



A CURA DI
**FRANCESCO CERAOLO
E SIMONA SCATTINA**
INTRODUZIONI DI
EUGENIO BARBA E JULIA VARLEY

Odin Teatret

60 anni lunghi un giorno

IL CONTEMPORANEO





ODIN TEATRET



© 2025 **Cue Press**

piazzale Alessandro Pertini 4
40026 Imola (Bo)
Italia

www.cuepress.com

edizioni@cuepress.com

ISBN 978-88-5510-446-3

Direzione **Mattia Visani**

Foto di copertina **Peter Bysted**

Comitato redazionale **Doriana Giudice, Simona Turturro**

Identità visiva e progetto grafico **Chia Lab**

This book is one of the outcomes of the research activities carried out as a part of the *Archives of Floating Islands. Mapping Third Theatre in Puglia and Sicily* project (Prin 2022 Pnrr, project no. P20225PLEJ, CUP E53D2301858000, R.U. Simona Scattina, University of Catania). This book has been published under a green open access model. Funded by the European Union – Next Generation Eu.





A CURA DI FRANCESCO CERAULO E SIMONA SCATTINA

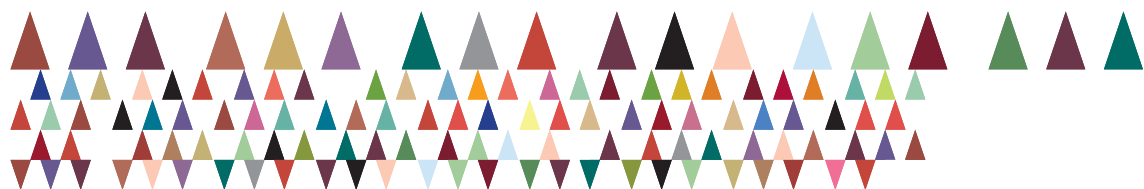
Odin Teatret

60 anni lunghi un giorno

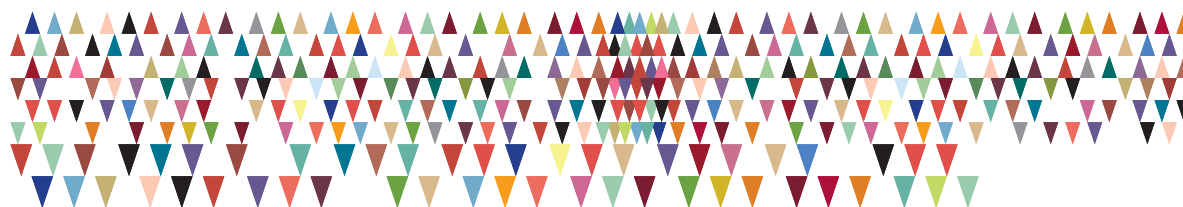


IL CONTEMPORANEO





Indice





Prefazione 10

Preface 14

di Francesco Ceraolo e Simona Scattina

**Riflessioni sulla creazione collettiva. L'accademia
come gruppo simpoietico 18**

**Reflections on Collective Creation. The Academy
as a Sympoietic Group 24**

di Eugenio Barba

**Terzo Teatro: gruppi e reti
nella pratica dell'autonomia 30**

**Third Theatre: Groups and Networks
in the Practice of Autonomy 36**

di Julia Varley

Odin Teatret. 60 anni lunghi un giorno 42

Barba e Artaud 44

di Franco Perrelli

Una regia drammaturgica. Le forme e il metodo 56

di Lorenzo Mango

«Contraria sunt complementa»: Grotowski & Barba 68

di Marco De Marinis

Eredi e orfani, trasmissione e memoria.

Dall'Odin Teatret all'Ista 82

di Raimondo Guarino

Antropologia, Terzo Teatro e nuovi saperi 90

Odin Teatret Experiences e *Lo straniero che danza*. Due libri tra identità,
testimonianza, memoria 92

di Samantha Marenzi e Francesca Romana Rietti

Terzo Teatro e Nuovo Teatro: il dibattito critico
tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta 104

di Mimma Valentino

Il dono e il baratto: riflessioni antropologiche sul lavoro dell'Odin Teatret	116
di <i>Patrizia Pertuso</i>	
Antropologia teatrale e scienze cognitive. Livelli d'organizzazione, cognizione incarnata e studio della co-presenza	126
di <i>Gabriele Sofia</i>	
«Ciò che rimane della dimensione verticale». Antropologia Teatrale e Performance Studies, tra presenza e comportamento	138
di <i>Annalucia Cudazzo</i>	
On the Medical Stage: the Influence of Eugenio Barba's Work on my Cultural Psychiatry Consultation	150
di <i>Jacques Arpin</i>	
Auto-Ethnographic Theatre Anthropology: A Functional Fantasy	166
di <i>Alice Williams</i>	
Comparing Aesthetic Approaches to Theatre Studies and Theatre Anthropology: An 'Impossible Dialogue' between Ferdinando Taviani and Hans-Thies Lehmann	178
di <i>Raffaella Di Tizio</i>	
Lo straniero che danza e il pre-interpretativo dello spettatore. Appunti per un'inchiesta nel presente	190
di <i>Lorenzo Donati</i>	
Una premessa e due compleanni: i sessant'anni dell'Odin e i quarant'anni del Fus	202
di <i>Francesca D'Ippolito</i>	
Terzo Teatro. Genealogie e prospettive future	212
A Barter for Tomorrow	214
di <i>Ian Watson</i>	
Tra Performance Studies e Antropologia Teatrale: punti di contatto?	222
di <i>Dario Tomasello</i>	
Dentro una genealogia. Attraversando ponti nel Terzo Teatro	232
di <i>Gregorio Amicuzi, Emilio Gennazzini, Marco Luciano, Luca Vonella</i>	
The Serious Business of Making Art. Odin Teatret 60 Years – Reflections	240
di <i>Chris Torch</i>	
La pregunta madre	244
di <i>Viviana Bovino</i>	

Performance e archivi viventi. Prospettive metodologiche e studi di caso	250
Odin Teatret and the Shows of the Salento Years (1973-75)	252
di Arianna Frattali	
Sciami e Varia: archivi digitali di performing arts e videoarte	264
di Valentina Valentini e Stefano Scipioni	
Archivi performativi in esposizione: questioni critiche	274
di Maria Giovanna Mancini e Francesca Zanella	
Identità e autenticità dell'oggetto teatrale digitale nelle collezioni digitali: I_PAD, Archivio Italiano della Performance Digitale	288
di Desirée Sabatini	
Gli archivi della scena tra archivistica e teatrologia: problemi e sconfinamenti	298
di Aldo Roma	
Archivi viventi e archivi imbalsamati: dal museo al teatro	310
di Roberto Pellerey	
Under the Archives: a Turning Point in Life	320
di Jean-Marie Pradier	
Archives as an Ethnographic Field: The Julia Varley Fonds as a Living Theatre Archive of Memory and Cultural Exchange	332
di Selene D'Agostino	
Può un archivio essere vivente? Come la pratica filosofica può aiutarci a pensare ciò che deve ancora realizzarsi nel Lafilis	344
di Manuela Filomena Ottaviani	
The Blessing of a Meeting: La MaMa and the Odin Training in the United States	354
di Monica Cristini	
A Zoom Encounter with Odin Teatret: Embodied Practice and Living Archives in the Digital Performance Laboratory of Flanker Origami	366
di Bianca Mastrominico	
Il Lafilis di Eugenio Barba. Installazione itinerante per la trasmissione della memoria	376
di Giuseppe Amoruso	
Archivi di 'isole galleggianti' Prin 2022 Pnrr	388
«Un mezzo per vivere altrimenti». Testimonianze del baratto catanese tra Opera dei Pupi e Odin Teatret	390
di Simona Scattina	
Echi di Terzo Teatro in Puglia. Una mappatura	402
di Simone Dragone	

Artigianato, mestiere e mistero: memoria e respiro del Terzo Teatro in Sicilia.....	418
di <i>Doriana Giudice</i>	
Magdalena Project al debutto: il Terzo Teatro all'insegna del femminile	430
di <i>Simona Turturro</i>	
Carmelo Bene. Archivio come strumento critico, pratiche di ricerca e repertori performativi.....	444
di <i>Brizia Minerva</i>	

Pratiche ed estetiche sceniche. Gli spettacoli

dell'Odin Teatret	458
Fonti e funzioni della drammaturgia musicale negli ultimi spettacoli dell'Odin Teatret	460
di <i>Leonardo Mancini</i>	
La scena madre. Silvia Ricciardelli: dall'archeologia dell'assenza alla pedagogia della presenza	472
di <i>Maria Chiara Provenzano</i>	
Il montaggio audiovisivo de <i>La Vita Cronica</i> fra documentazione e ricreazione	484
di <i>Chiara Crupi</i>	
Barba regista fuori dall'Odin: <i>Una giornata qualunque</i> del danzatore <i>Gregorio Samsa</i>	498
di <i>Salvatore Margiotta</i>	
Evanescence in the Theatre: Ephemerality, Archive, Imagination and the Constant Present	510
di <i>David Zinder</i>	
Odin Teatret's Impact on Karate for Actor Training	526
di <i>Josephine Calvo</i>	

Ogni eredità possibile. Odin Teatret tra passato, presente e futuro.....

presente e futuro	534
Odin Teatret and Stanislavskij's Legacy in the Collective Creativity of the 1960s and 1970s	536
di <i>Maria Shevtsova</i>	
A Cultural Experiential Space by Odin	548
di <i>Kathrine Winkelhorn</i>	
Resonans between Odin Teatret, Performance Art, Mountain Climbers, Sports Clubs, the Police, the Military, Firefighters, the Karate Club, Archers, the Dog Club and Holstebro	552
di <i>Erik Exe Christoffersen</i>	
Aesthetic Pacing: Taking a Cue from Eugenio Barba and Odin Teatret	560
di <i>Frank Camilleri</i>	

Roots in the Clouds: Temporality, the Director's Non-Linear Historiographical Endings and New Beginnings	572
di <i>Annelis Kuhlmann e Adam J. Ledger</i>	
A Thousand and One Nights. Odin Teatret's Relations with Poland – An Overview	582
di <i>Zofia Dworakowska</i>	
El concepto de Tercer Teatro en la obra escrita de Eugenio Barba	594
di <i>Lluís Masgrau</i>	
Orme che segnano cammini. Le relazioni trasformative nel teatro di Eugenio Barba	608
di <i>Valentina Venturini</i>	
Immagini dal convegno	628



Archivi
di 'isole
galleggianti'
Prin 2022
Pnrr



Artigianato, mestiere e mistero: memoria e respiro del Terzo Teatro in Sicilia

di
Doriana Giudice

Non ho eredi né ho un'eredità da lasciare.
Il mio insegnamento non si trasmette né si estingue. Evapora.
E cade come pioggia sulla testa di chi non se l'aspetta.
Eugenio Barba, Lettera di commiato

L'eredità di noi a noi stessi

Dall'incontro tra «individui feriti, solitari, ribelli» (1) nasce, i primi d'ottobre del 1964 a Oslo, l'Odin Teatret fondato da Eugenio Barba che, nell'arco di questi lunghi sessant'anni di storia opportunamente celebrati, ha intercettato le nostalgie, i rifiuti, i bisogni e le rivolte di molti altri artisti e gruppi teatrali, emarginati ed esclusi, sparsi in tutto il Mondo.

Grazie a questa esperienza, negli anni Settanta del Novecento, si comincia a parlare di una vera e propria tradizione teatrale che va «al di là di un Primo Teatro d'arte centrato sul testo e di un Secondo Teatro dedicato alla sperimentazione» (2) e che, Barba stesso, nel suo celebre e discusso manifesto di Belgrado del 1976, scritto in occasione dell'incontro internazionale di ricerca teatrale 'Bitef/Teatro delle Nazioni', definisce come Terzo Teatro.

L'espressione 'Terzo Teatro' che, senza Barba, non sarebbe mai esistita o si sarebbe chiamata in tutt'altro modo, non identifica, però, né «una categoria estetica» né «una categoria sociologica di teatri non allineati» (3); il carattere precipuo di questo «movimento multiforme ed estremamente stratificato, dai confini imprecisi» (4) è quello di essere intriso di alcuni elementi specifici e ricorrenti come «la marginalità, l'autodidattismo, la dimensione etica ed esistenziale del mestiere e la nuova vocazione sociale» (5). Quello che sembra definire il Terzo Teatro come «fenomeno storico peculiare delle arti performative nel secondo Novecento» (6) – è opportuno specificarlo – non sono tanto «le scuole, gli stili, le linee di tendenza diverse e le etichette» che, di solito, mettono ordine nei teatri istituzionali e riconosciuti, quanto, piuttosto, la comune e spasmodica ricerca di «un modo di dar senso al teatro» che sia il proprio personale senso dell'azione di fare teatro, ossia, ciò che Jouvett chiamava «l'eredità di noi a noi stessi» (7).

In quel 'noi' sono racchiuse tutte quelle realtà teatrali che – in virtù di «un artigianato collettivo del teatro» che non possa prescindere dall'etica barbiana del «lavoro ben fatto» (8) – cercano ostinatamente la propria strada; quel nutrito «popolo di teatranti privati di teatro» (9) che ha praticato, coltivato e difeso «la propria dissidenza e la propria differenza» (10) opponendosi a tutti quei «privilegiati nati e cresciuti con diritto di cittadinanza teatrale» (11); quelle isole galleggianti «distinte e peculiari, sparse in tutto il mondo» (12) che sentono di appartenere – per quanto «pressoché ignorato» (13) – allo stesso, variegato arcipelago teatrale.

L'Odin Teatret in Sicilia e il mistero dell'arte

Volendo scommettere sulla matrice del Terzo Teatro nel Sud Italia – in Puglia e in Sicilia (14), in particolar modo – ci si è chiesti se, il territorio siciliano, avesse consentito la penetrazione del fenomeno con la stessa perentorietà della penisola salentina o se il passaggio di Barba in Sicilia avesse rappresentato soltanto un *unicum* circoscritto agli anni Settanta.

Dalle carte consultate presso l'archivio del Teatro Libero di Palermo (15) – l'unico esempio conclamato di archivio teatrale siciliano che testimoni la presenza di Barba in Sicilia – è emerso un carteggio privato del 1975 tra Beno Mazzone (fondatore nel 1968 del Teatro Libero e curatore dell'annesso archivio che ne testimonia i cinquantasette anni di attività) e Barba in persona, dal quale si evince la volontà di organizzare un seminario dell'Odin presso il Teatro Libero e

presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Sono gli anni in cui Barba e i suoi attori, barattando canti e danze con le tradizioni locali e popolari, percorrono le strade e le piazze del Sud Italia; dapprima in Sardegna (Campidano e la Barbagia) e poi in Puglia (Carpignano Salentino) e non stupisce, quindi, che si voglia tentare lo stesso esperimento socio-culturale anche in una terra, come quella sicula, che non li aveva mai ospitati.

Barba e l'Odin riusciranno ad approdare ufficialmente in Sicilia, per la prima volta, soltanto tra l'8 e l'11 maggio 1980 proprio grazie alla mediazione di Mazzone e del Laboratorio Teatrale Universitario – un Centro di Ricerca Teatrale unico nel Meridione – per l'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, i quali organizzano un seminario internazionale intitolato 'Ricerca teatrale e diverso culturale'. A 45 km dal capoluogo, nel piccolo centro di Trappeto – lo stesso piccolo borgo del progetto comunitario ed educativo del sociologo Danilo Dolci che poi sarebbe diventato 'Il Borgo di Dio' – cinquantacinque «tra antropologi e protagonisti della ricerca teatrale contemporanea» e una trentina di osservatori «tra cui rappresentanti di gruppi di teatro e studenti venuti da diverse parti d'Italia» (16) si confrontano sul diverso culturale in una prospettiva antropologica-culturale a partire da *Il teatro e il suo doppio* (1938) di Antonin Artaud, analizzando i rapporti e gli scambi tra la cultura teatrale europea e le pratiche sceniche orientali.

Per l'occasione sono presenti non solo i rappresentanti dei gruppi teatrali dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, del Teatro Laboratorio di Wroclaw diretto da Jerzy Grotowski, del Performance Group di New York diretto da Richard Schechner, del Centre International des Création Théâtrales di Parigi diretto da Peter Brook e del Living Theatre diretto da Julian Beck, ma anche studiosi di teatro e di antropologia, tra i quali Achille Mango, Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Franco Ruffini, Luigi Maria Lombardi Satriani, Ferdinando Taviani e tanti altri.

È in questo clima di fermento culturale che Barba presenta, ai suoi uditori, un intervento sul suo progetto dell'Ista (Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale) che funzionerà contemporaneamente come «centro pedagogico e di ricerca a proposito delle leggi biologiche e culturali del comportamento teatrale» (17) e come gruppo interdisciplinare di ricerca costituito da antropologi, biologi e neurofisiologi. I suoi attori dell'Odin presentano poi, al pubblico siciliano che li vede in scena per la prima volta, tre spettacoli (*Anabasis*, *Ceneri di Brecht* e *Il Milione*) e trasformano il borgo di Trappeto – come apprendiamo dalla rassegna stampa del tempo conservata in archivio – in un grande e colorato teatro a cielo aperto: gli autoctoni, infatti, si divertono a guardare, ammirati, le prodezze di quei mimi, musicisti, ballerini e «attori che si calano giù con una corda dall'alto delle case e che compiono tortuosi percorsi sui trampoli» (18) tra maschere, acrobazie, festose parate e allegorici cortei.

In quell'occasione, un poco più che trentenne Mimmo Cuticchio – invitato da Mazzone per mostrare la gestualità dei suoi pupi siciliani e per dissertare sulle loro voci – coadiuva Antonio Pasqualino nel suo intervento nel quale discute della trasformazione della tradizione culturale degli stessi e delle loro sperimentazioni, finché non viene sfidato da Taviani e da Barba che gli chiedono se, con quella stessa tecnica, sarebbe riuscito a «raccontare altre

storie, diverse da quelle dei paladini», come, ad esempio, «un pezzo tratto dalla cronaca di un quotidiano» (19).

Cuticchio, folgorato dallo spettacolo che gli attori dell'Odin avevano messo in scena tra vicoli e piazzette, nel quale nessuno recitava e «tutte le azioni lasciavano aperta l'immaginazione degli spettatori» (20), sguaina la spada del suo maestro Peppino Celano e, con inaspettata maestria, lo trasforma in un *cunto* completamente improvvisato creando «una narrazione che includeva poesia, ironia e figure simboliche» (21) a partire da una *performance* priva di un testo scritto. E non è forse un caso che Cuticchio trovi le parole e la voglia di *cuntare* proprio dopo aver visto coi propri occhi e aver esperito sulla propria pelle le suggestioni di Barba; è come se qualcuno gli avesse sussurrato all'orecchio che fosse degno del «mistero dell'arte» (22), ossia del 'mistero' che avvolge il magico mondo del Teatro – Primo, Secondo o Terzo, che importa? – ma anche, in un rocambolesco *calembour*, del 'mestiere' (*mistero* in dialetto siciliano) del teatrante.

Se per Cuticchio e per gli studiosi di teatro interessati alle regole compositive del *cunto* e alle tecniche di narrazione, il seminario di Trappeto costituisce un'opportunità per indagare il mistero dell'arte di cui sopra e, soprattutto, per riflettere «sull'uso del *cunto* in contesti diversi dal repertorio classico dei paladini» (23), per Mazzone rappresenta, invece, un'occasione preziosa per proporre un'alternativa di teatro – un Teatro, per l'appunto, 'Terzo' – a quei siciliani che, per motivi culturali, economici o meramente geografici, non potevano avere alcuna opportunità di accedere a un circuito teatrale significativo. E non solo.

Il seminario internazionale ha consentito, infatti, a Mazzone di realizzare, sempre nel 1980, un censimento – l'unico realizzato in Sicilia prima di quello da noi condotto oggi – relativo alle realtà teatrali attive alla fine degli anni Settanta tra Catania, Siracusa, Ragusa, Agrigento, Messina e Palermo sull'impronta di quello dei gruppi di base (definibili «la zona preliminare del Terzo Teatro») (24) effettuato a Casciana Terme appena tre anni prima e documentato nel numero di aprile 1977 della rivista «Scena», fondata e diretta da Antonio Attisani. Anche Mazzone, attraverso la somministrazione di un lungo e dettagliato questionario, conferma la netta minoranza di compagnie teatrali del Sud rispetto a quelle del Nord emersa già a Casciana Terme e scova una trentina di realtà. Citiamo, tra queste, almeno l'Associazione Culturale Teatro Scuola Bertolt Brecht di Alfio Fichera, la compagnia di danza Opra 2 composta da Marcello Parisi e Donatella Capraro, il Gruppo Teatro Maria Compagna con Nuccio Caudullo per quanto riguarda Catania; la Cooperativa Nuove Proposte di Enna diretta da Antonio Maddeo; il gruppo La Piramide Verde di Ugo Cassaro di Messina; i Figli d'Arte Cuticchio per Palermo; la Piccola Accademia Checco Durante di Pasquale Spadola di Ragusa e la Cooperativa I Guitti di Noto (SR) capitanata da Enzo Dejan. Le carte contenenti le risposte al questionario di Mazzone, consultabili presso l'Archivio del Teatro Libero di Palermo, ci restituiscono, *de facto*, un campione estremamente significativo di un panorama teatrale che racconta di più della storia di un solo teatro; racconta di una generazione teatrale e di un'Isola non distante da un certo fermento culturale.

Per una mappatura del Terzo Teatro in Sicilia

In un territorio quanto mai multiforme e contraddittorio come quello siciliano, è lecito chiedersi se esista, ancora oggi, l'eco di quel «brulichio sotterraneo e costante» (25) che abbiamo visto serpeggiare a Palermo, grazie alla spiccata vocazione alla ricerca e alla sperimentazione di Mazzone, negli anni Settanta e domandarsi se, ieri come oggi, «là dove sembrava esserci una generica palude di teatranti senza nome» non ci fosse e non ci sia, in realtà, una «terra ferma» (26) nelle cui viscere sotterranee si nasconde e ribolle, come lava vulcanica, un'energia pulsante e magmatica.

È per questo motivo che si è voluta colmare la lacuna rappresentata dalla mancanza di un'indagine sistematica sulla nascita e gli sviluppi del Terzo Teatro in Sicilia attraverso la realizzazione di un censimento e di una mappatura di tutte quelle realtà teatrali che «si richiamano o lavorano tuttora nel solco del Terzo Teatro (o anche soltanto nel suo spirito)» (27) o che abbiano, quantomeno, guardato a quell'esperienza performativa e formativa, attraverso la somministrazione – a centosessantacinque interlocutori siciliani – di un questionario informativo dal punto di vista anagrafico, geografico e organizzativo in formato elettronico per scoprire tipologia, durata e collocazione territoriale delle loro attività teatrali.

Individuare e rintracciare tutti quegli artisti siciliani che avessero percorso strade laterali, non archiviate o incerte non è stata impresa semplice. Per sua stessa natura, infatti, il Terzo Teatro – «costellazione di pianeti e satelliti autonomi e diversi» – ha accolto e accoglie ancora coloro che, abbandonandosi a una «mutazione involontaria» ma quanto mai necessaria, si sono dovuti ingegnare per «sviluppare altri organi» (28) che consentissero loro di respirare e, dunque, di sopravvivere nel panorama teatrale. Sarebbe errato, dunque, pensare di poter ridurre il Terzo Teatro – in Sicilia o in qualsiasi altra parte del Mondo – ad avere necessariamente «un'ideologia, una dottrina unitaria, qualcosa che lo trasformi in movimento artistico ben definito» o cercare, a ogni costo, una definizione univoca che cristallizzi il senso di una realtà teatrale così diversificata; sarebbe come voler «ridurre gli anelli di Saturno in un nuovo pianeta» (29). Nel rispetto di tali diversità, pertanto, si è andati alla ricerca di quegli artisti che, in Sicilia, avessero trovato «ragioni di vita e soluzioni pratiche» (30) nel Terzo Teatro o che ne fossero stati, quantomeno, influenzati, ancorandoci a una serie di *leitmotiv*: «il lavoro sul territorio»; «il training»; «l'idea seppur spesso indefinita di gruppo»; «il teatro di strada»; «il teatro nei luoghi non convenzionali»; «la povertà della scenografia» (31); ma anche, citando le parole di Barba in merito alle circostanze che hanno caratterizzato la cultura dell'Odin, suo «rifugio/laboratorio»:

— Il non essere stati, per lungo tempo, accettati; l'aver accettato che gli altri non considerassero necessario il nostro lavoro; il bisogno di cambiare noi stessi senza pretendere di cambiare gli altri; la necessità di inventare il nostro sapere teatrale partendo dalla condizione di autodidatti; l'esigenza di una disciplina che ci rendesse liberi; il desiderio di rimanere stranieri; l'impulso a viaggiare lontano dai territori in cui opera il teatro; l'incontro con altri emigranti; la convinzione che il teatro non può che essere rivolta; la ricerca del modo in cui trasmettere il senso della rivolta senza essere sopraffatti; la scoperta di un legame con persone e gruppi che vivono in condizioni simili a quelli in cui

anche noi viviamo o abbiamo vissuto; la scoperta di fondamenta e tecniche che condividiamo con artisti lontani nel tempo e nello spazio; la consapevolezza che la professione del teatro proviene da un atteggiamento esistenziale di un unico paese transculturale: il Terzo Teatro (32).

Il lavoro su di sé non finisce mai

Per ridisegnare la parabola delle ramificazioni del Terzo Teatro in Sicilia è stato necessario raccogliere i dati emersi dal questionario realizzato con *Google Forms* – sono pervenute ottantanove risposte su centosessantacinque – ed analizzarli, elaborando una griglia di nodi concettuali atti a storicizzare correttamente la penetrazione del fenomeno nel Sud Italia ed inquadrandone le ricadute storico-sociali sulla contemporaneità o sulle comunità di riferimento. Dopo aver scoperto il grado di appartenenza o, quantomeno, di filiazione che ciascuna realtà riconosce al Terzo Teatro e dopo averne approfondito la storia e le attività svolte al servizio delle comunità dei territori di pertinenza, abbiamo potuto appurare che la maggior parte delle realtà siciliane mappate appartenessero alla provincia di Palermo (trenta su ottantanove, declinate principalmente in esperienze di teatri di gruppo) e alla provincia di Catania (ventisette su ottantanove, per lo più rappresentate da singoli artisti che, nelle pratiche di Barba, hanno trovato l'ispirazione per le loro future ricerche).

Per interpretare questi numeri si è rivelato utile integrare, intersecare e interpolare i meri dati con le informazioni desumibili dalla rassegna stampa, dai documenti fotografici, dagli articoli in rivista contenuti negli archivi teatrali di pertinenza, ove presenti, al fine di rintracciare i fili della memoria perduta.

Per scovare cosa sia rimasto, oggi, di quegli «eventi che faticano ad emergere come storia» (33) si è stati costretti a valutare, talvolta, la possibilità di giungere a «dissotterrare l'archivio» – seguendo quelle «tracce che svelano 'ciò che è stato'» (34) – e intercettare i tanti fondi privati sparsi per la Sicilia, in quanto poli di aggregazione straordinariamente densi non ancora esplorati, nel tentativo di colmare i vuoti di «una memoria marginale» (35) che presenta ostacoli significativi a una documentazione, un accesso e una diffusione accurata.

Comprendiamo bene, infatti, quanto possano risultare «inappropriabili» (36) le esperienze di chi ha trovato nel Terzo Teatro o nelle sue aporie – il teatro inteso come «laboratorio, officina o cantiere teatrale» (37), la *performance* o il cosiddetto «teatro di interazioni sociali» (38) – il territorio di sperimentazione per la propria personale ricerca artistica e sociale non disciplinata e disarticolata, di conseguenza, in archivi dispersi, minori, dimenticati, in collezioni private o ancora in conversazioni intime, in intrecci, in trame sotterranee. Per quanto frammentaria, però, sembrerebbe che aleggi ancora «una 'memoria viva'» sul Terzo Teatro in Sicilia mantenutasi, in maniera discorsiva, «nel rapporto orale tra le generazioni» e «negli aneddoti degli attori, registi, studiosi, spettatori, critici che ne furono protagonisti e che ne sono stati segnati per sempre» (39).

È per questo motivo che, prendendo a modello il Progetto Ormete (Oralità Memoria Teatro) di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri (40) – che raccoglie, custodisce e condivide i racconti e le memorie dei protagonisti del teatro del Novecento sotto forma di interviste – si è deciso di dedicarsi alla raccolta delle

fonti orali come possibile strategia per superare l'eventuale «frustrazione verso le zone di silenzio dell'archivio» (41). Si vedano, in tal senso, il lavoro di interviste video ai componenti dell'Odin sul tema del *training* coordinato da Mirella Schino e realizzato tra il 2009 e il 2011 oppure, per rimanere in Sicilia, le precedenti operazioni condotte da Bernadette Majorana con Italia Chiesa Napoli e da Laura Mariani con Pina Patti Cuticchio.

Gli artisti siciliani individuati e coinvolti nelle audio-interviste diventano, in questo modo, dei testimoni preziosi che affidano a noi lo scrigno del loro patrimonio privato contenente «la vita e i rapporti tra vita, quotidianità, pensiero privato e lavoro. E le relazioni. Tutto quello che costituisce il caos del teatro» (42) raccontando esperienze e riflessioni personali in un tempo sufficiente per dare alla propria storia la pienezza che desiderano o per consentire delle «digressioni su temi non preventivati, spesso precursori di nuove piste d'indagine» (43) o, ancora, fautori di tesori nascosti che difficilmente si potrebbero scoprire e recuperare in altro modo.

È questo il caso della felice scoperta – grazie al racconto dell'attore e regista catanese della Compagnia Fabbricateatro (44), Elio Gimbo – della settimana di permanenza di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret a Catania tra il 13 e il 19 novembre 1995 che, a distanza di quindici anni dal seminario di Mazzone a Trappeto, dimostra la risonanza che Barba continua ad avere in Sicilia e fa immaginare un piccolo spiraglio di apertura della città alla sperimentazione teatrale. L'iniziativa, inserita nel quadro dei 'Laboratori di Teatro' e voluta dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Catania su progetto di Piero Sciotto, si è articolata in quattro giorni di seminari e dimostrazioni di lavoro presso il Teatro Stabile; rappresentazioni di *Kaosmos* presso Palazzo Biscari; proiezioni di video sull'attività dell'Odin presso il Piccolo Teatro della Città; un Convegno dall'eloquente titolo 'Il teatro dei senza nome' presso il Palazzo Centrale dell'Università e ultimo, ma non certo per importanza, un baratto culturale fra gli attori dell'Odin e un'arte consacrata dall'Unesco 'patrimonio dell'umanità' – l'Opera dei Pupi dei Fratelli Napoli (45) – insieme agli allievi della scuola d'arte drammatica del Teatro Stabile di Catania e agli allievi della fondazione Inda di Siracusa.

Il baratto (46) avviene nel cuore pulsante del quartiere di San Cristoforo; lì, tra il Castello Ursino e il mercato storico della pescheria, nei pressi di via Reitano 55, sorge l'antica bottega dei Fratelli Napoli. I risultati di questo scambio di patrimonio culturale, come testimonia la rassegna stampa del tempo, sono straordinari: gli abitanti di un quartiere storicamente emarginato e disagiato, infatti, si mescolano agli attori dell'Odin in «un'armoniosa integrazione fra gruppi sociali così lontani e disomogenei» e accompagnano la loro «fantasmagorica parata» (47) per le strade del centro storico. E dalle «acrobazie» ai «lazzi dei clowns e delle maschere» alle «evoluzioni dei surreali personaggi danzanti sui trampoli smisurati» orchestrati da Barba, si passa «al più familiare linguaggio e alle ben conosciute vicende della tradizionale opera dei pupi» (48) dei Fratelli Napoli, arricchiti, dal contesto, di nuovi significati. Gli occhi dei giovani catanesi brillano di un entusiasmo incredibile – dice Roberta Carreri, una delle attrici dell'Odin, intervistata dal giornale locale «La Sicilia» – alla vista di questo piccolo gruppo di attori stranieri (e non) che «aveva portato alla luce il minerale nascosto nella miniera» (49) e intercetta, in quei

ragazzi, lo stesso, irrequieto friccicore «dei giovani romani o di quelli parigini» che condividono «un bisogno universale, un'esigenza di valori, la ricerca di qualcosa in cui credere e per cui lottare» (50).

E non si tratta, forse, della medesima «tensione difficilmente definibile» (51) che ha mosso e muove ancora la ricerca degli artisti – siciliani e non – che nel Terzo Teatro hanno trovato e trovano il proprio «giardino incantato dove non si muore mai» (52)?

E non è, forse, quella stessa curiosità e irrequietezza che spinge noi ricercatori ad andare avanti nelle nostre indagini, pur consapevoli che il nostro sforzo – così come la maggior parte delle attività intellettuali – possa risultare, per certi versi, soltanto «inutile» e «simbolico» (53)?

Non importa, direbbe Barba, bisogna farlo ugualmente. Perché, come rivelò profeticamente Grotowski all'attore e cineasta catanese del Teatro del Molo 2 (54), Gioacchino Palumbo, durante uno dei suoi laboratori parateatrali seguiti in Europa tra il 1975 e il 1982, «il lavoro su di sé non finisce mai» (55) e, parafrasando il titolo del suo saggio scritto per le celebrazioni dei novant'anni dalla nascita di Grotowski – *Buddah Still Works – the Work on Oneself Never Ends* –, possiamo dire che anche Barba, come Buddah, 'lavora ancora' e infatti la sua eco mistica, intrisa di vocazione, artigianato e sovversione, fa da cassa di risonanza anche oggi. Financo in Sicilia.

E a noi allora, non resta altro che provare e riprovare ad «apprendere facendo», insistendo nel «fare e disfare» (56) e – suggerisce Barba – continuare a comportarci come se ogni giorno fosse il nostro ultimo e, al tempo stesso, curare il nostro lavoro come se avessimo davanti l'eternità.

Perché, forse, anche il lavoro sul teatro – come quello su di sé – non finisce mai. Ma di sicuro, per cercare, ostinatamente, di mettere in pratica la nostra 'inutile' e 'simbolica' rivolta dobbiamo ancorarci alle nostre radici. Che senza radici, si sa, non si vola.



Note

- 1** Eugenio Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, a cura di Lluís Masgrau, Bari, Edizioni di Pagina, 2023, p. 35.
- 2** Ivi, p. 451.
- 3** Ivi, p. 304.
- 4** Mimma Valentino, *Le 'isole galleggianti' del Terzo Teatro*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, p. 203.
- 5** Barba, op. cit., p. 409.
- 6** Roberta Ferraresi, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, p. 213.
- 7** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., pp. 241, 285, 303.
- 8** Ivi, pp. 37, 45.
- 9** Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*, «Teatro e Storia», 41, 2020, p. 150.
- 10** Barba, op. cit., p. 213.
- 11** Ruffini, op. cit., p. 151.
- 12** Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, «Teatro e Storia», 41, 2020, p. 90.
- 13** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., p. 239.
- 14** Si fa riferimento al progetto Prin 2022 Pnrr dal titolo *Archives of Floating Islands. Mapping Third Theatre in Puglia and Sicilia*, P.I. il Prof. Francesco Ceraolo (Università del Salento, Lecce) e Responsabile scientifico, per l'Ateneo di Catania, la Prof.ssa Simona Scattina. Da marzo 2024 la sottoscritta è assegnista di ricerca per l'unità catanese con un progetto dal titolo: *Per un'indagine del patrimonio materiale e immateriale del Terzo Teatro in Sicilia. Gli archivi parlanti del Piccolo Teatro di Catania (Fondo Gianni Salvo) e del Teatro Libero di Palermo*.
- 15** Per approfondire si veda: Beno Mazzone (a cura di), *Cinquant'anni di creazioni (1969-2019)*, Palermo, Theatrum Mundi Edizioni, 2020; Beno Mazzone (a cura di), *Cinquant'anni di creazioni ospiti (1973-2023)*, Palermo, Theatrum Mundi Edizioni, 2024; teatroliberopalermo.com.
- 16** Donatella Cina, *Quattro giorni di dibattito sull'altro teatro*, «L'eco della stampa», 8 maggio 1980.
- 17** Ugo Volli, *Per capire l'attore chiamate il biologo*, «La Repubblica», 13 maggio 1980.
- 18** Salvatore Rizzo, *Quel lungo viaggio attraverso il teatro*, «Giornale di Sicilia», 15 maggio 1980.
- 19** Mimmo Cuticchio, *Per Taviani: ricordi e testimonianze (2)*, in *Festa per Nando (AA.VV.)*, «Teatro e storia», 42, 2021, pp. 68-69.
- 20** Ivi, p. 69.
- 21** Ibidem.
- 22** «...tra bagliori di latta, odore di velluto polveroso, di sete, ferro, lamiera» dei propri pupi siciliani, le aveva rivelato quella «parola antica – 'mistero' – per indicare il segreto delle botteghe d'artigianato, il 'mestiere'»; così il puparo Insanguine a una Goliarda Sapienza picciridda. Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, a cura di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2010, pp. 50, 48, 51.

- 23** Elisa Puleo (a cura di), *Un sogno lungo 50 anni. Teatro dei Pupi Santa Rosalia 1973-2023*, Palermo, Edizione Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2023, p. 35.
- 24** Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, cit., p. 91.
- 25** Luca Vonella, *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, Tesi di Laurea Specialistica in Teatro e Arti della Scena, relatrice Prof.ssa Mirella Schino, Università degli Studi di Torino, A.A. 2014-2015.
- 26** Mirella Schino – Luca Vonella, *Introduzione al Dossier Teatro di gruppo, anni Settanta, Italia*, «Teatro e storia», 41, 2020, p. 38.
- 27** Marco De Marinis, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, pp. 170, 171.
- 28** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., pp. 65, 303, 244.
- 29** Ivi, p. 303.
- 30** Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, cit., p. 90.
- 31** Ibidem.
- 32** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta* cit., p. 37.
- 33** Vonella, *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, cit., p. 6.
- 34** Gabriella Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, traduzione di Elisa Dalgo e Flavio Iannelli, Roma, Treccani, 2021, p. 81.
- 35** Vonella, op. cit., p. 6.
- 36** Annalisa Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Venezia, Marsilio, 2024.
- 37** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., p. 57.
- 38** Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e storia», 33, 2012, p. 357.
- 39** Vonella, *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, p. 6.
- 40** Per approfondire si veda: ormete.net.
- 41** Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, cit., p. 14.
- 42** Mirella Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret in Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, «Arti della performance: orizzonti e culture», 8, 2018, p. 82.
- 43** Bruno Bonomo, *Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale in Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, «Arti della performance: orizzonti e culture», 8, 2018, p. 25.
- 44** Per approfondire si veda: fabbricateatro.org.
- 45** Per approfondire si veda: fratellinapoli.it.
- 46** Su questo si veda anche il contributo di Simona Scattina dal titolo «Un mezzo per vivere altrimenti». *Testimonianze del baratto catanese tra Opera dei Pupi e Odin Teatret*, contenuto nel presente volume.
- 47** Rita Gari, *Straordinario baratto con l'Odin Teatret*, «La Sicilia», 21 novembre 1995.
- 48** Ibidem.
- 49** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., p. 351.
- 50** Giovanna Caggegi, *La costruzione di un attore alla ricerca della libertà*, «La Sicilia», 20 novembre 1995.
- 51** Barba, op. cit., p. 241.
- 52** Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, Corazzano, Titivillus, 2019.
- 53** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., p. 413.
- 54** Per approfondire si veda: Gioacchino Palumbo, *Il Teatro del Molo 2. Diario di bordo. Spettacoli, performance, film*, Roma, Bonanno, 2010; Gioacchino Palumbo, *Il Teatro del Molo 2. Diario di bordo. Laboratori e studi drammatici*, Roma, Bonanno, 2011; Gioacchino Palumbo, *Pionieri del teatro del Novecento. Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, Grotowski*, Roma, Bonanno, 2012; gioacchinopalumbo.it.
- 55** Gioacchino Palumbo – Giuseppe G. Condorelli, *Buddah Still Works – the Work on Oneself Never Ends. Essay on Grotowski*, «Pamiętnik Teatralny», 72, 4, 2023, pp. 33-55.
- 56** Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, cit., pp. 57, 403.



Bibliografia

Eugenio Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, a cura di Lluís Masgrau, Bari, Edizioni Di Pagina, 2023.

Bruno Bonomo, *Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale*, in *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, «Arti della performance: orizzonti e culture», 8, 2018, pp. 25-33.

Giovanna Caggegi, *La costruzione di un attore alla ricerca della libertà*, «La Sicilia», 20 novembre 1995.

Donatella Cina, *Quattro giorni di dibattito sull'altro teatro*, «L'eco della stampa», 8 maggio 1980.

Mimmo Cuticchio, *Per Taviani: ricordi e testimonianze (2)*, in *Festa per Nando (AA.VV.)*, «Teatro e storia», 42, 2021, pp. 68-71.

Marco De Marinis, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, pp. 169-172.

Roberta Ferraresi, *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, pp. 212-223.

Rita Gari, *Straordinario baratto con l'Odin Teatret*, «La Sicilia», 21 novembre 1995.

Gabriella Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, traduzione di Elisa Dalgo e Flavio Iannelli, Roma, Treccani, 2021.

Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, «Teatro e Storia», 33, 2012, pp. 357-378.

Gioacchino Palumbo – Giuseppe G. Condorelli, *Buddah Still Works – the Work on Oneself Never Ends. Essay on Grotowski*, «Pamiętnik Teatralny», 72, 4, 2023, pp. 33-55.

Elisa Puleo (a cura di), *Un sogno lungo 50 anni. Teatro dei Pupi Santa Rosalia 1973-2023*, Palermo, Edizione Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2023.

Salvatore Rizzo, *Quel lungo viaggio attraverso il teatro*, «Giornale di Sicilia», 15 maggio 1980.

Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*, «Teatro e Storia», 41, 2020, pp. 139-152.

Annalisa Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Venezia, Marsilio, 2024.

Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, a cura di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2010.

Mirella Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*, in *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, «Arti della performance: orizzonti e culture», 8, 2018, pp. 77-112.

Mirella Schino, Luca Vonella, *Introduzione al Dossier Teatro di gruppo, anni Settanta, Italia*, «Teatro e Storia», 41, 2020, pp. 29-38.

Mimma Valentino, *Le 'isole galleggianti' del Terzo Teatro*, in *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi, «Culture teatrali», 27, 2018, pp. 200-211.

Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, Corazzano, Titivillus, 2019.

Ugo Volli, *Per capire l'attore chiamate il biologo*, «La Repubblica», 13 maggio 1980.

Luca Vonella, *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, Tesi di Laurea Specialistica in Teatro e Arti della Scena, relatrice Prof.ssa Mirella Schino, Università degli Studi di Torino, A.A. 2014-2015.

Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, «Teatro e Storia», 41, 2020, pp. 89-113.