

« BREAD AND PUPPET THEATRE »

FRA UTOPIA E IMPEGNO

We named our theatre the Bread and Puppet because we felt that the theatre should be as basic as bread

P. SCHUMANN¹

What we are: the Bread and Puppet Theatre started in 1961 in N.Y.C. with the production of a masked dance at Judson Memorial Church. Since then, all sorts of masks and puppets have been built, their dimensions ranging from hand-size dwarfs to gigantic 20-footers. More than a hundred plays and pageants have been performed all over the East Coast, in Canada, and in quite a few countries in Europe.

The bread of our name is real sourdough bread that we bake and eat at home and even on tour and give out to our audience as long as we can keep up with baking...².

Così scrive Peter Schumann nel 1973 in un ampio programma-manifesto nel quale riassume i momenti fondamentali dell'attività del Bread and Puppet Theatre, un gruppo che rappresenta per molti versi uno degli aspetti più interessanti del teatro americano degli anni sessanta: gruppo che è stato accolto da lusinghiere approvazioni ed aspri dissensi, etichettato come teatro politico d'avanguardia da alcuni e rifiutato al tempo stesso da altri come mistificatorio e reazionario. Co-

1. Cfr. « With the Bread and Puppet Theatre - an interview with Peter Schumann » by H. BROWN and J. SEITZ, in *TDR* (T38), Winter 1968, p. 64.

2. Da un ciclostilato compilato a cura del « Bread and Puppet Theatre », Cate Farm, Vermont, Spring 1973 (inedito).

munque interessante per l'attenzione che ha saputo suscitare intorno a sè e per l'influenza esercitata sul teatro americano contemporaneo in fatto di scelte formali, di uso del mezzo scenico, di modo del tutto nuovo di porsi nei confronti del pubblico. Un modo nuovo di fare teatro che è al tempo stesso un modo di vita alternativo a quello proposto dalle strutture ufficiali del teatro americano.

Si può dire che come 'gruppo' teatrale il Bread and Puppet Theatre prenda forma nel momento particolarmente turbolento che l'America attraversa negli anni sessanta, nel senso che proprio da tale contesto esso riceve stimolo e ragione di essere. E' nell'America di quegli anni infatti e nel clima nel quale va consolidandosi quel generale sentimento di malcontento e di sfiducia nei confronti di un sistema dalle sempre più evidenti contraddizioni, che il « nuovo teatro » si manifesta come espressione di una mutata sensibilità³.

Sono infatti proprio i gruppi del « nuovo teatro » americano tra i primi a farsi interpreti di questo diffuso malcontento e a reagire in maniera creativa alla situazione che li circonda, portando avanti soluzioni alternative allo scopo non di creare un « sottocultura » di evasione, quanto di offrire degli strumenti di educazione e di critica. Sono loro i primi a riesaminare le possibilità del teatro, mettendone in discussione natura e contenuti per dare sempre più al proprio lavoro la forma di un coerente impegno politico.

Ed è proprio nel teatro che Peter Schumann — da poco giunto negli Stati Uniti dalla Germania con un bagaglio di esperienze artistiche diverse che vanno dalla pittura, alla scultura alla danza — individua il mezzo che meglio gli con-

3. « ... We celebrate Christmas with great fanfares, and at the same time we bomb people... there are people who live in Connecticut, have pretty wives and children, drink milk and do the bombing without second thoughts... but the same Country that elects the politicians who order this, also collects money to rebuild a hospital that's been destroyed. There is something shockingly disconnected here... », P. SCHUMANN, intervista rilasciata a « The Christian Science Monitor », Friday February 9, 1973.

sente di dare voce a determinate istanze; uno 'spazio' tanto più valido in quanto luogo in cui esperienze artistiche ed umane possono convergere trovando in esso la propria collocazione. Teatro che egli intende non come strumento per cambiare il mondo, ma come ambito che meglio gli consente di portare alla luce e celebrare utopie e contraddizioni, archetipi individuali e della collettività. L'incontro con un gruppo di pupari siciliani suggerirà a Peter Schumann la scelta del mezzo di cui servirsi per tradurre in atto la 'sua' realtà. Tale mezzo sarà la marionetta.

Puppets have tremendous possibilities in their faces and bodies and hands. I build them not as a sculpture but as actors, I experiment with movement — with their stiffness and floppiness. I moved from small puppets to the huge ones after I visited a Sicilian theatre in which large puppets were used...⁴.

Retaggio di un mondo infantile sempre vivo nella sua memoria, la marionetta gli appare il mezzo più adatto a proporre le sue storie che sono storie di tutti i giorni, episodi di vita quotidiana come pure racconti fantastici o favole per bambini. L'uso della marionetta, la sua semplicità e docilità, gli permettono di enfatizzare al massimo gesti ed espressioni, conferendo loro una forza sconosciuta ai movimenti del corpo umano.

The movements of the human body are so intricate — the harmonious details of a live body make a smooth totality. But in a puppet there is movement that is simple and uncomplicated, there isn't so much detail, and so there seems to be increased size and power...⁵.

Quanto al processo di fabbricazione delle marionette, esso è estremamente semplice come semplici sono i materiali che

4. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 62.

5. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 70.

usa: un'anima in filo di ferro, dell'argilla per dare corpo ad una forma, della cartapesta per rivestirla e dei colori per dipingerne l'esterno. E' il ritorno ad una tradizione antichissima, al teatro delle maschere giapponese e al teatro medioevale.

Piuttosto leggere e facili da manovrare, le marionette sono generalmente formate da una grossa testa scolpita a cui è attaccato una specie di camice di tela di sacco che ricopre completamente il manovratore. Marionette come queste, dalle dimensioni di poco superiori al normale, hanno dato vita ai personaggi delle numerose parate per la pace, ai « Jesus Puppets » che rappresentano Cristo e i discepoli, utilizzati nelle rappresentazioni di Natale e di Pasqua.

Accanto a queste figurano poi le marionette dalle dimensioni veramente gigantesche (anche cinque o sei metri d'altezza) generalmente impiegate nei grandi spettacoli da circo. Di queste proporzioni sono Urano, Madre Terra, Uncle Fatso, Great Warrior, e tutte le marionette degli spettacoli più famosi. Ciascuna di esse ha in sé qualcosa di inconfondibile ed individua un 'tipo', ciascuna rivolge al pubblico il proprio personale messaggio senza alcun bisogno di dialogo. Tutto è affidato infatti alla carica espressiva interna alla maschera stessa.

You can say something without this using of terms that are so overloaded, language that is so misused and overly known and abused... I wouldn't say that we are avoiding language... We feel very often we are at a point where we want language to start, where a first and second and third word and phrase would finally come out of what we are doing. But we don't feel there is simply language and we may use it at random...⁶.

Maschere e marionette sono le protagoniste incontrastate di un teatro nel quale l'attore riveste un ruolo secondario: più un danzatore o un tecnico in senso stretto che un attore. Al

6. Cfr. intervista rilasciata da PETER SCHUMANN al giornale « The Christian Science Monitor », *cit.*

Bread and Puppet Theatre gli attori intervengono infatti in qualità di manovratori dei burattini: sono loro che muovono i piccoli pupazzi alti trenta centimetri del « teatro da tavolo », loro che animano dall'interno le marionette di taglia media delle favole per bambini o che sorreggono i bastoni che fanno da supporto agli enormi pupazzi con cui Schumann racconta le sue storie del mondo.

L'attore lavora dunque in simbiosi con la marionetta, prestandole la propria voce e consentendole il movimento. Non solo; ma laddove nel teatro tradizionale di burattini come in quello dei pupi siciliani i manovratori si sforzano costantemente di conferire ai loro pupazzi una animazione ed una vivacità che imitano la vita, al Bread and Puppet Theatre accade esattamente il contrario: gli stessi attori vengono fatti muovere con i movimenti semplificati dei burattini e vengono abituati a fare propri quei caratteristici gesti che solo la natura particolare della marionetta consente. Alla vivacità del burattino tradizionale viene sostituito in questo teatro quel 'non-movimento' tramite il quale attori in carne ed ossa imitano la marionetta inanimata.

Maschere e marionette sono in questo teatro sostanzialmente delle figure simboliche il cui valore è determinato dal contesto in cui la maschera viene fatta agire, caricandosi così di significati diversi. Ed ecco allora che la maschera del Grande Guerriero dalla testa ricoperta di aculei utilizzata per la prima volta in *King's Story*, in un'altra occasione viene usata per rappresentare la Statua della Libertà oppure — inserita in una diversa situazione — diventa Cronos, archetipo della lotta vittoriosa. Più spesso simboleggia l'Imperialismo.

Tra le maschere del Bread and Puppet Theatre compaiono molto spesso marionette che sintetizzano una particolare funzione del corpo umano o una particolare attività. Ecco allora un burattino che rappresenta l'atto di nutrire (*The Feeder* in *The Cry of the People for Meat*), quello di pregare (il prete in *King's Story*), di colpire (il soldato di Erode) o di segnare a dito (*The Pointer*), atti che allargando le funzioni del corpo umano, conferiscono loro una vita propria.

Accanto a queste compaiono poi personificazioni animate di alberi, fiumi, colline, oltre a mostri, dei e creature della fantasia caricate di un significato simbolico.

Al suo teatro, Peter Schumann affida un compito che vorrei definire di « presa di coscienza », cioè il compito di coinvolgere lo spettatore in fatti e situazioni che lo riguardano, espresse attraverso un linguaggio semplice e quindi immediatamente recepibile. E' una forma di coinvolgimento emotivo che deve indurre lo spettatore a riflettere sulla situazione che gli viene presentata facendo nascere nell'intimo della sua coscienza il senso della propria responsabilità se non addirittura quello della propria complicità.

Egli ha sempre mostrato di non avere fiducia nella validità di un teatro di agit-prop o di semplice propaganda politica, perché non crede che la funzione del teatro sia quella di colpire frontalmente lo spettatore coinvolgendolo nelle proprie idee politiche o quello di farlo uscire da sé provocandone la collera o l'entusiasmo:

I've seen a number of groups who seemed more interested in insulting people than in getting to them. You can't simply try to shock an audience. That will only disgust them. And it is cheap: if you reach out to an audience with what you want to get from them you're hung up...⁷

Il punto di partenza è per lui l'analisi di problemi e situazioni specifici del mondo in cui vive che vengono però sublimati e ricondotti a matrici universali. E l'uso della marionetta, gli consente di drammatizzare fatti e avvenimenti che, trasformati in simboli e resi archetipi, tendono così a perdere la forza del fatto contingente per sublimarsi in qualcosa di più alto, di più grave e solenne.

Ed è per questa ragione che i marionettisti, impegnati a portare la loro testimonianza nel corso delle grandi manifestazioni di protesta contro l'intervento americano nel Viet-

7. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 64.

nam e ai raduni di dimostranti che specialmente negli anni tra il 1965 e il 1968 vanno svolgendosi ovunque negli Stati Uniti, decidono di creare dei burattini che rappresentino personaggi della storia sacra per ottenere un insieme coinvolgente e immediato che rimandi al patrimonio culturale, mistico, religioso, di coloro che li osservano. E non v'è dubbio che in un paese così fortemente impregnato di misticismo quale è l'America, le immagini di Cristo, della Madonna e dei discepoli, facendo appello al patrimonio emozionale di coloro che le osservavano sfilare, risultassero particolarmente efficaci.

Così, nella convinzione che il teatro possa e debba servire come strumento per aiutare la gente a « vederci chiaro », animato da poetico fervore, Peter Schumann conduce la sua battaglia — rigorosa quanto individuale — contro violenza e sfruttamento, guerra e potere. Le sue armi sono questi grandi affreschi in cui, ridotto al minimo il dialogo, ai burattini con le loro espressioni di volta in volta ironiche e austere, dolenti e ieratiche, spetta il compito di diffondere un messaggio che è in sostanza un invito all'amore e alla fratellanza.

E nei confronti di quanti, equivocando sul motivo delle sue scelte, hanno spesso tentato di attribuire al Bread and Puppet Theatre l'etichetta di 'teatro politico' — ed in quanto tale rivolgendogli critiche e commenti — Peter Schumann ha sempre mostrato una certa insofferenza rifiutando qualsiasi definizione potesse a suo giudizio intervenire a limitare la portata del suo discorso. « We are not in a position to change politics », afferma ancora oggi Peter Schumann con immutata convinzione, « ...we can only protest. To come up with new designs is not in our field... We try to convince people that they are human beings and oughtn't do such horrible things... People should feel they're better than just part of these political designs... Beside protesting, we try to come closer to people, to get to them on more understandable levels, on themes, ideas, levels we can share... We must try to get people to abolish these old politics, otherwise I see only an atomic end to all of us... »⁸.

Ciò che Peter Schumann si proponeva ed ancora oggi si propone di fare con il suo teatro, è dunque abbastanza chiaro: creare un problema senza avere l'aria di volerne a tutti i costi additare la soluzione, ma lasciando che rimangano le immagini (in questo caso le marionette), a svolgere una funzione a suo giudizio più eloquente di molti discorsi.

* * *

Oggi, a distanza di molti anni dall'esordio del Bread and Puppet Theatre, dell'*équipe* iniziale rimane solo Peter Schumann. Ed è un fatto che non deve stupire.

Sappiamo infatti che questa comunità di lavoro non ha mai sottinteso — a differenza di altre — una vita in comune da parte dei suoi componenti e che la loro attività non è mai stata ispirata ad una filosofia di gruppo ma è sempre stata alimentata da un movimento di ricambio continuo di collaboratori. Gli uomini se ne vanno, le marionette rimangono, e sono proprio loro in ultima analisi a formare la vera sostanza del Bread and Puppet Theatre: le marionette e il loro 'creatore', Peter Schumann.

E proprio in questo, io credo debba ravvisarsi uno dei limiti dell'attività di questo gruppo teatrale, nel fatto cioè che le sue produzioni siano sempre state più l'espressione del talento di un singolo individuo che non quella di un gruppo stabile e ben organizzato che si dedicasse ad una coerente analisi politica e sociale. L'impressione che gli spettacoli del Bread and Puppet Theatre rimandano, è quella di questa personalità sempre presente — direttamente o indirettamente — a dirigere, organizzare, creare momento per momento i suoi spettacoli intervenendo a modellare lo spazio con l'aiuto della sua lampada a mano, agendo da imbonitore, da narratore o intervenendo a muovere manualmente i suoi attori-marionetta spesso trattati come una vera e propria 'scultura in movimento'.

8. Cfr. « The Christian Science Monitor », *cit.*

Quando si parla del Bread and Puppet Theatre si finisce quasi sempre per parlarne come del « teatro di Peter Schumann » e ben difficilmente qualcuno è in grado di ricordare il nome o la presenza sulla scena di uno dei numerosi attori che compongono questa troupe, senza i quali nonostante tutto essa non esisterebbe. Quella dell'attore pertanto in questo teatro è una figura illusoria e un po' ambigua. All'attore viene teoricamente concessa quella libertà di « inventare » il proprio ruolo che è caratteristica dell'« opera aperta », ma al contempo egli viene privato della libertà di condurre e guidare autonomamente il proprio intervento in quanto si trova ad agire all'interno di una struttura elaborata che, seppure ufficialmente inesistente, esiste tuttavia ben chiara nella mente di Peter Schumann. Questi interviene infatti a modificare ciò che non approva, ad eliminare quanto gli sembra superfluo, anche contro il parere degli stessi attori. A lui spetta in ogni caso l'ultima parola.

Pertanto, che in questo teatro gli attori formino un gruppo abbastanza omogeneo e che in esso non esistano ruoli primari, è un fatto senz'altro positivo; ma che il loro lavoro debba essere sempre più o meno palesemente subordinato all'approvazione del direttore della compagnia e comunque sempre strumentale nei confronti della marionetta, può alla lunga stancare un attore che è così indotto a desiderare di esprimersi con una maggiore libertà.

Ciò è accaduto infatti a numerosi ex-membri del Bread and Puppet Theatre che dopo un periodo di tirocinio più o meno lungo presso la compagnia e dopo aver appreso l'arte di costruire e far muovere le marionette, hanno deciso di servirsene per mettere in piedi un proprio teatro e continuare autonomamente l'attività.

Esistono oggi in America ed in Europa numerosi gruppi teatrali alcuni dei quali diretti da ex-componenti del Bread and Puppet Theatre che ne proseguono il lavoro. Una ventina di membri si sono trasferiti nell'ovest a S. Francisco e recitano sotto una tenda dopo aver attraversato il Paese fino al Pacifico in un autobus di quelli comunemente usati per

raccogliere gli scolari. Un'altra troupe lavora a Parigi all'Épée-de-Bois sotto la direzione di Bill Dacrymple. A Coney Island due membri del Bread and Puppet Theatre hanno impiantato un teatro per bambini cominciando con i laboratori condotti con la collaborazione dei ragazzi del quartiere. A Boston un altro componente del Bread and Puppet Theatre, Murray Levy, anima un suo proprio teatro, lo « Stomach Ache Street Theatre » presentando anche lo stesso repertorio.

E se per molti di loro il distacco dalla compagnia è venuto come conseguenza dell'esigenza di una maggiore libertà espressiva, altri membri più radicali hanno scelto di allontanarsene per ragioni politiche, ritenendo il discorso di fondo del Bread and Puppet Theatre, rimasto sostanzialmente immutato a distanza di parecchi anni dalla nascita della compagnia, in ritardo sui tempi e superato rispetto ai nuclei più avanzati di lotta negli Stati Uniti. Così, ad esempio, Bruno Eckardt, tedesco, un tempo uno dei più assidui collaboratori di Schumann, già nel 1969 dopo un lungo tirocinio trascorso presso la compagnia, decideva di allontanarsene ritenendo che questo teatro fosse rimasto troppo indietro rispetto all'evolversi della situazione politica americana, che a suo giudizio richiedeva da parte dell'uomo di teatro democratico un impegno ben più profondo e capillare di quanto essi non avessero fatto fino ad allora.

Il puro messaggio è più mediocre di un sermone o di uno scritto di Martin Luther Kingg. Le nostre pièces sulla guerra sono sorpassate adesso, sono un pò troppo pacifiste, un pò troppo rassegnate. Il nostro teatro si trova in ritardo sull'evoluzione politica attuale...⁹.

Tutto ciò pur riconoscendo l'innegabile talento artistico di Peter Schumann, la sua abilità nel raccontare delle 'storie' in termini semplici e la capacità di impegnare un intero quartie-

9. Cfr. P. KOURILSKY, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, 1971 (appendice).

re nella preparazione di uno spettacolo. Altri hanno deciso di servirsi delle tecniche apprese al Bread and Puppet Theatre per portare avanti soluzioni dai contenuti più impegnati. Così ha fatto ad esempio German Moure, artista colombiano, che dopo un periodo di permanenza al Bread and Puppet Theatre, di ritorno a Bogotà ha messo su un teatro che ha recitato per le strade la 'ballata per un uomo che ha agito secondo le sue convinzioni', lavoro che rifacendosi dal punto di vista drammatico alla pièce *A Man Says Good By to His Mother*, racconta la storia, senz'altro più rivoluzionaria, di Camillo Torres.

Questi atteggiamenti polemici nei confronti di un modo di fare teatro che pur avendo dato prova di validità dal punto di vista artistico rimane pur sempre legato nella forma e nei contenuti al momento pacifista della lotta non violenta e delle marce silenziose, non deve essere considerato un episodio isolato ma va inserito nel più vasto fenomeno di crisi che il teatro americano attraversa all'alba degli anni settanta.

Crisi di svuotamento e di estenuazione di contenuti della quale si trovano vittime tutti i grossi gruppi teatrali di avanguardia degli anni sessanta, costretti quasi all'improvviso, a rendersi conto del fatto che per aver posto l'accento sulla 'novità' della loro ricerca artistica non sempre sostenuta da una attenta analisi dell'evolversi della situazione politica, hanno finito in molti casi per ritrovarsi isolati dal contesto sociale (come espressione del quale pure erano nati), superati nella lotta da altri gruppi di più recente formazione e divenuti, senza volerlo, una istituzione addirittura assorbita dall'Establishment.

L'esempio forse più emblematico della parabola compiuta da questi gruppi teatrali americani nel periodo che va all'incirca dal '60 al '70 è certamente quello del Living Theatre, la cui ricerca formale è rimasta per lungo tempo sostanzialmente ancorata ad un messaggio di tipo anarchico e pacifista. Scriveva a tale proposito Julian Beck nel 1968 in occasione della permanenza della compagnia a Parigi:

La rivoluzione continua a maturare nelle sue forme di bellezza, nelle sue forme di amore, nelle sue forme di vera liberazione... Dobbiamo cercare di cambiare il mondo senza impiegare le forme e i fini della civiltà che vogliamo distruggere. La società è fondata sulla violenza e va verso la violenza, è questo che dobbiamo cambiare. Senza utilizzare la violenza¹⁰.

Questo gruppo si trovò improvvisamente — al suo rientro negli Stati Uniti dopo la tournée europea — messo in disparte da gruppi di più recente formazione e di più coerente impegno politico, e si vide circondato da una generale atmosfera di scetticismo e di rifiuto.

All'alba degli anni settanta, dietro l'esempio del Living, tutte le grandi compagnie di teatro politico decidono di sciogliersi per cercare nuove vie di comunicazione più diretta. Così anche il Bread and Puppet Theatre — o più precisamente il nucleo che fa capo a Peter Schumann — oggi si è ritirato a Plainfield nel Vermont ed i suoi membri vivono comunitariamente in una grande fattoria messa a loro disposizione dal Goddard College in cambio di attività teatrale e laboratori con gli studenti. Nel Vermont sono stati elaborati tutti gli spettacoli dell'ultimo Bread and Puppet Theatre, e tra questi *Simple Light*, il grande « pageant » con il quale la compagnia sarebbe ritornata in Europa nel 1974. Il testo che accompagna lo spettacolo — per molti versi emblematico di quest'ultima fase del Bread and Puppet Theatre — si apre con queste parole:

Simple Light is — as its title indicates — an evocation of hope, a call for innocent light in eloquent darkness, a representation of history as the history of the perplexities of darkness confronted by the simplicity of light...¹¹.

10. JULIAN BECK, « Dichiarazione per l'occupazione dell'Odeon » in *Paradise Now*, a cura di F. QUADRI, Torino 1970, p. 61.

11. Dal testo dello spettacolo, (inedito), a cura del Bread and Puppet Theatre.

E' chiaro come i termini del loro discorso siano andati sempre più rarefacendosi per risolversi in un sempre più accentuato ricorso al mito, all'archetipo universale, ad una simbologia quanto mai astratta e idealizzata. Siamo sempre più lontani da un'esperienza teatrale vissuta nei termini di una militanza politica: l'equivoco di tanti anni fa appare oggi definitivamente chiarito dalla scelta del gruppo di ritirarsi nel Vermont ed agire come 'theatre-in-residence' in quello specifico 'milieu'.

In N.Y. we were really.... more politically involved than we are up here. When we moved to Vermont, and we came into village parades with our antiwar ideas, and were telling them what we think about Cambodia or Laos or what have you, we made a lot of enemies there, very fast. And it changed our ideas about how to get to people a little bit... It didn't make too much sense to push a political point... too much... So it seems to us now that we have to get to them... to reach them somehow, and to be allowed into their schools or hospitals and so on, instead of being locked out because of our reputation...¹².

Ed in questo può da un lato intravedersi quella stessa presa di coscienza a favore di un coerente impegno civile che ha indotto altre compagnie teatrali americane a sciogliersi abbandonando generici atteggiamenti di protesta per indirizzare il loro lavoro verso ben precise realtà sociali.

Ma basta aver osservato il Bread and Puppet Theatre in azione nel luogo in cui essi hanno scelto di risiedere, in questa fattoria circondata dal verde e dal silenzio dei boschi a contatto con una natura integra e quasi primordiale, luogo in cui della vita concitata e dei problemi angosciosi delle grandi metropoli americane non giunge che un'eco ovattata e lontana, per essere riassaliti dall'antico dubbio: teatro d'impegno civile o consapevole ritirarsi dai problemi per dedicarsi principalmente — come fa oggi Peter Schumann — alla crea-

12. Cfr. « The Christian Science Monitor », *cit.*

zione di nuove maschere e marionette, per altro sempre più belle, più perfette, più irreali?

Suo pubblico di oggi non sono più come un tempo i diseredati del Lower East Side, i bambini di Coney Island o i passanti frettolosi della Quinta Strada, ma gli abitanti di Plainfield, questo piccolo villaggio non turbato da problemi razziali (i negri non sono ancora arrivati fino a lì) dove la gente conduce un'esistenza tranquilla e senza scosse. A questi Schumann racconta oggi le sue storie del mondo, l'antica lotta del Bene e del Male, i racconti biblici, le favole, con un atteggiamento di fondo rimasto sostanzialmente lo stesso di molti anni fa, mentre afferma di non aver ancora trovato alcuna soluzione per il teatro e di non conoscere ancora quale ne sia la funzione o quale forma esso debba assumere in futuro. Quanto poi al lavoro per la strada, un tempo elemento caratterizzante del suo fare teatro, Schumann lo ha in parte demandato alle numerose 'filiazioni' del Bread and Puppet Theatre che agiscono oggi all'interno degli Stati Uniti. Esse hanno l'intera approvazione di Schumann, che dimostra in tal modo di non avere del tutto rinunciato al sogno di « un mondo interamente 'evangelizzato' dai suoi straordinari pupazzi »¹³.

MARIA ANTONIETTA SARACINO

13. Cfr. N. ZAND, « C'est le réveil du monde et nous battons les cymbales », in *Le Monde*, 12 Nov. 1970.