

teatro

un poker d'assi

QUATTRO PROTAGONISTI ASSOLUTI DELLA SCENA ITALIANA (E INTERNAZIONALE)
QUATTRO MODI RIVOLUZIONARI DI PENSARE LA COSTRUZIONE DELLO
SPETTACOLO E LA COMUNICAZIONE CON IL PUBBLICO. QUATTRO GENI

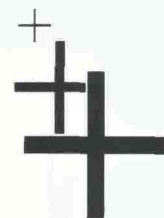
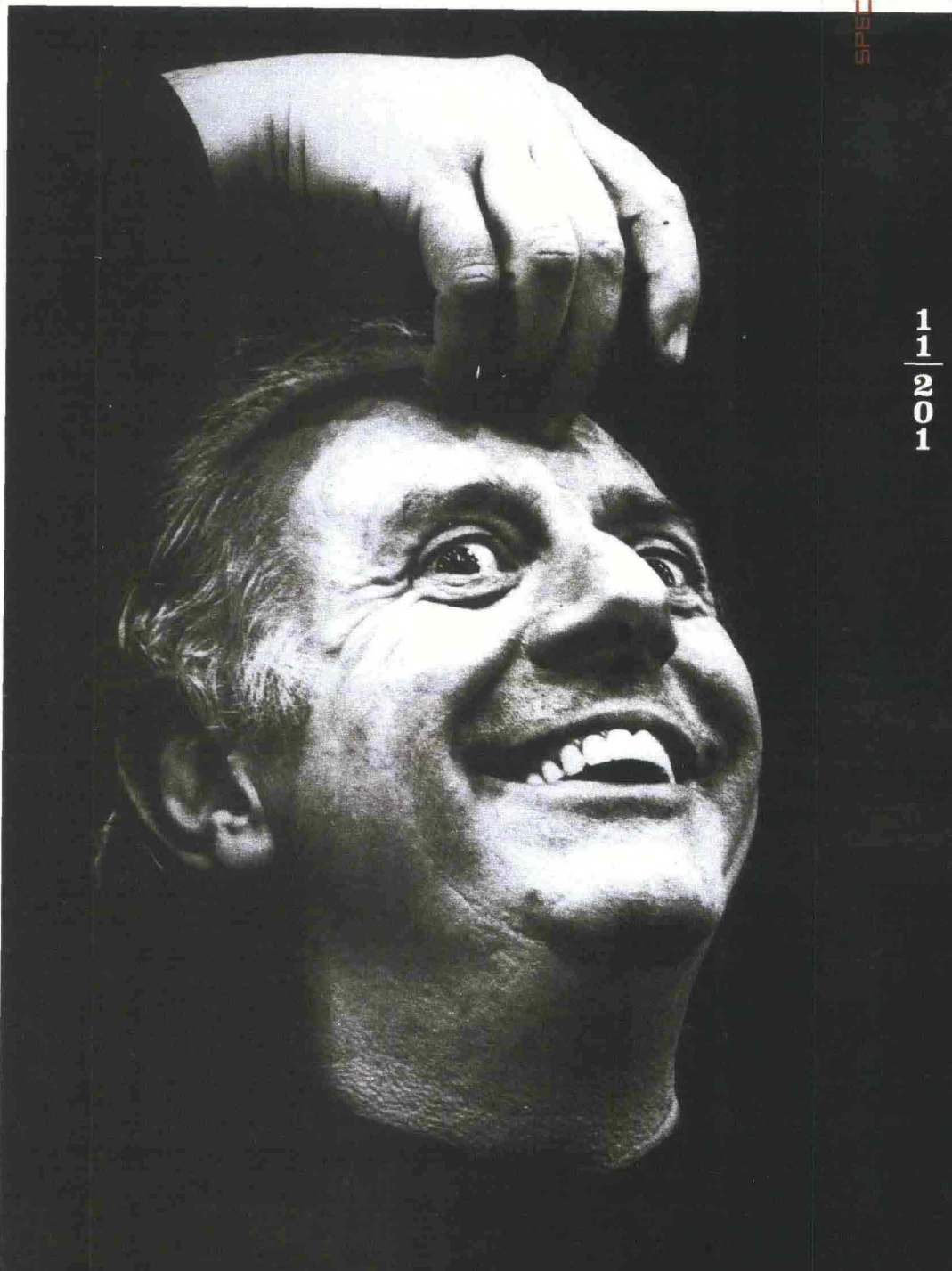
SCHEDE DI UGO VOLLI

DARIO FO

Fino agli anni della contestazione, Dario Fo e Franca Rame erano una coppia di comici di grande successo, che portava per i migliori teatri italiani commedie surreali molto divertenti scritte da lui, piene di colpi di scena, equivoci, battute assurde. Certo, erano di sinistra e avevano subito una pesante censura in televisione quando avevano provato a condurre il varietà del sabato sera, nel 1964. Ma erano attori come gli altri. All'inizio degli anni Settanta, invece, uscirono dal circuito teatrale, incominciarono a recitare quasi solo in università e fabbriche occupate, scelsero di parlare dalla scena di argomenti come la morte di Pinelli e il pericolo di una dittatura di Fanfani.

Il grandissimo successo arrivò però a Fo con *Mistero buffo*, un lavoro veramente nuovo, anche se pieno di citazioni a partire dal titolo. Nuova la tecnica del mimo e del grammelot, nuova l'attenzione al mondo dei poveri del medioevo, nuovo lo sguardo dissacrante ma affettuoso alle storie del Vangelo, nuovo il modo di recitare sul palcoscenico nudo o invaso dal pubblico, nuova la commistione fra teatro e arte del cantastorie. Quello spettacolo di Dario Fo, cresciuto pian piano fra un'aula magna e un centro sociale, ripetuto mille volte e poi bissato da altri spettacoli nello stesso stile (*La storia di una tigre*, *Johan Padan*, *San Francesco*) è stato certamente il contributo più importante del teatro italiano degli anni Settanta, tradotto e rifatto in tutto il mondo, giustamente premiato con il Nobel nel 1997.

DA WWW.ARCHIVO.FRANCARANE.IT



SPECIALE ANNI 70

11
201



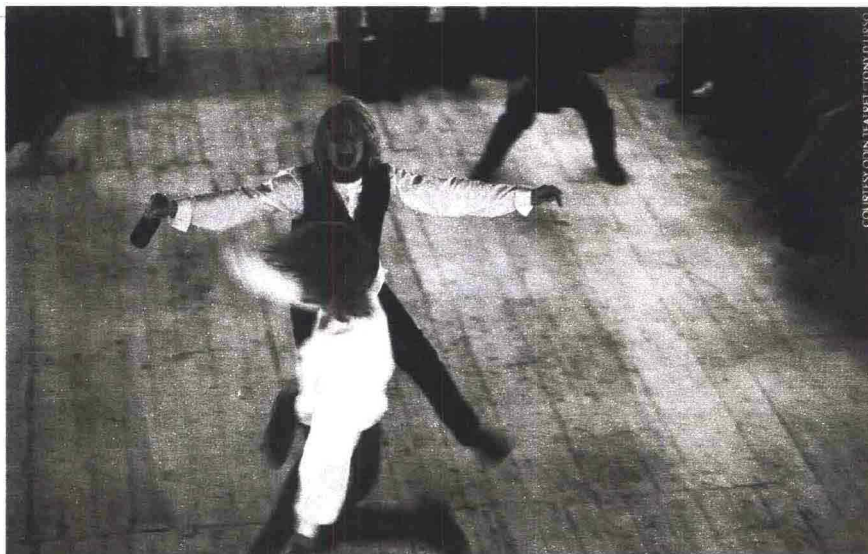
SAVIGNAZI

CARMELO BENE

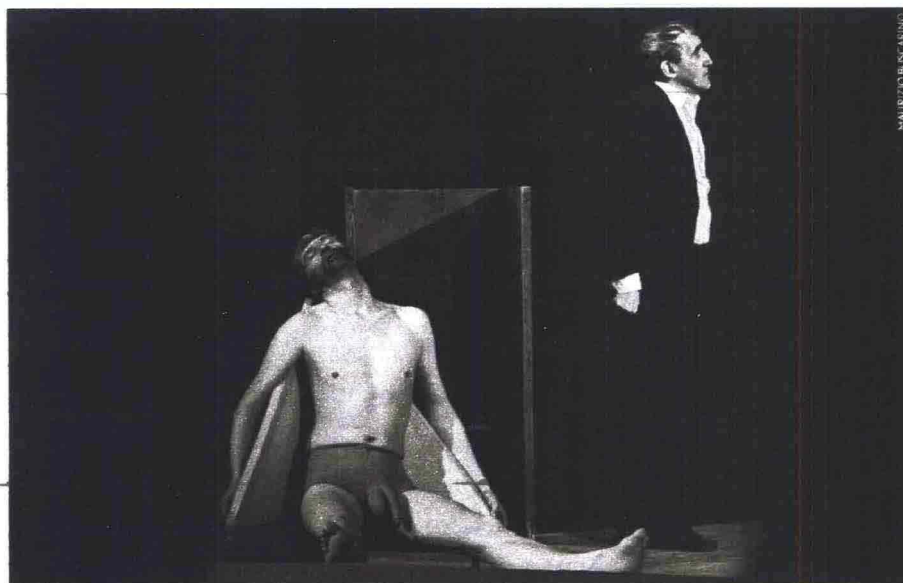
Aveva iniziato la sua avventura teatrale nel 1959, con un *Caligola* di Camus, e aveva continuato il suo percorso sperimentale per tutto il decennio successivo. Ma non c'è dubbio che gli anni Settanta siano stati il punto culminante della sua produzione, e del suo tentativo di rovesciare l'assetto del teatro esistente, di superare l'idea tradizionale dell'attore e del testo. Questa lotta con la tradizione, nel corso degli anni Settanta, diventa un corpo a corpo con il suo più grande autore, una guerriglia senza quartiere con Shakespeare e i suoi testi più celebri. Il primo *Amleto* teatrale è del 1974, preceduto da un film del '73 (*Un Amleto di meno*), *Romeo e Giulietta* del '76, *Riccardo III* del '77, *Otello* del '78, quando uscì anche un secondo film tratto dalla storia del principe danese (*Amleto di Carmelo Bene da Shakespeare e Laforgue*). I critici del tempo furono colpiti da come Bene «buttasse via» le tirate più famose, come «essere o non essere». Oggi vediamo i documenti di quegli spettacoli come una decostruzione lucidissima delle regole del teatro.

EUGENIO BARBA

Italiano, anzi salentino, emigrato al Nord per insifferenza e spirito di avventura, viaggiatore instancabile, allievo prediletto di Grotowski, Barba fonda a Oslo l'Odin Teatret nel 1964 con un gruppo di allievi respinti dalle scuole di teatro (l'Odin poi si trasferirà in Danimarca). Dopo un paio di spettacoli inaugurali apprezzati nel circuito internazionale, il successo, anche in Italia arriva con *Min Far Hus* (La casa del padre), dedicato a Dostoevskij, composto nel 1972. Gli attori del gruppo mostravano una straordinaria maestria nel controllo del corpo e della voce; lo spazio della messinscena era del tutto diverso dal solito, stretto intorno all'azione come un cappio. Insomma era un altro teatro, diverso dall'avanguardia e dalla tradizione. Infatti il movimento fondato da Barba, che ebbe molta influenza sul giovane teatro italiano per tutti gli anni Settanta si chiamava Terzo Teatro e raggruppava tutti i gruppi che ritenevano più importante la dimensione microsociale del teatro e l'artigianato dell'allenamento quotidiano rispetto alla mondanità dei palcoscenici di tradizione e all'astrattezza della sperimentazione.



COURTESY ODIN TEATRET / TONY D'USSO



MAURIZIO BERGAMINO

TADEUSZ KANTOR

Quando arrivò in Italia nel 1978, al Crt di Milano, Tadeusz Kantor era preceduto da una fama di grande innovatore teatrale, consacrato da un unanime successo ai maggiori festival della sua *Classe morta*. Questa era definita «séance drammatica», non una commedia o una tragedia con una trama tradizionale: la rievocazione dell'immagine di sette scolari dell'inizio del secolo, che sarebbero poi stati travolti dalle guerre, dalle rivoluzioni e dalle tempeste economiche e sociali del '900. Lì si vedeva molto da vicino, separati dal pubblico solo da un cordone di velluto rosso: adulti, ma rannicchiati nei banchi di una classe elementare e sottoposti ai riti un po' sadici della vecchia scuola: interrogati, lavati, puniti, coinvolti in liti e in fughe. Patetici e sarcastici. Le azioni erano ripetitive, marcate da un valzerino struggente sempre uguale. Su tutto sovraintendeva in scena lo stesso Kantor, personaggio di se stesso, demiurgo vagamente disgustato dalla sua creazione. Uno spettacolo che giocava ironicamente con la morte, involontaria immagine speculare degli anni di piombo.