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.

fiammella che vola nel buio, illuminando i volti degli attori; una lapidazione fatta con monetine; la presenza inquietante, anche dietro le panche del pubblico, degli attori, non in riposo, ma pronti a intervenire, che osservavano l'area dello spettacolo.

Min Fars Hus è stato uno spettacolo baciato dalla fortuna, o forse bellissimo, uno di quegli spettacoli che si incrociano con i desideri, le aspirazioni, i malesseri di una intera generazione, senza assecondarli e senza somigliarvi. Uno di quegli spettacoli rari, di quelli che cambiano davvero la vita di alcuni di coloro che assistono.

Min Fars Hus. Ragnar Louis Christiansen e Torgeir Wethal (foto di Tony D'Urso).
Il primo spettatore a sinistra è Fabrizio Cruciani (cfr. p.x), storico del teatro. Intorno all'Odin va formandosi un raggruppamento di intellettuali per i quali la vicinanza con l'Odin, con i suoi spettacoli, più tardi con i lavori dell'ISTA (cfr. p. 193) diventano una spinta fondamentale per riflettere in modo straniato sul teatro.

Eugenio Barba[2]:

> Nell'aprile 1971 decisi, assieme ai miei attori, che il nostro prossimo spettacolo si sarebbe basato sulla biografia di Fëdor M. Dostoevskij. Alcuni episodi della sua vita avevano attirato la nostra attenzione: il rapporto con suo padre, assassinato dai servi per vendicarsi della sua tendenza ad approfittare delle loro figlie; l'incontro con gli intellettuali di Pietroburgo; il salotto letterario di Petraševskij e i mercoledì di conversazioni clandestine; l'arresto e la messa in scena dell'esecuzione nella piazza Semionovskij; il soggiorno in Siberia nella casa dei morti; il fascino del gioco; la sua vita sentimentale appassionata.
> Ben presto intuimmo che la traccia oggettiva della biografia cominciava a confondersi con l'interpretazione che Dostoevskij stesso aveva dato delle proprie esperienze nei suoi romanzi. La sua epilessia fu vista attraverso la malattia del principe Myskin e di Smerdjakov; il conflitto con suo padre attraverso le confessioni dei fratelli Karamazov; i suoi amori come una costante situazione di scelta: una donna tra due uomini, un uomo tra due donne. È così che l'aspetto biografico si fuse con l'universo che Dostoevskij aveva evocato nelle sue opere. Su questa base instabile il lavoro prese una direzione diversa, le condizioni storiche e letterarie provocarono in noi delle bizzarre associazioni di pensiero, dei cambiamenti improvvisi, delle questioni personali, una visione di una Russia universale popolata anche dai personaggi di Leskov, Gogol' e Gončarov.
> Lo spettacolo è il risultato dell'incontro fra Dostoevskij e noi. Vi si possono distinguere delle allusioni, e delle situazioni della sua vita e delle sue opere, ma tutto è stato filtrato attraverso le nostre verità, le nostre esperienze e i nostri rimpianti. Un giro di ricognizione nella "Casa del padre".

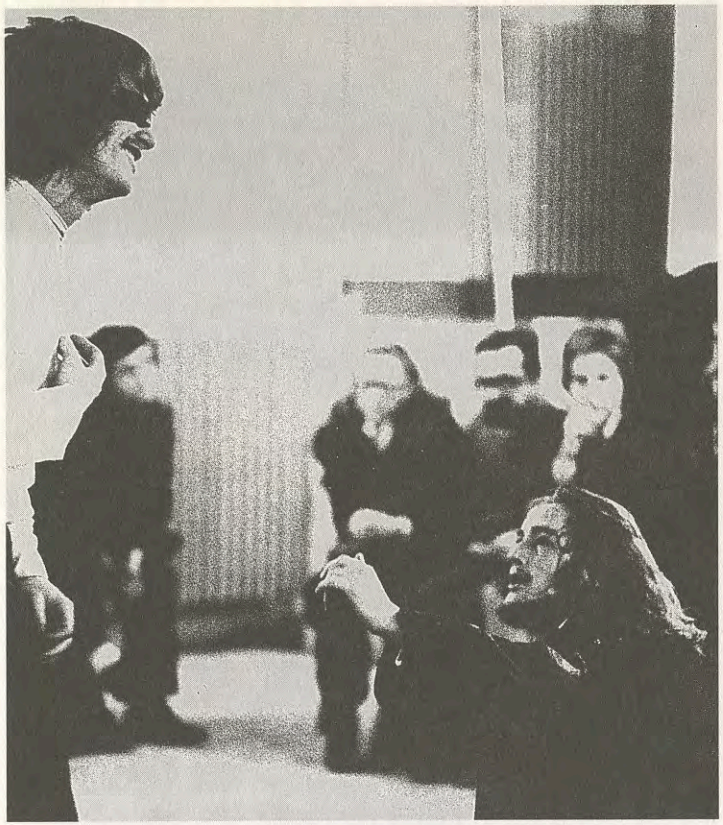
[2] Eugenio Barba, *A toi, Fiodor Dostoïevskij*. Programma di sala di *Min Fars Hus*, in *Expériences*, a cura dell'Odin Teatret, Holstebro 1973, p. 131.

Min Fars Hus. Iben Nagel Rasmussen ed Else Marie Laukvik (foto di Tony D'Urso).

Marc Fumaroli[3]:

> In mancanza di un "dialogo" si vorrebbe almeno seguire uno scenario, come in un libro si segue un discorso o un ragionamento. Ma non vi sono "protagonisti", oppure ve ne sono troppi. Non vi è filo conduttore da una sequenza all'altra, ma solo degli incidenti imprevedibili [...]. Questo attore dagli occhi bendati è forse Myskin? Oppure è lo stesso Dostoevskij al centro del mondo? Eccolo amante troppo ardente per essere Myskin. Si tratta di Rogozin? Di Dimitri? I nostri preziosi meccanismi intellettuali, sballottati in tutti i sensi, non danno più alcuna risposta. Gli aghi dei manometri oscillano all'impazzata senza poter dare alcuna "informazione" E ci torna in mente la fuggevole espressione dell'attrice che nel prologo ci aveva sussurrato la dedica di Fëdor Dostoevskij: la sua avidità curiosa era un riflesso beffardo del nostro desiderio di conoscere il segreto degli altri, e di giudicarlo senza mettere a rischio noi stessi; la sua aria astuta avrebbe dovuto avvisarci che ci stava prendendo in giro, e che le due magiche parole pronunciate, "Fëdor Dostoevskij", non erano che chiavi false, offerte alla nostra tentazione di "lettori" di professione. Eppure, che siamo in Russia è sicuro. Ecco infatti dei costumi russi, pellicce, stivali, uniformi, casacche da contadini. Ed ecco delle arie musicali molto russe [...]. Ma cosa pensare di questa lingua che somiglia al russo? Forse con il russo non ha una parentela più prossima dei biascicamenti e miagolii con i quali i clown ed i bambini imitano le sonorità acute del cinese. E se ci trovassimo semplicemente di fronte ad un gruppo di adolescenti che giocano a parlare tra di loro un russo che ignorano, a darsi – non importa con quali fronzoli – l'aria russa, e a vivere intensamente, follemente alla "russa"?

[3] Marc Fumaroli, *Barba laughs* [1972], in *Expériences*, Odin Teatrets Forlag, 1973.



Min Fars Hus. Torgeir Wethal e Tage Larsen (foto di Tony D'Urso).

Marc Fumaroli[4]:

> La luce ritma lo spettacolo non solo nella sua sequenza temporale, ma anche nel suo volume scenico, rallentando o accelerando l'azione secondo le sue variazioni di intensità, restringendo o allargando lo spazio del gioco secondo le sue pulsazioni. Non è una luce dall'aspetto rassicurante: sono lampadine appese sopra le nostre teste, come in un albero di Natale. La loro sola raffinatezza consiste nella possibilità di attenuarsi sino a non essere che un lucore, come succede durante il temporale o quando vanno in panne. Quando succede, gli attori fanno ricorso a mezzi di emergenza: accendono fiammiferi, candele, o una lampada a olio.
> In ogni caso l'illuminazione non si fa commento al gioco scenico, ma diventa una delle sue componenti organiche. Quando c'è luce piena, l'azione si fa confessione pubblica, esteriorizzazione rumorosa; nella penombra e nella notte, creatrici di intimità, si fa confidenza mormorata. Niente potrebbe farci meglio comprendere la complice intimità del gruppo, e allo stesso tempo la solitudine di ogni singolo, cui questa complicità tenta di ovviare, più dello scintillio dei fiammiferi che passa da viso in viso, nell'oscurità completa, poco dopo l'inizio dell'azione. Una intimità che poco dopo diventerà sconvolta ed oceanica negli slanci che uniscono e oppongono nella penombra Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal. Nella mano dell'attore trema e ondeggia una candela in costante pericolo di spegnersi, che non si spegne mai.

[4] *Ibidem.*

Min Fars Hus. Ulrik Skeel ed Else Marie Laukvik (foto di Tony D'Urso).

Mario Raimondo[5]:

> Lo so, c'è chi chiede di sapere come è fatto, in realtà, questo spettacolo, in quale sequenza vi appaiano i fantasmi di Dostoevskij e come si mescolino alle altre apparizioni, come sia giocata l'orgia, tra lotta e parodia della lotta, quale sconvolgente violenza possiede la scena in cui Tage Larsen è lapidato di monete, qual è in sostanza la sceneggiatura, il ragionamento, il discorso di questo *Min Fars Hus*. Purtroppo tutto questo non ha senso se non nel dividerlo con un altro pubblico nel momento dell'evento, e raccontarlo vuol dire solo degradarlo [...] tutto si impasta in una specie di sogno, dove le immagini si seguono senza regola, lasciandosi dietro tuttavia come un'oppressione, un senso di minaccia.
> Ora che l'ho detta, questa parola, "sogno", non posso che restarvi impigliato.
> Ma lo spettacolo di Barba mi è fisicamente insopportabile se non a patto di viverlo nelle dimensioni in cui l'immaginazione si fonde con la sensazione della vita, cioè nel sogno: la violenza di *Min Fars Hus* è senza precedenti in Barba, i segni sessuali che egli dissemina nello spettacolo si vestono continuamente di attributi della degradazione, il plateau si sporca di terra, di saliva, di sudore, di birra versata, la coperta nera e la tovaglia bianca col quale esso viene continuamente nascosto e scoperto sono segni di una ritualità derisoria [...]. C'è un grande momento di Barba e del suo Laboratorio, in questa suggestione; un momento di esplosione della ricerca che conduce il gruppo a una sorta di avidità incontenibile verso tutte le forme dell'immaginazione [...]. L'approdo di questa ricerca, anche per come si svolge, mettendo in questione la stessa dialettica del gruppo, potrà anche essere ciò di cui il teatro dovrà far conto nei suoi anni Settanta.

[5] Mario Raimondo, *Viviamo tutti nella casa del padre*, "Sipario", novembre 1972.

Min Fars Hus. Tage Larsen ed Iben Nagel Rasmussen (foto di Tony D'Urso).

Eugenio Barba[6]:

> Vi è un anonimato, quello del vuoto, ottenuto in prima persona, fatto non da ciò che "si sa", ma di ciò che "io so". È il risultato della rivolta personale, della nostalgia, del rifiuto, della voglia di trovare se stessi e di perdersi. È la necessità di scavare così a fondo da

[6] Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 63-64.

trovare le caverne sotterranee, coperte dalla roccia e da centinaia di metri di terra compatta. Per realizzare tutte queste intenzioni esiste una tecnica: la tecnica del varo e del naufragio. Bisogna progettare il proprio spettacolo, saperlo costruire e pilotarlo verso il gorgo, dove esso si sfascia oppure assume una nuova natura, significati non pensati prima, che i loro stessi autori osserveranno come enigmi.

Min Fars Hus. Tage Larsen e Ragnar Louis Christiansen (foto di Tony D'Urso).

Marc Fumaroli[7]:

Non vi sono situazioni "leggibili" all'interno di ogni sequenza, una sorta di simultaneità crea ogni volta un palinsesto indecifrabile. E tuttavia vi è "senso". Vi è azione. Vi è tempo. È impossibile però afferrarli, torcere loro il collo perché "parlino" il linguaggio che ci è familiare, quello della logica giuridica e meccanica.

[7] Marc Fumaroli, *Barba laughs*, cit.

Impossibile, del pari, mandare tutto al diavolo, perché alla base dello spettacolo si percepisce un disegno, forse istintivo, ma deliberato e perfettamente logico in sé, di giocare alla verità in pubblico, ma ad una verità così segreta ed intima che non la si può rivelare se non nascondendola nel labirinto del gioco [...]. Lo spettacolo si allontana e già si è ripresi dalla tentazione di analizzare, di spiegare, di "leggere". Di nuovo ci si chiede: perché?
La risposta si trova forse nell'aver diviso con questi giovani, per poco meno di un'ora, giusto il tempo di un incontro, qualcosa che giace nella più profonda intimità di noi stessi, nel bambino che siamo stati, nell'amante che siamo o non siamo più, nell'umiliazione, nell'orgoglio o nel rimorso che si sono allacciati durevolmente alla radice della nostra vita [...]. Credo che se abbiamo consentito a lasciarci toccare in questo punto otteniamo la migliore risposta a tutti i perché, quella che si può dare solo a se stessi. In questo senso, nella sala in cui eravamo riuniti, è potuta esistere una vera fratellanza: ciò che la vita ed i libri di Dostoevskij sono stati per questi attori, cioè il trampolino per il Grande Gioco della verità, il gioco stesso ha potuto esserlo per noi, rappresentando il punto di partenza per un viaggio, serio o beffardo, verso le dimore anteriori della nostra vita.

Min Fars Hus fu rappresentato, in poco meno di due anni di vita, trecentoventi volte. Le sue immagini, i suoni, il rumore della fisarmonica, i volti degli attori, e soprattutto l'idea che si potesse fare un teatro così intenso, così privato, così comunicativo e così diverso segnarono tutta una generazione di giovanissimi attori.

Anche dall'amore per questo spettacolo, dal desiderio di ricreare per altri spettatori un simile livello di emozione pura nacque un intero movimento teatrale. E nacque la insistente recriminazione di gran parte della critica sulla "imitazione", da parte di questi giovani gruppi, dei caratteri più appariscenti degli spettacoli o dell'allenamento dell'Odin.

Frecce della storia: 1972-1979
Nove immagini dal mondo

Nel corso del 1971, dalle zone del Vietnam del Sud occupate dal Fronte nazionale di liberazione sono fuggite dai cinque ai sei milioni di persone, che si sono rifugiate nelle grandi città per sfuggire ai bombardamenti. A Parigi, si era raggiunto l'accordo per una tregua. Tuttavia il presidente degli USA, Nixon, rimanda la firma dell'accordo. L'aviazione americana rompe, a più riprese, la tregua, con massicci bombardamenti. Nel giugno del '72, in particolare, vi sarà una pesante offensiva aerea contro le dighe del Vietnam settentrionale, nell'intento di sconvolgere un sistema economico basato sulla raccolta del riso. Nell'agosto del '72, gli Stati Uniti dovranno completare il ritiro dal Vietnam di tutte le truppe impegnate in combattimenti di terra (nel frattempo è scoppiato anche lo scandalo Watergate: cinque persone sorprese a spiare documenti riservati nella sede del Partito Democratico. Lo scandalo coinvolgerà presto il Presidente degli Stati Uniti, Richard Nixon, che nel '74 si dimetterà per evitare di essere sospeso).
Nel dicembre del '72 l'aviazione americana bombarda pesantemente Hanoi e Haiphong, le più importanti città del Vietnam del nord. Nell'aprile del '75 i vietcong liberano Saigon. Finisce, dopo trentaquattro anni, con la sconfitta degli Stati Uniti ad opera del minuscolo Vietnam del Nord, la lotta per l'indipendenza del paese. Gli Stati Uniti evacuano tutto il loro personale.
In Cile, nel marzo del 1971, il presidente Allende ha decretato la nazionalizzazione di alcune miniere. Poco dopo cominciano gli incidenti fomentati dalle organizzazioni di estrema destra, e la mobilitazione contro le riforme sociali di Allende da parte della piccola borghesia. Nel 1973, le forze armate cilene compiono un colpo di Stato contro il governo democratico del presidente Allende, che viene ucciso all'interno del palazzo presidenziale dopo aver tentato la resistenza. La giunta militare, guidata dal generale Pinochet, procede ad una repressione durissima. Abrogherà, ovviamente, tutte le misure sociali del governo Allende. Un paio di settimane dopo il colpo di stato, gli USA riconoscono la giunta militare cilena. Presto lo farà anche l'italiana Democrazia Cristiana.
In Italia, il 28 maggio del 1973 esplode, a Brescia, durante una manifestazione sindacale, una bomba. Otto morti e un centinaio di feriti. Il 4 agosto esplode una bomba sul treno Italicus. Dodici morti e 48 feriti. Le Brigate Rosse hanno da poco rapito (e rilasciato vivo) il giudice Mario Sossi. Si comincia a parlare di "opposti estremismi". Il ministro degli interni Taviani denuncia l'esistenza di un piano eversivo fascista volto contro le istituzioni democratiche.

Nel marzo del '78, il 16, le Brigate Rosse rapiscono a Roma il presidente della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, che ha appena pronunciato un discorso a favore di una politica di cauta alleanza con il Partito Comunista. Il governo respinge l'ipotesi di qualsiasi trattativa e rafforza i poteri della polizia. Il 9 maggio il cadavere di Moro viene fatto ritrovare a Roma nel bagagliaio di una macchina.
Sono i cosiddetti "anni di piombo", anni insanguinati, gli anni, come ha scritto Garboli, di una partita, forse truccata, tra ladri ed assassini, di cui qui non si vuol tentare di riassumere la storia, ma solo ricordare i morti.
Per tutto il '77, l'Italia è attraversata da una imponente ripresa del movimento studentesco giovanile.
Nel maggio del 1975 scoppia in Libano la guerra civile. Terminerà solo nel 1990. Il motivo scatenante è la presenza dei palestinesi in Libano, violentemente contestata dalla destra di Pierre Gamayel, (fondatore del partito della Falange, che si ispira ad un modello hitleriano). Ma intorno alla presenza dei palestinesi si sta coagulando la sinistra libanese, e soprattutto il proletariato musulmano, per cui l'ostilità ai palestinesi diventa guerra civile e guerra religiosa. "Ventimila morti (15.000, dicono i più ottimisti), decine di migliaia di feriti, l'economia completamente distrutta (e le prospettive di vederla risorgere sempre più distanti), Beirut, città moderna, devastata e, forse più grave, vecchi rancori trasformati in odi assurdi che allontanano sempre più ogni possibilità di riconciliazione. A un anno dall'inizio della guerra civile il quadro che ci offre il Libano è di desolazione e di incertezza" (Eric Salerno, "Il Messaggero", 22 aprile 1976).
Nel gennaio del '76 in Cambogia viene adottata una nuova costituzione, che assegna un ruolo dirigente al Fronte Unito Nazionale khmer, e nell'aprile dello stesso anno diventa primo ministro Pol Pot, che instaura un sanguinoso regime militare di sinistra, una dittatura spietata che durerà fino alla fine del '78, quando le truppe vietnamite, appoggiate da un fronte cambogiano in lotta contro gli khmer rossi, occuperanno i principali centri della Cambogia. Non tutta.
Solo nella primavera del '98 si diffonderanno, a diverse ondate, voci sulla morte, pare naturale, di Pol Pot.
Il 16 giugno del 1976 nel ghetto nero di Soweto scoppia una rivolta. Il governo sudafricano la reprime duramente. Dopo una settimana di scontri si contano 176 morti.

Il 9 maggio, nella Germania Federale, la terrorista Ulrike Meinhof viene trovata impiccata nella sua cella di super-sicurezza. Viene sostenuta la tesi del suicidio. La Meinhof aveva fondato la RAF (Frazione dell'Armata Rossa) nel 1970, insieme ad Andrea Baader. Baader verrà trovato morto nella sua cella nell'ottobre del '77.
Nel gennaio del '77 in Cecoslovacchia oltre 200 dissidenti politici, esponenti del mondo della cultura, sottoscrivono la "Carta 77", un manifesto che rivendica il rispetto dei diritti dell'uomo nel paese. Nel maggio del '79 i principali esponenti del dissenso verranno arrestati.
Nel luglio del 1979 termina, in Nicaragua, la quarantennale dittatura di Anastasio Somoza "per garantire il suo potere personale, per garantire il monopolio delle ricchezze del paese assicurato a lui e al suo clan famigliare da quaranta anni di dittatura crudele, Somoza non ha esitato a condurre una guerra contro il suo popolo. Sulle città che sono sfuggite al suo controllo per insurrezione popolare, il dittatore ha fatto sganciare dai suoi aerei bombe da 250 chili. Egli stesso ha ammesso che gli obiettivi non erano militari, che ogni casa, ogni metro di terreno dove non fosse più lui a comandare diventava obiettivo da distruggere. 'La gente – aggiunge – l'avevo fatta avvisare prima'. Secondo prime valutazioni compiute dalla Croce Rossa e dall'arcivescovo di Managua, circa 15 000 civili sono stati uccisi durante le prime tre settimane di bombardamenti" (Guido Vicario, "L'Unità", 8 luglio 1979).
La storia, come un ombrello, copre, condiziona, ma spesso sembra priva di contatti con le vite quotidiane che vi si svolgono sotto.

1974-80
Come! And the day will be ours

Per l'Odin, il periodo immediatamente successivo a *Min Fars Hus* è un momento di svolta: frequenti tournées, e lunghe permanenze in Italia, invenzione delle "parate" e degli spettacoli di strada, pratica dei "baratti", mentre esplode un intero movimento di giovani gruppi teatrali per i quali l'Odin Teatret è una guida. Il nuovo volto dell' Odin, dalla fama ormai consolidata, suscita entusiasmo e decise antipatie.

Barba[1]:

> Nell'ultima fase del lavoro [per *Min Fars Hus*] ci siamo resi conto che non era la tecnica che contava, ma i rapporti che esistevano tra i diversi membri del gruppo, la carica emotiva, la giustificazione personale di ognuno, difficile da esprimersi ma così evidente nel lavoro quotidiano. Abbandonando la strada maestra del teatro abbiamo trovato ben altra cosa, che ancora non si può spiegare, pur continuando per tutto il tempo a presentare i risultati di questo processo sotto forma di spettacolo, e considerandolo ancora teatro. Quando *Min Fars Hus* è nato, eravamo tutti pieni di apprensioni, perché era uno spettacolo diverso dagli altri: il momento della favola, della storia, non esisteva, il libero corso delle associazioni ci sembrava poter confondere lo spettatore. Da lì, in un momento di dubbio, è nato il bisogno di ottenere una specie di conferma da parte dello spettatore se la presentazione del nostro spettacolo avesse per lui un senso personale [...]. Con il nostro soggiorno in Italia queste reazioni

[1] Franco Quadri, *A colloquio con Eugenio Barba*, "Sipario", marzo 1974.