



ARTICOLO

## Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975

di Fabio Acca

*Dedicato a Massimo Michittu (1947-2013)*

### Premessa

La complessa vicenda del “baratto”, ideata e attuata da Eugenio Barba e dall’Odin Teatret a partire dal 1973-74, è una delle più affascinanti imprese appartenenti alla storia del Nuovo Teatro del Novecento. E, come tale, fin dalla sua fase embrionale connessa ad alcune zone culturalmente remote del sud Italia, ha subito un processo di storicizzazione capillare e minuzioso che sembrerebbe oggi non lasciare spazio a ulteriori, necessari approfondimenti. Questo anche in virtù di una costante attività memoriale dei protagonisti, esercitata in primis dallo stesso regista, da sempre particolarmente sensibile alla restituzione in chiave storica dei processi tecnici, teorici, biografici di sé e del proprio gruppo.

Con tali premesse, l’idea di dedicare ancora oggi uno studio specifico al baratto in Sardegna potrebbe sembrare piuttosto velleitario. Tuttavia – essendo chi scrive nato nella città di Cagliari – ho potuto spesso cogliere nelle testimonianze di intellettuali e artisti isolani l’eco di quella avventura: una traccia viva, quando non proprio un modello mitico, per più di una generazione di operatori culturali tuttora attivi in Sardegna. Da qui è sorto il desiderio di ricucire il filo della memoria, nell’idea di restituire quanto più possibile anche una sottile zona del rimosso, che mi è parso scorgere semplicemente osservando con attenzione le date di questa vicenda e alcune testimonianze ad esse correlate<sup>1</sup>. In particolare, mi sembrava che la così tanto – giustamente – celebrata fase avvenuta a Carpignano Salentino da maggio a ottobre del 1974, a cui si attribuisce convenzionalmente, da un punto di vista storico, la nascita del baratto, in realtà tendesse a oscurare un precedente assai rilevante, appunto legato all’incursione in terra sarda di Barba e compagni, tra Campidano e Barbagia, avvenuta nel mese di gennaio dello stesso anno.

<sup>1</sup> Il confronto con le testimonianze è stato possibile anche grazie al lavoro svolto da Enrico Costanza nell’ambito della propria tesi di laurea in DAMS che dà il titolo a questo contributo, discussa nel 2012 all’Università di Bologna.



Come si è tentato di ricostruire il più oggettivamente possibile nelle pagine che seguono questa mia breve introduzione, anche facendo riferimento a fonti ampiamente note, fu proprio in quelle giornate che per la prima volta una comunità come quella di Orgosolo – culturalmente equivalente ai paesi pugliesi di Carpignano, Cutrufiano o Sogliano, raggiunti subito dopo dalla compagnia – rispose spontaneamente alla proposta dell’Odin, “barattando” il proprio patrimonio di canti, balli e pratiche tradizionali. Una sorpresa che avrebbe condotto Barba, nell’arco di circa un anno e mezzo, a ritornare in Sardegna per altre due volte in alternanza alla Puglia, individuando dunque alcune zone dell’isola come custodi di una condizione ideale per la propria ricerca. Alla luce di ciò, l’enfasi storica che ha accompagnato gli episodi salentini, oltre ad essere generata da una indiscutibile importanza, ha introiettato in maniera forse non del tutto consapevole anche una prossimità biografica di Barba, le cui origini egualmente salentine tradiscono (e traducono) una – seppur lieve e tutto sommato veniale – sovraesposizione personale, sorta di istintivo ritorno alle origini.

### **Orgosolo: una testimonianza**

“Ti ricordi quel che è successo a Orgosolo?” mi chiese [Barba nell’ottobre del 1974 a Carpignano Salentino, il villaggio nel Sud Italia dove l’Odin si è trasferito dal mese di maggio]. Ricordavo. “Quel che allora avvenne quasi per caso ora possiamo trasformarlo in un programma. Si tratta di pagare uno spettacolo con un’altra manifestazione spettacolare. Niente di gratuito. Ma niente che abbia a che vedere con il denaro. Un baratto”. [...]

Ricordavo eccome quel che era accaduto ad Orgosolo. Tanto che l’ho raccontato decine di volte. E ogni volta, il colore ha coperto l’importante: l’intelligenza.

Il colore era quello di un’avventura. Inizio gennaio 1974, pochi mesi prima di Carpignano. L’Odin Teatret si trova in Sardegna. Dovrebbe fare spettacolo nelle città. L’organizzazione della tournée è saltata. Il teatro si trova sbandato ad Orgosolo, in Barbagia. L’organizzatore che li ha invitati – un ragazzo con il fuoco nella mente – è rimasto all’improvviso privo di mezzi, con molte promesse non mantenute. Ha procurato al teatro alloggio e vitto gratis. Per il resto non ha una lira (quando telefono a Barba per comunicargli che li raggiungerò, lui mi dice: “Porta qualche soldo da prestarmi. Non tanto. Ci danno tutto quel che serve. Porta giusto i soldi per le sigarette”). Fa freddo. Sono le ultime repliche di *Min Fars Hus*. Le persone che ad Orgosolo s’erano dette disponibili ad accogliere l’Odin Teatret si sono dileguate. Probabilmente temono



che la gente del paese cacci via gli stranieri capelloni, come ha già cacciato via altri “intrusi” saliti lassù in nome dell’arte o della predicazione politica. Ma non sono sicure, quelle persone, che convenga rimandare indietro il teatro danese. Così risolvono il problema non facendosi trovare. *Min Fars Hus* viene rappresentato di fronte ad un pubblico “impreparato”. Nessuna autorità. Alcune persone autorevoli: pastori, padroni di greggi, due osti, un trasportatore di prodotti ortofrutticoli, braccianti. Tre o quattro anziane signore in nero e col regolare velo. In tutto, sessanta spettatori seduti sulle panche disposte a rettangolo. In più di sessanta a quello spettacolo non si poteva essere. La gente che non è potuta entrare rumoreggia. Ripetono ossessivamente: “Cosa significa solo sessanta? O tutti o nessuno”. Alla fine, con qualche trascurabile disordine – e malgrado un carabiniere che ha la bella idea di intimorire la gente tirando fuori la pistola – accettano le condizioni. Potranno venire nei prossimi giorni. Un po’ per volta, ci sarà posto per tutti. Lo spettacolo comincia e raggiunge la fine. I sessanta spettatori, come se si fossero passati la voce, non se ne vanno. Vogliono parlare. Dicono che non hanno capito. Che vogliono che si spieghi loro di che si trattava. Molte cose non le sanno: non hanno – dicono – “la cultura”. Barba replica che hanno detto di non aver capito quale fosse la storia o il “contenuto” dello spettacolo anche gli spettatori abituati al teatro, i critici e i professori. Per il semplice motivo che questo non è un teatro dove qualcuno ha stabilito quel che si deve e non si deve capire. Non c’è un significato da scoprire: “Prendetevi in mano la vostra testa e decidete ognuno per vostro conto quel che significa per voi”. Una decina restano seduti. Gli altri si sono scambiati qualche cenno e se ne sono andati. “No, aspettate, tornano”, ci avvertono coloro che son rimasti. Infatti tornano. Chitarre, fisarmonica, armonica a bocca. Cantano. Per un’oretta, più o meno quanto è durato lo spettacolo. Da quel momento, Orgosolo ha approvato la presenza degli attori danesi: li obbliga a piegarsi alle sue regole (devi bere ogni volta che qualcuno ti invita. E ti invitano implacabilmente, ogniqualvolta ti incontrano); ma si piega alle regole degli attori stranieri riguardo al numero di coloro che vengono ammessi allo spettacolo.

Ma nel racconto, quel che tiene in piedi i fatti si perde. Gli spettatori che rispondono con il canto fanno pensare a qualcosa di molto “romantico”, alla “semplicità” d’una cultura arcaica. Di romantico non c’è proprio niente. E la gente qui non è affatto “semplice”, nel senso sottinteso di “ingenua”. Siamo in Italia, ma in una zona che assomiglia a un territorio occupato. Soldati e carabinieri fermano spesso le automobili sulle strade, con i mitra spianati, nei controlli in casi di rapimenti. Qui c’è una legge non scritta in molti punti differente dalla legge scritta dello Stato. La



gente comune si trova a volte nella tenaglia fra le due. Ci sono lotte politiche, sindacali. Pochi mesi fa, nell'estate del 1973, la popolazione di Orgosolo, donne e bambini in testa, ha cacciato via la guarnigione locale dei carabinieri. Quando qualcuno parte per Roma o la Toscana si dice che va in "Italia". Parlano un italiano perfetto. Ma la loro lingua non è una variante dell'italiano, un dialetto. È tutta un'altra lingua. Fra i partiti, in questa regione, ce n'è uno di minoranza, pugna, che si oppone ai partiti di maggioranza ed ai comunisti, e persegue l'autonomia dello Stato italiano. Eccetera.

Perché hanno risposto allo spettacolo con un'ora di canti? Non hanno affatto seguito l'invito di Barba. Non hanno affatto deciso di "prendersi in mano la propria testa" e decidere il senso personale, ciascuno per sé, dello spettacolo appena visto. Probabilmente hanno fatto un altro ragionamento, che potrebbe riassumersi così: "Non c'è niente da capire. D'accordo, significa che non vogliono dirci qualcosa. Ci hanno fatto vedere cosa sanno fare. E si vede che sanno come farlo, sudano, faticano, sanno cantare e suonare. Niente di quel che fanno ci dà fastidio. Non sono turisti. Né amici, né nemici. Stranieri degni di rispetto. Fuori c'è il lavoro, il denaro, le leggi, le pecore, il governo, le carceri, le tasse, le famiglie, la chiesa, le feste, il gioco, i carabinieri, le cose che si dicono e quelle che non si possono dire. Con tutto ciò questa sera non ha nulla a che vedere. Gli stranieri dei nostri problemi non sanno niente. Noi niente di loro. Come sono venuti se ne andranno. Ma finché stanno fra noi, possiamo stringerci la mano. Facciamolo in maniera degna".

Effettivamente l'intelligenza del baratto è nata a Carpignano. Intelligenza che tiene i piedi per terra. Ma il suo antefatto è l'intelligenza di Orgosolo. Con apparenze tumultuanti, festose, a volte con l'aspetto d'una scherzosa violenza, come quel gruppo di giovani pastori che vogliono divertirsi, appena arrivati con le loro lambrette e qualche Cinquecento, nel turno di libertà dagli ovili. Prendono un palo e tentano di sfondare una porta, ma come per dire: "visto? Fatto finta" (Taviani 2007).

### **Alle origini del "baratto"**

Nell'epica che contraddistingue la ormai più che quarantennale attività di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret<sup>2</sup>, con il termine "baratto" ci si suole riferire alla seconda fase della storia della compagnia

<sup>2</sup> La bibliografia riguardante la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret è tanto vasta quanto sostanzialmente acquisita dagli studi sul Nuovo Teatro. Rimanderei dunque alla sezione bibliografica di questo studio per una essenziale ricognizione del fenomeno.



danese. Dopo la crisi aperta dallo stesso Barba nel 1970, il regista si allinea alla tendenza che nello stesso periodo sembrava accomunare molti esponenti della ricerca teatrale internazionale (Brook, Grotowski, il Living, ma anche gli italiani de Bernardinis, Quartucci e Bene), nel tentativo di superare i limiti di un teatro "di rappresentazione".

Come è noto, *Min Fars Hus* (*La casa del padre*, 1972) e la successiva stagione appunto del baratto e dei grandi viaggi, conduce l'ensemble danese in un territorio nuovo da un punto di vista della creazione e della relazione teatrale, che sarebbe in futuro sfociato nella definizione di uno schema antropologico di ricerca, di un teatro eurasiatico, modello operativo di uno scambio culturale – ma anche specificamente tecnico-pratico – tra soggetti appartenenti a diverse geografie teatrali del mondo<sup>3</sup>.

Se già *Min Fars Hus*, basato sulla biografia di Dostoevskij, nella sua apertura di significati e di immersioni simboliche aveva creato un fertilissimo terreno di incontro tra attore e spettatore in un punto non direttamente mobilitato da una condivisione intellettuale, questa strategia viene sistematicamente adottata nella fase del baratto, durante la quale Barba vuole definitivamente allontanarsi dal continente della rappresentazione e dai codici noti del teatro.

All'interno di una simile prospettiva, le *Lettere all'Odin* divennero una tappa fondamentale per il rinnovamento auspicato da Barba. Con questa iniziativa, che metteva insieme le impressioni degli spettatori dopo aver assistito a *Min Fars Hus* (decine e decine di lettere arrivate all'Odin da tutta Europa), ebbe inizio un complesso processo di ascolto dello spettatore, che poteva esprimere liberamente le proprie reazioni al riparo dell'intimità della propria scrittura, reagendo all'esperienza del teatro non esteticamente, ma emotivamente, mettendo in gioco un racconto personale, parlando di sé e non dello spettacolo.

Le *Lettere all'Odin* più tardi presero corpo nell'ambito di alcuni seminari tenuti in altrettante università europee, durante i quali fu possibile per Barba e i suoi attori focalizzare meglio ciò che in quel momento realmente era per loro importante trasmettere nella relazione teatrale: "la condizione psicologica del lavoro, il rapporto fra i diversi membri del gruppo, la giustificazione di come personalizzare il processo creativo" (Quadri 1974). In particolare, acquisì una considerevole

<sup>3</sup> Sulle nozioni di "interculturalismo" e "teatro eurasiatico" si rimanda in particolare all'aggiornato contributo di De Marinis, 2011.



importanza il seminario che si tenne presso l'Università di Lecce dal 24 al 29 settembre 1973 nell'ambito delle repliche pugliesi della tournée italiana di *Min Fars Hus*. Era la prima volta che l'Odin arrivava ufficialmente in Puglia<sup>4</sup>: in questa occasione lo spettacolo divenne lo strumento con cui Barba dilatava il tempo del rapporto con lo spettatore.

L'attenzione di Barba si stava dunque spostando da ciò che convenzionalmente può essere definito "teatro" (lo spettacolo), a ciò che invece ne giustifica la stessa esistenza (lo spettatore). La comunicazione non doveva più passare esclusivamente attraverso il codice teatrale, ma tramite la condivisione, in un dato tempo e in un dato spazio, dell'universo dell'umano. Da qui l'esigenza di rendere partecipi di questa esperienza anche coloro che, per dinamiche storiche e culturali sfavorevoli, non avevano mai assistito - o avuto necessità di essere parte di - una relazione teatrale. Non a caso, sarebbe stato proprio *Min Fars Hus* il crocevia di questa congiuntura antropologica, lo spettacolo-cerniera tra la vecchia e la nuova storia dell'Odin Teatret. Se la permanenza pugliese di Barba e dei suoi attori nel settembre del 1973 aveva schiuso al gruppo la possibilità di costruire forme alternative di relazione, portando il proprio lavoro teatrale nelle campagne e nei paesi del Salento o nei quartieri più popolari della città di Lecce, sarebbe stata tuttavia la seguente esperienza in terra sarda a rappresentare il momento originario nella effettiva elaborazione del "baratto". Come vedremo nelle prossime pagine, fu infatti solo dopo questo viaggio che Barba realizzò compiutamente l'idea di uno scambio di pratiche performative tra comunità appartenenti a contesti e culture differenti, modello della posteriore e storicamente più nota seconda missione in Puglia, a Carpignano, dal 20 maggio alla fine di ottobre del 1974.

### **In principio fu la Sardegna**

Dopo la preliminare tappa pugliese del 1973, Barba scelse la Sardegna come primo terreno di approfondimento di quello che in seguito sarebbe divenuta una pratica sistematica di scambio

<sup>4</sup> La presenza dell'Odin a Lecce fu possibile grazie al patrocinio del CNR, dell'Università di Roma e delle cattedre di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Lecce, rette da Alessandro D'Amico e Ferdinando Taviani. La tournée di *Min Fars Hus* in Italia era cominciata nel maggio dello stesso anno e lo spettacolo venne replicato per circa settanta volte, di cui solo dieci furono "aperte" al pubblico: sei alla Biennale di Venezia e quattro alla Contemporanea di Roma. Infatti, l'Odin era solito far accedere agli spettacoli non un pubblico generico, bensì persone particolarmente motivate, generalmente reclutate tra giovani attori, studenti, insegnanti, intellettuali militanti, artisti e operatori. Come nel caso leccese, generalmente a questi spettacoli seguivano degli incontri e dei seminari teorico-pratici.



culturale, anche in virtù di circostanze pratiche e parzialmente casuali. Da quell'anno, infatti, lavorava in compagnia un giovane cagliaritano, Pierfranco Zappareddu. Egli venne a conoscenza del lavoro di Barba a Holstebro e, deluso della situazione teatrale isolana, partì per la Danimarca nell'intento di entrare in contatto con l'Odin Teatret, ripromettendosi di tradurre in Sardegna i saperi acquisiti nell'ambito di quella esperienza<sup>5</sup>.

La paternità dell'organizzazione della prima tournée in Sardegna dell'Odin – dal 10 al 27 gennaio 1974 – è ascrivibile in buona parte proprio alla mediazione di Zappareddu e al Teatro Laboratorio Alkestis, gruppo teatrale cagliaritano fondato dall'allora giovane regista sardo<sup>6</sup>. Quest'ultimo, in accordo con Barba, aveva pensato inizialmente di proporre *Min Fars Hus* all'interno dei canali culturali forniti dalle Università di Cagliari e Sassari. Solo in un secondo momento si pensò di portare alle estreme conseguenze l'iniziativa, proponendo lo spettacolo in circostanze e luoghi privi di immediate protezioni istituzionali. Paesi e cittadine come San Sperate e Orgosolo, tradizionalmente vivaci sul piano dell'interazione sociale ma non privi di un'ostinata diffidenza nei confronti di operazioni culturali non direttamente ascrivibili a una cultura autoctona. Nelle intenzioni di Pierfranco Zappareddu:

"Organizzare la tournée dell'Odin a San Sperate ed Orgosolo significava [...] fare un gesto che tentasse di invertire un corso a senso unico, l'abitudine di mostrare gli spettacoli ad alto livello solo ad un pubblico cittadino o, peggio, ad una aristocratica élite di privilegiati appartenenti all'area urbana. Un sintomo che per la Sardegna è particolarmente pesante, per una terra, cioè,

<sup>5</sup> Zappareddu non era un membro dell'Odin Teatret, ma seguì da vicino la vita e l'attività del gruppo per alcuni anni, con un forte senso di appartenenza, viaggiando incessantemente per promuovere il programma dell'Odin. Coinvolto nel successivo progetto *Brigade* (un lungo seminario tenuto a Holstebro che mirava a dare una vita autonoma al contesto didattico), stabilì contatti con gruppi e singoli attori o registi, e selezionò quasi tutti i partecipanti della prima sessione: alcuni di questi avrebbero in seguito acquisito una discreta importanza, come Silvia Ricciardelli, che si sarebbe unita all'Odin per dieci anni; o Sandro Lombardi, del gruppo Magazzini Criminali. Ha detto di lui Barba: "Pierfranco è un giovane straordinario: in modo particolare mi colpisce in lui quella consapevolezza di una responsabilità umana speciale in quanto sardo. È da lui che ho imparato a conoscere il "fuoco sardo", questa vostra speciale intensità e serietà" (citato in Giacobbe 1975). In seguito Zappareddu avrebbe concluso la propria collaborazione con l'Odin nel 1976 per abbracciare un'attività registica personale con la compagnia Domus De Janas. Per una testimonianza dello stesso Zappareddu sul lavoro con l'Odin Teatret cfr. Zappareddu 1974.

<sup>6</sup> Su questo punto esiste anche un'altra versione: in un articolo apparso su «L'Unione Sarda» il 17 gennaio 1974 (Anonimo 1974), si attribuisce l'iniziativa anche alla Cooperativa Teatro di Sardegna. Il Teatro Laboratorio Alkestis, fondato nel 1973 da Zappareddu insieme al successivo direttore artistico Massimo Michittu recentemente scomparso, rappresenta ancora oggi una delle realtà teatrali di ricerca più longeve della Sardegna.



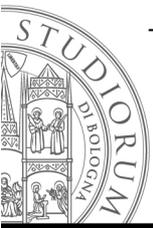
che al momento attuale non è solo una “colonia” economica, ma anche una landa culturale, costretta a subire, in particolare sul piano teatrale, periodiche svendite di “proposte” estranee alla sua problematica e regressive rispetto ai suoi bisogni storici” (Zappareddu 1974: 7).

In linea con le coeve spinte nazionali di ridefinizione del rapporto tra offerta culturale e pubblico, riassumibili in maniera sintetica nel cosiddetto “decentramento teatrale”, il significato di questa operazione risiedeva per Zappareddu anche nella possibilità di una proposta alternativa di teatro in favore di chi, per motivi culturali, economici o geografici, non poteva avere alcuna opportunità di accedere ad un circuito teatrale significativo. Questo comportò l'accensione in tempi brevi di un dibattito all'interno delle comunità locali, tra le posizioni di chi sosteneva che *Min Fars Hus* potesse essere fruito in modo idoneo solo da chi possedesse i requisiti culturali, e chi invece superava questo ipotetico impasse, sostenendo che lo spettacolo agisse a un livello di comunicazione tale da consentire a qualsiasi tipo di spettatore, di qualsiasi estrazione sociale, l'incontro con stati differenti di consapevolezza del teatrale. Un modo per certi versi “inconscio” di relazionarsi alla creazione scenica, in cui il rapporto tra opera d'arte e spettatore si gioca non necessariamente sulla base di un codice teatrale condiviso e riconoscibile. In questo modo veniva anche messa in discussione l'atavica subalternità culturale di una comunità, che invece – per gli organizzatori – avrebbe potuto liberamente interagire secondo la propria identità, al di là degli schemi integrati al codice del teatro.

### **I primi spettacoli a San Sperate**

L'Odin sbarcò a Cagliari il 10 gennaio 1974 in veste privata, dove si trattenne solo poche ore, rifiutando di avvicinare i giornalisti. La prima serie di spettacoli si svolse invece nel limitrofo, piccolo borgo di San Sperate, dal 16 al 21 gennaio. La situazione generatasi nella cittadina del Campidano fu sicuramente di natura eccezionale. In quel dato momento storico il paese si trovava in un forte fermento grazie all'attività dello scultore Giuseppe Sciola<sup>7</sup> e all'azione dell'associazione "Paese Museo". Essi riuscirono a cambiare volto al paese tramite una politica culturale di respiro popolare e

<sup>7</sup> Giuseppe “Pinuccio” Sciola, nato a San Sperate nel 1942, è un artista e scultore di fama internazionale. Noto in particolare per la sua attività di promotore dei murales nella sua cittadina natale, ha realizzato importanti opere, tra cui le “pietre sonore”. Animatore di tante iniziative culturali, continua ancora oggi la sua ricerca artistica legata alla tradizione.



mettendo in moto alcuni originali processi di intervento artistico urbano, di cui i murales che tutt'oggi campeggiano nell'intero paese sono le manifestazioni più note e appariscenti.

Gli spettacoli si svolsero nella stanza completamente bianca di una casa colonica, nel refettorio di un asilo e, infine, in un vecchio granaio abbandonato. Il numero di spettatori ammesso a ciascun evento non doveva superare la faticosa soglia dei "sessanta"; uno spettacolo, dunque, per un numero assai ristretto di persone, ma – come ha scritto in modo colorito il giornalista Alberto Rodriguez – "non per le solite quattro contesse" (Rodriguez 1974). Gli spettatori, nelle intenzioni di Barba, dovevano preferibilmente essere l'espressione delle zone in cui veniva proposto *Min Fars Hus*, tanto che difficilmente chi arrivava dalla pur vicinissima Cagliari avrebbe potuto accedere alla sala. Naturalmente lo spettacolo era gratuito: l'Odin "scambiava" il proprio lavoro in cambio dell'ospitalità e dell'assistenza tecnica<sup>8</sup>. Il lavoro tecnico-organizzativo venne svolto dalla stessa associazione "Paese Museo" e dai componenti dei gruppi cagliaritari che avevano organizzato l'avvenimento.

Il pubblico, dunque, era composto per lo più da contadini, anziani, operai, studenti e ragazzi, ognuno dei quali donava – all'uscita – una propria interpretazione dello spettacolo. E proprio in queste reazioni, puntualmente registrate dai testimoni del tempo, risiede uno degli elementi di maggior fascino dell'intervento dell'Odin, a dimostrazione di un modo differente di intendere la dialettica tra cultura popolare e ricerca teatrale:

“Come ha reagito il pubblico di San Sperate al linguaggio complesso e rigoroso dell'Odin Teatret? Affidiamoci alla cronaca [...]. Vediamo intere famiglie di contadini (compresi i bambini piccoli), un vecchio di novantasei anni, il più anziano del paese, qualche operaio, studenti e ragazze, pochissimi appassionati di teatro giunti da Cagliari ed ammessi con difficoltà ad assistere ad uno spettacolo esclusivamente riservato alla gente del luogo [...]. Si va avanti per 55 minuti di orologio, assistendo ad un'ampia varietà di scene, molte delle quali di una bellezza gestuale e di una suggestione straordinaria. Gli attori sono tecnicamente perfetti, il ritmo dello spettacolo non ha una smagliatura. Guardiamo le facce della gente intorno a noi; l'espressione generale rivela stupore, meraviglia, curiosità. Lo spettacolo finisce e non si sa se applaudire o

<sup>8</sup> A San Sperate l'Odin fu ospite dello scultore Sciola.



stare zitti. Sfolliamo silenziosamente e poi cominciano i commenti. Un contadino: “Non ho capito niente, perché sono abituato al cinema e alla televisione che mi raccontano delle storie. Qui storia non c’era, ma tante scene e tante immagini. Ognuno mi sembra che ne può capire quel che vuole. Chissà domani ripensandoci cosa mi verrà in mente”. La moglie: “Mi sembra incredibile come hanno saltato, gridato, recitato quelle due donne; non credevo che le donne potessero essere più brave degli uomini. Non ho capito niente ma non mi sono annoiata. Poteva essere un racconto di spiriti e di mostri come quello dei fantasmi che raccontano ai bambini”. Un operaio: “Secondo me era un grande gioco per divertirci tutti; c’era un attore che rideva sempre, e poi c’erano salti mortali, capriole come si vede in un circo. Ma non era uno spettacolo che faceva ridere. Io credo che volesse farci pensare” (Rodriguez 1974).

Come conseguenza immediata, il paese dedicò all'evento uno dei suoi splendidi murales.

### In Barbagia

Il 23 gennaio del 1974 l’Odin si spostò ad Orgosolo<sup>9</sup>, in Barbagia. Qui il primo contatto avvenne alle tre del pomeriggio: per le strade del paese duecento bambini inseguivano due musicanti fiabeschi, uno col piffero, l’altro con la fisarmonica.

Come il precedente caso di San Sperate, nonostante il paese non rappresentasse certamente una tappa canonica del circuito teatrale in Sardegna, il pubblico rispose in maniera generosa. Per dare modo alla comunità di essere informata sulla proposta dell’Odin Teatret, fu dato il bando, cosicché tutto il paese si riversò fuori dalla palestra della scuola media, luogo scelto per la presentazione di *Min Fars Hus*.

Rispetto a quanto accadde a San Sperate, la temperatura emotiva del paese barbaricino fu decisamente più intensa. Tanti furono i momenti di tensione fra la folla – bambini, contadini, pastori, anziane signore vestite completamente di nero, giovani politicamente impegnati e "balentes"<sup>10</sup> – che strepitava per entrare. Il numero di sessanta spettatori ammessi alla

<sup>9</sup> Immerso nel cuore del Supramonte, oltre che per la bellezza dei tanti murales a sfondo politico, il paese è tristemente noto per le vicende legate al banditismo, alle faide e all’anonima sequestri. Originario di Orgosolo è il bandito Graziano Mesina.

<sup>10</sup> Riferito esclusivamente agli uomini, il termine viene utilizzato in Barbagia per indicare doti particolari di coraggio, valore e orgoglio.



rappresentazione era, come di consueto, tassativo. Volarono pugni, spintoni, urla, e la presenza della polizia non fece altro che peggiorare la situazione.

Durante lo spettacolo il pubblico interagì in maniera inconsueta per il teatro del nostro tempo. Gli spettatori rumoreggiavano, scambiandosi tra loro frasi e commenti, lanciando ogni tanto qualche urlo, ricostruendo in qualche misura ciò che consideravano un ambiente familiare dedicato all'intrattenimento quotidiano. In principio questo atteggiamento fu scambiato dagli organizzatori per ostilità, ma al termine dello spettacolo tutti rimasero al proprio posto; chi vi aveva assistito voleva conoscere da vicino gli attori e il regista. I più si manifestarono soddisfatti e si scusarono per non essere stati sufficientemente preparati. Forse non avevano compreso con esattezza "il messaggio", ma in tutti i casi dimostrarono di esserne stati affascinati<sup>11</sup>.

L'impatto emotivo, o detonazione interiore, a cui lo spettacolo esponeva i testimoni dell'avvenimento non indusse tanto gli spettatori a considerazioni sul teatro, quanto a una serie di domande e riflessioni sulla propria identità. E paradossalmente ciò restituiva loro, eterni esiliati dalla Cultura, una insospettata dignità, che affiorava dalle loro reazioni, crudeli e incandescenti. Così ha commentato in seguito Ferdinando Taviani:

"Far rumore davanti allo spettacolo non è maleducazione. È usare un modello di comportamento convenzionale e giustificato. Gli spettatori ritornano, e il loro atteggiamento muta. Stanno di fronte allo spettacolo come di fronte a qualcosa che appartiene loro. Se il teatro può essere quest'altra cosa, anche il ballo sardo può forse essere un'altra cosa, cos'altro oltre una "tradizione" da conservare?

Muta, insieme, l'atteggiamento dell'Odin. Interlocutori non sono più né l'astrazione "Il Pubblico" né la realtà atomizzata "Gli Spettatori", intesi uno per uno. C'è ora una collettività concreta per cui programmare qualcosa di diverso da ciò che gli attori han fatto di *Min Fars Hus*: il paese muta la proporzione fra attori e spettatori. La palestra si riempie (è una delle ultime rappresentazioni, *Min Fars Hus* sarà rappresentato ancora solo una volta, ad Holstebro, e mai gli attori dell'Odin hanno lavorato davanti ad un numero così grande di persone). Non si tratta di lasciare entrare in sala più spettatori. Si tratta di usare, da una parte, e dall'altra, lo spazio della palestra quasi sempre vuota, e tre ore di tempo dopo il lavoro. C'è un terreno comune su cui i pastori sardi e gli

<sup>11</sup> Per una cronaca abbastanza puntuale delle giornate ogolesi cfr. Faticoni 1974b e 1974c.



attori danesi possono scambiarsi qualcosa. I balli e le canzoni di Orgosolo, *Min Fars Hus*. Il gioco della morra in quattro, che è come una lotta cantata» (Taviani 1981: 151).

Anche la giornata del 26 gennaio può essere a tutti gli effetti considerata storica. Fu la prima volta in cui l'Odin ruppe lo schema rigidissimo, adottato fin a quel momento, del controllo esatto del numero degli spettatori, nel tentativo di condividere e sperimentare un'esperienza teatrale più aperta. Purtroppo, però, la situazione sfuggì di mano agli organizzatori e la palestra venne letteralmente invasa dal pubblico. Se gli attori erano abituati a trovarsi di fronte non più di sessanta persone, quella volta furono più di duecento. Tuttavia dopo lo spettacolo, in maniera del tutto spontanea, il paese rispose agli attori con ciò che caratterizzava la propria identità culturale: come ricordava Taviani, i balli e le canzoni della tradizione di Orgosolo, il gioco e il ritmo della morra. È qui che si realizza per la prima volta il "baratto": un reciproco scambio di tradizioni tra comunità appartenenti a differenti contesti culturali e teatrali. Lo stesso Barba avrebbe definito molto importante ciò che accadde ad Orgosolo in quei giorni, un vero e proprio "shock"<sup>12</sup>.

### **Teatro di presenza e di relazione**

La presenza di Barba nell'Isola non segnò soltanto una tappa decisiva nella straordinaria storia dell'Odin Teatret, ma fu significativa anche a livello locale per aver vivificato il dibattito culturale in una regione come la Sardegna, in particolare la funzione del teatro nel territorio. L'esperienza dell'Odin aveva dimostrato il fascino di un linguaggio universale, e contestualmente la necessità di intervenire in maniera rinnovata sul tessuto culturalmente più debole (o ritenuto tale), alla ricerca di un nuovo orizzonte in cui proiettare la relazione teatrale.

<sup>12</sup> Da tale punto di vista, è piuttosto interessante mettere in prospettiva quanto accadde in questa occasione a Orgosolo (e anche ricordato solo nel 2007 da Ferdinando Taviani nel documento riportato in apertura di questo studio) con ciò che in futuro lo stesso Barba avrebbe tramandato rispetto alla nascita del baratto e al ruolo primario giocato in questa vicenda dall'esperienza salentina a Carpignano immediatamente successiva. In particolare, è utile rileggere la testimonianza scritta dal regista nel 1975 durante la permanenza a Ollolai, in Barbagia, dalla quale si evincerebbe una primogenitura pugliese (Barba 1990: 193-204). In un recente carteggio avvenuto tra chi scrive e il regista in occasione di questo studio, Eugenio Barba ha affermato a proposito: "Certo a Orgosolo fu concepito il baratto. Ma inconsapevolmente, e non sapevamo di essere gravidi. La nascita ci colse alla sprovvista a Carpignano in Salento. Ma non ho mai nascosto che la genesi di questa pratica è legata a quello spettacolo a Orgosolo dove attori e spettatori si scontrarono difendendo i loro valori".



Ciò che però destò maggiormente ammirazione negli osservatori fu il rapporto instauratosi fra l'Odin e la comunità isolana, mai segnato da facili colonialismi. Bisogna, infatti, ancora specificare che l'intervento di Barba non avvenne sotto il patrocinio di soggetti o figure che avrebbero potuto garantirne l'iscrizione in un quadro di manifesto impegno politico o di organicità rispetto all'ambito culturale regionale. Piuttosto, l'azione di Barba ebbe luogo senza il filtro di una particolare preparazione di carattere istituzionale. L'intervento acquistava così una valenza politica al di là degli aspetti didattici o teorici, in virtù di una relazione diretta con le persone che agivano nel territorio. Una modalità che supera le diatribe spesso puramente teoriche sul teatro, per tradursi piuttosto in specifiche relazioni tra soggetti.

Inoltre, i fatti finora raccontati ci portano a riflettere non tanto sulla specificità politica dello "spettacolo teatrale", quanto sulla capacità che la "presenza di spettacolo" poteva – e può tutt'oggi – avere nell'innescare meccanismi di relazione e conoscenza: soprattutto per chi opera nel settore del teatro e per chi è nel ruolo di sviluppare politiche di contaminazione tra tradizione e ricerca del nuovo.

A testimonianza di ciò, nel dicembre del 1974 si registrò a San Sperate una delle conseguenze che hanno ulteriormente giustificato la presenza di Barba nel paese. All'interno del cortile nell'ampio studio di Giuseppe Sciola venne rappresentato uno spettacolo teatrale, il cui testo fu composto da un gruppo di ragazzi sorto spontaneamente dopo l'esperienza dell'Odin. Questo lavoro si incentrava sui rapporti allegorici tra il Bene e il Male, tra Verità e Corruzione, utilizzando un linguaggio gestuale affine a quello adottato dagli attori di Barba ma meno tecnico, con un'illuminazione non tradizionale (lampade adoperate dagli stessi attori che seguivano la dinamica scenica), in spazi aperti non usuali per un tipo di fruizione di carattere tradizionale<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> "C'è da aggiungere che questi ragazzi, privi di ogni istruzione accademica hanno saputo elaborare un linguaggio notevolmente autonomo, provvisto di equilibrio ed anche di un'insospettabile maturità" (G.F.C. 1974). In realtà, oltre questo episodio tutto sommato estemporaneo, l'incisività dell'esperienza di Barba in Sardegna va misurata soprattutto rispetto all'onda lunga generata nel territorio, nell'aver saputo proporre un modello aggregativo di "laboratorio" alle allora embrionali realtà teatrali sarde. Formazioni – ancora in piena attività – nate tra il 1973 e il 1976 come le già citate Alkestis e Domus De Janas; o Akroama e il Centro di ricerca Teatrale e Culturale S'Arza sorte alla fine del medesimo decennio; o ancora le successive Cada Die Teatro e Teatro Actores Alidos. Per una breve storia del teatro in Sardegna cfr. Faticoni 2003.



### **Prima del Salento, dopo il Salento**

Prima della sua seconda incursione in Sardegna, avvenuta nell'aprile del 1975, Barba approfondì la "rivelazione" avuta a Orgosolo e San Sperate, radicandosi per cinque mesi – da maggio a ottobre del 1974 – nelle "regioni senza teatro" del Salento, in Puglia. Fu qui che egli definì con ancora maggior cura la nozione di "baratto", che di lì a poco – come vedremo – sarebbe stata riproposta in modo più sistematico anche in Sardegna.

Quella del "radicamento" – così infatti veniva chiamata da Barba e dai promotori dell'operazione la presenza in Sardegna dell'Odin – era una scelta che permetteva di trasformare in esperienze profonde ciò che stava al confine dell'idea di "teatro" o di "rappresentazione", ovvero: le necessità personali degli individui; la presenza di un gruppo e la sua influenza nei confronti delle comunità locali; le reazioni fra soggetti esposti a una reciproca narrazione.

L'atteggiamento con cui l'Odin Teatret si presentò per la seconda volta alla comunità sarda – in continuità con le precedenti esperienze anche salentine – non ebbe ancora una volta il timbro convenzionale delle istituzioni. Barba lo definì schiettamente un incontro fra due "tribù" (Barba 1990: 173-175), ciascuna attenta alla salvaguardia della propria identità culturale e poco (o per niente) propensa a dissolverla in favore del nuovo "amico".

La percezione di questa alterità-dignità dell'Odin fu interpretata dai sardi come un segno di cui avere rispetto. Tale tensione verso una fedeltà al proprio modello culturale venne attuata da Barba e dai suoi attori tramite un processo estremamente naturale, cioè attraverso l'adozione consapevole dei propri modelli personali di comportamento. Gli attori dell'Odin non esercitavano alcun tipo di aggressività, perché la scossa avrebbe potuto provocare nelle microsocietà in cui si erano insediati un terremoto dalle conseguenze imprevedibili.

Barba, del resto, era mosso dal desiderio di un confronto non privo di contraddizioni. A differenza della società danese, la provincia italiana più profonda e arcaica poteva garantirgli questa dinamica. In particolare, la Sardegna gli si era rivelata come una regione in grado di mantenere pressoché intatta la propria tradizione contadina e le proprie radici culturali. Ciò che più affascinava Eugenio Barba era proprio la corrispondenza ancora viva tra la realtà, il suo riflesso simbolico e le norme che ne tutelano l'applicazione in termini di comportamento sociale. Da qui la necessità di creare per il suo gruppo oggettive difficoltà da superare, una strategia dell'ostacolo che potesse ancora generare



nuove domande e altrettanto nuove risposte di carattere artistico. Ma il medesimo processo, nelle intenzioni del regista, avrebbe anche dovuto contribuire a ridisegnare la mappa delle dinamiche interne al gruppo, continuando così nel solco di quella fertile crisi aperta qualche anno prima. Per questo motivo il baratto non deve essere scambiato per una dimostrazione di altruismo, né tantomeno di filantropia. Esso permise ai componenti del gruppo teatrale di Barba di alimentare la sfida lanciata a se stessi, tracciando una strada sostanzialmente ignota.

### **"Che cosa ci date in cambio?"**

Le conseguenze di tutto ciò presero forma nelle azioni che la popolazione locale ebbe modo di produrre in relazione all'impulso generato dalla presenza dell'Odin, portando così alla luce una fitta trama di legami culturali che potremmo definire "tradizionali".

La domanda che solitamente gli attori dell'Odin ponevano a chi chiedeva loro di presentare uno spettacolo era: "Che cosa ci date in cambio?". Gli interessati radunavano chi poteva cantare una canzone, danzare, raccontare vecchie storie. Lo "spettacolo" in senso stretto diventava perciò solo un pretesto per mettere in moto un processo che catalizzasse elementi vivi della tradizione culturale del luogo. Tutti vi potevano partecipare: la richiesta non veniva fatta a professionisti ma alla gente comune; la situazione che si definiva assumeva così i contorni di una vera e propria festa collettiva, il cui modello è stato vivacemente restituito dalla memoria di uno dei testimoni più autorevoli di quelle giornate, Ferdinando Taviani:

"Accadeva quasi ogni volta. Cominciavano a cantare e suonare i gruppi di giovani impegnati nel recupero della cultura contadina. E dopo un poco, per emulazione o insofferenza, si facevano largo gli anziani, quelli che erano restati fermi ad osservare e commentare a bassa voce. Prendevano loro in mano il tamburello, la fisarmonica, la chitarra. Spianavano la voce. I giovani erano smilzi, agili, in blu jeans e qualche pudica minigonna. Gli anziani, segaligni o corpulenti. Il canto di certe anziane signore sembrava fatto per superare i chilometri. Il loro ballo era quasi fermo sul posto. E lì splendeva ed esplodeva. Non c'erano più braccia e gambe danzanti. Solo schiene. Se prima si vedeva la destrezza dell'andare a tempo, quel che ora si vedeva era ritmo assorbito nel corpo, violenza dominata dalla gentilezza. Altro che "cultura subalterna"!, era



semplicemente cultura. Sotterranea, forse dormiente, ma di *subalterno* proprio niente» (Taviani 2007).

In questa cornice, quale era la realtà culturale che in Sardegna si schiudeva davanti all'Odin Teatret? "A Olzai: il giovane Sottufficiale dei Carabinieri ha chiesto i documenti e quando torna a restituirli allunga le mani e dà un colpo sulla maschera a Iben, facendogliela saltar via: – Non lo sa che non si può girare così?" (Taviani - D'Urso 1977: 180).

In Sardegna l'Odin contribuì a mettere in evidenza quell'atavico rapporto di ostilità e diffidenza che il popolo sardo ha sempre manifestato nei confronti dei cosiddetti "stranieri"; a cui si aggiungeva lo iato culturale tra diverse generazioni, socialmente somatizzato nell'irriverenza dei giovani nei confronti degli anziani, unici e ultimi depositari di una cultura popolare che possa contribuire a circoscrivere la comunità. Uno scollamento che ha portato invariabilmente a una sorta d'inazione sociale e politica, che certo non ha facilitato quella necessaria dialettica fra passato e futuro, fra tradizione e rinnovamento, che caratterizza invece le società vive.

All'interno di queste aree socialmente frantumate esistono però spesso gruppi e individui fortemente motivati dal punto di vista culturale, che sentono l'esigenza di confrontarsi con realtà differenti dalla propria. Ed è con queste "cellule vibranti" – come le ha definite Barba – che l'Odin si è rapportato, non con una generica nozione di "comunità" o "paese". A questi nuclei corrispondevano precise capacità di autogestione, anche dopo aver esaurito la fase ardente dell'incontro con lo "straniero".

Le immagini dei protagonisti di questa vicenda, restituite dalle memorie e testimonianze di chi ne è stato in qualche modo partecipe, non furono però prive di una sensazione anche di violenza. Questa si materializzò visivamente nei fucili imbracciati dai giovani di Ollolai durante la festa del paese, nelle contraddizioni degli atteggiamenti della gente, misti di generosità e crudeltà. Le reazioni non avevano più una direzione prevedibile e spesso le situazioni slittavano rispetto alle attese<sup>14</sup>. Barba ebbe modo di confrontarsi con una diffidenza radicata e radicale, divenuta patrimonio genetico di una comunità che nell'arco della propria storia si era anche sempre intrecciata con una disponibilità quasi eccessiva all'ospitalità dell'altro, dello "straniero", del "forestiero", sorta di microsequestri alla

<sup>14</sup> Per questo tipo di contraddizioni è utile leggere le parole di Barba in Fink 1975.



rovescia. Polarità del comportamento che alimentavano nella proiezione di Barba fascinosi opposizioni.

### **Ancora a San Sperate**

Il 18 aprile 1975 l'Odin Teatret ritornò a San Sperate, presentando alle 18.30 il suo *Libro delle danze*<sup>15</sup> nella piazza del paese. Lo spettacolo consisteva in un montaggio di «danze drammatiche» tratte da elementi del training con accessori (bastoni, tamburi, nastri, fruste, flauti, tamburelli). L'azione prevedeva solitamente una serie di numeri individuali al centro di uno spazio circolare delimitato dagli attori. L'attore non si identificava in alcun personaggio, piuttosto il suo obiettivo era far vibrare – per così dire – la propria presenza. Le danze avevano un'energia elementare, capace di contagiare facilmente chiunque fosse stato presente: era questa la "moneta di scambio" proposta da Barba all'atto del baratto, una condizione nella quale confluivano specifiche pertinenze performative ma anche emotività e personalizzazioni individuali.

Nei giorni successivi (l'Odin rimase a San Sperate sino al 22 aprile), l'azione spettacolare articolata da Barba ebbe carattere di simultaneità: mentre gli attori erano impegnati a dare spettacolo per le vie o in piazza (venne "barattato" anche lo spettacolo di clown *Johann Sebastian Bach*<sup>16</sup>), accadeva che un gruppo locale "rispondesse" in un altro luogo del paese, in un'altra piazza, nel cortile di una casa o – ancora una volta – nello studio di Sciola. Il pubblico poteva essere testimone dell'evento che preferiva, tra balli tradizionali o azioni improvvisate. L'Odin barattò i propri spettacoli con esibizioni di canti e balli sardi di un gruppo folclorico di Assemmini e improvvisò con alcuni danzatori sardi.

Le reazioni della gente furono meno tese, piuttosto diverse da quelle registrate l'anno precedente dopo *Min Fars Hus*: "...anche se c'era un tipo con un bastone che faceva una faccia brutta, ma poi si metteva a ridere e si capiva che era allegro" (Rodriguez 1975c).

<sup>15</sup> *Il Libro delle danze* venne presentato per la prima volta a Carpignano Salentino il 14 settembre del 1974. Non si trattava propriamente di uno spettacolo, bensì di un montaggio di numeri performativi con la drammaturgia di Eugenio Barba come invito al baratto.

<sup>16</sup> Come il già citato *Il libro delle danze*, anche *Johann Sebastian Bach* fu presentato per la prima volta durante la permanenza dell'Odin a Carpignano nel 1974. Realizzato come sorta di spettacolo per bambini da Odd Strom, Jan Torpe e Iben Nagel Rasmussen, può essere considerato uno degli esiti performativi nati dalla cultura di gruppo e dalle relazioni di scambio culturale di quel periodo con le comunità del Sud Italia.



Una situazione di diffusa allegria, testimoniata dagli schiamazzi di decine di bambini.

Oltre alla proposta spettacolare, l'intervento di Barba prevedeva anche un seminario-incontro della durata di alcuni giorni, aperto a quaranta giovani sardi appartenenti a gruppi teatrali. Il seminario consisteva in forme di esercitazione, proiezione di video e studi diversificati sulla pedagogia dell'attore.

### Iben a Sarule

L'Odin si ripresentò in Sardegna per la terza volta nell'agosto del 1975, dopo aver trascorso un mese in Puglia. Durante questa terza e ultima fase toccò con le sue "danze" tredici paesi: Sarule, Ollolai, Orgosolo, Gavoi, Lodine, Olzai, Gavodda, Gairo Sant'Elena, Loculi, Cardedu, San Sperate, la cerchia dei *muristenes* dei santuari dell'Itria e di Monte Gonare. La sua azione fu estremamente efficace nel determinare un riavvicinamento (sebbene momentaneo) tra giovani e anziani, e nel dare avvio a stimoli di aggregazione culturale a quei gruppi che fino ad allora non erano riusciti a dirottare le proprie energie in un'attività organica.

Il gruppo stabilì la sua base nuovamente in Barbagia, ad Ollolai. Il 6 agosto prese forma uno degli esperimenti più affascinanti realizzati dall'Odin Teatret nell'arco della sua permanenza in Sardegna: l'attrice Iben Nagel Rasmussen entrò da sola nel vicino paese di Sarule, ripetendosi per dieci giorni consecutivi fino al 16 agosto. Ad una certa distanza "di sicurezza" la seguiva il fotografo Tony D'Urso<sup>17</sup>.

L'esperienza a Sarule fu possibile anche grazie alla collaborazione del poeta Antonio Sini<sup>18</sup>. Barba e Sini si erano già conosciuti durante la prima tournée dell'Odin in Sardegna nel gennaio del 1974: il poeta però, in quell'occasione, aveva rifiutato di dare il proprio consenso (autorevole sul piano della percezione culturale da parte della comunità sarulese) alla rappresentazione di *Min Fars Hus* a Sarule, perché non era d'accordo che solo sessanta persone potessero parteciparvi.

<sup>17</sup> Un affascinante resoconto fotografico è presente in Taviani - D'Urso 1977.

<sup>18</sup> Poeta e scultore nato a Sarule nel 1928. "Pastore sin dall'età di nove anni, ha posto le basi della sua attività poetica nel contatto con la natura e l'aspro paesaggio della campagna sarda. Non ancora diciassettenne fu arrestato con l'accusa di tentato omicidio e rapina e scontò innocente sette anni di carcere. La reclusione gli tolse gli anni migliori della giovinezza, ma gli permise di istruirsi e di mettere le basi della propria scrittura. Assolto con formula piena e finalmente libero, si dedicò ad attività didattiche e sociali, occupandosi soprattutto dell'istruzione professionale dei giovani conterranei. [...] Tre le sue raccolte di poesie, tutte in italiano: *La terra che non ride*, 1965; *Oltre le radici*, 1968; *Il fiore impiccato*, 1976" (AA.VV. 2007: vol. 9, 49- 50).



Iben, a piedi nudi, era vestita col costume indossato ne *Il libro delle danze*, bianco a strisce laterali rosse, il grande tamburo coi fiocchi colorati legato alla cinta e un piccolo flauto di legno appeso al collo. Sul viso una maschera bianca con tre lacrime rosse in un occhio e due nell'altro. La condizione teatrale di Iben implicava una solitudine pericolosa: la categoria di "attrice", solitamente sufficiente a giustificare convenzionalmente il comportamento, improvvisamente, in quell'ambiente così alieno, non identificava più qualcosa di necessario e preciso, né tantomeno di protettivo. Il contesto in cui agiva le imponeva di trovare un nuovo rapporto con lo spazio e le persone con cui entrava in relazione.

Nel ricordare questa esperienza Iben ha parlato spesso di "paura" (Rasmussen 2006), determinata da una situazione che non permetteva quelle garanzie che, nell'esclusività della proposta di Barba precedente al baratto, potevano essere controllate dall'attore e condivise da un pubblico consapevole. Come già si è accennato, in Sardegna l'ostilità per chi è "diverso" diventava per l'attore un muro da abbattere attraverso una qualità di presenza che doveva necessariamente andare oltre il sistema noto della rappresentazione e del teatro. Un contatto nel quale attore e spettatore potessero riconoscersi, conquistando così la reciproca fiducia.

A Sarule questa dialettica divenne particolarmente palpabile e, di conseguenza, lo sfrangiamento delle categorie del teatrale, che tuttavia si sarebbero ricristallizzate nei volti degli anziani, nelle rivelazioni di questo contatto quasi surreale tra Iben, la sua maschera e i muri del paese corrosi dal tempo, proiettati in una dimensione quasi fiabesca; immagini – appunto – consegnate alla memoria grazie agli scatti di Tony D'Urso, che testimoniano un teatro "di relazione" e non esclusivamente "di spettacolo". Un mosaico fatto anche di suoni e immagini: il tamburo di Iben, le mani di un'anziana signora che stringe un rosario, le donne al telaio, l'energia delle danze in cambio di semplice pane e patate.

In questa cornice, il 10 agosto l'attrice partecipa ad una festa di matrimonio, tentando di interagire con il fisarmonicista "Balilla", lo stesso incontrato in seguito per la serata finale del 16 agosto. In quest'ultima giornata a Sarule, la memoria iconografica ci restituisce le immagini di Iben che lancia il bando dello spettacolo serale attraverso i tetti delle case del paese, in una incerta lingua sarda; per poi far esplodere la propria energia la sera, durante un incontro che azzerava completamente le difficoltà e la distanza avvertita dall'attrice nei giorni precedenti, grazie all'energia sviluppata dalla



danza col bastone e dalle fisarmoniche, al baratto con il ballo sardo, agli applausi che finalmente restituiscono ai luoghi e alle persone una sensazione di benessere condiviso.

### **Ollolai, Monte Gonare e ancora San Sperate: azzeramento e ricostruzione**

A Ollolai i ragazzi della leva del '57 erano tradizionalmente gli organizzatori di una delle feste più importanti del paese, la festa di San Bartolomeo, che si svolge ogni anno dal 23 al 26 agosto. Il gruppo si rivolse all'Odin Teatret chiedendo agli attori di presentare uno spettacolo proprio in occasione della festa. Barba aveva saputo che nel paese esistevano alcune persone interessate a creare un archivio di storie e tradizioni locali, così chiese in cambio di raccogliere oralmente le storie più tragiche e più divertenti della tradizione locale, grazie al racconto fornito dalle persone più anziane.

Le storie vennero registrate in dialetto sardo con l'aiuto di alcuni collaboratori dell'Odin, recandosi nelle case degli anziani prescelti, successivamente tradotte in italiano dagli stessi ragazzi che avevano organizzato gli incontri e infine consegnate al Comune di Ollolai<sup>19</sup>.

Il 22 agosto l'Odin Teatret inaugurò la festa di San Bartolomeo con *Presenze e figure*, immagini di situazioni tragiche e comiche improvvisate attraverso le vie del paese. Il giorno seguente, invece, presentò lo spettacolo *Johann Sebastian Bach* sul palco della piazza principale.

Gli ultimi giorni in Sardegna dell'Odin furono trascorsi fra San Sperate e Monte Gonare. Il 6 settembre a San Sperate, dalle 18 del pomeriggio, l'Odin apparve per le strade del paese sotto forma di una lugubre processione, animata – per così dire – da personaggi inquietanti innalzati sui trampoli. Trasportavano un carro su cui giaceva un fantoccio dai mille colori e dalle sembianze di una strega. Arrivato in piazza il corteo si sciolse e il fantoccio fu disposto sulla sommità di una catasta di legna alla quale venne dato fuoco.

Questa presenza dell'Odin a San Sperate aveva per il gruppo lo scopo di manifestare la propria solidarietà ai pittori che operavano nel paese, colpiti da un provvedimento della giunta comunale che proibiva loro di dipingere i murales. La "parata" dell'Odin ebbe come tema proprio questo divieto e il fantoccio voleva essere visivamente il simbolo della repressione patita dagli artisti di San Sperate.

<sup>19</sup> Le storie sono state pubblicate in Savarese 1978.



Questa, come le altre scelte di Barba, azzerava ancora una volta tutte le critiche più o meno manifeste di apoliticità che il gruppo teatrale aveva patito nel corso della sua permanenza in Sardegna. Lo stesso fatto di agire (e interagire) in un territorio nel quale la parola "teatro" non avesse immediate implicazioni professionali fu, di fatto, una scelta principalmente politica. La domanda principale che Barba si pose fu quella di come utilizzare una dinamica spettacolare rispetto al contesto in cui agiva, dilatandola all'occorrenza per farla diventare un impulso verso qualcosa che tendeva a smarrire le funzioni condivise del teatro occidentale.

Si poteva forse parlare ancora di teatro dove questo non era mai stato una necessità, se non nelle più ampie forme del rituale e della narrazione tradizionale? Dove l'attore non era altro che un'icona mutuata da dispositivi (e relazioni) come il cinema o la televisione?

L'intuizione di Barba, prima maturata e poi pienamente applicata sia nelle tre fasi dell'esperienza in Sardegna, sia in quelle salentine ad esse intrecciate, proponeva un teatro dal forte accento antropologico, sottoposto a un – per certi versi – crudele azzeramento, ricomposto nelle forme del reciproco scambio di presenze tra la comunità degli attori e la comunità degli spettatori. Le strettissime maglie che fino a poco tempo prima sembravano serrare il teatro dell'Odin al chiuso di quel suo – solo apparente – isolamento (in contrapposizione quasi irriverente alle tendenze generali del periodo: il Living Theater in testa), di colpo si aprivano alla ricerca di una lingua universale, che potesse essere parlata al di là dei recinti, più o meno visibili, delle singole condizioni culturali dei popoli. Un atteggiamento che presto si sarebbe tradotto in un vero e proprio approccio scientifico, artistico e antropologico, come testimonia il percorso più che trentennale dell'attività di Barba inaugurato nel 1979 con l'International School of Theatre Anthropology. L'istituto è ancora oggi un punto di riferimento internazionale, pratico e teorico, imprescindibile per un teatro mosso da una costante ricerca dei principi che regolano le tradizioni teatrali del mondo.

### **Il baratto in Sardegna: breve cronologia politica**

GENNAIO 1974

Nel gennaio del 1974, il primo approccio dell'Odin Teatret con la Sardegna suscita nella stampa locale un atteggiamento di discreto imbarazzo. Questo stato di disagio nasce, prima di tutto, dalla difficoltà degli operatori culturali isolani nell'inquadrare l'esperimento di Barba all'interno di un



codice consueto per il teatro. Definizioni quali "teatro totale" (Faticoni 1974a) e "teatro gestuale" (Rodriguez 1975c) non dimostrano altro che il tentativo, da parte della critica, di trovare una formula in qualche misura credibile per un fenomeno teatrale oltremodo differente e che, il più delle volte, non propone soluzioni chiuse, bensì esplorazioni di una condizione ancora in divenire. Nonostante ciò, l'atteggiamento generale verso l'Odin è quasi sempre benevolo, di stima, se non addirittura di immediata disponibilità, sebbene gli articoli apparsi in questi giorni sui giornali difficilmente riescono ad andare oltre l'emozione icastica del momento o la cronaca dei fatti. Ciò che maggiormente viene sottolineata è l'importanza della presenza di Barba, pioniere del nuovo teatro, da cui ci si auspica una scossa alla sperimentazione teatrale per una terra come la Sardegna, da sempre relegata in una condizione di marginalità culturale rispetto alle politiche nazionali.

5 FEBBRAIO 1975

Curiosità e attenzione verso l'Odin crescono quando, nel febbraio del 1975, si inizia a parlare di una seconda trasferta sarda di Barba della durata di ben cinque mesi. La stampa – in particolare Alberto Rodriguez – sposa apertamente la causa artistica dell'Odin, evidenziando l'importanza del baratto culturale alla luce dei risultati ottenuti da Barba l'anno precedente in Puglia.

A questo vivo entusiasmo fa da contraltare un ostacolo di ordine prettamente economico. La Regione Sardegna, infatti, che dovrebbe finanziare l'intero progetto, non riesce a prendere una decisione chiara e netta, perché apparentemente sembra non essere in grado di collocare l'iniziativa dell'Odin in un perimetro unanimemente riconducibile al territorio del teatro.

L'interesse della stampa si rivolge, perciò, soprattutto alla decisione della Regione, sperando che questa, con particolare attenzione rispetto alla disponibilità delle risorse locali, sostenga il progetto di Barba in Sardegna, senza però sottrarre importanti economie ai gruppi teatrali del territorio. Inoltre, è necessario sondare le reali possibilità di coinvolgimento dei paesi interessati all'esperienza con l'Odin, nonché delle associazioni e delle organizzazioni culturali isolate. La decisione definitiva sarebbe dovuta essere la risultante di una reale necessità collettiva.

In tale direzione, il modello da seguire rimaneva quello pugliese dell'anno precedente, per il quale i finanziamenti furono erogati direttamente dalla Regione Puglia e dall'Università di Lecce.



Il progetto avrebbe dovuto svolgersi, secondo questa prima fase progettuale, fra giugno e ottobre del 1975.

19 FEBBRAIO 1975

Il dibattito continua, ma nella seconda metà di febbraio si entra in una situazione di stallo: da una parte, l'ingiustificato immobilismo della Regione e, dall'altra, il fervore organizzativo dell'Istituto di Storia del Teatro della Facoltà di Lettere di Cagliari. L'Istituto – insieme agli intellettuali, ai professori e alla stampa – si schiera per un esplicito sostegno al progetto di Barba.

In tale condizione, viene definito un particolare piuttosto rilevante: i finanziamenti avrebbero dovuto soddisfare i bisogni primari del gruppo teatrale (sostanzialmente vitto e alloggio), parallelamente all'impegno del governo danese a donare all'Odin un contributo per la trasferta sarda, pur anche nella consapevolezza che non sarebbe stato sufficiente a coprire interamente le spese.

25 FEBBRAIO 1975

Dure critiche della stampa all'immobilismo della Regione, accusata di svolgere una politica culturale quantomeno discutibile: 'Non si può continuare a buttare i soldi dalla finestra dandoli ad associazioni "sportive" e ricreative di cui è chiara la matrice e l'inutilità, mentre si lascia affondare la stagione regionale di prosa, si privano dei contributi i gruppi teatrali di base e non si agisce in nessun'altra direzione. L'Odin è l'occasione per tentare di avviare una politica di intervento culturale qualitativamente diverso. Ma se ne accorgerà l'assessore?' (S.A. - A.B. - G.B. 1975).

26 FEBBRAIO 1975

Prende forma con più precisione l'intervento di sovvenzione del progetto, che dovrebbe articolarsi in un doppio intervento: un seminario-ricerca rivolto alle espressioni del teatro locale e un'azione più impegnativa di "radicamento" nella zona centrale dell'isola, la Barbagia.

Al fine di sollecitare l'impegno della Regione Sardegna, viene sottoscritto dai gruppi teatrali sardi, dalle federazioni C.G.I.L., C.I.S.L., U.I.L. per lo spettacolo, dall'Istituto di Storia del Teatro dell'Università di Cagliari, dall'A.R.C.I., dall'E.N.D.A.S., un lungo documento da presentare all'allora



Assessore al Turismo Antonio Giagu De Martini, affinché intervenga in modo adeguato a favore dell'iniziativa.

6 MARZO 1975

Il prof. Guido Davico Bonino, docente di Storia del Teatro presso l'Università di Cagliari, spiega in una conferenza stampa l'importanza dell'intervento di Barba in terra sarda. Secondo Davico Bonino, le strutture teatrali isolate "mostrano i segni di una grave fase involutiva" (Podda 1975). L'Odin, infatti, aprirebbe nuove prospettive nella politica regionale dedicata allo spettacolo, pervenendo – per quanto riguarda il teatro – a nuove forme di partecipazione popolare. A coloro che accusano Barba di fare null'altro che del puro colonialismo culturale, Davico Bonino risponde che per l'Odin "si tratta invece di stimolare e portare ad emergere tutta una serie di nodi comportamentali e rituali appartenenti al patrimonio più genuino della cultura popolare. Gli attori di Barba non abdicano al proprio ruolo di professionisti del teatro, ma se ne servono per suscitare, in una collaborazione aperta, la rinascita e la riflessione della tradizione culturale di quella regione" (Podda 1975).

25 MARZO 1975

L'ipotesi della permanenza di Barba resta sempre di cinque mesi e la stampa preme affinché l'Assessore Regionale alla Pubblica Istruzione Francesconi ponga la firma per dar via libera al progetto. Vengono anche definite le date del seminario: dal 22 al 25 aprile (in realtà, si sarebbe svolto dal 18 al 22).

21 APRILE 1975

Nonostante le premesse apparentemente positive, si rivelano inaspettate tensioni e dubbi tra i rappresentanti della stampa e gli organizzatori dell'operazione "radicamento". In particolare, secondo Mario Faticoni (allora non solo attore e membro della più nota compagnia teatrale sarda – la Cooperativa Teatro di Sardegna – ma anche inviato di alcuni giornali locali come «La Nuova Sardegna» e «Tutto Quotidiano»):



"Su questo piano, occorre dire chiaramente che la partenza per l'operazione sarda non è stata delle più felici. La sua preparazione è avvenuta finora all'insegna della grandiosità smaccata, sia per quanto riguarda il battage pubblicitario sia per quanto riguarda le pressioni politiche.

Anziché attendere i frutti di una perorazione della "causa Barba" da parte delle forze culturali e sociali locali sensibilizzate (che si sarebbero prestate a proseguire la sua opera, lui ripartito) il rappresentante dell'"Odin" Pierfranco Zappareddu ha ben presto scavalcato queste forze invadendo i giornali del progetto e presentando questo come già perfezionato nel momento in cui tramite le suddette forze egli cercava di premere per linee interne per ottenere i necessari finanziamenti" (Faticoni 1975a).

L'accusa rivolta a Barba e a Zappareddu è dunque quella di aver preparato l'avvenimento facendo leva su una promozione esasperata, nonché su pressioni politiche trasversali. In sostanza, Faticoni afferma che Zappareddu avrebbe scavalcato la delicata fase di mediazione delle forze culturali locali chiamate in causa per il progetto, utilizzando i mezzi stampa in modo del tutto strumentale (sebbene, a mio modesto avviso, ciò non risulti ad un'attenta lettura della rassegna stampa) e presentando il progetto come già definitivo al fine di ottenere i finanziamenti necessari.

In più, sempre Faticoni svela che tra i firmatari del documento indirizzato all'Assessore Regionale Antonio Giagu De Martini si accesero dei contrasti per l'eccessivo spazio, nello stesso documento, dedicato all'"affare Odin", rispetto a quello utilizzato per rilanciare l'attività teatrale in Sardegna, in particolare per una nuova legge del settore. Ancora si specifica ciò che da più parti era già stato richiesto, cioè che il finanziamento per l'Odin non dovesse andare a discapito dei contributi destinati alle programmazioni e produzioni dei gruppi operanti in Sardegna.

Questi dubbi si sarebbero concretizzati, secondo il giornalista, nel momento in cui Zappareddu, pur avendo definitivamente ottenuto il documento, non lo avrebbe formalmente consegnato, nel tentativo di cercare ulteriori appoggi politici e culturali all'operazione di radicamento dell'Odin. Cosicché il comitato di promozione teatrale, dopo essere riuscito a produrre il documento, non lo consegnò all'On. Giagu, giudicando pericoloso dare il proprio consenso ad un'azione non del tutto limpida sul piano istituzionale.



Lo stesso Barba – sempre secondo Faticoni – non avrebbe manifestato particolari segni di trasparenza, perché preferì non dare alcuna risposta alle due lettere (una promessa dallo stesso Barba e una sollecitata dall'opinione pubblica) per chiarire esattamente quali fossero le sue intenzioni durante il suo "radicamento".

Non mancano, in questa occasione, anche critiche rivolte all'equipe di ricerca che affianca Barba (Fabrizio Cruciani, Giancarlo Marchesini, Ferruccio Marotti, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Remo Vigorelli), indicata insieme al suo supporto editoriale come una delle vere beneficiarie di tutta l'operazione, a discapito delle medesime risorse di settore presenti e mobilitabili in Sardegna.

23 APRILE 1975

La mattina del 22 aprile – a ridosso, quindi, dell'imminente radicamento in Barbagia – Barba convoca a San Sperate una conferenza stampa. Vi partecipano alcuni operatori teatrali, lo scultore Giuseppe Sciola e vari estimatori dell'Odin. Il regista dichiara pubblicamente (e precisamente) di non voler accettare alcun contributo dalla Regione Sardegna se questo dovesse comportare un ridimensionamento delle risorse destinate alle attività teatrali sarde.

Durante la conferenza si accende un vivace dibattito tra gli esponenti delle diverse posizioni riguardo il "radicamento". Alcuni gruppi sardi, tra cui la Cooperativa Teatro di Sardegna e il Teatro Quartiere, chiedono a Barba una serie di dati concreti, di programmi, un ordine di obiettivi della tanto attesa tournée; inoltre, una garanzia da parte della Regione affinché non venissero negati contributi ai gruppi teatrali sardi. Gli altri, in particolare Barba e la stampa, insistono invece sulla necessità di poter contare su una sorta di "mandato fiduciario", al fine di poter lavorare con la dovuta serenità. Nella medesima occasione, Barba si dichiara disponibile ad una eventuale collaborazione con le forze culturali locali.

Aspre discussioni riguardano ancora il documento più volte citato, al quale – pare – l'Odin non avrebbe dato risposta. E alcune perplessità affiorano anche circa l'organizzazione lacunosa del seminario di Barba a San Sperate, al quale il regista sembra abbia dedicato meno tempo di quanto fosse stato programmato.



10 SETTEMBRE 1975

Dopo il corteo dell'Odin del 6 settembre a San Sperate a sostegno dei pittori locali e dei murales del paese, si apre in piazza un dibattito tra i sostenitori degli artisti e quelli della giunta comunale. È anche l'occasione per riprendere il discorso sui finanziamenti della Regione a favore dei gruppi sardi, quando l'operazione di "radicamento" dell'Odin volge ormai al termine.

Al momento in cui scriveva il giornalista Alberto Rodriguez, sembrava che la Regione avesse preso la decisione di ridurre tali finanziamenti e, sulla base di voci non ufficiali, le cause sarebbero state da ricercare proprio nelle sovvenzioni destinate all'Odin. Tuttavia, non risultava che l'Assessorato al Turismo e Spettacolo avesse accordato alcun finanziamento al gruppo di Barba. Il regista si era trattenuto in Barbagia per circa due mesi (e non i cinque mesi inizialmente previsti) senza avere alcuna assicurazione di tipo finanziario, ribadendo la propria mancata adesione ad un contributo che avesse danneggiato i gruppi sardi.

Probabilmente la Regione cercava un alibi di carattere politico. Molti comunque furono contro Barba, accusandolo (credo in modo non equo) quasi fosse uno scomodo concorrente con cui misurarsi per la spartizione delle risorse pubbliche destinate alle attività teatrali<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Nel già citato carteggio con chi scrive, Eugenio Barba afferma: "Ad eccezione della simbolica cifra di 1 milione di lire da parte del Consiglio Nazionale delle Ricerche per la permanenza di cinque mesi a Carpignano, l'intero periodo e le varie attività furono pagate dalla tasca degli attori. A quei tempi avevamo una infima sovvenzione da Holstebro che non avrebbe certo visto di buon occhio che la spendessimo in Salento e Sardegna per tanti mesi. Per questo la simbolica sovvenzione del CNR era così importante, giustificava la nostra lunga assenza dalla Danimarca come indagine sociologica-culturale finanziata da loro. Così evitammo l'ingerenza dei politici di Holstebro, ma pagammo questa libertà di tasca nostra. È stato quello che abbiamo fatto regolarmente con il Sud America dal 1976 fino alla fine degli anni '90".



### Bibliografia

AA.VV.

2007 *La grande enciclopedia della Sardegna*, a cura di Francesco Floris, Editoriale La Nuova Sardegna, Sassari.

ANONIMI

1974 *Tournè in Sardegna del Teatro di Barba*, in «L'Unione Sarda», 17 gennaio.

1975 *Chi ha paura di Eugenio Barba?*, in «L'Unione Sarda», 19 febbraio.

1975 *Il teatro di Barba oggi a San Sperate*, in «L'Unione Sarda», 19 aprile.

1975 *E. Barba a San Sperate*, in «L'Unione Sarda», 6 settembre.

AUGIAS, CORRADO

1975 *Chi vuol vendere l'anima all'angelo?*, in «L'Espresso», 28 settembre.

BARBA, EUGENIO

1990 *Al di là delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano.

1993 *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna.

1996 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano.

2009 *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano.

BARBA, EUGENIO — D'URSO, TONY

2000 *Viaggi con l'Odin*, Ubulibri, Milano.

BARBA, EUGENIO — SAVARESE, NICOLA

2005 *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano.

BRIGAGLIA, A. — CASTENARO, M. — MASALA, F. — PODDA, G. (a cura di)

1975 *Per avere e dare*, in «Rinascita Sarda», 25 maggio.

CRUCIANI, FABRIZIO

1974 *Laboratorio?*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

DE MARINIS, MARCO

1987 *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

2011 *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.



D'URSO, TONY — TAVIANI, FERDINANDO

1977 *Lo straniero che danza - Album dell'Odin Teatret, 1972-1977*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino.

FADINI, EDOARDO

1974 *Il fecondo "baratto" dell'Odin Teatret*, in «Rinascita», n. 46, novembre.

FATICONI, MARIO

1974a *Lo spettacolo di Barba: un'affascinante provocazione*, in «La Nuova Sardegna», 22 gennaio.

1974b *L'Odin Teatret a Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 25 gennaio.

1974c *L'Odin Teatret si congeda da Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 26 gennaio.

1974d *Il Teatro di Barba e la realtà sarda*, in «La Nuova Sardegna», 1 febbraio.

1975a *Molti dubbi sulla genuinità dell'operazione "radicamento"*, in «Tutto Quotidiano», 21 aprile.

1975b *Conferenza dibattito sull'"Odin Teatret"*, in «Tutto Quotidiano», 23 aprile.

2003 *Teatro contemporaneo in Sardegna*, AM&D, Cagliari.

FATICONI, MARIO — PISANO, GIORGIO

1974 *Passano nel Supramonte le frontiere del teatro*, in «L'Unione Sarda», 21 agosto.

FINK, GUIDO

1974 *Con l'Odin in Puglia*, in «Il Mondo», 7 novembre.

1975 *Immagini da una realtà senza teatro, discorso di E. Barba. Serata dell'Odin Teatret alla Biennale di Venezia '75*, in «Biblioteca Teatrale», n. 13, settembre-ottobre, Bulzoni, Roma.

GARBOLI, CESARE

1975 *La buia magia di Eugenio Barba*, in «Il Mondo», 23 ottobre.

GIACOBBE, MARIA

1975 *Un'Atlantide culturale*, in «L'Unione Sarda», 27 febbraio.

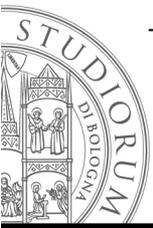
1976 *L'Odin Teatret fra mito e realtà*, in «L'Unione Sarda», 30 luglio.

G.F.C.

1974 *Il teatro gestuale arriva in provincia*, in «L'Unione Sarda», 11 dicembre.

MELE, RINO

1974 *Min Fars Hus*, in «Proposta - Rivista di cultura contemporanea», n. 13-14, luglio-ottobre.



MERISI, FERRUCCIO — MOLINARI, RENATA

1975 *Visite all'Odin*, in «Paragone-Letteratura», n. 300, febbraio, Sansoni, Firenze.

PAGLIARANI, ELIO

1975 *Scesi dal nord per fare teatro tra i contadini*, in «Paese Sera», 26 settembre.

PERRELLI, FRANCO

1975 *Che è venuto a fare Barba nel Salento?*, in «Mezzogiorno - Mensile di politica e cultura», n. 2-3, maggio-giugno.

1975 *Barba è tornato nel Salento. Bilancio*, in «Mezzogiorno - Mensile di politica e cultura», n. 4, dicembre.

2005 *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di pagina, Bari.

2007 *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari.

PODDA, G.

1975 *L'Odin Teatret tra la gente della Sardegna*, in «L'Unità», 6 marzo.

PROTETTY, CESARE

1975 *Chi ha paura di Odino*, in «Tutto Quotidiano», 25 marzo.

QUADRI, FRANCO

1974 *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento*, in «Sipario», n. 334, marzo.

1984 *Il teatro degli anni '70. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino.

RASMUSSEN, IBEN NAGEL

2006 *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Ferdinando Taviani e Mirella Schino, Bulzoni, Roma.

RODRIGUEZ, ALBERTO

1974 *Che meraviglia il Teatro di Barba*, in «Il Lunedì della Sardegna», 21 gennaio.

1975a *Come aiutare l'Odin Teatret*, in «L'Unione Sarda», 5 febbraio.

1975b *Università Sindacati e Gruppi teatrali a favore di Eugenio Barba*, in «L'Unione Sarda», 26 febbraio.

1975c *La fantasia è libertà*, in «L'Unione Sarda», 23 aprile.

1975d *E. Barba e il teatro in Sardegna*, in «L'Unione Sarda», 10 settembre.

S.A.

1975 *Alcune rappresentazioni dell'Odin Teatret quest'estate ad Orgosolo*, in «La Nuova Sardegna», 10 febbraio.



S.A. — A.B. — G.B.

1975 *L'Odin del dare e avere*, in «Rinascita Sarda», 25 febbraio.

SAVARESE, NICOLA

1974 *Non sibi sed aliis*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

1978 *Storie tragiche e comiche. Il baratto dell'Odin Teatret ad Ollolai (Sardegna nell'agosto 1975)*, in «Festa Possessione Teatro», Tour Teatro Arcoiris, Roma.

SAVIOLI, AGGEO

1975 *Tra misticismo e selezione il teatro di E. Barba*, in «L'Unità», 26 settembre.

TAVIANI, FERDINANDO

1974 *Lo spreco del Teatro*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.

1981 *Il libro dell'Odin*, Feltrinelli, Milano.

1986 *1964-1980: da un osservatorio particolare*, in Fabrizio Cruciani - Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna.

2007 *La quarta porta. Teoria del baratto*. Materiale custodito presso l'archivio dell'Odin Teatret e consultabile in [www.odinteatretarchives.dk](http://www.odinteatretarchives.dk).

ZAPPAREDDU, PIERFRANCO

1974 *Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni - Presentazione*, in «Biblioteca Teatrale», n. 10-11, Bulzoni, Roma.



### Abstract – ITA

La complessa vicenda del "baratto", ideata e attuata da Eugenio Barba e l'Odin Teatret a partire dal 1973-74, è una delle più affascinanti imprese appartenenti alla storia del Nuovo Teatro del Novecento. Il saggio ricostruisce il più oggettivamente possibile la permanenza dell'Odin Teatret in Sardegna, tra il 1974 e il 1975, durante la quale le tante comunità sarde risposero spontaneamente alla proposta dell'Odin, "barattando" il proprio patrimonio di canti, balli e pratiche tradizionali. Nato nella città di Cagliari, l'autore ha potuto spesso cogliere nelle testimonianze di intellettuali e artisti isolani l'eco di quella avventura; una traccia viva, quando non proprio un modello mitico, per più di una generazione di operatori culturali tuttora attivi in Sardegna. Da qui il desiderio di ricucire il filo della memoria, nell'idea di restituire quanto più possibile anche una sottile zona del rimosso, osservando con attenzione le date di questa vicenda e alcune testimonianze ad esse correlate. In particolare, secondo l'autore, la così tanto celebrata fase avvenuta a Carpignano Salentino da maggio a ottobre del 1974, a cui si attribuisce convenzionalmente, da un punto di vista storico, la nascita del baratto, in realtà ha teso a oscurare un precedente assai rilevante, legato all'incursione in terra sarda di Barba e compagni, tra Campidano e Barbagia, avvenuta nel mese di gennaio dello stesso anno.

### Abstract – EN

The complex history of the 'baratto', which was conceived and performed by Eugenio Barba and the Odin Teatret from 1973-74, is one of the most challenging and fascinating projects in the history of XX century theatre. The purpose of the present essay is to retrace, as objectively as possible, Odin's permanence in Sardinia between 1974 and 1975, a period during which many local communities gave a positive feedback to Barba's project by 'bartering' traditional songs, dance and rituals. Born in Cagliari (Sardinia's main city) the author has caught the echo of that experience through the voices of intellectuals and local artists; an experience that has become a definitive benchmark, a legendary event for more than a generation of cultural operators still active in the island. Stitching up the thread of memory, the author restores, as far as possible, a bygone history through a meticulous reconstruction of dates and statements. Particularly, the essay affirms that the celebrated period of Carpignano Salentino (May-October 1974), to which the birth of the 'baratto' is generally attributed, has overshadowed this very significant first Sardinian journey in Campidano and Barbagia at the very beginning of 1974.

### FABIO ACCA

Curatore e studioso di arti performative, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Fa parte delle redazioni di "Culture Teatrali", "Prove di Drammaturgia" e "Art'O". I suoi contributi sono stati pubblicati, tra gli altri, anche su "Lo Straniero", "Rolling Stone", "Hystrio", "Alias", "Artribune". Ha scritto per i volumi *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea* (Ubulibri, 2003); *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta* (Ubulibri, 2008); *Iperscene 2* (Editoria & Spettacolo, 2009). Ha curato, insieme a Jacopo Lanteri, il volume *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (Editoria & Spettacolo, 2011). Ha curato il numero monografico *Performing Pop* ("Prove di Drammaturgia", 2011) e ha in uscita il volume in e-book *Fare Artaud. La scena della crudeltà in Italia 1935-1970* (Caracò, 2013).



### FABIO ACCA

Curator and PhD in performing arts, works at the Department of the Arts - Università di Bologna. He is member of the editorial staff of "Culture Teatrali", "Prove di Drammaturgia" and "Art'O". His contributions have been published, among others, also in "Lo Straniero", "Rolling Stone", "Hystrio", "Alias", "Artribune". His essays appeared in the volumes *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea* (Ubulibri, 2003); *Kinkaleri 2001-2008. La scena esausta* (Ubulibri, 2008); *Iperscene 2* (Editoria & Spettacolo, 2009). He edited *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (with Jacopo Lanteri, Editoria & Spettacolo, 2011) and the special issue *Performing Pop* («Prove di Drammaturgia», 2011). His last work is the upcoming e-book *Fare Artaud. La scena della crudeltà in Italia 1935-1970* (Caracò, 2013).