

[Titolo](#) | Pane e pupazzi oltre l'utopia

[Autore](#) | intervista a Peter Schumann, a cura di, Helen Brown e Jane Seitz

[Traduzione di](#) | Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) | «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

## Pane e pupazzi oltre l'utopia

intervista a *Peter Schumann*, a cura di, *Helen Brown* e *Jane Seitz*

*Che cosa cercate di fare con la vostra attività?*

Intendiamo lavorare direttamente, da dentro e da fuori sull'interiorità della gente. Una cosa demoniaca.

*Perché vi servite di maschere e burattini la cui espressione non può cambiare?*

Oh, cambia molto, invece. I burattini hanno nelle facce, nei corpi, nelle mani possibilità impressionanti. Io li costruisco non come sculture, ma come attori, li provo coi movimenti, rigidi o flosci. Sono partito da burattini piccolissimi per arrivare a quelli enormi dopo aver visitato un teatro siciliano in cui si servono di burattini molti grandi. Lì ho visto una collezione dalla linea pura e forte. Ho assistito soltanto alla sintesi di una produzione che dura in programma tutto un anno - e viene rappresentata per due ore ogni sera, con grandi, pesanti fantocci di legno. Le rappresentazioni sono riservate al pubblico maschile. Mentre lavorano, i burattinai portano al collo del microfono - tanto vicini, che riesco a sentire il loro respiro. I burattini erano di legno massiccio e metallo e facevano tremare tutto il palcoscenico. C'erano scene di battaglie nelle quali dieci burattini balzavano per aria tutti insieme cozzando l'uno contro l'altro. Ogni fantoccio doveva pesare da 80 a 90 libbre. Erano trattenuti da robusti fili di ferro e avanzavano con violenza verso il centro della scena. È lo spettacolo più formidabile che abbia mai visto. A proposito, adesso questi burattinai vivono a Coney Island e lavorano come meccanici. Non fanno più del teatro. Prima davano degli spettacoli in Mulberry Street, nella "Little Italy", ma ora non più.

*Che cosa c'era di valido in quel teatro?*

Era grande, perché gli artisti avevano inventato un modo di raccontare, di tradurre e creare una realtà, che prima d'ogni altra cosa era proprio **una realtà**. Sebbene non capissi una parola del dialetto siciliano potevo afferrare la genuinità di quel teatro. Era un teatro necessario. Trovo che l'arte in sé, nel mondo moderno, è generalmente superflua. O scopriamo che essa è un'autentica necessità oppure dobbiamo rinunziarvi. Abbiamo chiamato il nostro teatro Bread and Puppet (Pane e Burattini), perché sentiamo che esso dovrebbe essere fondamentalmente essenziale come il pane.

*Lo crede ancora?*

Ci speravo e ora non lo spero più. Ma continuo a crederlo. Ho visto molte proteste, ma pochi movimenti. Castro a Cuba: quello sì è stato un movimento. Ma la maggior parte delle proteste contro la guerra del Vietnam? Gli hippies? La nuova sinistra? Mi dispiace di aver definito il Bread and Puppet Theatre un teatro di protesta. Non ne possiamo più della guerra del Vietnam. Ma il teatro deve fare qualcosa di più che protestare.

*Il vostro teatro, però, è associato alla politica della protesta.*

Una volta siamo stati invitati a recitare dal Partito Comunista. Ci andammo. Lo spettacolo ci sembrava buono e avevamo qualcosa di essenziale da dire, ma non riuscimmo a portarlo a termine. Tempo dopo rappresentammo quello stesso lavoro davanti a un pubblico molto borghese e andò benissimo. L'unico nostro argomento di effettiva protesta riguarda la guerra. C'è un lavoro che non ci stanchiamo di ripetere all'infinito: **Un uomo dice addio alla propria madre**. Ma la maggior parte del nostro repertorio è di argomento più generale. L'Ideologia non ci interessa granché.

*Ricorrete molto alla satira?*

Non mi piace la satira - è troppo facile. Se uso un discorso di Johnson lo faccio a scopo di documentazione, non di satira. Mi piacciono il dialogo e la narrazione documentati: contengono una sostanza che manca al materiale inventato. Amo scrivere con l'aiuto di un registratore a nastro - per sentire quello che la gente realmente dice.

*Penso che la satira politica sia stata superata perché gli uomini politici sono così spesso sotto gli occhi di tutti da divenire la parodia di se stessi.*

No, non si tratta di questo. I nostri leaders non sono ancora stati messi in vetrina come degli scemi. Nella società attuale essi sono sempre le stelle del cinema che desiderano essere. Il loro potere è patetico, ma reale.

*Ho notato che il teatro radicale - almeno a New York - sostituisce l'impegno al mestiere. Tanta parte del nuovo teatro è peggiore della vecchia roba borghese.*

Non penso che sia così. Credo che se l'impegno fosse abbastanza sensibile, vi si aggiungerebbe anche il mestiere. Ho visto parecchi gruppi che sembravano più interessati a insultare la gente che a convincerla. Non si può cercare semplicemente di shockare il pubblico. Si riuscirebbe solo a disgustarlo. Se vi presentate a un pubblico con quello che intendereste ottenere tanto varrebbe vi faceste impiccare. Non è detto che dobbiamo senz'altro rivoluzionare il teatro. Può darsi che il teatro migliore nasca dalle forme più tradizionali. Un teatro è buono quando ha un senso per il pubblico. Un teatro anche piccolo che tenti semplicemente di far questo, in questo paese non esiste. Non possediamo ancora una nostra propria versione della

[Titolo](#) || Pane e pupazzi oltre l'utopia

[Autore](#) || intervista a Peter Schumann, a cura di, Helen Brown e Jane Seitz

[Traduzione di](#) || Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) || «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Commedia dell'Arte.

*Ho sentito recentemente, che avevate intenzione di lasciare New York e recarvi in una zona rurale. Perché?*

Per la puzza. La spessa colonna plumbea che vedi nell'aria quando ti avvicini a New York, e lo sporco che ti ritrovi sotto le unghie.

*E da chi sarebbe formato il vostro pubblico, là fuori?*

Alberi. Contadini. Non lasciamo la città per far del teatro sociale in nuovi ambienti. Vogliamo soltanto andar via da New York perché è troppo puzzolente e sporca. Vivremo fuori, in campagna, e ritorneremo in città quando ne avremo bisogno. Anche questa faccenda di essere "un teatro di protesta professionista" a quanto pare non è quel che c'è di meglio. Non penso che sia affar nostro il protestare, ma dire quel che va detto o che sentiamo sia bene dire.

*Ma la protesta non serve?*

Generalmente no. Una persona protesta perché sente che qualcosa non va e allora salta su e si mette a gridare. La cosa dev'essere altrettanto genuina e spontanea. Quando diventa una professione sa di falso. Un buono spettacolo di protesta fa ridere la gente. E questo è un risultato disgustoso. Quando il Teatro Campesino, ad esempio, si esibiva a Newport, metteva in scena un gran spettacolo sui guai del contadini - e la gente stava lì a spellarsi le mani dagli applausi e impazziva dal ridere.

*Ciò che lei dice sembra negare la funzione del teatro del Bread and Puppet.*

È vero. Come professione non vale nulla.

*Il meglio del vostro teatro sono le rappresentazioni per le strade?*

Sì, ma non sempre si riesce. Ci occorrono dei permessi.

*Il pubblico, nelle strade, reagisce in modo diverso che nei locali chiusi?*

Per la strada abbiamo fatto i nostri spettacoli più validi - e a volte anche i più balordi. Talvolta si riesce a farcela, semplicemente perché il punto consiste nell'essere lì, per la strada. Il vedere quei grandi pupazzi, qualcosa di teatrale fuori d'un teatro, blocca di colpo la gente con tutte le sue smanie. Non possono prender l'atteggiamento di chi ha pagato per entrare in un teatro "a vedere qualcosa". Improvvisamente si trovano davanti quel così che li fronteggiano.

*E da quel confronto nasce qualche azione?*

Nessuno che interpreti uno spettacolo, eseguisca della musica o tenga un discorso ha un'idea precisa di ciò che desidera ottenere dal suo uditorio. Dite quel che volete e sperate sperate di venir capiti. Le conseguenze della vostra attività vanno molto al di là delle vostre possibilità di controllo.

*In che modo incidono sui vostri criteri estetici le rappresentazioni per la strada?*

Non si può dire di farcela finché non si è capiti da una bimba di 5 anni. Se capisce lei, anche gli adulti capiranno. La rappresentazione dev'essere un po' stupida. Dev'essere estremamente concentrata. Si ha bisogno di intensità molto più che in teatro. Dentro ce la si può fare con la tecnica ripetendo fedelmente il dialogo, ma per la strada si sfonda soltanto se ci si concentra in quello che si deve fare. Dev'essere molto a fuoco: e tutto risulterà monco e noioso se in quello che dite non ce la mettete tutta. Pensate un po' alle marce per la pace. Gli hippies che cantano esultanti portando fotografie di bambini bruciati. La gente che corre in giro con caffè e sandwiches. Ma portare immagini di bambini bruciati è molto difficile, molto pesante. E se non lo sapete, non riuscirete a trasmettere il vostro messaggio. La maggior parte dei nostri spettacoli per la strada ci hanno insegnato come concentrarci, come raggiungere il nostro intento. Abbiamo imparato come far sì che la folla la pianti di bere coche e si metta ad ascoltare.

*E il pubblico reagisce diversamente nelle strade che in teatro?*

Guardate qua Zio Fatso. È un grande burattino con un anello al dito, ma sembra Johnson. Ha la stessa aria di tutti quegli zii che nessuno ama. Durante la marcia della pace la maggior parte dei gruppi di estrema destra erano tranquilli. Ma quando videro Zio Fatso gli saltarono addosso. Divennero pazzi.

*Perché si è dato al teatro e non a qualche altra arte?*

Le altre forme d'arte sembrano dipendere fortemente da fattori specifici. Nella musica c'è il suono e la pittura è in funzione delle gallerie. Nel teatro si è implicati in un contesto politico. Si può dire quello che ha detto Humphrey, ma dirlo con più efficienza, si può esporre e indagare. Si può dire quel che si vuole, in modo da farlo entrare in testa alla gente e nei suoi sentimenti. Ma noi prendiamo l'atteggiamento di chi risolve i problemi, tentiamo, a ogni rappresentazione, di essere un po' reali. Intendiamo dare a ciò che sta accadendo una risposta emotiva diretta come protestare contro la guerra o la società urbana, oppure, raccontare ai bambini della violenza, nei nostri spettacoli per l'infanzia.

[Titolo](#) | Pane e pupazzi oltre l'utopia

[Autore](#) | intervista a Peter Schumann, a cura di, Helen Brown e Jane Seitz

[Traduzione di](#) | Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) | «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) | © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) | pag 3 di 4

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Abbiamo uno spettacolo - **Il morto resuscita** - che non prescrive nulla. È qualcosa di molto più forte della protesta. È l'espressione evidente della oltraggiosa sensazione di disgusto suscitata dalla vita cittadina. È una risposta alla vita in città; o la celebrazione di qualcos'altro, forse l'amore.

*Come date l'avvio a uno spettacolo?*

Abbiamo vari modi di cominciare. Talvolta andiamo semplicemente in giro coi pupazzi, tentando movimenti diversi. Talvolta cominciamo con della musica e terminiamo con la politica. Molto dipende dallo spazio di cui disponiamo e se decidiamo di usare marionette piccole da manovrare a mano oppure quelle grandi di dimensioni superiori al normale.

*Vi servite del dialogo?*

Sì, ma non usiamo sceneggiature vere e proprie. Lavoriamo coi fantocci e improvvisiamo sui personaggi. Ognuno di noi cerca di sentire quale sarebbe il discorso genuino del nostro personaggio. Lasciamo aperte le parole esatte. Talvolta usiamo la narrazione accompagnata da un'azione muta. Il dialogo dipende dalle dimensioni dei burattini. Quelli manovrabili a mano si prestano ottimamente per il dialogo. Quelli grandi non sono altrettanto adatti, il loro atteggiamento non rispecchia mai quello che dicono. Con questi fantocci ci serviamo sempre di un narratore che, naturalmente, parla per i diversi personaggi.

*Che relazione c'è tra le dimensioni dei burattini e l'estetica del teatro?*

I burattini molto piccoli si adattano meglio alla commedia. Quelli grandi - di 18 piedi - si adattano splendidamente per i ruoli buffoneschi. Quelli di dimensioni medie vanno benissimo per le rappresentazioni drammatiche.

*Come avete scelto quelle dimensioni per i vostri burattini?*

Quelli di 18 piedi sono i più grandi che abbiamo mai costruito. Ne volevo di grandi, ecco tutto. Una volta avuta quella collezione ci siamo gingillati intorno ben bene per vedere che cosa avrebbero potuto fare. I burattini hanno un enorme potere intrinseco. Possono essere comici quanto timidi. Possono dire cose che attori e drammaturghi non sanno dire, proprio per le loro dimensioni. Ho citato i pupi siciliani. Bene, erano alti 5 piedi, e sembravano superiori al naturale. Infatti i movimenti del corpo umano sono tanto intricati - i particolari armoniosi di un corpo vivente compongono un complesso piano e omogeneo. In un burattino invece il movimento è semplice e elementare; non comprende tanti particolari e perciò dimensioni e potenza ne risultano ingigantiti.

*Sembra un discorso brechtiano.*

Sì. Lo straniamento è automatico con i burattini. Non è che i nostri personaggi siano meno complessi. Sono più espliciti.

*Il vostro impiego dello spazio è diverso da quello del teatro tradizionale?*

La differenza maggiore sta nel fatto che noi non teniamo conto dello spazio. I teatri professionali danno enorme importanza allo spazio e alla progettazione scenica. Creano qualcosa di nuovo a ogni nuovo spettacolo che allestiscono. Per l'**Amleto** e il **Marat/ Sade** ci sono centinaia di possibilità scenografiche, ho sentito parlare di qualcosa di stravagante che chiamavano "esplosione spaziale". Noi facciamo uno spettacolo per uno spazio del tutto particolare - quello in cui ci capita di trovarci. L'unico spazio che respingiamo è quello del teatro tradizionale.

*Perché?*

È troppo comodo, troppo sfruttato. Le sue tradizioni ci danno ai nervi. La gente è intontita a forza di star seduta nello stesso modo nelle stesse sedie. Questo condiziona le sue reazioni. Ma quando si usa lo spazio in cui ci capita di trovarci lo si usa tutto senza esclusione. Daremo qualsiasi spettacolo ovunque si sia - sempreché possiamo adattarvi i nostri pupazzi. E in ogni spazio sarà diverso.

*Perché i vostri spettacoli funzionano in tanti tipi diversi di spazio?*

Perché gli spettacoli stessi sono grezzi, rudimentali. Non ci impegniamo in vicende stilizzate che dipendono dalla suggestione scenica. Che un attore percorra una piccola o una grande distanza - in questo o in quello spazio - ecco quel che fa uno spettacolo. Su una stretta piattaforma esso assume un carattere e su un vasto prato ne assume un altro. Abbiamo dato rappresentazioni per la strada, al chiuso, su un autocarro, in boschi, su prati, in un convento. Quando ci siamo prodotti per le monache del Manhattanville College eravamo in un immenso prato. Prima che cominciassimo le monache ci passeggiavano intorno guardando i fantocci. Poi avanzammo proprio in mezzo a loro e le monache ci fecero spazio. Quando l'azione lo permetteva si restringevano e venivano vicino ad ascoltare. E dopo la rappresentazione ci seguirono, raccolsero i nostri accessori e formammo una processione.

*Pensa che un teatro di marionette sia più valido del teatro di attori reali?*

Non amo particolarmente il teatro regolare. Ma ci sono stati dei teatri che hanno avuto un senso - i notiziari, i servizi religiosi: queste cose hanno un potere comunicativo. E il teatro greco, il teatro egiziano, il teatro cinese.

[Titolo](#) || Pane e pupazzi oltre l'utopia

[Autore](#) || intervista a Peter Schumann, a cura di, Helen Brown e Jane Seitz

[Traduzione di](#) || Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo («Sipario», n° 272, dicembre 1968).

[Pubblicato](#) || «Sipario», n° 272, dicembre 1968, pag. 103

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 4 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

*E ai nostri tempi? Negli anni 30?*

Il nostro teatro è ancora negli anni 30. Dipendiamo sempre da quella piccola rivoluzione culturale.

*Il Teatro Campesino?*

Il loro grande complesso si produce dal lunedì alla domenica. Sono diventati troppo melliflui, troppo professionalmente organizzati. Penso che i loro spettacoli vadano molto bene dati nel loro ambiente per i contadini. Non in teatro.

*Qual è il vostro pubblico migliore?*

I bambini. E la gente che si trova in un posto per abitudine. A Montreal il pubblico migliore era formato dalla gente che lavorava all'Expo, gli addetti alle pulizie, i poliziotti. Il pubblico che non va a teatro è sempre il migliore.

*Quanti elementi conta la vostra compagnia?*

Non considererei la nostra una vera e propria compagnia. C'è un gran movimento di ricambio e la dimensione di ogni produzione è diversa. L'anno scorso abbiamo dato la **Cantata di Bach** con oltre 100 elementi. E ogni esibizione era imponente. A volte, però, non impieghiamo più di 15 persone. E il trovare aiutanti non ci crea difficoltà. Per la **Cantata di Bach** abbiamo avuto 20 persone occupate per 3 settimane a far pupazzi. Spesso diventiamo una falegnameria, un mobilificio o un'impresa di trasporti: la nostra attività comporta talmente tante cose.

*Come realizzate i vostri guadagni?*

Nessuno viene pagato. Facciamo pagare 1 dollaro per gli spettacoli al chiuso. Niente per quelli dati per la strada. Accettiamo dei contributi. E se lavoriamo su commissione veniamo pagati. All'inizio feci dei tentativi presso delle fondazioni. Ma non ci davano denaro - per ragioni politiche.

*Perché avete chiamato il vostro teatro Bread and Puppet?*

Bread significa il pane. Qualcosa di fondamentale. Ne distribuiamo prima o dopo la recita.

*Perché?*

Vorremmo essere in grado di nutrire la gente.

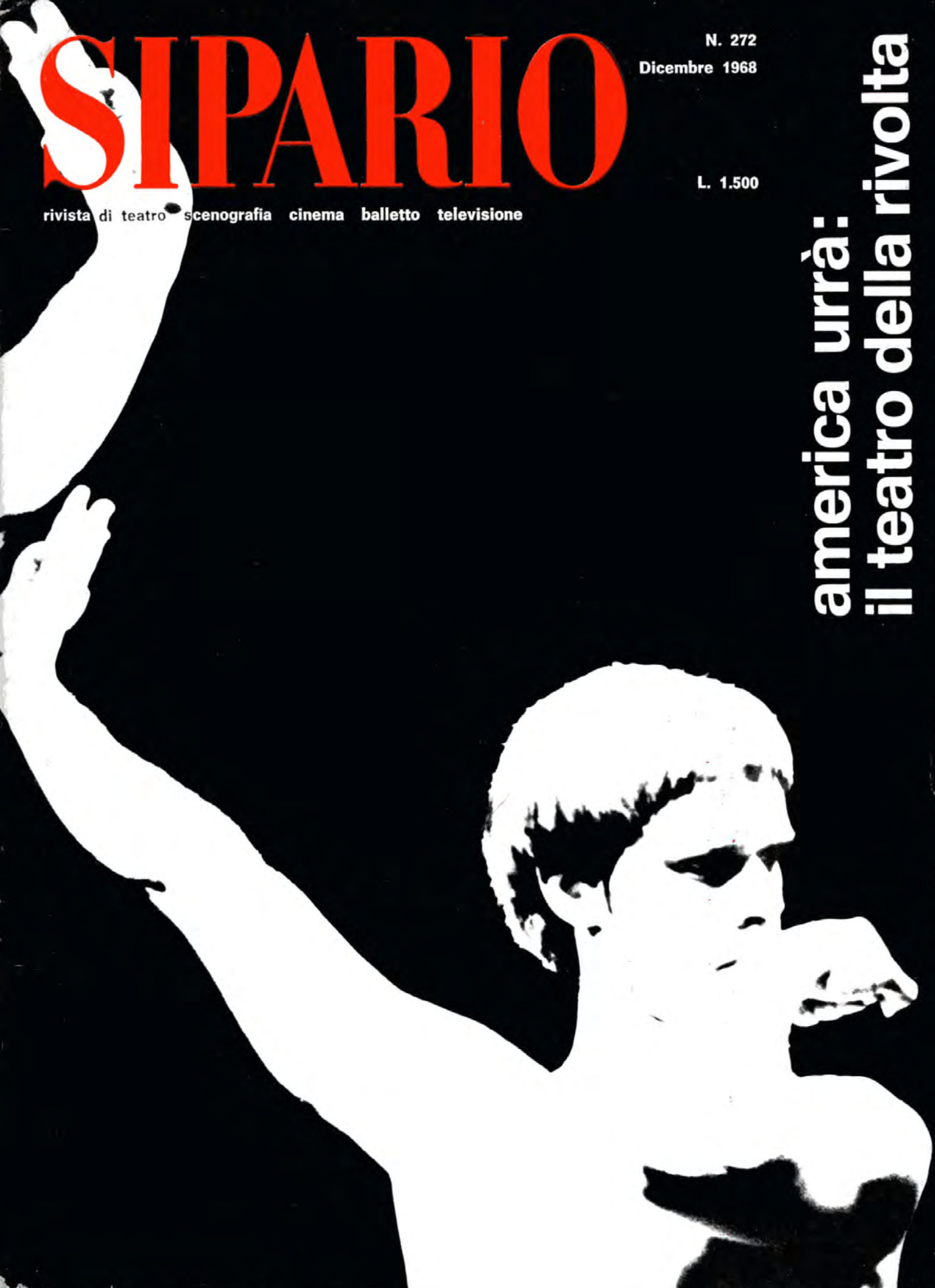
# SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto televisione

N. 272  
Dicembre 1968

L. 1.500

**america urrà:  
il teatro della rivolta**





# SIPARIO

rivista di teatro scenografia cinema balletto tv  
anno ventitreesimo  
dicembre 1968 N. 272

numero speciale



in copertina:  
Bill Shepard nella parte di Penteo  
in *Dionisus in 69*  
rielaborazione dalle *Baccanti* di Euripide  
presentata dal *Performance Group*  
diretto da Richard Schechner.  
(Si vedano gli articoli alle pagg. 42-46)  
(foto di Piaeanne Rubenstein)

■  
**Fotografie:** Fred Eberstad, New York (p. 27); Friedman-Abeles, New York (p. 28); Slade Grossman, New York (p. 30); Phill Niblock, New York (p. 31); Gianfranco Mantegna, Roma (p. 32); Gianfranco Gorgoni, Milano (p. 36-38-39); James O' Gossage, New York (p. 41-46); Piaeanne Rubenstein, New York (p. 42-44-45-46); Jerry Michael, New York (p. 53); Grazia Neri, Milano (p. 72); Kenn Duncan, New York (p. 75-76-77); Duane Michals, New York (p. 78); Rod Mann, San Francisco (p. 84); Charles Stewart, New York (p. 85); Bert Andrews, New York (p. 85); Doug Rives, San Francisco (p. 107); Charles Bigelow, San Francisco (p. 109); Beth Bagby, Los Angeles (p. 110); Jon Lewis, Los Angeles (p. 112-114-115); Act Two, Minneapolis (116-118-119).

■  
Numero speciale L. 1.500. Numeri singoli L. 600. Abbonamento annuale L. 6.000 (studenti L. 5.300). Estero L. 7.500.



DIFFUSIONE  
CONTROLLO

Istituto Accertamento Diffusione

■  
Direttore: **Valentino Bompiani**. Redattore: **Franco Quadri**. Redattore di Roma: **Fabio Mauri**. Consulente grafico: **Lilliana Landi**. Segretaria di redazione: **Pierangela Negri**. Direzione, redazione, amministrazione: **Casa Editrice Bompiani**, Via Pisacane 26, 20129 Milano (tel. 266241/5 - Conto Corrente Postale 3/51634) - Redazione di Roma: piazza di Spagna 86 (tel. 684893) - Distribuzione: **Messaggerie Italiane**, Via G. Carcano 32, Milano - Stampato dalla **GEA**, via Assab 1, Milano - Printed in Italy - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 22 aprile 1964, n. 6545 - Pubbl. Inf. al 70 %.

---

Richard Kostelanetz	
<b>Il teatro americano è spettacolo non letteratura</b>	20-21
Robert Pasolli	
<b>Off off e i nuovi autori degli anni 60</b>	22-28
<b>Tavola dei teatri off off</b>	24-25
Un autore: Megan Terry	
<b>Un uomo totale in un teatro totale</b>	29-30
Michael Smith	
<b>L'esempio di "Changes"</b>	31

---

## TEATRI OFF E GRUPPI SPERIMENTALI

<b>IL RITORNO DEL LIVING</b>	32-35
<b>Per le strade come commandos</b>	32-34
intervista con Julian Beck e Judith Malina a cura di Aldo Rostagno	
<b>Testimonianze</b>	34-35
di Joseph Chaikin e Irwin Silber	
<b>OPEN THEATER</b>	36-39
Joseph Chaikin	
<b>Per un nuovo "metodo"</b>	37-39
<b>CAFE LA MAMA</b>	40-41
Ellen Stewart	
<b>L'evento teatrale immediato</b>	40-41
<b>THE PERFORMANCE GROUP</b>	42-46
<b>Nel laboratorio del teatro-ambiente</b>	43
William Finley	
<b>Appunti per il nuovo attore</b>	44-46
<b>CAFFE CINO</b>	47
<b>Il teatro di tutta la pazzia</b>	47
<b>THE PLAYHOUSE OF THE RIDICULOUS</b>	48-51
<b>Crudeltà su se stessi aldilà di Artaud</b>	49-51
<b>THE DAYTOP THEATRE COMPANY</b>	52-53
<b>La sperimentazione degli ex-drogati</b>	52
Ross Wetzsteon	
<b>Coinvolgimento nella terapia di gruppo</b>	52-53
<b>THEATRE GENESIS</b>	53
Ralph Cook	
<b>Per sopravvivere</b>	53

---

<b>AMERICA URRÀ</b>	
<b>di Jean-Claude Van Itallie</b>	54-71

---

<b>LA CRISI DI BROADWAY E LA NUOVA ORGANIZZAZIONE</b>	72-81
John Lahr	
<b>Dalla commedia d'evasione al musical tribale</b>	73-77
David Merrick	
<b>Broadway addio</b>	78-79
B. La Fontaine	
<b>Un impresariato per l'avanguardia</b>	80-81

---



# AMERICA URRÀ: IL TEATRO DELLA RIVOLTA

a cura di Aldo Rostagno  
redazione di Franco Quadri

<b>BLACK THEATRE</b>	82
Woodie King jr.	
<b>Situazione attuale del Teatro Nero</b>	83-85
Ed Bullins	
<b>Il Black Theatre per le strade: programma-manifesto</b>	86
<b>Un teatro per la rivolta</b>	87-91
intervista con LeRoi Jones a cura di Marvin X	
<b>HOME ON THE RANGE</b>	92-93
di LeRoi Jones	
<b>IL PROSSIMO È IL BRONX</b>	94-96
di Sonia Sanchez	
<b>IL TEATRO PER LE STRADE</b>	
<b>IL GUT THEATRE</b>	98-101
John Lahr	
<b>Per le strade del ghetto</b>	99-101
<b>BREAD &amp; PUPPET THEATRE</b>	102-106
<b>Pane e pupazzi: oltre l'utopia</b>	103-106
intervista con Peter Schumann a cura di Helen Brown e Jane Seitz	
<b>3 canovacci del Bread &amp; Puppet</b>	105
<b>IL TEATRO FUORI NEW YORK</b>	107-120
<b>SAN FRANCISCO MIME TROUPE</b>	108-109
<b>La commedia dell'arte per la guerriglia</b>	108
Intervista con R. G. Davies	108-109
<b>EL TEATRO CAMPESINO'</b>	110-115
<b>Un teatro di sciopero: manifesto</b>	111
<b>Nelle fattorie e sui camion per un'azione politica</b>	112-115
intervista con Luis Valdez a cura di Beth Bagby	
<b>FIREHOUSE THEATER DI MINNEAPOLIS</b>	116-119
Sidney Schubert Walter	
<b>Un teatro di protesta e di celebrazione</b>	117-118
Sidney Schubert Walter	
<b>Perché bisogna inscenare la protesta</b>	119
<b>OM THEATRE WORKSHOP DI BOSTON</b>	120-122
<b>Un nuovo spazio per un "riot" rituale</b>	120
Arthur Sainer	
<b>Domenica: funzione sperimentale</b>	120-122
<b>IL WORKSHOP</b>	
<b>Una seconda forma di vita</b>	124-131
tavola rotonda con John Lahr, Peter Feldman, Julie Portman, Richard Schechner, Megan Terry	
<b>HAPPENINGS</b>	
Richard Kostelanetz	
<b>Il Teatro dei Mezzi Misti</b>	132-136

**A New York e negli Stati Uniti il nuovo teatro sta vivendo una vera battaglia per il rinnovamento di una forma di espressione e per l'affermazione di un altro modo di vita. Prima che un'indagine critica su questi fermenti, probabilmente essenziali per la sopravvivenza stessa del teatro, ci è sembrato necessario documentare la situazione ascoltando la voce dei protagonisti della "rivolta": con qualche breve premessa, presentiamo quindi ai nostri lettori un'antologia di testimonianze dirette.**

Traduzioni di: Ettore Capriolo, Luigi Pellisari, Laura Polo, Elena Reina, Daniela Scarioni De Adamich, Miro Silvera, Francesca Sintini, Liana Vallino, Anna Luisa Zazo.

Ringraziamo per la cortese collaborazione: Jacques Lynn Colton, Gianfranco Mantegna, Gale Picard, Brooks Riley, Beard Searles, Constance Titzel. Un ringraziamento particolare alla redazione della TDR.