

1969-72
Feraï

Feraï, composto nel '68, era ambientato in un'isola della Grecia e contemporaneamente in un'isola del Mare del Nord, con una doppia ubicazione che incontreremo, anche se non altrettanto esplicita, in altri spettacoli di Eugenio Barba. Così nell'ultimo spettacolo, *Mythos*, di trent'anni successivo a *Feraï*, lo spettacolo su cui questa antologia-cronologia si conclude, gli stessi personaggi – che sono i protagonisti dei nostri miti, antichi eroi fuori corso e i nostri più cari fantasmi – ci appaiono in due contesti: una veglia funebre nel nostro mondo, e una lunga apparizione nell'al di là, nel loro mondo, quello in cui appaiono col loro vero volto.

La vicenda di *Feraï* intrecciava invece un mito nordico ed uno mediterraneo: la storia del re Frode Fredegod e quella di Alceste.

Feraï è stato composto ad Holstebro, in isolamento, in un periodo particolare come il 1968.

È stato rappresentato 220 volte tra il giugno 1969 e il luglio 1970. Rappresenta il momento dell'esplosione del fenomeno Odin.

Attori: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal.

Testo di Peter Seeberg, adattamento e regia di Eugenio Barba. Gli attori parlavano, come anche in *Kaspariana*, nelle diverse lingue scandinave. "Feraï" è il nome della città di Admeto, ma è anche un nome simile a "Feröe", un'isola del Mare del Nord.

Per 60 spettatori.

Gli spettatori trovavano posto su due file di sedie che determinavano in senso longitudinale, appena incurvate, lo spazio scenico: trenta persone da una parte e trenta dall'altra. In mezzo, stava un grande uovo di legno bianco ed una coperta ai cui margini erano stati legati dei sassi. Entravano gli attori,

e dopo gli altri Alkestis (Else Marie Laukvik), la figlia del re, vestita di nero, che iniziava un canto, un lungo lamento funebre. Così cominciava la storia del defunto re danese Frode Fredegod, che governava il suo popolo con la frusta, e che il suo popolo crede ancora vivo. Quando infine la sua morte sarà palese, arriverà un nuovo re, Admetos, Torgeir Wethal, che ha sfidato un secondo pretendente ad una lotta col coltello, e ha vinto. Col trono vince anche la sposa, Alkestis, la figlia del re morto. C'è, tra di loro, una scena d'amore. Il popolo non accetta gli ideali – libertà, fratellanza – del nuovo re. Admetos rifiuta il suo dovere di re di giudicare i criminali e li grazia tutti. Giunge a lavare i piedi di uno di essi (uno spettatore, a cui Torgeir Wethal spolverava le scarpe con i propri capelli). Il popolo gli cospira contro, e giunge a far "rivivere" il vecchio re, una mummia di cui il volto era l'uovo bianco, portato in giro dagli attori, cullato dalla figlia Alkestis. Admetos si sbarazza del vecchio re pugnalandolo, con un gesto freddo, l'uovo tra le braccia della figlia, a cui ha coperto gli occhi.

Lo spettacolo termina con il suicidio di Alkestis, che lascia al centro dello spazio le sue vesti nere ed esce, vestita di bianco. Admetos, suonando sul manico del suo coltello, che era un piffero, conduce il popolo danzante fuori della sala, come un pifferaio magico.

Della collaborazione con l'autore del testo originale, Peter Seeberg, Marc Fumaroli (*Burning bright in the forest of the night*, in *Expériences*, a cura dell'Odin Teatret, Holstebro 1973) scrisse che "Seeberg era preparato a vedere il proprio testo modificato, e così fu, e molto profondamente, nel corso del lungo confronto attorno alla versione iniziale di Feraï che vi fu tra l'autore, il regista e gli attori. Un confronto che durò più di un anno, fino al maggio del 1969. Gli abbozzi degli attori dell'Odin Teatret, infatti, non si limitavano ad illustrare il testo di Seeberg. Aggiungevano prolungamenti ispirati loro dal tema, si servivano della propria parte come di un trampolino per sviluppare e trascrivere in azioni sceniche la loro espressione drammatica. Questo apporto creativo degli attori indusse Peter Seeberg, a più riprese, a rinunciare ad alcuni dei propri dialoghi e a scriverne altri che corrispondessero agli abbozzi degli attori accolti dal regista".

Seeberg: "L'Odin Teatret, per me, era un teatro dotato di una forza giovane, senza riserve, attraverso la quale creava si-

tuazioni caratteristiche, capaci di agire in profondità. Volevo portar loro un ardore più pacificante, sfumature e differenze all'interno di questa forza, e questo per me era il segno che ci si trova in una contrada d'arte: un paese, un focolare"¹.

Verso la fine del lavoro per *Ferai*, l'Odin attraversa una profonda crisi economica, tale da lasciare poche speranze per la sopravvivenza del teatro. In aiuto all'Odin vengono il famoso attore di Copenhagen Ove Sprøge e il critico teatrale Knud Schönberg, che appaiono alla televisione e presentano un appello per salvare il teatro-laboratorio di Holstebro. In seguito a questo appello, e ad una rappresentazione di beneficenza a favore dell'Odin Teatret cui parteciperanno i più prestigiosi nomi della vita artistica, musicale e teatrale danese, e a cui parteciperà anche Dario Fo, il Ministero della Cultura danese attribuirà all'Odin una sovvenzione annua stabile. Nel 1970, le entrate dell'Odin saranno di 1.132.177 corone, delle quali 617.850 di finanziamenti ed il resto di guadagno autonomo. Più del doppio del bilancio del 1968.

Nel giugno del 1969 l'Odin si reca, con *Ferai*, a Parigi, al festival del Théâtre des Nations. *Ferai* diventa lo spettacolo del successo, quello con cui l'Odin si impone a livello internazionale.

Nel frattempo, nel febbraio del 1969, Jerzy Grotowski, a trentasei anni, ha ultimato quello che sarà il suo ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*.

EUGENIO BARBA: *Il riso di Grotowski*²

Facendo riferimento al successo di *Ferai*, ma anche a se stesso e al nuovo spettacolo che portava all'estero, Grotowski mi prendeva in giro raccontandomi la storia di Bilbolù, il regista venuto dal profondo dell'Africa, invitato col suo teatro a Parigi. Trionfo immediato, tutti l'acclamano, i critici lo consacrano un genio. Un anno dopo, Bilbolù, un altro regista del-

¹ PETER SEEBERG, *Un auteur et l'Odin Teatret*, in *Expériences*, a cura dell'Odin Teatret, Holstebro 1973.

² EUGENIO BARBA, *La terra di cenere e diamanti, Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 123-125.

l'Africa ancora più profonda, arriva a Parigi con il suo spettacolo. Entusiasmo del pubblico, orgasmo dei critici, interviste e premi. Uscendo dal suo albergo, Bilbolù, trionfo e contento, vede un pezzente che gli chiede l'elemosina: "Dammi un franco, anche io ero famoso l'anno scorso - gli sussurra il mendicante - Io sono Bilbolù".

NICOLA CHIAROMONTE: *Il finale di Ferai*³

La porta del fondo si spalanca, e Alcesti sparisce nel buio. Admeto la segue suonando. Il popolo segue Admeto e la sua musica in fondo alle tenebre.

Che cosa significa questo? Liberazione o condanna finale? Discesa ultima agl'inferi o uscita verso una luce ineffabile? Morte o resurrezione? La risposta è che la scena non sarebbe così commovente e non avrebbe quel valore compiuto di finale che ha se non rimanesse così sospesa fra l'uno e l'altro significato. Splendida invenzione. Splendido teatro. Ma, soprattutto, splendido esempio di fedeltà al vero, al nostro vero, questo rifiuto di affermare come di negare, questa sospensione che è al tempo stesso conclusione fermissima.

NATALIA GINZBURG: *Il teatro è parola?*⁴

Devo però dire che, avendo io affermato che "il teatro è parola", sono andata una sera [...] a sentire *Ferai*. *Ferai* è una tragedia danese, il cui regista è pugliese e si chiama Barba. Ne avevo sentito parlare molto. C'era posto ogni sera solo per sessanta persone, perché il regista (Barba) non desidera che questo numero sia superato. La davano nella Galleria d'Arte Moderna. Confesso che amo i veri teatri e non i garage, o le cantine, o le gallerie d'arte. Sarò, forse, reazionaria. Quando siamo entrati nella sala, ho visto un cerchio di sedie, nessun palcoscenico, dei cenci per

³ NICOLA CHIAROMONTE, *Euripide sbarca a Copenaghen*, "L'Espresso", 12 ottobre 1969.

⁴ NATALIA GINZBURG, *Il teatro è parola*, ora in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970.

terra e un grosso uovo d'avorio. Ho pensato "Dio che noia". Sapevo che avrebbero recitato in danese, e che quindi non avrei capito nulla. La rozza traccia della trama, che avevo letto sul programma, mi diceva poco. Ma appena sono entrati gli attori, e si sono messi a recitare intorno a quell'uovo, m'è sembrato che stesse accadendo qualcosa di straordinario. Era meraviglioso. Mi sto ancora chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti. Eravamo lì, sessanta persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero.

JERZY GROTOWSKI: *Lettera ad Eugenio Barba*⁵

10 agosto 1969

[...] *Pan* Eugeniusz, il vostro spettacolo [*Ferai*] è molto bello, e questo mi rende il cuore più leggero. Lei mi è molto caro.

Penso che il mio ultimo seminario ad Holstebro (l'ultimo in tutti i sensi) sia un segno importante. Oggettivamente. È un segno anche per me. Quel che mi aspetta non sarà facile, e prego di esserne all'altezza. Domani termino i 36 anni ed entro nel trentasettesimo. La gioventù è passata. Non è stata cattiva. Cosa sta cambiando in me? Probabilmente ero vecchio e bambino ad un tempo. Ma ora, da vecchio, le dico: più il mondo cambia e più, quando sarà il momento, mi sia dato di lasciarlo con dignità.

L'abbraccio forte.

BARBA: *Quasi una risposta*⁶

"Ma la gente perché va a teatro?"

Béla Balasz una volta pose a se stesso e ai suoi lettori

⁵ EUGENIO BARBA, *La terra di cenere e diamanti, Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski, Bologna, il Mulino, 1998, p. 206.

⁶ EUGENIO BARBA, *Il corpo dilatato*, Roma, La goliardica editrice universitaria, 1985, pp.24-25.

questa domanda inutile. Non si valuta mai abbastanza l'importanza delle domande inutili, delle parole con cui ognuno di noi dialoga con se stesso.

Ma la gente, perché fa teatro?

Avevo 15 anni quando andai a teatro per la prima volta. Mia madre mi portò a vedere *Cyrano de Bergerac*. Il protagonista dello spettacolo era Gino Cervi, un attore italiano molto popolare. Ma non fu né lui né gli altri attori ad impressionarmi, né la storia che rappresentavano e che io seguivo con interesse ma senza stupore. Fu un cavallo. Un cavallo vero. Comparve tirando un landau, secondo le più ragionevoli norme del realismo scenico. Ma la sua presenza fece improvvisamente esplodere tutte le dimensioni che fino ad allora avevano regnato su quel palcoscenico. Per l'improvvisa interferenza di un altro mondo, il velo uniforme della scena ai miei occhi sembrò squarciarsi.

Nei teatri che frequentai negli anni successivi, cercai inutilmente quel disorientamento che mi aveva fatto sentire in vita, quell'improvvisa dilatazione dei miei sensi. Non comparvero più cavalli. Finché non arrivai a Opole (Polonia) e a Cheruturuthy (India) [...].

Nei primi anni del mio lavoro teatrale, si trattava, per me, di interferire con il testo che costituiva il punto di partenza dello spettacolo, creando improvvisi mutamenti di direzione, rompendo il suo svolgimento rettilineo e componendo l'azione generale attraverso il montaggio e l'intreccio di due o più azioni simultanee. Il testo, in questi casi, è come un vento, che spira in una direzione. Lo spettacolo naviga contro vento. Ma pur procedendo nella direzione contraria, è per la forza del vento che si muove.

In seguito si rivelò un'altra possibilità – accettata non senza resistenza e timori: seguire la logica dei materiali che affioravano nel corso del lavoro d'improvvisazione degli attori, allontanandosi dal punto di partenza e scoprendo solo alla fine la natura dello spettacolo e il senso che poteva avere per me e per gli spettatori.

Con lo spettacolo successivo a *Feraï*, *Min fars hus*, dedicato a Dostoevskij, sparirà infatti il testo anche come semplice

base di partenza, come era stato per i precedenti tre spettacoli. Dopo aver tentato di ripetere il rapporto con Seeberg, Barba e l'Odin decidono di lavorare non partendo da materiali letterari, ma da un tema: la vita del giovane Dostoevskij, gli anni vissuti ancora nella casa del padre, il cui assassinio, ad opera probabilmente di un servo della gleba a cui aveva sedotto una figlia, era stato fatto passare per un "incidente" dai figli per motivi di interesse, per evitare che, a seguito di una loro denuncia nei confronti di un servo, fosse, come era prassi, deportato in massa l'intero villaggio, le "anime" di loro proprietà.

1972-74
Min fars hus

Min Fars Hus, "La casa del padre", era uno spettacolo per sessanta spettatori. Rimase in vita dall'aprile del 1972 al gennaio del 1974. Gli attori parlavano in una lingua inventata, un grammelot del russo. L'unica frase intellegibile era, all'inizio dello spettacolo: "dedicato a te, Fëdor Dostoevskij".

"Quale scrittore meglio di lui, quale vita meglio della sua, avrebbero permesso un confronto come quello di *Min Fars Hus*? Perché è di un confronto che si tratta, e non di un'opera teatrale 'su' o 'tratta da' Dostoevskij"¹.

Attori: Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Malou Illmoni, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal.

Il titolo era venuto dalla indicazione di Barba per la prima improvvisazione collettiva per lo spettacolo.

Lo spazio era una sala spoglia con un rettangolo di panche, illuminata da un festone di lampadine variamente colorate, come in una festa rustica. Lo spettacolo, sulla base dei racconti che ne sono stati fatti, sembra essere stato privo di una storia ricostruibile, ma non frammentario, anzi capace di dare la sensazione di una fortissima unità della situazione, di un ordito complesso. Un mondo chiuso, pervaso da ironia, e da una energia selvaggia, giovane, da una violenta vitalità, un intreccio di cinismo e passionalità. Alcune immagini ritornano in continuazione nei racconti degli spettatori: il suono della fisarmonica, e più in generale una partitura sonora in cui musiche, rumori e voci costituiscono una sonorità continuata; il modo in cui il gesto o la voce di un attore sembra riverberarsi su un altro lontano; la gonna con il lungo spacco centrale di Iben Nagel Rasmussen; una

¹ RENÉE SAUREL, *Min Fars Hus. La maison du père*, "Les Temps Modernes", marzo 1974.