

la casa
USHER

Oggi, del Teatro
Saggi 5

Sergio Secci

Il teatro dei sogni materializzati

*Storia e mito
del Bread and Puppet Theatre*



ALFONSO CARICIA



Primi interessi

L'interesse per l'esprimersi attraverso i mezzi dell'arte, rivolto in vari campi piuttosto che focalizzato in uno specifico, è presente in Peter Schumann, fin dagli inizi, da quando egli ancora risiedeva in Germania¹. Oltre a frequentare scuole d'arte ad Hannover e a Berlino, in quel periodo fa sculture di ogni tipo, maschere, disegni a carboncino, pitture su stoffa, linoleografie, vasi; impara a suonare il violino; cerca di inventare forme di danza che riproducano i movimenti quotidiani.

In ognuna di queste attività si esprime con forme e materiali semplici, e cerca di arrivare all'essenzialità. Si rifà all'espressionismo, al Dada, alle composizioni Merz di Kurt Schwitters.

Quello che Schumann fa, non è, comunque, una sperimentazione su una precisa forma artistica: ha piuttosto un'idea generale di arte, un'arte che deve essere scarna, realizzata con materiali della nostra vita quotidiana. È la lezione di un certo espressionismo, ma in quegli stessi anni (1950/1960)

¹ Cfr. Françoise Kourilsky, *Le Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Losanna 1971.

Il teatro dei sogni materializzati

cominciano a essere conosciuti anche artisti come Burri, Lichtenstein, Pistoletto, Rauschenberg, Fontana, che pongono l'accento sulla natura del materiale usato o sull'elevamento ad arte di oggetti della vita di tutti i giorni. Tentativi che comunque, anche per Schumann, restano all'interno del campo artistico; sono ricerche di nuove forme espressive, novità nell'ambito di un campo chiuso e che sembra nascere da se stesso e in se stesso consumarsi. Conosce John Cage a un concerto che questi dà in Germania, e trova nella sua musica elementi molto vicini alle sue idee: la composizione dovuta al caso, l'esecuzione libera, l'utilizzazione dei rumori ambientali, i lunghi silenzi. L'incontro lo stimola e, spinto anche dal fatto che sua moglie Elka ha la famiglia negli USA, parte per New York.

Vuole conoscere il milieu culturale da cui viene John Cage. Entra quasi subito nell'atelier di Merce Cunningham, un danzatore che tenta di applicare alla sua attività il principio di casualità che soggiace alla musica di Cage e di orientarla verso il libero movimento come conquista dello spazio da parte dell'uomo.

Con Cage e Cunningham si apre all'ambiente dell'avanguardia artistica di New York City. Si parla di musiche e di coreografie composte casualmente², prendendo diversi fogli e mescolandoli come carte da gioco, ordinandoli secondo le combinazioni date dalle monete dell'*I Ching*; si dice di colpire e provocare il pubblico, di coinvolgerlo; emerge l'atteggiamento che vede tutti gli uomini come potenziali artisti: tutte idee, queste, che appaiono destinate a un pubblico di intellettuali e di addetti ai lavori, in un paese dove l'arte è, più che altrove, staccata dalla realtà, isolata in un suo limbo di sperimentazione autosufficiente.

L'esperienza più importante di quel periodo furono gli «happenings»³; con essi l'arte visiva non si esprimeva più con tele o sculture, ma occupava uno spazio tridimensionale nel quale si muovevano uomini e donne che eseguivano azioni indicate dall'ideatore dell'happening: un evento parateatrale⁴. La maggior parte di essi avevano luogo al chiuso, negli studi degli artisti, ma alcuni furono realizzati in strade o cortili.

Rispetto alla tradizione artistica accreditata, gli happening erano decisamente una cosa diversa: venivano usate direttamente persone, i materiali impiegati erano per lo più artigianali (stracci, cartone, lenzuola), il pubblico che assisteva veniva coinvolto o addirittura insultato. Era il rifiuto più totale della tradizione accademica, basato su un'elaborazione del Dada, dell'espressionismo, della teoria del caso di John Cage; e come tale era l'apertura di nuovi campi d'azione per l'arte, sganciata dal formalismo. Allo stesso tempo era un discorso interno, per quanto rivoluzionario e controcorrente,

² Cfr. in genere gli scritti di John Cage e Michael Kirby, *Happenings*, Dutton, New York 1965.

³ Cfr. Michael Kirby, cit., e, a cura dello stesso, «TDR-Tulane Drama Review» T30 (numero speciale dedicato agli happening dove Kirby voleva inserire anche il *Bread and Puppet*, ma Richard Schechner, allora «editor» della rivista, non fu d'accordo).

⁴ Cfr. l'opera citata di M. Kirby e sul numero T32 di TDR la lettera di Allan Kaprow, il primo happenner, in risposta al fascicolo T30.

al campo artistico, al quale indicava nuove forme espressive ma nessuna nuova relazione col sociale. L'arte non usciva al di fuori del suo ambito e a Schumann questo non basta più; vuole un'arte che sia utile, che serva veramente alla gente, come un mattone o un filone di pane.
È a questo punto che sceglie il teatro. In esso fa convergere tutto quello che sa fare: scultura, pittura, musica, grafica, danza.

Non c'è la minima introspezione romantica: attraverso la vicenda storica di un uomo realmente vissuto con i suoi problemi, Peter Schumann espone le difficoltà di chi si impegna «per rendere le persone che sono morte, vive; perché le persone la cui vita è vissuta senza morte, vedano la morte; per rendere le persone che non sono vivaci abbastanza, più vivaci; per rendere le persone che non sono vicine alla morte abbastanza, più vicine alla morte. È mettere in collegamento le persone con quelle forze di cui non vogliono sognare» (mia intervista con Peter Schumann, 22/8/1978).

La poesia del piccolo uomo

«L'Impero Romano costruì molte strade attraverso l'Europa. I Vandali e i Goti presero quelle strade e andarono avanti e andarono avanti e andarono avanti finché l'Impero Romano cadde a pezzi. Poi presero la strada i commercianti, poi i missionari, poi i poeti e i burattinai. I poeti camminavano su trampoli e i burattinai battevano il tamburo. Essi narravano le notizie del mondo: la dimensione di King Cole, la bellezza del ponte di Brooklyn, la storia di tre dame che andarono a nuotare nell'oceano e di come esse furono salvate da un coraggioso bagnino. L'uomo moderno crede nel 'Daily News' o nel 'New York Times'. L'uomo antico credeva nei demoni mischiati con dio. Questo significa che il fatto che poeti e burattinai davano notizie era un affare demoniaco che metteva paura a loro e al loro pubblico in maniera abbastanza considerevole. La Signorina Verità parlava al cespuglio di rose. La Morte sedeva sul trono del mondo. Il Signor Nessuno ti dava la mano. Dalle strade i burattinai si mossero verso chiese e taverne, furono buttati fuori da queste taverne, e recitarono agli angoli delle strade per alcune centinaia di anni.»

Osservare il mondo

Osservare il mondo per capire la realtà: sotto la narrazione della vita di Wolkenstein-Schumann, c'è il tentativo di usare la propria vita per analizzare il mondo. Vedere le proprie esperienze calate in un contesto storico, comprenderle come singole ma capire anche quanto in esse c'è di generale e raccontarlo; in altre parole, osservare in modo straniato la propria biografia, essere capaci di guardare se stessi 'epicamente', e poi raccontarsi, generalizzando le proprie esperienze perché servano ad altri.

Si pensi allo strettissimo rapporto che c'è in Bertolt Brecht tra la vita e la teoria, specialmente nella produzione dell'esilio; penso al *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione* (trad. di Roberto Fertonani) di cui riporto solo alcuni brani:

Dovunque ormai, dalle città a cento piani,
oltre i mari solcati da navi affollate,
ai villaggi più lontani, è stato annunciato
che il destino dell'uomo è l'uomo!
Per questo
noi esigiamo ora da voi, gli attori,
del nostro tempo, tempo di rivolgimento e del grande
dominio
su tutta la natura, anche sulla natura umana,
che trasformiate voi stessi e ci mostriate
il mondo degli uomini così com'è: fatto dagli
uomini e mutabile.

[...]

Ma

come fare? Come riprodurre
questa convivenza degli uomini in modo che
possa essere capita e dominata? Come
mostrare non solo se stessi e mostrare gli altri
non solo
come si comportano, quando ormai sono caduti nella
rete? Come
mostrare ora il modo in cui la rete del destino
viene tessuta e gettata?

E tessuta e gettata da uomini? La prima cosa
che dovete imparare, è *l'arte dell'osservazione*.

[...]

Quindi la vostra preparazione deve cominciare in
mezzo

agli uomini vivi. La vostra prima scuola
sia il posto di lavoro, la casa, il quartiere.
Sia la strada, la metropolitana e il negozio. Tutti
gli esseri umani
li dovete osservare in questi luoghi, gli estranei
come se fossero conoscenti, ma
i conoscenti come se fossero estranei.

[...]

Osserva male colui che con l'osservato
non ha nulla a che fare. Con occhio più acuto
il frutticoltore osserva il melo che non il passante.
Ma non vede l'uomo con esattezza chi non sa
che l'uomo è il destino dell'uomo.