di quegli anni, la spinta propulsiva per la fondazione del Café La Mama fu infatti l'emergere di una nuova drammaturgia: attorno a Stewart si raccolse un nutrito gruppo di aspiranti drammaturghi (tra questi, Paul Foster, Maria Irenes Fornes, Sam Shepard, Rochelle Owens, Jean Claude Van Itallie) i cui testi faticavano a trovare spazio in teatro e a confrontare dunque le proprie parole con la materialità della scena vera e propria. Tale drammaturgia, in effetti, inizialmente non si percepiva né si proponeva come nuova: per certi versi il La Mama si considerava uno *showcase*, uno spazio in cui esibire il lavoro teatrale nella speranza di renderlo più forte e poterlo, poi, proporre altrove, nel *big time* dei circuiti ufficiali. Lo stesso atteggiamento caratterizzava la partecipazione degli attori e dei registi, molti dei quali al contempo tentavano di portare avanti una carriera nel teatro *mainstream* e utilizzavano il La Mama come piattaforma per esercitarsi¹². Nella permanenza in uno stesso luogo, nel confronto

¹¹ E. Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, in "The Drama Review", vol. 24, n.2, giugno 1980, pp. 11-22, p. 14. Traduzione di chi scrive.

¹² Il termine *showcase*, con cui ho definito la funzione del La Mama nella prima metà degli anni

tra i vari testi e con le stesse condizioni di produzione, tuttavia, caratteristiche ricorrenti iniziarono ad emergere tra i vari lavori e così pure collaborazioni: una specifica sensibilità rispetto alla scrittura per la scena apparve presto riconoscibile come propria di un movimento. Come registrò immediatamente Michael T. Smith, critico del Village Voice, attento osservatore di questa scena fin dai suoi esordi e drammaturgo egli stesso, se inizialmente quest'esperienza era concepita come una stagione di passaggio verso un potenziale successo commerciale, presto gli artisti che operavano nella scena Off-Off-Broadway presero piena coscienza del valore della propria autonomia creativa e produttiva e trovarono in essa un forte elemento identitario¹³: nell'abitare questo comune ambiente di lavoro, l'identità di questo nuovo teatro trovò la propria casa.

In tutto ciò, la vera e propria abitazione di Ellen Stewart costituì fin dall'inizio un'appendice del teatro La Mama: attorno a essa gravitavano gli artisti, nel suo spazio venivano sviluppati progetti e così pure le relazioni umane sulla base delle quali, poi, crescevano le collaborazioni. Come ricorda Paul Foster, su molti dei copioni degli spettacoli messi in scena al La Mama nei primi anni Sessanta, c'erano tracce di cibo e ogni ricordo di quel periodo sembra impregnato dell'odore della minestra che a ogni ora di pranzo e di cena bolliva in cucina, pronta per essere allungata e offerta a chiunque passasse da casa di Ellen¹⁴. Quando nel 1969 il La Mama affrontò il suo ultimo trasloco, spostandosi nella palazzina liberty al numero 74 della Quarta Strada, che è tuttora la sua sede – un progetto che esplicitamente suggella una raggiunta stabilità da parte del La Mama E.T.C.¹⁵ – questo elemento rimase costante. Anzi, l'abitare simpatetico

Sessanta non è casuale e venne impiegato dal teatro stesso nella sua negoziazione con la regolamentazione sindacale di Broadway, le Unions, che presto iniziarono a percepire il circuito Off-Off-Broadway come una minaccia per il proprio monopolio. Nel 1965, dopo lunghe battaglie portate avanti personalmente proprio da Ellen Stewart, l'Actors'Equity Association istituisce lo Showcase and Workshop Code: i membri del sindacato avrebbero potuto lavorare non pagati in produzioni di breve durata, con meno di dieci repliche in un periodo non superiore a tre settimane, a patto che gli spettacoli non fossero pubblicizzati né aperti a un pubblico superiore a cento ospiti a sera. In aggiunta, era vietato applicare a queste produzioni un biglietto d'entrata. Fu in questo modo che gli spettacoli dell'Off-Off-Broadway poterono proseguire per qualche tempo quasi indisturbati.

¹³ M. Smith, *Introduction*, in *Eight Plays from Off-Off-Broadway*, a cura di M. Smith e N. Orzel, Indianapolis/New York, Bobbs-Merrill, 1966, p. 8.

¹⁴ Il commento di Foster è riportato in C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, in "The Drama Review", vol. 50, n. 2, estate 2006, pp. 12-51, trad. it. M. Matullo-V. Nicoli-J. Bradshaw, *Ellen Stewart. La Mama di tutti noi*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La Mama dell'Avanguardia: il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006, p. 78.

¹⁵ Gli anni Sessanta maturi videro l'instaurarsi del sistema delle fondazioni, che offrivano alle corporazioni private la possibilità di investire delle somme di denaro a scopi filantropici, finanziando, ad esempio, l'attività artistica. Questo rappresentò un'opportunità di finanziamento inaspettata per molte esperienze del nuovo teatro americano. Ellen Stewart sfruttò prontamente il momento favorevole, chiedendo alla Ford Foundation un finanziamento di 25.000 dollari per l'oneroso lavoro di ristrutturazione della palazzina sulla Quarta strada, individuata come spazio ideale per ospitare gli sviluppi più articolati delle attività del La Mama. Alla ristrutturazione dello stabile, in ogni caso, contribuì attivamente la comunità artistica orbitante attorno al La Mama, come documentato in svariati video e fotografie conservati presso il La Mama Archive.

di Ellen Stewart rispetto allo spazio del proprio teatro si esprime, se possibile, con maggiore evidenza: l'abitazione di Ellen andò a collocarsi letteralmente all'interno del teatro, all'ultimo piano.

È lì che ha continuato a vivere per il resto della sua vita, quando si trovava a New York e non in giro per il mondo; è lì che è stata accudita quando ha iniziato ad avere difficoltà a scendere le scale; a solo un isolato di distanza – in un piano intermedio della palazzina sulla Great Jones Street, acquisita nel 1970 come spazio laboratoriale del La Mama – Ellen ha voluto che fosse allestito il suo letto nel periodo della sua malattia, trascorrendo così sempre all'interno del suo teatro gli ultimi mesi della sua vita, benché costretta all'immobilità. In quello spazio, Ellen veniva visitata dai suoi amici, riceveva cartoline, osservava dalle enormi finestre uno squarcio dello spazio di New York che il La Mama ha abitato con così tanta simpatia, che così tanto al La Mama oggi somigli.

III. La tecnologia di una maternità

Quasi tutti coloro che hanno scritto di Ellen Stewart, dai primi anni Sessanta ad oggi, hanno rilevato l'aspetto affettivo del soprannome La Mama, che così profondamente salda l'identità di questa donna con quella del teatro da lei fondato. È innegabile, infatti, che fin dal principio, Ellen Stewart abbia assolto il ruolo di figura materna per tutti gli artisti che hanno operato al La Mama, che sempre più consapevolmente nel corso degli anni abbia costruito la propria immagine come quella di una grande famiglia¹⁶. L'importanza di questo soprannome, tuttavia, non si riduce a un elemento esclusivamente formale ed è cruciale per comprendere il modo in cui, a partire dal proprio nome, Stewart ha sperimentato performativamente il concetto di *parentela*, con importanti conseguenze sia nella configurazione del suo teatro, sia nella formazione della sua identità. Tale sperimentazione ha a che fare con una ridefinizione dell'idea di *parentela*, che sembra centrare le caratteristiche essenziali di questo concetto, nei termini in cui la *parentela* consiste, essenzialmente, nella capacità di costruire un sistema di alleanze, fondate su necessità di scambio e supporto reciproco tra individui.

Numerosi studi, in ambito antropologico, hanno del resto sottolineato quanto l'enfasi sulla procreazione sessuata abbia storicamente adombrato il valore della riproduzione culturale, benché quest'ultima sia sempre stata un fattore centrale nel funzionamento stesso della *parentela*: piuttosto che un *essere*, la *parentela* andrebbe concepita nei termini di un *fare*, cioè come un sistema di condotta

¹⁶ Tra i molti esempi, rimando a una rosa di testi emblematici, in un ampio spettro cronologico: A. Poland e B. Mailman (a cura di), *The Off-Off-Broadway Book: Plays, People, Theatre*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1972; M. Croyden, *Lunatics, Lovers and Poets: the Contemporary Experimental Theatre*, New York, McGraw-Hill, 1972; S. Baner, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and The Effervescent Body*, Durham - London, Duke University Press, 1993; Stephen J. Bottoms, *Playing Underground: a Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Minnesota, University of Michigan Press, 2004; C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, cit.

piuttosto che di genealogia¹⁷. È in questo senso, come suggerisce Pierre Bourdieu, che certe relazioni sociali possono considerarsi in termini di “parentela pratica”, in quanto connessioni umane fondate su funzioni di assistenza, cura e dipendenza reciproca, del tutto simili a quelle tradizionalmente intese come familiari¹⁸. Laddove la parentela ufficiale spesso non ha un ruolo attivo nella vita quotidiana degli individui, le forme di parentela pratica sono inoltre profondamente integrate alle attività quotidiane delle persone, in quanto per esistere dipendono necessariamente dal continuo mantenimento e rinnovo dei legami. Il modo in cui Ellen Stewart ha incarnato la propria figura materna, sembra posizionarsi precisamente in quest’orizzonte, nell’ambito di una sperimentazione collettiva di una vera e propria parentela pratica, capace di sviluppare i propri codici familiari ben oltre gli automatismi della lingua. A ben guardare, infatti, la cosiddetta maternità incarnata dal soprannome La Mama costituisce un vero e proprio “modo congiuntivo”, per utilizzare la terminologia proposta da Richard Schechner¹⁹, sulla base della quale Ellen Stewart ha *restaurato* il proprio comportamento, rendendolo leggibile esattamente come “seconda natura”. L’invenzione performativa di questa figura di madre, cioè, non corrisponde all’interpretazione di un ruolo, ma al recupero selettivo di una serie di funzioni che nell’immaginario collettivo sono associate alla figura materna, in modo da sperimentarne il funzionamento e il valore in un ambito impreveduto: quello del teatro.

Nell’accezione specifica in cui Stewart ha voluto accogliere questo concetto, la maternità appare essenzialmente come una *tecnologia di rinnovo*: un lavoro affettivo tramite il quale alcune forme di attaccamento fisico ed emotivo rispetto a un luogo e a una pratica sono create, trasformate e sostenute nel tempo. Una forza-lavoro che, per scelta affettiva, esiste fuori da una scala di retribuzione, ma non per questo non è portatrice di valore: così come il lavoro di una madre che prepara amorosamente un letto per accogliere il sonno del proprio figlio, o i vestiti puliti che indosserà il giorno dopo per andare a scuola. La scelta di recuperare e mettere in pratica queste funzioni fuori da un ambiente domestico e, per di più, nello spazio pubblico di una scena artistica, appare di per sé significativa: nell’America degli anni Sessanta, la posizione subordinata della donna all’interno della famiglia veniva propagandata come immagine cardine della ricostruzione sociale post-bellica, nella completa omissione del fondamentale

¹⁷ Lo studio fondamentale che ha posto le basi per questa rinnovata concezione della parentela è certamente C. Lévi-Strauss, *Le Structures élémentaires de la parentèle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949 (trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 1969). Rispetto agli sviluppi più recenti di questa riflessione rimando almeno a D. Schneider, *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1984; P. Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, trad. it. I. Maffi, *Per una teoria della pratica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003; S. Franklin-S. McKinnon (a cura di), *Relative Values: Reconfiguring Kinship Studies*, Durham, Duke University Press, 2001.

¹⁸ P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica*, cit.

¹⁹ R. Schechner, *Sul comportamento restaurato*, in R. Schechner, *La teoria della performance, 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 216.

apporto economico, sociale e affettivo che proprio la donna, relegata in un ruolo granitico di sposa e madre, offriva nella sfera privata ed era assolutamente capace di offrire nella sfera pubblica. L'idea di maternità espressa da Stewart, al contrario, valorizza proprio la materialità di questo lavoro affettivo, traducendola in un impegno pubblico e privato che ha sostenuto l'attività teatrale svolta all'interno del La Mama: un investimento non tanto economico (benché nella prima metà degli anni Sessanta Stewart abbia finanziato il La Mama prevalentemente a proprie spese), quanto di tempo, risorse e cura. Modalità nient'affatto naturalmente proprie della figura materna, ma associate al comportamento della madre nel corso di una storia millenaria di subordinazione e sfruttamento sociale della donna. Rivendicare la dignità, il valore e il potenziale creativo di queste funzioni in un ambito extra-domestico, significava operare un *detournement* proprio su questa storia, rileggere le abitudini affettive storicamente sedimentate in questo ruolo, astraendole dal loro automatismo e sperimentandone le potenzialità fuori dal sistema di pensiero e dai modi di produzione proposti dalla cultura egemonica. Equivalva in qualche modo a una presa di posizione politica, proprio all'interno di quella controcultura che negli anni Sessanta affermava nel complesso una radicale rottura con l'ambiente familiare, contestato per definizione come prigionia della libertà d'espressione e di sperimentazione.

Il Café La Mama nacque invece proprio per affermare il diritto del tentativo, offrendo una scena a un gruppo di artisti che si vedeva tagliato fuori dai meccanismi di reclutamento dello *showbusiness* newyorkese. Nacque per garantire a questi artisti una possibilità di perseveranza, di fronte all'insuccesso o all'indifferenza; una piattaforma di apprendimento, in un momento in cui i tradizionali sistemi di apprendistato del mestiere teatrale risultavano inaccessibili a molti. Paradossalmente, questo fu reso possibile proprio dalla creazione di un ambiente familiare, ovvero da una piattaforma di rapporti sociali che praticamente e affettivamente garantiva la prosecuzione di questo progetto.

La fondazione del teatro La Mama, infatti, non costituisce una cattedrale nel deserto, ma s'inserisce in un tessuto di esperienze che ha esplicitamente saldato la propria cooperazione artistica con la costruzione di un anti-sistema familiare, elaborando forme di sostegno economico, di assistenza e di coabitazione che hanno ampiamente influenzato il lavoro artistico prodotto a New York negli anni Sessanta. Mi riferisco all'ampia costellazione di artisti attivi nel circuito Off-Off-Broadway (negli spazi del Caffé Cino, il Theatre Genesis, la Judson Memorial Church, la Tenth Street Coffehouse, il New York Poets Theatre, il Village South Theatre, per citare solo i nomi più noti), nell'ambito del cinema indipendente (nelle varie sedi della Film-Maker's Cooperative, presso l'Hyperbole Photography Studio, la Factory), così come nel corto circuito tra spazio pubblico e spazio privato ospitato da numerose abitazioni, che per periodi più o meno lunghi svolsero sia la funzione di laboratorio che quella di vero e proprio palcoscenico (tra queste, quella di Tom O'Horgan, di Jack Smith, di Billy Name,

di Diane di Prima). Come ho argomentato più diffusamente altrove²⁰, la dinamica relazionale di questa scena manifesta molteplici aspetti riconducibili alla nozione di parentela non solo in termini di condotta, basata su connessioni altre rispetto a quelle familiari, su cui poteva fondarsi la nuova vita lontano dalle famiglie d'origine; ma anche come produzione di somiglianze, la cui natura prescinde totalmente dal fattore genealogico e si manifesta piuttosto come assunzione di *habitus*, riconoscibili dall'esterno come propri di un determinato *habitat* creativo; infine, come modello comportamentale che contemporaneamente contesta e ri-produce (invertendo di senso) quelle che la società propone come le strutture elementari della parentela, in termini di rituali, forme di appartenenza e riproduzione.

Proprio come Ellen Stewart, numerose figure, in questo contesto, funsero da punto di riferimento per gruppi di artisti più o meno stabili, che gravitavano attorno a uno spazio da loro gestito, e si riferivano ad esse come se fossero figure genitoriali: ad esempio Joe Cino, Andy Warhol, Jonas Mekas, Diane di Prima, Al Carmines, Jack Smith. Tutte queste figure, in modi diversi, hanno svolto per un periodo continuativo il ruolo di padroni di casa, in un contesto in cui, tuttavia, la parola “padrone” era continuamente rinegoziata, insieme al concetto di proprietà; e la stessa casa si costituiva per occasione, o per meglio dire, per scelta d'appartenenza – per prendere parte a un ambiente. Non solo: se nel linguaggio quotidiano, intriso degli automatismi della cultura egemonica, queste figure di riferimento venivano più o meno ironicamente definite come figure materne o paterne, spesso nella pratica comportamentale la funzione svolta nei confronti della propria famiglia presentava caratteristiche piuttosto anomale rispetto a un ruolo parentale, almeno non tradizionalmente inteso. Nel suo studio sul Greenwich Village nel 1963, anche Sally Banes si sofferma su questo punto, rilevando che molti testi scritti e allestiti in quell'ambiente e in quel periodo (come ad esempio *Home Movies* di Rosalyn Drexler, *You May Go Home Again* di David Starkweather, *Home Free!* di Landford Wilson) significativamente mettevano in scena lo sgretolamento della famiglia, nel mentre le loro peculiari condizioni di produzione e ricezione erano rese possibili proprio dal calore domestico, misto a una generale condizione di adolescenziale libertà creativa, che costituiva il sale della scena underground²¹:

Il tipo di privacy che i suoi frequentatori percepivano come “sentirsi a casa” – anche se si trattava di una casa la cui pace era costantemente minacciata da irruzioni della polizia, poiché il teatro era privo di licenze e anche se questa vita domestica in realtà non garantiva alcuna privacy – era un elemento chiave nel fermento creativo del Caffè Cino. In quel luogo era possibile sperimentare di fronte a un pubblico accondiscendente e praticamente a un passo dal palcoscenico; inoltre e soprattutto (a differenza che a casa) tutto era permesso. Questa era una casa liberata, una festa con genitori perennemente fuori città e a capo di tutto uno zio generoso, piuttosto che un padre. (Era una casa, inoltre, in cui

²⁰ G. Palladini, *Queer Kinship in the New York Underground: On the Life and Legend of Jackie Curtis*, in “Contemporary Theatre Review,” n. 21.2, 2011, pp. 126-153.

²¹ S. Banes, *Greenwich Village 1963*, cit.

l'omosessualità piuttosto che l'eterosessualità era la norma). Persino il fatto che “la stanza”, come Cino la chiamava, non fosse un vero teatro ma un luogo adornato *ad hoc* per ogni produzione, senza alcun budget, aggiungeva una sensazione di libertà, cooperazione e calore domestico²².

IV. L'archivio del La Mama: forme di rinnovo e tracce d'insistenza

Numerose opere della scena newyorkese degli anni Sessanta (spettacoli, film, fotografie) possono considerarsi parallelamente come opere prodotte nel contesto specifico di questa parentela pratica e come documenti di tale parentela nel momento della sua attualità. Possono considerarsi, cioè, opere nella misura in cui furono presentate e circolarono come tali nella cultura; ma sono di fatto anche documenti di una serie di relazioni sociali *nel tempo* e dunque archiviano le manifestazioni di questa parentela pratica e il suo desiderio di rinnovarsi. Questo peculiare aspetto della storia di quegli anni è particolarmente cruciale rispetto al teatro La Mama, che oltretutto è l'unico spazio sopravvissuto a quella stagione e rimasto attivo sulla scena newyorkese in un rapporto di continuità con il proprio passato, celebrando proprio l'anno scorso i suoi cinquant'anni²³.

Basta gettare anche solo un rapido sguardo agli archivi del La Mama per averne la percezione, per realizzare in che termini Stewart ha preso in carico la *memorabilità* di ciò che accadeva nell'ambiente da lei abitato e di come questo ambiente abbia di per sé prodotto una narrazione della storia del La Mama, più o meno consapevolmente. A partire dal 1961, Ellen ha collezionato tracce di tutto quello che è accaduto al La Mama, accumulando una quantità eterogenea di materiali (foto, poster, copioni, oggetti, lettere, libri, conteggi, schede tecniche degli spettacoli, bollette, ringraziamenti, ritagli di giornale e molto altro) che sembrano continuamente sfuggire a uno sforzo sistematico di catalogazione, benché soprattutto negli ultimi anni il personale del La Mama (e in particolare Ozzie Rodriguez, che da sempre si prende cura della collezione) si sia impegnato seriamente per rendere l'archivio più facilmente accessibile e presentabile all'esterno, destinandogli anche una bellissima sede, che comprende oggi uno spazio espositivo.

Per lungo tempo, l'archivio è esistito come collezione privata di Ellen, fu trasferito poi nello scantinato della palazzina sulla Quarta Strada (dove io lo incontrai per la prima volta) e solo in tempi molto recenti, essendo cresciuto a dismisura, ha trovato accoglienza al piano terra del teatro Annex, in uno spazio pensato e organizzato come luogo per la sua custodia. L'Annex è una palazzina adiacente alla sede sulla Quarta strada, annesso al complesso del La Mama nel

²² *Ivi*, p. 48 (traduzione di chi scrive).

²³ Sia la Judson Memorial Church che la St. Mark's Church on the Bowery continuano ancora oggi a ospitare esperienze teatrali e nel corso degli anni hanno continuato a offrire ospitalità a specifici gruppi. Il La Mama, tuttavia, è l'unico spazio teatrale che è sopravvissuto a quella stagione mantenendo una continuità con essa, probabilmente anche grazie alla longevità di Stewart, che fino all'ultimo ha mantenuto le redini del teatro e ha continuato a enfatizzare la sua storia.

1974 e costituito da un'ampia sala teatrale (progettata dallo scenografo Jun Maeda con un sistema di praticabili, in modo tale che per ogni spettacolo lo spazio possa essere riformulato) e da diverse stanze adibite a dormitori nei piani superiori, che accolgono i membri delle compagnie internazionali in tournée presso il teatro. A partire dagli anni Settanta, infatti, Stewart ha tenacemente perseguito la proiezione del La Mama in una dimensione internazionale, incoraggiando la presentazione dei lavori realizzati all'interno del suo teatro in festival e teatri fuori dagli Stati Uniti; poi la fondazione di piccole succursali targate La Mama in diverse parti del mondo (vere e proprie affiliazioni, senza alcun vincolo sostanziale ma solo una scelta, per così dire, d'elezione) e ospitando a sua volta a New York i più importanti protagonisti della scena teatrale internazionale²⁴. La dimensione internazionale del teatro La Mama, inoltre, ha trovato un'espressione particolarmente significativa nella fondazione di un'ulteriore dimora, che ha trovato ospitalità proprio in Italia, nella campagna spoletina. All'inizio degli anni Ottanta, infatti, grazie a un generoso premio in denaro assegnatole come riconoscimento alla carriera dalla Mac Arthur Foundation, Ellen Stewart ha acquistato e ristrutturato un ex-monastero nella località di Santa Maria Reggiana, dove ha dato vita al La Mama Umbria International, una residenza per artisti che ogni estate ospita seminari, laboratori residenziali e raccoglie una nutrita comunità di artisti. Ancora oggi, in questo luogo, una temporanea comunità s'incontra, collabora e convive negli spazi di un'enorme casa, che nella sua stessa configurazione rispecchia il tradizionale abitare simpatetico che ha sempre caratterizzato lo spazio del La Mama²⁵.

Una moltitudine di esperienze è confluita dunque nell'archivio del La Mama, senza soluzione di continuità, in una collezione che non conosce distinzioni tra le diverse fasi di questa lunghissima storia, che trattiene in sé il carattere di un enorme album di famiglia, in cui è possibile riconoscere volti, circostanze, dissotterrare parole, ricucire o ricamare le molte pieghe del racconto. In questa immensa collezione, tutto è importante per custodire il coloratissimo mosaico che Stewart così tanto apprezzava, che era il suo principale motivo di orgoglio e che continuava incessantemente a narrare: "La Mama is a lot of people, all over the world", amava ripetere. E tuttavia, come in ogni album di famiglia, in questo archivio alcune scene spiccano con particolare efficacia, sembrano trattenere il "sapore familiare" del La Mama, al di là di un attaccamento emotivo individuale; partecipano letteralmente – nel loro riposare in prossimità, nel loro esistere in una moltitudine – di una vera e propria com-memorazione della parentela del La Mama. In un certo senso, si potrebbe dire che questi documenti

²⁴ Per citare solo una rosa di esempi significativi: nel 1967 il La Mama ospita Jerzy Grotowski, fino a quel momento sconosciuto al pubblico americano; nel 1980 Peter Brook con *L'Os*, *Ubu*, *The Ik* e *La Conferenza degli Uccelli*; l'anno successivo, il debutto americano di Kazuo Ohno; nel 1982 Tadeusz Kantor con *Wielopole*, *Wielopole*; nel 1984 l'Odin Teatret con *Le ceneri di Brecht* e *Il Milione*.

²⁵ Per una storia dettagliata del La Mama Umbria International rimando al mio saggio, *Lo spazio del La Mama*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La Mama dell'Avanguardia*, cit.

si proiettano oltre il contatto diretto esistito una volta con gli spettatori presenti al momento in cui uno spettacolo ebbe luogo e riposano ora, nell'archivio, in attesa di "spettatori ritardatari", prendendo in prestito una bella espressione di Joe Kelleher²⁶; spettatori che, come me, continuano a percepirne in essi un'eco narrativa.

L'archivio del La Mama costituisce un esempio purissimo della tecnologia di rinnovo messa in atto da Ellen Stewart, attraverso la performance della propria maternità; ed è al contempo un esempio di come la cura di questo teatro abbia significato da un lato la garanzia della sua sopravvivenza, dall'altro un aspetto centrale dell'identità di Stewart. La potenzialità di rinnovo che riposa nell'archivio voluto e custodito da Ellen è intimamente connessa con la storia familiare del La Mama e funziona secondo un meccanismo che sempre presiede ai racconti familiari: la teatralizzazione di momenti precisi della storia di una famiglia nel tempo, in cui i parenti compaiono nel ruolo di protagonisti di scene che, successivamente, possono acquisire il valore di scene fondative. Ad esempio, il fidanzamento dei nonni – che nelle foto sono ancora giovani e ignari di un futuro di progenie – o il racconto di come la casa di famiglia venne acquistata, il racconto o la foto di una nascita, il ricordo di momenti difficili e di come questi momenti vennero superati. In un certo senso, ogni racconto familiare non narra che di un'origine, ma in realtà non lo è mai, ed esiste per essere narrato sia come conferma della storia familiare, sia come incoraggiamento per la sua prosecuzione.

La trasformazione degli aneddoti nella storia familiare in scene memorabili è un lavoro che Gertrude Stein ha definito un lavoro di "insistenza", intendendo con questo termine una pratica che si differenzia e in qualche modo si oppone alla ripetizione²⁷. Stein racconta di aver acquisito consapevolezza di questa differenza quando, a diciassette anni, andò in visita alle proprie zie a Baltimora e sedette con loro, sentendole raccontare gli stessi episodi di vita in continuazione: "non aveva importanza quanto spesso qualcosa che era accaduto in passato, fosse accaduto, ogni qualvolta che qualcuno raccontava qualcosa non c'era mai ripetizione"²⁸. L'insistenza, suggerisce Stein, ha a che fare con qualcosa che esiste, qualcosa di vivo e riconosciuto come tale nel corso della narrazione; ha a che fare con una pratica che l'autrice definisce "ascoltare e parlare allo stesso tempo"²⁹. La ripetizione può esistere, secondo Stein, solo quando qualcosa è descritto, non quando qualcuno ascolta e parla di una storia di vita, anche se – e specialmente se – la storia è già conosciuta in anticipo. Significativamente,

²⁶ J. Kelleher, *Sui teatri autorimembranti*, in *B.motion: spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Milano, Costa & Nolan, 2008, pp. 47-62.

²⁷ G. Stein, *Portraits and Repetitions*, in G. Stein, *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957.

²⁸ *Ivi*, p. 169.

²⁹ *Ivi*, p. 175.

Stein utilizza queste riflessioni per introdurre la propria pratica di “scrittura-ritratto”, ovvero il suo desiderio di trattenere le storie di vita dei propri amici – dei propri complici e testimoni – senza immortalarli, ma catturando il loro ritratto *nel bel mezzo del loro esistere*.

Nell’archivio del La Mama, i racconti familiari non sono elaborati solo attraverso l’oralità, né trattenuti esclusivamente nei documenti. Essi pertengono alla produzione stessa di numerosi spettacoli, che sono stati non solo veicolo di narrazione per la storia familiare del La Mama, ma essi stessi strumenti del suo rinnovo, in quanto ulteriori articolazioni di questa storia. In molti di essi, è possibile rintracciare la narrazione dell’identità di Ellen Stewart, *nel bel mezzo del suo esistere*, come una sorta di com-memorazione in presenza, come tanti scrigni della sua identità. Su uno, in particolare, mi piace soffermarmi, per narrare la leggenda di Ellen Stewart, che si racconta essere alla base della fondazione del Café La Mama.

V. *Hurrah for the Bridge*, o la leggenda del carretto

Andato in scena per la prima volta il 20 settembre 1963, *Hurrah for the Bridge* di Paul Foster è descritto da Stephen Bottoms come uno degli *homegrown plays* del teatro La Mama³⁰ e tale definizione appare quanto mai appropriata. L’opera di Paul Foster, infatti, può considerarsi un esempio distintivo della produzione del La Mama degli anni Sessanta. In numerosi resoconti, Stewart dichiara di aver aperto lo spazio del caffè per offrire una piattaforma di prova ai testi dei suoi due amici più cari, Paul Foster and Fred Lights³¹. Stando ai documenti, tuttavia, *Hurrah for the Bridge* risulta in realtà il primo spettacolo allestito all’interno del teatro, dopo circa due anni dalla sua fondazione, ma in una fase molto significativa della sua storia, quella che segna lo spostamento nella seconda sede e la conversione del suo status in quello di club per soli soci. Per considerare lo spettacolo di Foster come documento della parentela del La Mama, è utile riferirci in primo luogo alla materialità dei suoi resti: i poster, i copioni, gli oggetti di scena, le fotografie, tutte tracce sovrapposte che raccontano di alcune relazioni artistiche e sociali *nel tempo*.

Tra le foto di scena scattate da Conrad Ward, ad esempio, figura l’immagine di un grosso carretto pieno di stracci al centro del palcoscenico, accanto al quale si intravede un uomo (l’attore Paul Boesing) che tiene in mano un pezzo di carta, su cui spicca il messaggio: “shut up and push”. Dietro al mucchio di rifiuti posizionato sul carretto, si intravedono fotografie appese a un muro e a un grosso mobile sul fondo. Dalle fotografie di Ward, a ogni modo, non è possibile capire se le immagini sul fondo appartengano alla scena o alle pareti del La

³⁰ S. Bottoms, *Playing Underground*, cit. p. 101.

³¹ Ad esempio in E. Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, cit.; C. Rosenthal, *Ellen Stewart: La Mama of Us All*, cit.

Mama³² e quest'impressione è di per sé significativa: essa rende conto di un completo sovrapporsi dello spazio dell'opera e di quello del teatro, suggerendo che non soltanto la messa in scena di *Hurrah for the Bridge* del 1963 era in sintonia con lo spazio che la ospitava, ma che la memoria di quell'evento, negli stessi documenti, si confonde con quella dello spazio da esso abitato. L'immagine del carretto appena descritta – centrale nella foto in questione, così come in tutto lo spettacolo – offre un indizio fondamentale rispetto a questa sovrapposizione e alla sua funzione nella narrazione del La Mama.

In *Hurrah for the Bridge*, il carretto appartiene a Rover, il tragico protagonista del dramma, che si svolge nel seguente intreccio. Da qualche parte, fuori scena, si sta costruendo un ponte e pare che tale costruzione richieda la presenza di corpi umani da tumulare nei piloni di sostegno; di conseguenza, un gruppo di criminali si è organizzato per rastrellare la città in cerca di potenziali vittime da uccidere, in modo tale da poter vendere i loro cadaveri ai costruttori del ponte. Tutto lo spettacolo è caratterizzato da un'atmosfera di continua emergenza, in una città piena di potenziali minacce, incontri sospetti e generale malessere. Il personaggio di Rover è un mendicante, che disperatamente difende la propria vita e il proprio carretto, dove nasconde tutti i suoi averi (cenci e rifiuti) e la sua amatissima compagna, nascosta tra gli stracci. La donna – di nome Ruby – sembra non corrispondere la sua devozione e per tutto lo spettacolo la sua presenza si esprime attraverso messaggi crudi lanciati a Rover dall'interno del carretto (come ad esempio, "Shut up and push"). Lo spettacolo termina con la morte di Rover, assassinato dalla banda criminale: solo a questo punto Ruby emerge dal carretto e ride di fronte al cadavere dell'amico, prima di abbandonare la scena del delitto e concludere in tal modo *Hurrah for the Bridge*.

Dal punto di vista dello storico del teatro, il riferimento iconografico più immediato per l'immagine di Rover sarebbe di certo quella di Madre Coraggio: Brecht immaginò come principale oggetto di scena un carretto, sospinto per tutto lo spettacolo nel costante stato d'emergenza provocato dalla guerra. Anche in *Madre Coraggio e i suoi figli*, il carretto contiene oggetti: mercanzia che la donna vende ai soldati, approfittando della situazione. Anche nell'opera di Brecht, il carretto a volte trasporta esseri umani – Madre Coraggio, i suoi figli – ma piuttosto che difendere i propri cari a suo rischio e pericolo, la protagonista in quel caso finisce per mercanteggiare le loro stesse vite, così come aveva mercanteggiato gli altri prodotti che affollavano il suo carretto. Per la gran parte del pubblico del La Mama del 1963, tuttavia, l'immagine del carretto evocava ben più chiaramente l'immagine di un'altra sorta di maternità, che non soltanto eccedeva la tradizione teatrale, ma era cruciale come possibilità di esistenza di *Hurrah for the Bridge*: la storia (e leggenda) di Ellen Stewart.

³² Avendo consultato altre fotografie dello stesso periodo, sono in grado di affermare che le fotografie appese al muro e al mobile appartenessero al *décor* standard del Mama E.T.C. e non allo spettacolo. Ciò che m'interessa suggerire, comunque, è che osservando le foto di scena di *Hurrah for the Bridge* la sovrapposizione tra l'ambiente dello spettacolo e quella del teatro è completa e difficilmente, avendo a disposizione solo quel documento, sarebbe possibile compiere una distinzione.

Secondo la leggenda, le origini del La Mama riposano nell'immagine di un carretto, per la precisione il carretto di un uomo chiamato Abraham Diamond. Ellen Stewart era giunta a New York negli anni Cinquanta, con il progetto di frequentare una scuola di moda, opportunità che a Chicago le era preclusa in quanto afroamericana. Per sostenersi agli studi, Stewart iniziò a lavorare come facchino presso il magazzino Saks Fifth Avenue, dove – come tutti gli altri impiegati neri – era costretta a indossare un grembiule blu sopra il proprio vestito. Fu in questo periodo che entrò in contatto con Abraham Diamond, un venditore ambulante d'origine ebraica, che era emigrato negli Stati Uniti all'inizio del secolo e aveva avviato il proprio commercio posizionando un carretto su Orchard Street, nel Lower East Side. Il carretto di Diamond – o così vuole la leggenda – era stato l'esempio per altri immigrati del Lower East Side, che ben presto gli si affiancarono, istituendo un mercato su Orchard Street. In questo mercato, una domenica, Ellen Stewart incontrò Abraham Diamond, che adottò la giovane donna e iniziò a trattarla come sua protetta: ogni domenica, Diamond donava a Ellen un pezzo di tessuto, che lei avrebbe utilizzato nel corso della settimana per realizzare un vestito. La domenica successiva, sarebbe tornata su Orchard Street e avrebbe mostrato a Diamond la sua creazione, ricevendo in dono un nuovo pezzo di tessuto con cui lavorare. Secondo la leggenda, un giorno – durante la pausa pranzo in cui ai facchini era concesso di non indossare il grembiule – uno degli abiti disegnati da Stewart, da lei indossato sotto il grembiule e inaspettatamente esposto durante la pausa, attirò l'attenzione della *fashion manager* Edith Lances, che immediatamente promosse Stewart al ruolo di Executive Designer della propria casa di moda. Dall'oggi al domani – o così si racconta – a Stewart fu offerto un laboratorio e un personale di quindici donne alle sue dipendenze. Molte di queste donne erano sopravvissute ai campi di concentramento, arrivate di recente negli Stati Uniti: nessun altro sarto dalla pelle bianca – racconta Stewart – negli anni Cinquanta avrebbe lavorato alle dipendenze di una donna nera. Furono queste donne, pare, a chiamare per prime Ellen Stewart Mama, perché videro in lei un punto di riferimento umano, piuttosto che una relazione gerarchica a livello lavorativo.

Per diversi anni, Stewart lavorò come stilista e ottenne molto successo, arrivando a collaborare con grosse firme internazionali. A un certo punto, si ammalò (diverse versioni del racconto narrano di una depressione, altre di un malessere fisico) e decise di prendersi una pausa dal lavoro, compiendo un viaggio a Tangeri per rimettersi in salute. Durante questo viaggio – continua la leggenda – Stewart incontrò nuovamente l'immagine di Abraham Diamond, morto diversi anni prima. Durante la sua apparizione nella kasbah di Tangeri, Diamond (o il suo fantasma) suggerì alla donna un sentiero del tutto nuovo da seguire: smettere di compiangersi, tornare a New York e costruire il proprio carretto, così da permettere ad altre persone di mettere in pratica i propri desideri. Il carretto di Ellen Stewart, una volta tornata a New York, divenne il Café La Mama: a proprie spese, la donna prese in affitto lo scantinato sulla Nona Strada, con l'intenzione di gestirlo come boutique durante il giorno e di sera offrire l'opportunità ai suoi amici di presentare il proprio lavoro artistico.

Quando il lavoro cominciò, racconta Ellen, non ci fu poi più tempo per cucire e ben presto la boutique scomparve dai piani.

Raccontata insistentemente da Stewart nel corso degli anni, la storia del carretto è una leggenda ben nota agli *habitués* del La Mama e fu considerata una sorta di racconto delle origini per il caffè fin dal principio. Non è un caso che l'unico elemento decorativo sulle pareti spoglie della prima sede del La Mama fosse una ruota di legno. Rispetto alla narrazione del La Mama, *Hurrah for the Bridge* svolge una doppia funzione: in primo luogo costituisce un veicolo di reiterazione del racconto, in secondo luogo ne articola esso stesso un ulteriore episodio. Proprio uno degli oggetti di scena di quello spettacolo (un campanello, che era attaccato al carretto di Rover e tintinnava ogni volta che il personaggio appariva sulla scena) divenne poi un simbolo familiare del La Mama, specificamente associato alla figura di Ellen Stewart. Dal 1963, l'inizio di ogni spettacolo al teatro La Mama è stato caratterizzato da un piccolo rituale: Ellen Stewart appariva sulla scena e suonava quel campanello, per catturare l'attenzione del pubblico e introdurre lo spettacolo che stava per iniziare, con una formula standard: "Buona sera, signori e signore e benvenuti al La Mama Experimental Theatre Club, dedicato ai drammaturghi e a tutti gli aspetti del teatro". Quello stesso campanello ha suonato al funerale di Ellen in gennaio 2011, seguito da un lungo applauso da parte del pubblico, alzatosi in piedi.

In tutte le relazioni di parentela non biologiche, gli oggetti funzionano come elementi di sostituzione della sostanza corporea della parentela. Come suggerisce Elizabeth Freeman, essi "configurano relazioni umane attraverso sostanze materiali che originano da queste relazioni, ma solo come possesso secondario e non come appartenenza corporea primaria; in altre parole, [...] esprimono in maniera imperfetta come metafora ciò che in realtà funziona come *flusso metonimico*, una sostanza che nell'oggetto porta avanti una relazione corporea tra individui"³³. Allo stesso modo, *Hurrah for the Bridge* ospita e riproduce lo scorrere di questo *flusso metonimico* attraverso un teatro di metafore di cui gli oggetti fanno parte. Il legame familiare di Stewart con Diamond – una relazione non consanguinea di affetti, che lega due individui in una città come New York, per entrambi straniera – nella storia orale finì per essere tradotto nell'immagine del carretto: da iniziale oggetto reale, il carretto fu dunque trasformato in un'immagine, impiegata consapevolmente da Stewart come veicolo di rinnovo del proprio teatro. A prescindere dall'attendibilità della sua fiaba, infatti, è significativo che la fondatrice del La Mama abbia scelto proprio quell'immagine, rendendola metafora di un incoraggiamento per la realizzazione di progetti collettivi e individuali, archiviando in questo gesto la persistenza del suo stesso attaccamento emotivo a Diamond, che aveva offerto a lei, a sua volta, una possibilità di mettere in pratica il proprio talento.

La metafora del carretto, successivamente, è rimbalzata tra gli artisti del La

³³ E. Freeman, *Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory*, in G.E. Haggerty-M. McGarry (a cura di), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies*, Malden, Blackwell Press, 2007, p. 307.

Mama, molti dei quali erano legati personalmente ad Ellen, frequentavano la sua casa e per alcuni periodi ci dormivano persino; in ogni caso, si trattava di artisti – come Foster – che in un modo o nell’altro traevano moltissimi benefici dal supporto concreto e affettivo di Stewart. In un certo senso, dunque, lo spettacolo di Foster non è soltanto un omaggio a Stewart, ma un archivio del suo progetto di supporto affettivo nel momento stesso in cui stava prendendo corpo. La produzione di *Hurrah for the Bridge* del 1963 archiviava sia la storia del carretto di Ellen Stewart, sia un’epoca precisa nella storia familiare del La Mama, più precisamente il periodo trascorso nella seconda sede del teatro. Il campanello, che è sopravvissuto allo spettacolo e ha continuato a contribuire alle attività del La Mama, ha trattenuto in sé una memoria di *Hurrah for the Bridge*, proprio come una metonimia della materialità di questa parentela.

Inoltre, non soltanto il testo di Foster archiviava la storia del La Mama, ma il suo spettacolo – attraverso i suoi resti – può considerarsi un esempio del *modo di produzione* specifico del La Mama Archive, nella misura in cui suggerisce una peculiare modalità di conservazione e di accesso agli oggetti, alle parole e alle immagini di questa storia. Infine e soprattutto, ciò che rese possibile questo spettacolo – le condizioni materiali del suo aver luogo – fu proprio la leggenda evocata dall’immagine del carretto: il progetto di Ellen Stewart di fondare il La Mama e difenderne la permanenza. Il modo di produzione stesso di *Hurrah for the Bridge*, dunque, è imbricato nella stessa esposizione performativa della parentela sperimentata da Stewart: in esso riverbera un lavoro teatrale non prodotto né valorizzato in condizioni di mercato, ma consumato in un ambiente familiare e dunque partecipa solo dell’economia del suo immaginario. Gli spettatori erano chiamati a testimoniare e resi complici dell’“ascoltare e raccontare” la storia di Ellen Stewart allo stesso tempo, portando in giro il racconto oltre lo spettacolo (in conversazione, per esempio, o scrivendone) e consentendo a questa memoria di condensarsi in episodio e contribuire al lavoro dell’insistenza del La Mama.

VI. L’eudaimonia di Ellen Stewart

Secondo l’antico detto, nessuno può essere chiamato *eudaimon* prima di morire, poiché l’*eudaimonia* non corrisponde alla felicità, quanto a uno stato di benessere dell’identità, non più soggetta a cambiamenti. L’eudaimonia, spiega Hanna Arendt, è “uno stato di grazia ma senza un sottinteso religioso e significa letteralmente qualcosa come il benessere del *daimon* che accompagna ciascun uomo attraverso la vita, che è la sua identità indistinta, ma appare ed è visibile solo agli altri”³⁴. In questo senso, oggi, possiamo osservare l’*eudaimonia* di Ellen Stewart e commemorarla, riconoscendo le forme visibili del suo passaggio sulla terra e il benessere di lunghissimo corso del suo *daimon*, che continua a essere narrato, ancora, in varie forme e in diversi luoghi. In questa *eudaimonia*, di certo, risiedono i presupposti perché la tecnologia di rinnovo sperimentata da

³⁴ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2000, p. 141.

Mama Ellen Stewart possa continuare a esistere, custodendo il passato con appassionata dedizione, ma al contempo guardando al futuro come una narrazione a venire, perchè solo articolando nuovi episodi memorabili la storia del La Mama proseguirà nel presente.

Il La Mama E.T.C. a New York esiste ancora e la East 4th Street in cui si situa la palazzina che ne costituisce la sede centrale è di recente stata ri-nominata come Ellen Stewart Way. La cerimonia di assegnazione del nuovo nome è avvenuta il 16 ottobre 2011 – nel giorno del cinquantesimo compleanno del teatro – durante una festa a cui hanno partecipato gli abitanti del quartiere, facendo suonare tantissimi campanelli in ricordo del leggendario campanello di Ellen Stewart. In altre parti del mondo, tanti altri campanelli hanno suonato in sua memoria e le immagini di questo gesto reiterato da tante mani – il gesto emblematico di Ellen, che dava inizio a ogni spettacolo – sono state montate in un video, proiettato in occasione della festa su tanti schermi, amplificando ancora lo scampanellare. La direttrice artistica del La Mama E.T.C., Mia Yoo – collaboratrice di Ellen da tanti anni e prescelta da Ellen stessa, qualche anno prima di morire, come colei che avrebbe preso in mano e portato avanti la gestione del teatro – ha scritto un breve messaggio come invito a partecipare a questa celebrazione, che si conclude con le seguenti, significative parole:

Noi vogliamo che il La Mama continui ad essere il La Mama, un teatro la cui natura è abitata da una trasversalità sul piano delle generazioni famigliari, un teatro che sia il luogo delle opportunità per le nuove generazioni di artisti che intendono cambiare attraverso la creazione. Ora spetta a tutti noi, se guardiamo ai prossimi cinquant'anni, Ellen direbbe: siate pronti, siate coraggiosi³⁵.

L'espressione "Ellen Stewart Way", forse nient'affatto per caso, traduce sia un luogo fisico, la strada di Ellen Stewart, che un particolare approccio, la strada idealmente portata avanti da Ellen, il suo modo (*way*), che ha avuto luogo proprio su quella strada. Questo *modo* è oggi la consegna di chi sta portando avanti la sua "missione"³⁶, non una tecnica, né una tipologia di training o di regia. È un modo che è testimoniato dalla storia e identità di Ellen, una storia che ha difficoltà a trovare spazio nei manuali e sembra appartenere più naturalmente ai libri di fiabe, proprio perché sfugge a una professionalità distinta, perché si posiziona, in un certo senso, fuori dai mestieri del teatro, ma suggerisce al contempo un pensiero trasversale su quello che è, in definitiva, il mestiere del teatro: anche e soprattutto costruire fiabe.

Nell'introdurre le sue riflessioni sulla narrazione, Adriana Cavarero prende in prestito una fiaba raccontata a sua volta da Karen Blixen: quella di un uomo che, svegliato durante la notte da un rumore improvviso, è costretto a correre fuori di casa e precipitarsi in direzione dello stagno vicino, in cerca dell'origine di tanto rumore. Individuata una falla dell'argine, l'uomo la ripara e torna a dormire, ma il mattino dopo si accorge che le orme dei suoi passi

³⁵ Dal sito del La Mama, <http://www.lamama.org/50th-anniversary-season/>.

³⁶ Questo termine compare sempre nella già citata lettera di Mia Yoo .

hanno tracciato sul terreno la figura di una cicogna. Cavarero si sofferma su questa fiaba per farne metafora di ciò che accade quando una storia di vita si conclude: appare all'improvviso un disegno unitario, che è stato tracciato da azioni non progettate, un disegno che sarebbe impossibile prevedere fin dal principio e ancor meno realizzare consapevolmente, ma è frutto di un percorso che "mescola l'intenzione agli accidenti"³⁷.

Anche nel caso di Ellen Stewart, il disegno di vita che abbiamo narrato non è frutto di un percorso intenzionale, benché sia stato possibile grazie a una tenace volontà; anche nel suo caso, Ellen non può considerarsi l'autrice, ma certamente la protagonista di questa storia e, per certi versi, come abbiamo visto, la sua narratrice. Anche nel suo caso, curiosamente, alla fine del percorso in un certo senso emerge la figura di una cicogna. La cicogna è infatti una figura materna *sui generis*, un'immagine che per definizione evoca un'idea di procreazione, ma nega un rapporto genealogico con i propri bambini. La cicogna, in altre parole, non fa i bambini, ma li conduce, facendo di sé un veicolo – una sorta di carretto – che nell'immaginario collettivo trasporta i nuovi nati a destinazione. Allo stesso modo, mi piace pensare, Ellen Stewart ha pro-creato il teatro La Mama e si accomiata, ora, sorridendo, affidando il suo destino alla sfide future.

³⁷ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 7.