



ARTICOLO

Tracce, scambi, interpretazioni ed eredità. Analisi dei legami tra il *Nordisk Teaterlaboratorium* e l'America latina

di Arianna Berenice De Sanctis

L'Odin Teatret ha spesso incarnato, in certi ambiti del sapere, lo spirito e il modello di alcune generazioni di ricercatori e di *performers*. La sua traiettoria ha senza dubbio segnato la storia dello spettacolo dal vivo contemporaneo contribuendo all'apparizione di locuzioni e di nozioni come *baratto*, *terzo teatro*, *antropologia teatrale*, *pre-espressività*, e promuovendo allo stesso tempo lo sviluppo di una corrente artistica internazionale che rivendica una visione complementare del mestiere e della vita, un'ideologia comunitaria, l'unità psicofisica dell'attore e la sua autonomia nella ricerca creativa.

L'America Latina ha contribuito notevolmente ad arricchire l'aspetto estetico, etico e sensoriale dell'Odin nutrendolo e stimolandolo con i suoi paesaggi, i suoi abitanti, le sue musiche, i suoi colori, le sue pratiche artistiche e artigianali.

Tutti i membri del gruppo hanno contribuito attivamente a creare questa fitta e resistente rete latinoamericana, tanto nelle tournée e nei viaggi collettivi che nei soggiorni personali realizzati su questo continente.

Le relazioni privilegiate che l'Odin ha stabilito con alcuni *performers* latinoamericani da ormai quarant'anni costituiscono una chiave di volta per la comprensione della traiettoria umana e artistica del gruppo. Gli scambi sono stati numerosi e proficui e hanno spaziato dai materiali di creazione ai concetti teorici. L'immaginario di alcuni artisti latinoamericani è stato stimolato dai testi, dalle immagini e dai racconti nati dal lavoro teorico e pratico dell'Odin. Numerosi *performers* si sono avvicinati al gruppo per ciò che si dice di lui e che fa sognare, trasformando così il gruppo danese in un modello che suscita ammirazione e che dà luogo a molte proiezioni.

Ricordiamo gli studi, perspicaci e rigorosi, realizzati su questo tema da Lluís Masgrau, oggi professore all'*Institut del Teatre* di Barcellona.

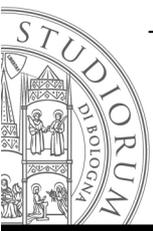


Le statistiche da lui realizzate¹ mostrano che nel periodo tra il 1976 e il 2010 il *Nordisk Teaterlaboratorium* ha compiuto un centinaio di viaggi in America Latina e ha trascorso complessivamente cinque anni sul continente. Durante questi trentaquattro anni d'attività, l'*ensemble* ha visitato quaranta volte il Brasile, ventiquattro volte il Messico, sedici volte l'Argentina, tredici volte Cuba e l'Uruguay, dieci volte il Perù, cinque volte il Cile, quattro volte la Colombia, la Costa Rica e il Venezuela, due volte la Bolivia, la Repubblica dominicana e l'Ecuador. Le accurate analisi di Masgrau mettono in evidenza anche le numerose attività che sono state realizzate nel corso degli ultimi decenni. In effetti, il *Nordisk Teaterlaboratorium* ha presentato al di là dell'oceano trentadue spettacoli e diciotto dimostrazioni di lavoro, ha organizzato più di duecento seminari e partecipato a diciotto festival e a dodici incontri internazionali. Inoltre il gruppo ha organizzato delle lezioni magistrali, dei baratti, delle sfilate, degli spettacoli di strada, degli incontri con le diverse comunità locali e ha realizzato dei film e proiettato numerosi video durante le tournée. Eugenio Barba ha tenuto sessantasette conferenze al di là dell'oceano e vi ha presentato sette libri². Le edizioni e le traduzioni locali dei testi redatti dai diversi membri dell'Odin hanno favorito ulteriormente la diffusione delle loro idee e delle loro pratiche sul territorio latino-americano. Molto importanti sono anche le immagini (foto e video) che ritraggono l'Odin in azione. Arrivate in America Latina per vie più o meno istituzionali e grazie a strategie più o meno legali, queste hanno stimolato in maniera feconda l'immaginario dei *performers* locali. Infine non si possono dimenticare i numerosi riconoscimenti offerti dal mondo accademico e istituzionale latinoamericano a Eugenio Barba, che è stato nominato Doctor Honoris Causa dall'*Universidad Nacional de San Cristobal de Huamanga* (Ayacucho, Perù 1998), dall'*Instituto Superior de Artes* dell'Avana, (ISA, Cuba 2002), e dall'*Instituto Universitario Nacional de Arte* di Buenos Aires, (IUNA, Argentina, 2008).

Se la presenza del *Nordisk Teaterlaboratorium* al di là dell'oceano è stata considerevole data la frequenza e l'intensità delle sue visite, l'adesione degli artisti latinoamericani alle attività organizzate dell'Odin non è stata meno appassionata. Segnaliamo in particolare la partecipazione di

¹ Eugenio Barba (2002).

² Anche l'apporto di Julia Varley è stato prezioso in questi ambiti. L'attrice ha dato sette conferenze e ha pubblicato il suo libro *Piedras de Agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*, in ben quattro paesi latinoamericani (Ediciones Alarcos, L'Avana, 2007; Editorial San Marcos/Yuyachkani, Lima 2008; Escenologia/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Mexico City 2009, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires 2010). La prima edizione del libro è stata quella italiana: *Julia Varley: Pietre d'acqua. Taccuino di un attrice dell'Odin Teatret*, Ubulibri, Milano, 2006.



quest'ultimi alle sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) svoltesi in diversi paesi. Ricordiamo anche che, nel corso della sua lunga carriera, l'Odin ha contato spesso sull'aiuto prezioso di collaboratori latinoamericani. Tra gli attori menzioniamo gli argentini César Brie, Gustavo Riondet, Naira Gonzalez e la colombiana Sofia Monsalve³. Nell'amministrazione ricordiamo invece il lavoro svolto dall'argentina Rina Skeel e dalle brasiliane Patricia Alves e Luciana Bazzo Bertonzini.

Alcune delle attività organizzate dall'Odin sono riservate a una cerchia ristretta di partecipanti. Quest'aspetto, associato all'estrema difficoltà di accedere al gruppo come attori e all'incapacità di qualche spettatore di comprendere i riferimenti degli spettacoli, ha fatto talvolta tacciare l'Odin di elitismo⁴.

Per sostenere economicamente i suoi progetti in America Latina, l'Odin non ha esitato a autofinanziare più volte i suoi viaggi sul continente. Lluís Masgrau precisa che fino agli anni '90 l'Odin ha pagato con i propri fondi i suoi viaggi al di là dell'oceano correndo dei rischi economici importanti pur di essere presente in alcuni paesi, di partecipare ad alcuni eventi, d'incontrare degli individui "a cui attribuisce un valore speciale" (Barba 2002: 82; traduzione di chi scrive⁵). L'Odin ha messo il suo prestigio internazionale al servizio di gruppi marginali o di istituzioni indipendenti, girando a suo favore le leggi di mercato e il sostegno dei grandi circuiti ufficiali. L'Odin ha spesso colto l'opportunità di recarsi al di là dell'oceano, servendosi dell'invito di un grande Festival, di una sovvenzione o di un patrocinio istituzionali. Una volta sul posto ne ha approfittato per organizzare delle attività destinate agli uomini e le donne del *terzo teatro*. Lluís Masgrau racconta a questo proposito: "Sono stato testimone di come Barba fa valere il suo valore di mercato [...] per dare una conferenza in una università o in un'istituzione ufficiale e [come], al contrario, occorre per una

³ César Brie (1979-1988) ha recitato negli spettacoli *Matrimonio con Dio*, *Talabot*, *Le stanze del palazzo dell'imperatore*; Gustavo Riondet (1984-1985) ha partecipato ad *Anabasis* e *Il Milione*; Naira Gonzalez (1987-1991) ha integrato l'équipe dell'Odin negli spettacoli *Talabot*, *La stanza nel palazzo dell'imperatore*; Sofia Monsalve (2008-2015) ha partecipato a *La vita cronica*, *Le grandi città sotto la luna*, *Nello scheletro della balena* e *Ode al progresso*.

⁴ Jerzy Grotowski si è sempre opposto a quest'idea spiegando che se l'Odin cerca in prima istanza la qualità nell'attore è con l'obiettivo di assicurarsi uno scambio d'eccellenza con lo spettatore. Dice in un'intervista con Richard Schechner: "Barba wants actors who have the high skills comparable to the world's best classical theaters [...]. The way of constructing the work is such as to challenge the spectators in the way that the best avant-garde theaters can. But instead of going on the festival touring circuit, the Odin goes to villages where they remain for an extended period of time or they go to minority neighborhoods of working peoples' neighborhoods. Or they work with local groups who are making art. The Odin is not elitist". (Schechner 1984:103).

⁵ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.



somma simbolica in una piccola scuola con la quale ha dei contatti personali” (Masgrau in Barba 2002: 82).

La stessa attitudine fraterna e solidale nei confronti del continente latino-americano emerge dalle scelte editoriali per gli scritti prodotti dall'Odin. In effetti, come fa notare Masgrau, Barba preferisce cedere i diritti a delle piccole case editrici indipendenti (*Escenologia*, Messico) o pubblicare un articolo importante in una piccola rivista locale (*Funambolos*, Buenos Aires).

L'Odin esprime il suo sostegno materiale e morale per delle iniziative anonime, sostenendo delle piccole strutture locali⁶. Inoltre non esita a mettere a disposizione dei *performers* latino-americani i suoi spazi di lavoro in Danimarca e a condividere con molti di loro premi e ricompense ufficiali.

Si è parlato spesso dell'Odin e della sua rete internazionale come di una «famiglia» in virtù delle numerose e affiatate relazioni sviluppatesi all'interno e all'esterno del gruppo nel corso degli anni. Questo paragone non è valido solo a livello metaforico poiché i legami di parentela sono spesso reali e concreti e hanno persino contribuito alla creazione di nuovi compiti professionali all'interno dell'Odin⁷.

Nelle società latinoamericane, dove il nucleo familiare svolge un ruolo politico e sociale fondamentale, quest'aspetto dell'Odin ha suscitato un'eco importante. Quella dell'Odin è senza dubbio una famiglia allargata e internazionale. In effetti i membri di questo *ensemble*, obbligati a viaggiare più mesi all'anno a causa delle tournée nel mondo intero, hanno preso l'abitudine di mettere radici nelle persone piuttosto che in luoghi geografici⁸. A questo proposito Julia Varley parla di “vita nomade” e spiega che il suo “universo quotidiano” è quello vissuto durante le tournée. L'attrice italo-inglese precisa che la sua famiglia e i suoi amici, proprio come quelli degli altri membri dell'Odin, sono sparsi nel mondo intero, e aggiunge che il gruppo si sforza di mantenere e proteggere questa rete di contatti⁹. Per quanto riguarda l'America Latina, Julia Varley riferisce che

⁶ Per esempio nel 1993 il gruppo di teatro uruguayano *La Comuna* crea una biblioteca di teatro beneficiando di un fondo speciale creato dall'Odin alla memoria di Fabrizio Cruciani. (Jean-Marie Pradier : *De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau*, Theatre/Public, n° 116, pp. 69-75, p. 72).

⁷ Rina Skeel è sposata con Ulrik Skeel, attore dell'Odin dal 1969 al 1974 e dal 1978 al 1987. Questi lavora ancora oggi all'Odin come coordinatore delle attività del gruppo. Patricia Alves è stata sposata con Jan Ferslev, attore e musicista dell'Odin dal 1987. È stata la *tour manager* dell'Odin per molti anni e le sue funzioni sono state riprese in seguito da Anne Savage e da Luciana Bazzo. Quest'ultima è stata sposata con un tecnico dell'Odin e si è occupata in parte della produzione e dell'organizzazione delle tournée. È stata sostituita da Nathalie Jabalé.

⁸ Julia Varley (2006: 179).

⁹ *Ibidem*.



questo continente è diventato per lei come una seconda casa, poi aggiunge:

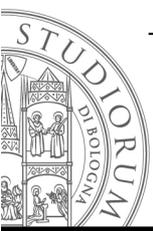
“un continente che mi fa sentire a casa nei diversi luoghi dove riscopro la motivazione del mestiere, la necessità dello scambio, l'inventività di nuove strategie per sopravvivere e lasciare un segno nel corso della storia con il proprio lavoro. E' un continente che mi trasmette ogni volta un senso diverso del fare teatro” (Varley 2011: 96).

Inoltre, quando l'Odin termina una nuova creazione va a incontrare il «popolo segreto» nel mondo intero per presentargli l'ultimo spettacolo. In queste occasioni tutto il materiale necessario (scena, palco, oggetti di scena, costumi) per le *performance* è trasportato tale e quale nei nuovi spazi d'accoglienza. Questa scelta, i cui aspetti pratici dal punto di vista logistico sono davvero pochi, mette in luce il tentativo dell'Odin di circondarsi di elementi materiali familiari per compensare lo sradicamento e l'«itineranza» imposti dal mestiere. Ricostruire in ogni luogo la propria «casa», abitata da tutto il lavoro svolto durante le prove e le diverse repliche, rassicura gli attori e fornisce loro dei punti di riferimento solidi.

Sin dalla sua fondazione l'Odin si è preoccupato di conservare una traccia scritta di tutte le sue attività, per sistematizzare e vivificare la memoria del gruppo. Con quest'obiettivo nascono alcune pubblicazioni, vengono raccolte le testimonianze degli attori e realizzati dei video che documentano il lavoro pratico del gruppo in Danimarca e durante alcune sue tournée nel mondo. Oggi, grazie al lavoro di alcuni dipendenti e di molti volontari, gli archivi OTA (*Odin Teatret Archives*) raccolgono una quantità sorprendente di documenti realizzati su supporti diversi.

L'ossessione di questo gruppo per la «memoria» e la «commemorazione» suscita l'interesse di molti artisti latinoamericani che hanno spesso segnalato la necessità di trasmettere una memoria storica, politica e sociale alle nuove generazioni per metterle in guardia da ogni abuso e renderle più consapevoli e combattive nei confronti del mestiere teatrale.

Anche se l'Odin non aderisce al punto di vista di un partito e il suo approccio non s'inserisce direttamente nella propaganda la sua visione del mondo è altamente politicizzata. Nel 1987, quando Beatriz Lacoviello, giornalista argentina, interroga Barba sul carattere politico del suo teatro, il regista risponde: “La realtà è politica. Aggrapparsi al teatro politico significa, nella maggior parte



dei casi, sfuggire al problema di fare una politica attraverso il teatro”¹⁰.

Dieci anni dopo, in occasione di un'intervista a Rosario (Argentina), Barba ammette di aver percepito, all'inizio della sua attività “la sensazione che il teatro deve avere qualche conseguenza sulla comunità alla quale appartiene”¹¹ Se da una parte, come sostiene Jean Duvignaud, “l'arte non trasforma mai il mondo [e] l'estetica si dispiega in significati puri” (Duvignaud 1999:23), dall'altra Barba è convinto che “l'esperienza estetica può lasciare un'impronta profonda sulle persone, al punto di cambiare, in parte, la loro maniera di vedere il teatro e alcuni frammenti della vita”¹²

Il regista italo-danese è consapevole che “la funzione sociale [del teatro] cambia secondo le necessità degli artisti e il contesto nel quale agiscono”. In questo modo egli arriva rapidamente alla conclusione che “la ribellione è sempre individuale”¹³ e che il mestiere rappresenta il mezzo per raggiungere una trasformazione personale, l'unica che sia in grado, in un secondo momento, di innescare un cambiamento sul piano sociale. Dato che “non è possibile non essere in *questo* mondo” ma che “è possibile non appartenergli”¹⁴, Barba incoraggia i *performers* a ritagliarsi “degli isolotti, dei minuscoli giardini” nella Grande Storia. In questi spazi delimitati, essi potranno vivere con maggiore libertà la loro “piccola storia”, “intessuta di rifiuti e «superstizioni»”¹⁵.

Eugenio Barba e l'America Latina : l'incontro con il senso del teatro

Eugenio Barba è l'uomo di teatro carismatico che ha dato impulso a questo scambio transcontinentale. Le sue molteplici identità preannunciano la complessità del fenomeno: si tratta di un uomo originario dell'Italia del sud, emigrato in Norvegia, divenuto cittadino danese, sposato con un'inglese, fondatore e direttore di una troupe multiculturale.

Il suo rigore e la sua autorità che si esprimono tanto nel lavoro artistico e logistico che nelle

¹⁰ Eugenio Barba risponde alla domanda di Beatriz Iacoviello: “Il tuo teatro è politico?” (Beatriz Iacoviello, *Eugenio Barba y su teatro*, in «Clarín», Espectaculos, Buenos Aires, sabato 25 aprile 1987, p. 2).

¹¹ Senza autore: *Barba: para que los espectadores bailen en sus sillas. El fundador del Odin Teatret vendra a Rosario el martes proximo*. La Capital, Rosario, venerdì 5 dicembre 1997, tradotto da chi scrive.

¹² Senza autore: *Barba : para que los espectadores bailen en sus sillas. El fundador del Odin Teatret vendra a Rosario el martes proximo*. La Capital, Rosario, venerdì 5 dicembre 1997, (traduzione di chi scrive).

¹³ J. M. Garcia – J. Machado, *Dice Eugenio Barba. El teatro, busqueda de como transmitir el sentido de la rebelion si ser aplastados*, in «Uno mas Uno», n. 22, domenica 9 novembre 1986.

¹⁴ *Dentro le viscere del mostro*, discorso di ringraziamento di Eugenio Barba per il conferimento del dottorato *honoris causa* da parte dell'ISA, Istituto Superior de Artes, dell'Avana il 6 febbraio 2002. Risorsa elettronica: <http://www.odinteatret.dk> Consultato il 10/02/2011.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 2-8.



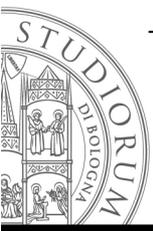
relazioni umane ricordano a volte la mentalità militare nella quale Barba è stato immerso per diversi anni durante la sua giovinezza. La sua austerità, il suo essere esigente e a volte intransigente contrastano con un temperamento passionale che lascia trapelare un atteggiamento di straordinaria generosità, tenerezza e convivialità. L'insieme di questi aspetti caratteriali plasmano un personaggio che è un ossimoro vivente.

Dalla metà degli anni '70 la sua storia personale s'intreccia con quella di un continente immenso le cui società hanno vissuto i tormenti della storia e della colonizzazione, della schiavitù, delle guerre (interne e esterne), delle dittature, le peripezie delle relazioni ambigue con il grande vicino del nord. In quanto cosmopolita, assiduo viaggiatore e curioso osservatore, Barba dice di provare, durante i suoi spostamenti, uno "spaesamento" che "educa lo sguardo alla partecipazione e al distacco" (Barba 1993:25). Dal suo primo contatto con l'America Latina (1973), egli si sente allo stesso tempo attratto e respinto da questo continente e racconta:

"negli autobus e nei treni, nelle capitali e nei paesini dimenticati, il mio stato d'animo oscillava tra lo stupore e la paura, tra lo smarrimento e una forma di commiserazione di cui mi vergognavo. Le mille facce di una realtà folgorante di contrasti mi confondevano come un mistero straordinario e affascinante. Tuttavia avevo la sensazione di seguire orme in parte conosciute" (Barba 2012: 174).

Negli anni a seguire il teatro è stato il mezzo privilegiato utilizzato dal regista per esplorare questa regione del mondo. In occasione della prima tournée dell'Odin in Venezuela (1976), egli è sorpreso dalla potenza e dalla qualità degli spettacoli a cui assiste :

"confrontavo questa esperienza con quella dei gruppi teatrali che conoscevo in Europa. Ho intravisto un modo di rifiutare i compromessi, i logorii, i conflitti che un'attività politica impone. Il teatro come rivolta, come ricerca di un'identità, come incerto terreno per coltivare la propria rabbia, i propri bisogni, la propria inadeguatezza" (Barba 2000: 171).



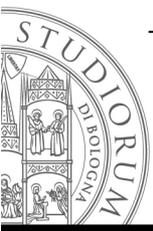
Resistenza

Il primo incontro con il continente latinoamericano desta delle importanti riflessioni politiche ed estetiche in Barba. Sia lui che i suoi attori osservano che, nel clima generato dai disordini sociali e dalle dittature, i *performers* locali praticano il teatro in condizioni molto precarie, manifestando una certa urgenza e necessità nello svolgimento della loro attività. In quegli anni il teatro è concepito e vissuto da molti artisti locali come un'isola di libertà, nella quale è possibile esercitare il proprio diritto d'espressione e manifestare l'impegno politico, molte volte anche a rischio della propria incolumità (uccisione, *desaparición*, esilio).

Constatando in più occasioni il coraggio dei *performers* locali ed essendo colpiti dalla loro tenacia e dal loro impegno sociale, Barba e i membri dell'Odin mostrano pubblicamente la loro ammirazione citandoli frequentemente come esempi di resistenza. Tra i tanti, Barba ricorda il *Teatro Abierto* di Buenos Aires che “riunì nell'80 scrittori, registi, attori, aldilà delle distinzioni di gusto e delle differenze di idee opponendosi al silenzio imposto” e che “fu incendiato da ignoti sicari nel 1981” (Barba 1987: 233)¹⁶. Il regista evoca anche i *Teatros Poblaciones* in Cile, dei gruppi non professionali “che nei quartieri, nei paesi, nelle parrocchie permettono di salvaguardare i legami che il regime vuole sconnettere” (Barba 1987: 233). Barba mette in luce l'apporto di Atahualpa del Cioppo, uno dei «padri fondatori» del teatro latinoamericano che è tornato in Uruguay con il suo gruppo *El Galpón* dopo circa dieci anni d'esilio e che “continua a credere nell'uomo anche se alcuni dei suoi attori sono stati torturati” (Barba 1987: 233). Poi a proposito di quest'uomo di teatro polivalente, Barba conclude: “Malato, in condizione di precarietà materiale, senza trincerarsi dietro ciò che sa, persevera in ciò che fa da più di 60 anni. E' l'esempio in vita di quel continente e di questa professione che resiste” (Barba 1987: 233). A sua volta Julia Varley cita meravigliata e fiera il lavoro dell'attrice cilena María Cánepa: grazie agli esercizi di dizione, di lettura, di scrittura e di impostazione della voce, costei ha insegnato alle donne dei quartieri poveri di Santiago a parlare a voce alta e in pubblico, “incoraggiandole a esprimersi da sole [...] e [a] intervenire nelle riunioni in cui i mariti incarcerati non avevano più parola” (Varley 2006: 199)¹⁷.

¹⁶ Eugenio Barba comincia così la sua riflessione : “Una nuova emorragia, ancora una perdita di senso del teatro colpisce un'intera generazione. Raccontando la storia del teatro di questi anni, vorrei seguire il filo che lega il teatro e la Storia al di là del limite dello sguardo eurocentrico. Vorrei ricordare...”.

¹⁷ L'attrice ricorda nelle frasi precedenti alla citazione il contesto politico e sociale nel quale operava María Cánepa: In



A volte però, durante i primi anni di questo scambio transcontinentale, il «politicismo» acuto dei latinoamericani è entrato in conflitto con l'«a-politicità» dell'Odin, sollevando delle critiche e provocando dei malintesi da ambo i lati. A quell'epoca (fine degli anni '70 e inizio degli anni '80) se per i *performers* al di là dell'oceano era inconcepibile trattare dei temi che non fossero direttamente politicizzati e rivendicativi, per Barba lo spettacolo doveva essere liberato da ogni ideologia *a priori*, per trovare un senso, una potenza estetica e ontologica in se stesso. Nonostante questa distanza teorica, fin dalle sue prime visite al di là dell'oceano l'Odin conduce molte azioni di sostegno verso gli artisti locali, consiglia loro delle strategie di sopravvivenza e mostra loro manifestamente e in più occasioni il suo aiuto incondizionato.

Dal punto di vista finanziario l'Odin assume dei rischi considerevoli pur di essere presente sul territorio latinoamericano. A tal proposito durante un'intervista televisiva (Holstebro, 2011) Barba racconta: “durante le dittature [latinoamericane] degli anni '70 e '80, l'Odin ha sentito la necessità di mostrare la sua vicinanza alle persone di teatro che conosceva, andando ad aiutarle direttamente sul posto, finanziando noi stessi la nostra presenza costante laggiù”¹⁸.

Più volte in quegli anni, per sfuggire al coprifuoco o alla censura imposta dai poteri locali e per riuscire organizzare attività sul posto, il gruppo danese gioca il ruolo dell'«ingenuo» approfittando del suo status ambiguo di «turista» e d'«europeo».

Radici, sopravvivenza, credenza

Così, se agli occhi di Eugenio Barba l'Asia resta il continente di riferimento per la tecnica e la teorizzazione dell'Antropologia Teatrale, l'America Latina diventa il modello privilegiato per quanto riguarda la deontologia del *teatro di gruppo*. Gli spettatori, amici e colleghi latinoamericani costituiscono una vera e propria fonte d'ispirazione per l'Odin e rappresentano una comunità solida con la quale il gruppo può confrontarsi e dialogare regolarmente condividendo le sue radici.

In effetti secondo Barba il termine «radice» “non indica un legame che ci abbarbica in un luogo, ma

Cile, fra il 1973 e il 1989, il teatro era un precario isolotto di libertà. La censura del regime non chiuse tutte le sale teatrali per evitare una reazione internazionale: in fondo uno spettacolo coinvolgeva poche persone. Il teatro non aveva la forza di combattere frontalmente la repressione, ma era in grado di garantire una cultura parallela come spazio d'incontro, memoria e dialogo”.

¹⁸ Intervista televisiva con Eugenio Barba realizzata durante l'Odin Week dal canale televisivo italiano Rai2 (I *racconti della settimana: Odin Teatret*, Storie, TG2, 14 agosto 2011.)



un ethos che permette di spostarsi” (Barba 2000: 249). Questa visione di un radicamento poco legato all'appartenenza etnica ha affascinato i *performers* latinoamericani, sempre inclini ad interrogarsi sulla questione complessa della loro identità, conseguenza delle molteplici culture presenti sui loro territori.

Il fenomeno di straordinaria longevità e costanza del gruppo danese ha affascinato i contemporanei tanto in Europa quanto in America Latina. La solidità del nocciolo duro dell'Odin e la presenza d'identici interlocutori cui rivolgersi sono state delle caratteristiche molto apprezzate dai latinoamericani. Questa stabilità proviene, secondo Barba, da diverse declinazioni dell'amore, “per un leader carismatico”, “per alcuni spettatori”, “per una visione in comune” (Barba 2002: 17).

Alla nozione di «durata» è strettamente legata quella di «sopravvivenza», dimensione fondamentale della traiettoria dell'Odin nella quale le relazioni di coppia all'interno del gruppo hanno svolto un ruolo essenziale. Se nei primi anni i legami sentimentali erano banditi o fortemente sconsigliati dal regolamento interno, Barba si è reso conto rapidamente che l'endogamia permetteva al gruppo di restare unito e compatto e di sopravvivere alle difficoltà materiali¹⁹. Possiamo affermare quindi che sono gli amori a mantenere il gruppo unito ma anche gli egoismi poiché, come dice lo stesso Barba, la coesione è facilitata dalla “capacità di trovare costantemente delle nuove condizioni per conciliare collettivamente delle esigenze personali indispensabili” (Barba 2002: 17).

L'ascendente che Barba ha esercitato su uomini e donne di teatro latinoamericani è stato spesso paragonato a quello di un guru e il circolo di adepti che ha generato al di là dell'oceano ha fatto pensare ad un movimento settario. In effetti alcuni osservatori latinoamericani hanno riconosciuto nel suo atteggiamento quello di un «messia», e lo hanno associato alla figura di Cristo, personaggio sacro, potente, guaritore, carismatico.

Nella priorità data ai discorsi e alle riunioni, il sapere «implicito» di Barba in quanto cristiano riemerge inconsciamente. Il ricorso alla parole e alla loro dimensione fàtica, frequente nei predicatori, così come il credito accordato ai riferimenti libreschi, sono degli attributi che accomunano la maniera di procedere di Barba a quella degli officianti cattolici.

¹⁹ “Più tardi ci siamo resi conto che proprio il fatto che gli attori si mettessero in coppia e diventassero anche compagni di vita ha reso possibile al gruppo di sopravvivere. All'Odin Teatret solo in rarissimi casi un attore ha messo su famiglia fuori del gruppo” (Barba in Rasmussen 2006: 99).



Ispirandosi al vocabolario cristiano Barba parla di un teatro che “può diventare un *sanctuary*, un asilo per chi ha sete di giustizia, un rifugio di libertà, una cripta di messaggi cifrati per lo spettatore che lo visita” (Barba 2000: 62)²⁰.

Il regista italo-danese ha però sempre negato l'esistenza di un aspetto religioso nel suo teatro, ripetendo in diverse occasioni che lo spettacolo è “un rituale vuoto” che soltanto lo spettatore può riempire e rendere significativo. Nel 1987, intervistato dalla giornalista argentina Beatriz Iacoviello, Barba precisa che quando parla di carattere «rituale» del teatro, in linea con altri grandi riformatori del teatro del XX secolo, non si riferisce al senso religioso del termine bensì alla volontà di fondare un nuovo tipo di relazioni attraverso il teatro.

Il cristianesimo del quale sono impregnati, volenti o nolenti, Eugenio Barba e i latinoamericani potrebbe spiegare il magnetismo che esercitano l'uno sull'altro. In effetti, l'eco del cattolicesimo ha segnato profondamente il continente latinoamericano e l'Italia del sud con il suo incanto, il suo aspetto emotivo e, al tempo stesso, una certa ortodossia. In molteplici occasioni Barba racconta che, assistendo alle manifestazioni religiose latinoamericane, egli rivive l'impatto sensoriale delle processioni di Gallipoli, la sua città d'infanzia.

Eugenio Barba ha un vero e proprio gusto per la cerimonia, per la teatralizzazione della vita quotidiana e possiede la capacità di trasformare il banale in straordinario. In occasione dei compleanni del gruppo o delle commemorazioni di collaboratori o di ispiratori dell'Odin, Barba realizza delle vere e proprie messe in scena²¹. E' capace di festeggiare, di far sognare, di creare un effetto di credenza, di esaltazione e di servirsi abilmente di elementi religiosi, estetici e politici. In questo processo di reinvenzione e di riqualificazione dell'ordinario, Barba trova, nell'immaginario dei compagni latino-americani, un terreno fertile e accogliente.

²⁰ Barba conclude così “Statisticamente queste persone sono poche. Ma qual è il valore di un individuo?”.

²¹ Basta pensare ad esempio al compleanno dei 40 anni del gruppo, alla cerimonia di commemorazione per Jerzy Grotowski durante la quale Barba mette in scena il corpo fittizio del suo amico e maestro polacco. Qualche anno più tardi, nel 2009, il pubblico assiste ad una strana cerimonia. Travestito da monaco tibetano e munito di un salvadanaio Barba invita i partecipanti dell'ISTA di Copenaghen ad una colletta. Più volte il regista ha utilizzato dei travestimenti per raggiungere il suo obiettivo. Una storia che circola tra gli intimi dell'Odin racconta che Barba ha convinto Søren Kjems (direttore amministrativo del teatro e capo del consiglio di amministrazione) a collaborare con l'Odin vestendosi da sceicco.



Plasmare il linguaggio per creare nuovi concetti e nuovi valori

Nel linguaggio dell'Odin esistono molti idioletti e socioletti che modellano la comunicazione all'interno e all'esterno del gruppo. Questi termini hanno creato il suo vocabolario tecnico e, in modo più generale, il suo apparato teorico.

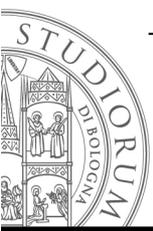
I membri dell'Odin sono poliglotti, parlano correntemente diverse lingue tra la quali prioritariamente il danese, l'inglese, l'italiano e lo spagnolo. Alcuni di loro parlano anche il norvegese, il francese, il portoghese e il tedesco. Questa caratteristica, che è poco comune nei gruppi contemporanei di teatro, mostra che si tratta di attori estremamente intelligenti e colti, determinati nella sfida d'imparare nuove lingue, curiosi di interloquire con i locali nella loro lingua materna.

L'America Latina ha ispirato Eugenio Barba in molte delle sue teorizzazioni e ha plasmato una parte del suo vocabolario. Ricordiamo in particolare il concetto di *terzo teatro*, derivato dalla nozione di terzo mondo, e la parola *pueblo* ripresa dal castigliano nella sua doppia accezione di luogo geografico e di comunità. Le nozioni di villaggio e di collettività affiorano molte volte negli scritti, nei discorsi e nelle cerimonie organizzate da Barba e servono a stabilire un legame stretto e suggestivo tra i *performers* latino-americani e i luoghi dove si svolgono gli incontri del *terzo teatro*, gli atelier, le conferenze o ancora le sessioni dell'ISTA²². Dal termine *pueblo* è nata anche la locuzione «popolo segreto» che sta ad indicare i *performers*²³ e i teorici che sostengono l'Odin ma anche gli «spettatori concreti» poco numerosi ma per i quali «il teatro può diventare una necessità» (Barba 2000: 251).

Benché non sia un attore, durante le conferenze Barba mostra sempre una grande capacità oratoria e una certa disinvoltura nell'esprimersi in pubblico. Avvalendosi dei suoi molteplici riferimenti culturali stimola la curiosità dei suoi interlocutori e mantiene la loro attenzione coinvolgendoli e facendoli sentire i destinatari privilegiati del suo discorso. Detto ciò non si può ignorare che, se da un lato, il ricorso ad un gergo immaginativo affascina i suoi auditori, dall'altro provoca molti

²² Spesso l'Odin mette in atto un reinvestimento simbolico dei luoghi attribuendogli un nuovo significato il più delle volte funzionale alla creazione di uno spirito di gruppo.

²³ Per indicare i *performers* Barba utilizza diverse espressioni. Lluís Masgrau ha raccolto un certo numero di queste locuzioni tra cui troviamo: «coloro che sanno utilizzare il teatro per difendere la loro dignità», «quelli che non appartengono al mondo al quale appartengono», «i rappresentanti della cultura del naufragio», «i fabbricanti d'ombre indelebili», «cavalieri con spade d'acqua», «guerriglieri dell'ostinazione», «uomini e donne di teatro impegnati nel giuramento d'Atahualpa», «cavalieri che cavalcano sogni», «contadini che sanno piantare e coltivare i semi della dissidenza» (Masgrau in Barba 2002: 83).



malintesi. Difatti, come sostiene Clifford Geertz, all'interno di uno stesso sistema linguistico, “polysemy [...] is the natural condition of words” (Geertz 2000: 148)²⁴. Consapevole di questo fenomeno e della possibile deriva che ogni interpretazione comporta, Barba ha più volte insistito sul valore personale delle sue parole e ha messo in guardia i suoi destinatari. Egli afferma: “ognuno dovrebbe essere in grado di tradurre nella concretezza del suo personale linguaggio queste metafore” poiché “anche questo fa parte del mestiere” (Barba 2000: 224).

Le immagini, le locuzioni e le metafore che Barba adotta per definire il teatro sono numerose. Lui stesso ne ricorda alcune nel suo libro *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*²⁵. Nel suo testo fondamentale *Teatro-Cultura*, il regista afferma che sotto il «suo» termine teatro si nascondono “gli incontri, le esperienze, i momenti d'illuminazione, le ferite che costituiscono le insicure radici personali” (Barba 2000: 147). Le numerose espressioni che qualificano il teatro sbarcano al di là dell'oceano e affiancano altre nuove formule ispirate dall'immaginario locale. Nel 1984, in una conferenza pubblica organizzata in occasione di una tournée dell'Odin in Messico, Barba paragona una statua olmeca acefala, osservata nel museo d'antropologia della capitale²⁶, al teatro che definisce “una mutilazione che [si cerca] di superare” (Mac Masters: 1984). Qualche anno dopo, il 6 dicembre 2002, Barba si vede conferire un altro titolo di doctor honoris causa dall'ISA (Istituto Superior de las Artes) dell'Avana e nel discorso di ringraziamento ricorda che il teatro “permette di vivere dentro le viscere del mostro e allo stesso tempo in un'isola di libertà”²⁷.

Il vocabolario dell'Odin è intriso di termini presi dal campo lessicale della «famiglia». Così ad esempio, prendendo in prestito l'espressione “l'héritage de nous à nous-mêmes” (un'eredità di sé a

²⁴ “La polisemia [...] è la condizione naturale delle parole”.

²⁵ “Ho spesso parlato del teatro come un corpo emofiliaco che perde sangue scontrandosi con la realtà; del teatro come un ghetto di libertà, un'isola galleggiante, una fortezza piena di ossigeno; del teatro come una canoa che rema contro la corrente rimanendo allo stesso posto come la terza sponda del fume; del teatro come una casa con due porte, una per entrare e un'altra per prendere il volo; del teatro come il popolo di un rituale vuoto, del teatro come un vascello di pietra capace di farci viaggiare attraverso l'esperienza dell'individuo e della storia; del teatro come un muro che ci spinge a metterci in punta di piedi per vedere cosa c'è aldilà, del teatro come baratto, come potlachn come spreco, come emigrazione” (Barba 2000: 279).

²⁶ “Vedendo la statua olmeca ho sentito che io ero il teatro senza testa, e che era solo attraverso ciò che facevo che potevo dargli un profilo, una testa e dei tratti [...]. Il teatro non ha viso, né testa, né profilo proprio come le statue olmeche. Ognuno gli dà il suo manifestando le necessità che l'hanno spinto al fenomeno estetico [...]”. Senza autore, senza titolo in Cine Mundial – Instituto Nacional de Bellas Artes, 15 novembre 1984, Archives CTLS, Holstebro.

²⁷ *Dentro le viscere del mostro*, discorso di ringraziamento di Eugenio Barba per il conferimento del titolo di doctor honoris causa da parte dell'ISA, Instituto Superior de Artes, dell'Avana il 6 febbraio 2002. Risorsa elettronica: <http://www.odinteatret.dk>, consultata il 10/02/2011, pagg. 5-8.



se stessi) da Louis Jouvet, Barba insiste sulla necessità del *performer* di trovare nel mestiere una via e una ricerca di senso personali. Così i rinnovatori del teatro attivi nel XX secolo, che Barba definisce come degli artisti “i cui spettacoli hanno lasciato un segno nelle memorie di molti loro spettatori” o ancora come “dei teorici e strateghi teatrali originali” (Barba 2000: 217-218), sono stati qualificati dal regista come «padri fondatori». Tra questi, il regista italo-danese menziona Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavskij, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Vsevolod Mejerchol'd, Julian Beck, Jerzy Grotowski, Joan Maud Littlewood, ma anche i latinoamericani Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Vicente Revuelta e Santiago García.

Tra le parole chiavi più utilizzate da Barba ritorna spesso il termine «emigrazione» nella sua doppia accezione letterale e simbolica. Il regista italo-danese ha sperimentato sulla propria pelle la condizione d'emigrante così come l'hanno fatto alcuni attori dell'Odin e molti uomini e donne di teatro latinoamericani. La nozione di emigrante intesa come sradicamento rinforza la formula *terzo teatro* nella quale si paragona la struttura di un *ensemble* artistico a quella di una micro-società che gioca con la sua condizione liminale. In effetti i gruppi che appartengono alla corrente del *terzo teatro* prendono le distanze dai meccanismi alienanti della società ma riescono a farsi accettare da questa percorrendo la via del rifiuto e della rivolta, cioè rispettando le loro necessità e imponendo al contesto dominante le loro regole. In questo modo il lavoro apparentemente «inutile» dei gruppi del *terzo teatro*, “nel tempo, si distilla in risultati obiettivi che colorano i rapporti fra le persone, la loro visione del mondo, il loro comportamento anche privato” (Barba 2000: 190).

Le isole galleggianti: l'incontro con le culture latino-americane creatore di un nuovo senso

La locuzione immaginifica di «isole galleggianti» deriva dall'incontro di Eugenio Barba con la mitologia e la storia del Messico e del Perù ed è stata adottata per la prima volta nel 1976 per la redazione del manifesto del *terzo teatro*²⁸.

Il primo soggiorno in Messico di Barba risale al 1973, anno in cui esplora per la prima volta

²⁸ Si tratta di un breve testo che ha assunto valore di manifesto e che è stato redatto da Eugenio Barba in seguito all'incontro sul Terzo Teatro realizzato a Belgrado nel settembre 1976. È stato pubblicato per la prima volta in: «International Theatre Informations», Unesco, Paris 1976. Lo stesso anno il testo è stato pubblicato in spagnolo dalla rivista messicana «Tramoya» n. 5, Veracruz. In seguito, a partire dal 1979, quest'espressione si è diffusa con la pubblicazione del libro *The Floating Islands*, Drama, Graasten, Danimarca, 1979.



L'America Latina in occasione d'un viaggio personale²⁹. Il suo interesse e la sua curiosità per la storia e la mitologia locali lo conducono a forgiare un linguaggio ricco d'idioletti e di metafore che in seguito apparirà in modo ricorrente tanto nei suoi scritti quanto nei suoi discorsi.

La formulazione di «isole galleggianti»³⁰ è utilizzata da Barba per descrivere dei gruppi di teatro le cui radici affondano nell'«acqua». Disseminati in diverse regioni del mondo, questi *ensembles* operano spesso ai margini della società e condividono una visione etica del loro mestiere. La metafora, botanica e poetica al tempo stesso, lascia intravedere il legame reticolare soggiacente a queste comunità, la cui presenza sul territorio è ridotta ma profonda e la cui influenza sui sistemi di produzione è esigua ma estendibile.

L'attuale Città del Messico, anticamente conosciuta con il nome di Tenochtitlan, è stata fondata nel XIV secolo dagli aztechi. Questa città ha le sue radici nelle *chinampas*,³¹ giardini galleggianti realizzati con tecniche pre-ispatiche d'agricoltura sull'acqua che hanno avuto il loro acme sotto l'impero azteca. Barba narra:

“gli Aztechi costruirono anche delle zattere di giunchi sulle quali stesero della terra in cui deposero dei semi. Da quegli orti galleggianti sorse lentamente un villaggio il cui nome avrà un lungo destino: México-Tenochtitlan. México significa: la città che è al centro del lago della luna” (Barba 2000: 183-184).

²⁹ Questo paese costituiva l'ultima tappa di un lungo periplo nel continente americano che era cominciato in Bolivia. Barba racconta: “ero già stato in stato in America Latina nel 1973, ma non mi ero occupato di teatro. Avevo viaggiato da solo in autobus da Cochabamba attraverso le Ande fino alla selva, a Iquitos, Leticia, proseguendo per Barraquilla sui Caraibi, fino a Panama e, ancora in autobus, per l'America Centrale fino in Messico” (Barba 2000: 212).

³⁰ L'immagine delle isole galleggianti affiora ciclicamente anche nella letteratura. Ricordiamo autori come Jules Verne o Jonathan Swift.

³¹ “Gli agrosistemi intensivi più originali del mondo mesoamericano sono senza dubbio le chinampas degli ecosistemi lacustri e i campi sopraelevati delle zone paludose. Terreni di policoltura intensiva e continua, le chinampas sono isolotti artificiali di forma rettangolare allungata e stretta, costruiti accumulando limo e vegetazione acquatica sul fondo di laghi poco profondi. Questo agrosistema, uno dei più produttivi dell'America precolombiana, ha il duplice vantaggio, con la regolare irrigazione e l'apporto vegetale, di trasformare laghi e paludi in terreni agricoli ad alto rendimento e di creare canali (habitat propizio per pesci, rettili e anfibi) e vie di navigazione attorno agli isolotti. Nel Sud della Valle di Messico, canali e chinampas coprivano in epoca azteca 120 km², di cui 9000 di sole chinampas”. Christine Niederberger, *I tipi di colture e i sistemi di produzione: America settentrionale e mesoamerica*, in C. Niederberger, M. Curatola Petrocchi, *La domesticazione delle piante e l'agricoltura: Americhe*, Il mondo dell'Archeologia, 2002, Enciclopedia Treccani on line. http://www.treccani.it/enciclopedia/la-domesticazione-delle-piante-e-l-agricoltura-americhe_%28II-Mondo-dell%27Archeologia%29/ Consultato il 02/07/2015.



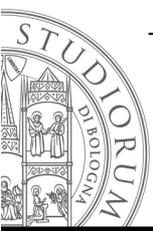
Il *Codice Mendoza*, una delle fonti storiche della civiltà azteca, narra l'origine fortuita di questi giardini galleggianti. Dopo la morte del presidente del grande consiglio Tenoch, seguendo l'esempio dei loro vicini, gli Acolhua, i Tepanечи e i Ghichimechi, gli aztechi passarono a un regime monarchico e scelsero come capo Acamapichtli, tolteco famoso per la sua saggezza. Acamapichtli vassallo di Tezozómoc fu costretto a partecipare a numerose guerre per difendere la città di Azcapotzalco, capitale dell'impero tepaneca. Oltre ai servizi militari, Tezozomoc esigeva dei tributi molto elevati e un giorno ordinò ai sudditi Mexica di realizzare un campo coltivato a mais, peperoncini e zucche che fosse abbastanza leggero da galleggiare sull'acqua, minacciando di sottometterli completamente qualora non fossero riusciti in tale impresa. Nonostante quest'opera sembrasse irrealizzabile, i Mexica trovarono una soluzione facendo prova di straordinaria inventiva e il tiranno tepaneca assistette alla creazione della prima isola galleggiante. Questa trovata migliorò le condizioni materiali dei Mexica, risolvendo il problema della scarsa terra coltivabile, e in poco tempo i laghi furono riempiti di *chinampas*.³² Eugenio Barba ricorda quest'aneddoto nei suoi scritti e racconta:

“per rimanere fedeli ai loro desideri, costruirono villaggi e città, oppure misere dimore con un pugno di terra per orto, là dove sembrava impossibile costruire e coltivare qualcosa sull'acqua e nelle correnti. Erano individui che, o per necessità personali, o perché costretti, sembravano destinati a essere asociali e riuscirono a creare altri modelli di socialità” (Barba 2000: 14).

Il coraggio e l'intraprendenza dimostrati dai Mexica nel lasciare la terra ferma, affidabile e sicura, per trasferirsi sulle isole galleggianti, incerte e precarie, ricordano a Barba i valori d'un certo tipo di *performer* che abbandona il territorio del teatro convenzionale per dedicarsi alla realizzazione delle sue aspirazioni nel *terzo teatro*. Barba trae da questa metafora una doppia lezione. Se da una parte l'isola galleggiante rappresenta la fragilità e l'instabilità ed è “l'incerto terreno che può perdersi sotto i piedi”, dall'altra essa incarna l'impulso che “può permettere l'incontro, il superamento dei limiti personali” (Barba 2000: 14).

Inoltre creando un parallelo tra i primi abitanti di Città del Messico e gli uomini e le donne del *terzo*

³² Cfr. Lucien Biart, *Les aztèques, Histoire, Mœurs, Coutumes*. A. Hennuyer, Imprimeur-éditeur, 1883, Paris, pp. 42-43.



teatro, Barba spiega che entrambi hanno ritagliato uno spazio di libertà lì dove sembrava impossibile e hanno forgiato essi stessi le condizioni nelle quali agire, trasformando il pericolo dell'isolamento e della marginalizzazione in un'alternativa comunitaria valida.

Barba rinforza l'idea e la sfera di suggestione dell'espressione «isola galleggiante» menzionando anche la storia degli Uros, etnia residente sulle isole artificiali del lago Titicaca in Perù:

“molto più a Sud, sulle distese andine dell'Alto Perù, un'altra tribù, gli Uro, costruisce isole galleggianti sul lago Titicaca. I cronisti dell'epoca della Conquista avevano parlato degli Uro come di uomini dalla vita poco diversa da quella degli animali, vita indegna di essere vissuta. Alcuni antropologi, anni fa, dissero che gli Uro erano scomparsi dalla faccia della terra. Ma gli Uro sopravvivono ancora, coltivando i loro minuscoli orti dalla vita effimera” (Barba 2000: 184-185).

Le difficoltà che gli Uros incontrano quotidianamente a causa della dimensione artigianale del loro stile di vita, del loro isolamento, dell'ambiente ostile, del razzismo che subiscono da parte delle etnie vicine, portano Barba a paragonare la loro condizione a quella degli uomini e delle donne del *terzo teatro*. Proprio come gli Uros si sono allontanati dalla società, questi hanno preso le loro distanze dal teatro convenzionale e vengono emarginati dai circuiti di teatro ufficiali e lottano per la sopravvivenza in un contesto a volte maldisposto verso di loro, armati solo del proprio mestiere.

Per l'Odin comparare un gruppo di teatro ad un'«isola galleggiante», o ad un «pueblo», permette di concepirlo allo stesso tempo come un elemento autonomo e in relazione costante con l'ambiente, e consente di analizzarlo non solo sulla base di criteri estetici e del suo prodotto finale ma in base al processo di creazione. Un gruppo del *terzo teatro* appare così come una comunità che non s'inserisce passivamente nel sistema culturale (subendone quindi le norme) ma che è cultura e politica in tutte le sue azioni (relazioni sociali, prodotti artistici, intervento e presenza nella comunità).



Bibliografia

BARBA, EUGENIO

1987 *Quel continente, Dieci anni: 1977-1987* in «Il Patalogo», Teatro, Ubulibri, Milano.

1979 *The Floating Islands*, Drama, Graasten, Danimarca.

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

2012 *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma.

2000 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano.

BARBA, E. - MASGRAU L.

2002 *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, Fondo Editorial Casa de las Américas, L'Avana.

BIART, LUCIEN

1883 *Les aztèques, Histoire, Mœurs, Coutumes*, A. Hennuyer Imprimeur-éditeur, Paris.

GEERTZ, CLIFFORD

2000 (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books, New York.

MAC MASTERS, MERRY

1984 «*El millón*», de Eugenio Barba, es *Sensual y Lleno de Colorido*, in «El Nacional», 5 novembre, OTA Archives, Holstebro.

NAGEL RASMUSSEN, IBEN

2006 *Il cavallo cieco, dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Memorie di teatro, Bulzoni, Roma.

SCHECHNER, RICHARD

1984 'Third Theater', an interview with Jerzy Grotowski about Eugenio Barba and Odin Teatret by Richard Schechner, in «The Village Voice», 1 maggio p. 103.

PRADIER, JEAN-MARIE

1994 *De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau*, in «Theatre/Public», n. 116, marzo, pp. 69-75.

VARLEY, JULIA

2006 *Pietre d'acqua. Taccuino di un attrice dell'Odin Teatret*, Ubulibri, Milano.

2011 *El sentido regalado*, in «Memorias de teatro», rivista del Festival de Teatro de Cali, n. 9, mai novembre, Santiago de Cali, p. 90-96.

IACOVIELLO, Beatriz

1987 *Eugenio Barba y su teatro*, in «Clarín», Espectaculos, Buenos Aires, sabato 25 aprile.



SENZA AUTORE

1997 *Barba: para que los espectadores bailen en sus sillas. El fundador del Odin Teatret vendra a Rosario el martes proximo*, in «La Capital», Rosario, venerdì 5 dicembre, OTA Archives, Holstebro.

DUVIGNAUD, JEAN

1999 (1965) *Sociologie du théâtre*, Quadrige PUF, Paris.

GARCIA, J. M. – MACHADO- J.

1986 *Dice Eugenio Barba. El teatro, busqueda de como transmitir el sentido de la rebelion si ser aplastados*, «Uno mas Uno» n. 22, Città del Messico, domenica 9 novembre.

Sitografia

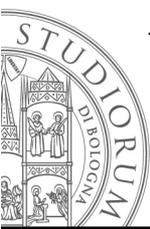
BARBA, EUGENIO

Dentro le viscere del mostro, discorso di ringraziamento di Eugenio Barba per il conferimento del dottorato *honoris causa* da parte dell'ISA, Istituto Superior de Artes, l'Avana, 6 febbraio 2002, <http://www.odinteatret.dk>, consultata il 10/02/2011

Intervista televisiva con Eugenio Barba realizzata durante l'Odin Week dal canale televisivo italiano Rai2. I *racconti della settimana: Odin Teatret*, Storie, TG2, 14 agosto 2011, <http://www.tg2.rai.it>, pagina visualizzata il 28 settembre 2012.

NIEDERBERGER, C. – CURATOLA PETROCCHI, M.

La domesticazione delle piante e l'agricoltura: Americhe, Il mondo dell'Archeologia, 2002, Enciclopedia Treccani on line. http://www.treccani.it/enciclopedia/la-domesticazione-delle-piante-e-l-agricoltura-americhe_%28Il-Mondo-dell%27Archeologia%29/., pagina consultata il 02/07/2015.



Abstract – IT

Nel 1964 viene fondato il gruppo di teatro internazionale denominato Odin Teatret che comincia le sue attività in Norvegia poi, a partire dal 1966, si trasferisce in Danimarca. Nel corso della sua lunga e ricca esistenza, questo gruppo ha fondato una rete di contatti a livello mondiale e a partire dalla metà degli anni '70 ha cominciato a tessere delle relazioni privilegiate con l'America Latina. Queste forniscono una chiave di volta per comprendere il modo di procedere teorico-pratico del gruppo. L'incontro con il continente latinoamericano è stato determinante per le riflessioni politiche e estetiche di Eugenio Barba per cui il teatro è stato il mezzo privilegiato per esplorare questa regione del mondo. Inoltre la struttura comunitaria e familiare dell'Odin, il suo gusto per la cerimonia, la sua dimensione artigianale, l'ossessione per la «memoria» e per la «commemorazione» hanno incontrato gli interessi e le inquietudini di molti artisti latino americani e hanno assicurato la sopravvivenza del gruppo danese per più di cinquant'anni (2016). Durante le sue numerose tournées sul continente latinoamericano, l'Odin è stato conosciuto più per le sue attività meta teatrali che per i suoi spettacoli. Ha organizzato dei laboratori, delle conferenze, degli incontri, dei seminari, delle dimostrazioni di lavoro, dei baratti e ha sviluppato un'attività editoriale di rilievo. Per analizzare questa rete fondata su relazioni antiche e recenti, reali e sperate, nate in periodi e luoghi molto diversi, è stato necessario lasciar emergere la microstoria per chiarire il senso e le intenzioni delle scelte e delle attività organizzate dal gruppo danese. Il caso di studio offerto da questo fenomeno unico nel teatro internazionale del XX secolo permette di comprendere e chiarire l'evoluzione dello spettacolo vivo contemporaneo.

Abstract – EN

Odin Teatret formed in 1964. This international theater group first began its activities in Norway and then moved to Denmark. In the course of its long and valuable existence, this group has established a network of contacts throughout the world and, from the 1970s onward began focusing on developing its contacts in Latin America. These particular relations provide the structural key to understanding the theory and praxis characteristic of Odin. The encounter with Latin America proved decisive in shaping the political and aesthetic thinking of Eugenio Barba, for whom the theater would remain the favored means of exploring this part of the world. Moreover, the communitarian and familial structure of the Odin, its predilection for the ceremonial, its artisanal dimension, its obsession with «memory» and «commemoration» align themselves with the interests and concerns of many Latin American artists and these have insured the survival of this ensemble through the present day (2014), half a century after its inception. Throughout its many tours on the Latin American continent, Odin Teatret has been more famous for its meta-theatrical activities than for its productions, organizing conferences, encounters, seminars, master classes, trocs, and video projections, while at the same time developing significantly its publishing activities. Given that this network is based both on former and current relationships, whether established or exploratory, born at very different times and places, this current study aims to provide a micro-history of these in order highlight the meaning and design in the choices and activities implemented by the Danish group. This case study of an exemplary phenomenon in international theater in the 20th century allows us to better understand and contextualize the evolution of contemporary live theater.



ARIANNA BERENICE DE SANCTIS

ha concluso un dottorato in *Esthétique, Sciences et Technologies des Arts* all'Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis a giugno 2014. La sua tesi, intitolata «L'Odin Teatret e l'America Latina. L'invenzione di una rete politica, estetica e di compagnonnaggio» è stata realizzata sotto la direzione dei professori Jean-Marie Pradier e Lluís Masgrau). È insegnante nel dipartimento di Arti dello spettacolo (*équipe Scènes, création, et savoirs critiques* EA 1573, Université Paris 8), membro della Società francese d'etnoscenologia (SOFETH) e del Laboratorio d'etnoscenologia (Axe 1, thème 5, Maison des Sciences de L'Homme Paris Nord, MSHPN). Coordina il progetto «Traduzione, percezione e etnocentrismo nominale nello spettacolo vivo», in partenariato con la MSHPN, il Centre national de la recherche scientifique (CNRS) e le Università di Paris 8 e Paris 13. È responsabile del progetto internazionale e interdisciplinare intitolato «Fondo ethnoscenologia: archiviazione e digitalizzazione», finanziato dal Labex Arts H2H. Dal 2004 insegna la lingua e la letteratura italiana a Parigi, Maisons Laffitte e a Les Mureaux. Dal 2007 lavora come attrice, regista e pedagoga nel gruppo di teatro internazionale *La Théâtreria* (Saint-Denis/Buenos Aires). Attualmente le sue ricerche vertono sulle relazioni e gli scambi tra i marionettisti francesi e tedeschi dopo il 1989 e s'incentrano sulle città di Stoccarda, Lipsia, Bochum, Berlino (Germania) e Parigi, Avignone e Charleville Mezières (Francia).

ARIANNA BERENICE DE SANCTIS

has achieved a Ph.D in *Esthétique, Sciences et Technologies des Arts* (speciality Ethnoscenology), at the University of Paris 8 - Vincennes Saint-Denis in June 2014. Her Phd dissertation entitled «Odin Teatret and Latin America. Creation of a political, aesthetic, and Journeyman network» was directed by the professors Jean-Marie Pradier and Lluís Masgrau. She is a teacher in the department of Performing arts (*équipe Scènes, création, et savoirs critiques* EA 1573, Université Paris 8), member of the French society of Ethnoscenology (SOFETH) and of Ethnoscenology Laboratory (Axe 1, thème 5, Maison des Sciences de L'Homme Paris Nord, MSHPN). She coordinates the project *Traduction, perception et ethnocentrisme nominal dans le spectacle vivant*, in partnership with MSHPN, CNRS, University Paris 8, University Paris 13. She is co-responsible of the international and interdisciplinary research project *Fonds ethnoscénologie : archivage et numérisation*, supported by *Labex Arts H2H*.

Since 2007, she works in the meanwhile as an actress, a director and a pedagogue in Performing arts in the international theatre company *La Théâtreria* (France/Argentina). Currently she is working on puppets and on the relationships between French and German puppeteers after 1989. She is focusing her research on Stuttgart, Leipzig, Bochum, Berlin (Germany) and Paris, Avignon and Charleville Mezières (France).