

Il teatro come esperienza: Tony D'Urso fotografo dell'Odin Teatret

Abstract

In 1973, Italian photographer Tony D'Urso met Eugenio Barba's Odin Teatret and photographed the performance *Min Fars Hus* from above, lurking in a hidden place. The following year, D'Urso took part in the organization of the first barbers in Carpignano Salentino, which he photographed mixing documentary, stage, and anthropological photography. Two books, one from 1977 and one from 1990 (reissued 2000), collect the traces of the years that followed, during which D'Urso experimented with theatre as a place of experience and relationship.

Keywords

THEATRE PHOTOGRAPHY; EXPERIENCE; RELATIONSHIP; PHOTOBOOK

Nel 2005 usciva un numero della rivista "Acta Photographica" su *Teatri e arte scenica*, che metteva in campo le tematiche della conservazione e della documentazione inserendo gli archivi in quella dinamica della memoria del teatro tesa tra la dimensione materiale e duratura dell'edificio e quella vivente e temporanea dell'evento performativo. Il numero si articolava in due parti, una dedicata al *Teatro come struttura*, l'altra al *Teatro come spettacolo*, entrambe osservate attraverso la lente dell'immagine fotografica.

Le trasformazioni della scena del secondo Novecento suggeriscono di aggiungere a queste due categorie almeno una terza prospettiva, quella del 'teatro come esperienza', che coincide con una dilatazione e una ridefinizione dei tempi, degli spazi e delle tecniche del fare scenico.

Fuori dagli edifici e dai luoghi deputati, al di là della formula e della durata dello spettacolo, la dimensione dell'esperienza del teatro fa emergere, dietro al racconto dei personaggi, la storia delle persone e la sedimentazione dei loro saperi. In questa traiettoria possiamo leggere l'avventura del fotografo Tony D'Urso e la sua collaborazione con l'Odin Teatret di Eugenio Barba, osservata qui attraverso l'analisi di due libri che ne mostrano le tracce al confine tra diversi generi fotografici.

Fotografare gli impulsi: le immagini di *Min Fars Hus* e la fuoriuscita del teatro dallo spettacolo

Tony D'Urso ha incontrato l'Odin Teatret al BITEF (Belgrade International Theater Festival) nel 1973. Nato nel 1947 a Ostuni, D'Urso si era trasferito a Milano nel 1963. Lì aveva frequentato un corso di fotografia alla Scuola Umanitaria e si era dedicato alla documentazione sociale praticata sia attraverso il reportage – con lavori sugli immigrati, gli ospedali, le scuole –, sia attraverso la riproduzione e il montaggio di materiale d'archivio – con le curatele degli apparati visivi di volumi sull'anarchia e su figure prominenti del socialismo rivoluzionario⁻¹. Sensibile al contesto politico, D'Urso fotografa spesso le manifestazioni ma solo intorno 1970, grazie alla visione di *1789* di Ariane Mnouchkine – uno spettacolo dall'impianto scenico complesso, con diversi palchi uniti da passerelle dove agiscono gli attori –, coltiva l'idea di fotografare il teatro nello stesso modo: non frontalmente, ma da punti di vista diversi. Ad attrarlo in questo territorio, oltre alla sperimentazione sugli spazi scenici e sulla relazione tra attori e pubblico, è l'aspetto sociale che negli anni Settanta assimila alcuni elementi politici e si configura come Teatro di Gruppo⁻². Si legherà ad altri gruppi dopo l'incontro e durante la lunga collaborazione con l'Odin, compagnia tra le più celebri di questo arcipelago.

Impegnato a Belgrado in un reportage per "L'Espresso", nel 1973 D'Urso aveva chiesto a Barba di poter riprendere il suo spettacolo, *Min Fars Hus*, allestito in quell'occasione in una chiesa sconsecrata. Lo spazio dello spettacolo era un ambiente spoglio, con le panche per gli spettatori disposte sui lati e in alto un festone di lampadine colorate. Ricostruendo le testimonianze, così lo descrive Mirella Schino:

—
Un mondo chiuso. Pervaso da ironia, e da una energia selvaggia, giovane, da una violenta vitalità, un intreccio di cinismo e passionalità. Alcune immagini ritornano in continuazione nei racconti degli spettatori: il suono della fisarmonica [...]; il modo in cui il gesto o la voce di un attore sembra riverberarsi su un altro lontano; [...] una fiammella che vola nel buio, illuminando i volti degli attori; una lapidazione fatta con monetine; la presenza inquietante, anche dietro le panche del pubblico, degli attori, non in riposo, ma pronti a intervenire, che osservano l'area dello spettacolo⁻³.

—
Il regista permetteva raramente di fotografare durante le rappresentazioni, ma come racconterà molti anni dopo, D'Urso

—
aveva trovato un modo di fotografare dall'alto, in un posto nascosto. Guardai questo ragazzo. Era molto magro. Tony [...] aveva quella che definirei una temperatura umana, questo calore umano che abbatteva la diffidenza delle persone che lo incontravano per la prima volta⁻⁴.



01

Tony D'Urso,

Min Fars Hus, 1973.

Riproduzione digitale.

Odin Teatret Archives

(OTA), Photographic

Fonds, Negative Series,

CD 19-5331

Come promesso, il fotografo si rende invisibile e riprende *Min Fars Hus* da una postazione situata in alto (fig. 1), senza disturbare né il pubblico né gli attori. I contrasti molto alti, la grana visibile, le figure mosse. La distanza non doveva aiutare la bassa sensibilità delle pellicole in bianco e nero (che solo dalla metà degli anni Ottanta arriveranno a una rapidità di 3200 ISO).

La traiettoria dall'alto permette al fotografo di proiettare la figura degli attori su uno sfondo uniforme, evidenziandone il disegno. Esclude così in diverse riprese la presenza del pubblico che quasi sempre,

negli spettacoli di Barba, è posto ai lati della scena e che nelle fotografie fa spesso da sfondo agli attori. “L’altra metà dell’Odin”, l’ha definita Schino⁻⁵, pensando al ruolo degli spettatori nella vita e nelle attività di questo gruppo. Spettatori, specifica spesso Barba, non pubblico. Individui. Storie, memorie, biografie. Visioni degli spettacoli, tante quante sono le sedute poste tutte in traiettorie differenti rispetto alla scena, e quante sono le persone, con la loro disponibilità a farsi trasformare da uno spettacolo o dallo sguardo di un attore. In una replica di *Min Fars Hus* a Bergamo, sempre nel 1973, era stato proprio lo sguardo di un’attrice ad attrarre nel teatro un altro fotografo, Maurizio Buscarino, che ne sarebbe diventato un testimone d’eccezione⁻⁶.

Costruito a partire da un processo di improvvisazioni via via fissate in azioni sempre più precise poi montate dal regista⁻⁷, *Min Fars Hus* viene replicato per due anni scandagliando la logica della tournée: dai teatri e dai festival approda a territori impensati, portando le sue ultime repliche davanti a un pubblico di pastori sardi (a San Sperate e a Orgosolo, in Barbagia) che segnerà un radicale cambiamento nel lavoro del gruppo⁻⁸.

Min Fars Hus ha trasformato molte persone. Sia nella storia dell’Odin che in quella della sua “altra metà”, c’è un prima, e c’è un dopo quello che “è stato [...] uno di quegli spettacoli che si incrociano con i desideri, le aspirazioni, i malesseri di una intera generazione, senza assecondarli e senza somigliarvi. Uno di quegli spettacoli rari, di quelli che cambiano davvero la vita di alcuni di coloro che assistono”⁻⁹.

Dopo le riprese, anche la vita di Tony D’Urso cambia completamente. Barba resta molto colpito dalle sue fotografie. Gli sembra che oltre a documentare in modo efficace lo spettacolo colgano un aspetto invisibile del lavoro degli attori: l’impulso stesso dei loro movimenti e della loro espressività. Attraverso l’elaborazione dell’Antropologia Teatrale, il lavoro di sperimentazione con gli attori e le pratiche di osservazione e scambio con altre culture teatrali alla ricerca dei principi comuni dell’azione scenica, Barba arriverà a definire quegli impulsi elaborando la nozione di *sats*: l’energia sospesa, la forza pronta a liberarsi, lo stato in cui l’attore sperimenta il potenziale dell’azione in una “immobilità in moto” o “preparazione dinamica”⁻¹⁰. Come ha ricordato recentemente,

—
fui molto sorpreso quando ricevetti le fotografie. [...] rimasi impressionato dalla sua capacità di relazionarsi proprio al *sats*, era come se lui fosse riuscito a identificarsi nel processo dinamico dell’attore e faceva scattare il suo dito sulla macchina fotografica quasi stesse danzando con gli attori⁻¹¹.

—
Nell’impossibilità di restituire il movimento del performer, la fotografia aveva sperimentato sin dall’inizio del Novecento diverse strategie per cogliere la dinamica attraverso la fissità della figura, scomponendo il movimento, osservandolo nei suoi momenti di preparazione e transizione, distinguendo la posa statica dal gesto trattenuto⁻¹². Poi gli

sviluppi della fotografia di scena avevano affrontato il problema della dimensione espressiva dello spettacolo, ponendo nuove sfide al confine tra l'interpretazione e la documentazione⁻¹³. E ancora, entrando nella seconda metà del Novecento, la fotografia aveva iniziato a interagire con le altre tecniche artistiche e con le arti sceniche anche su un terreno mediologico⁻¹⁴. Con l'Odin, nel cui contesto si assiste alla fondazione di una scienza nuova per studiare la performance, il rapporto con la fotografia si precisa in relazione alla ridefinizione del sapere dell'attore, col quale D'Urso, dal suo angolo nascosto, sembra riuscire a danzare. Il lavoro che l'attore fa sull'energia assume dei nomi, diventa osservabile, e la fotografia riesce a isolarlo e a coglierlo all'interno dello spettacolo, registrando tracce di intensità oltre che momenti di performance.

Min Fars Hus accende l'interesse di molti gruppi che iniziano a prendere l'Odin come modello su diversi piani, soprattutto quelli della preparazione dell'attore, della dimensione collettiva, della fuoriuscita dal tempo e dalla formula dello spettacolo il cui perimetro viene forzato dall'Odin in diverse direzioni.

In una intervista a cura di Franco Quadri del marzo 1974, Barba mette a fuoco il momento di passaggio che lo spettacolo ha costituito mostrando a lui e al gruppo l'elemento più importante del loro lavoro: i rapporti tra i membri, "la carica emotiva, la giustificazione personale di ognuno", qualcosa difficile da spiegare ma molto evidente nel lavoro quotidiano. "Da lì [...] è nato il bisogno di ottenere una specie di conferma da parte dello spettatore se la presentazione del nostro spettacolo avesse per lui un senso personale"⁻¹⁵. Sono almeno due le conseguenze di questo bisogno.

La prima è il coinvolgimento dell'"altra metà dell'Odin" nello sforzo di ampliare l'esperienza dello spettacolo, coltivando la relazione con ogni singolo spettatore fino a creare quella rete di rapporti che negli anni genererà un universo fatto di amici, compagni di strada, collaboratori, intellettuali, organizzatori, studiosi. E poi allievi, gruppi e compagnie provenienti da ogni parte del mondo, giovani attori e registi nei confronti dei quali l'Odin si assume una responsabilità, creando momenti di confronto e formulando grida di battaglia condivise da una intera generazione⁻¹⁶. A partire da questo momento, con sempre maggiore consapevolezza, saranno le relazioni personali a fare da motore ai progetti artistici, scientifici, pedagogici.

L'altra conseguenza è l'uscita dell'Odin non solo dall'edificio del teatro (per usare una formula che caratterizza una buona parte della ricerca teatrale del secondo Novecento), ma dal territorio dello spettacolo, che resta un elemento costante nella vita del gruppo, ma affiancato a una serie di attività parallele a cui si attribuisce pari importanza. La prima fuoriuscita è proprio del 1974 (l'anno in cui si concludono, a gennaio, le rappresentazioni di *Min Fars Hus*) e si concretizza in una lunga permanenza del gruppo (dal 20 maggio al 15 ottobre) a Carpignano Salentino, in provincia di Lecce, dove hanno luogo i primi

scambi culturali poi noti come baratti. Dotato di una straordinaria capacità di costruire relazioni, Tony D'Urso partecipa attivamente a questi progetti e diventa un punto di riferimento per la loro realizzazione, per la quale era necessario prendere contatti, creare le condizioni dello scambio, spiegare a organizzatori locali la natura di questi eventi che era culturale ma anche politica, seppure lontanissima dalle aspettative degli enti e delle associazioni al tempo molto ideologizzate. Bisognava individuare persone disposte ad accogliere degli stranieri che parlavano una lingua diversa sia dal punto di vista culturale che politico, scegliere interlocutori capaci di accogliere uno stimolo in quelli che erano al tempo luoghi privi di teatro, per costruire "una specie di territorio neutro, un momento di festa dove si ballava e cantava e ognuno presentava se stesso"⁻¹⁷.

Oltre a esserne uno dei principali testimoni, il fotografo è dunque uno degli artefici dell'impresa salentina. Si lega in questi anni all'attrice Iben Nagel Rasmussen (entrata all'Odin nel 1966, quando il gruppo dalla Norvegia si era spostato in Danimarca) e collabora alla realizzazione di un film su di lei (*Vestita di bianco*), ideato e diretto dall'attore Torgeir Wethal, attivo in una produzione interna di materiali visivi che costituiscono un'importante produzione documentaria del gruppo, di cui è stato tra i fondatori. Dopo aver 'danzato' con gli attori reagendo con le fotografie ai loro impulsi fisici, D'Urso lavora con loro, si mescola alla loro vita e partecipa alla consapevole tessitura della loro memoria. Parlando del suo coinvolgimento nelle attività di quegli anni, Barba descrive il fotografo come una figura dall'umiltà francescana, una sorta di avventuriero pronto a seguire l'Odin nelle iniziative più strane, anche uscendo dal campo della fotografia e reinventandosi in altri ruoli all'interno del gruppo:

—
Inoltre accettava delle sfide quasi incredibili. Gli si diceva vai in questo paese e insieme a Iben conquistatelo. Costruite relazioni. A voi di inventarvi la strategia e i modi⁻¹⁸.

—
Con un gruppo che fuoriesce dallo spettacolo, il reporter esce dal suo ruolo, non solo perché collabora con diverse mansioni (sarà anche tecnico in alcune tournée successive, in cui Barba lo coinvolgerà anche per aiutarlo economicamente), ma perché diventa parte integrante dell'*ensemble* e lo fotografa non più di nascosto e da lontano, ma da dentro. La collaborazione si sviluppa nell'arco di molti anni; sia per l'attitudine del fotografo sia per la natura eterogenea delle attività dell'Odin, si articola in diversi generi di fotografia, producendo una grande quantità di materiale da cui sono nati svariati progetti editoriali ed espositivi⁻¹⁹. Una ricognizione complessiva richiederebbe altri spazi: bastino qui gli esempi di due libri, *Lo straniero che danza* (1977) e *Viaggi con l'Odin* (1990 e 2000), che raccolgono una parte importante della produzione relativa ai baratti, agli spettacoli e ai viaggi della compagnia. Sono entrambi libri fotografici, che si affiancano ai molti

volumi di e sull'Odin in cui le sue immagini svolgono un ruolo di natura più illustrativa. Qui il rapporto tra le immagini e i testi è articolato e il montaggio crea una nuova drammaturgia. Tutti e due si aprono con le fotografie di *Min Fars Hus*.

Lo straniero che danza: album dell'Odin Teatret, 1972-1977

In un recente saggio su due casi di collaborazione tra Maurizio Buscarino e il regista polacco Tadeusz Kantor, Cosimo Chiarelli ha preso in esame gli elementi peculiari dei libri di argomento teatrale nel quadro del rinnovato interesse riservato al fenomeno dei fotolibri. Tra questi fattori, "il primo, e più importante di tutti, consiste nella relazione ineludibile con la performance e con la sua memoria"⁻²⁰: una relazione che può essere diretta e indiretta e che, come nel caso che stiamo analizzando, richiede addirittura una ridefinizione del significato di performance. C'è poi il rapporto tra immagine e testo che, secondo Chiarelli, risponde a un'articolazione più densa rispetto agli altri fotolibri. Infine,

—

appare del tutto evidente che il libro fotografico di teatro possiede una natura intrinsecamente collaborativa. Anche quando segna intenzionalmente l'affermazione di uno sguardo fotografico d'autore sul teatro, il libro rappresenta sempre un luogo di incontro e un campo di forze, al quale partecipano, direttamente o indirettamente, molteplici soggetti, dal fotografo al drammaturgo, dal regista all'attore, fino al grafico e all'editore. La negoziazione dello sguardo, in realtà implicita in tutta la fotografia di teatro, è amplificata nella messa in pagina del libro fotografico in forme sempre diverse e imprevedibili, che ripropongono dinamiche e strategie analoghe ai processi di creazione performativa [...]. Forma d'arte autonoma, ma anche luogo di ripetizione, rimediazione e di *reenactment* della performance, il libro fotografico di teatro possiede dunque a sua volta uno statuto in sé profondamente performativo, ma intrattiene una relazione molto prossima con la performatività anche da una prospettiva differente, ovvero nel suo rapporto con lo spettatore [...]⁻²¹.

—

Le considerazioni di Chiarelli costituiscono un importante punto di partenza per osservare i fotolibri di Tony D'Urso sull'Odin, tenendo presente che essi testimoniano proprio la soglia di quella che abbiamo individuato come una fuoriuscita dallo spettacolo.

Lo straniero che danza si apre con le fotografie di *Min Fars Hus* (1972-1974) e si chiude con quelle dello spettacolo successivo, *Come! And the day will be ours* (1976). Al centro, nel cuore del volume, l'esperienza dei baratti a Carpignano Salentino (1974) (fig. 2) e in Sardegna (1975) (figg. 3-4). Documentando questa fase e, come detto, partecipandovi dall'interno, il fotografo registra un processo di trasformazione che riguarda gli attori dell'Odin ma anche, più in generale, la nozione di teatro e di cultura teatrale. Il Salento e la Sardegna sono i luoghi-simbolo della fotografia antropologica nata nel contesto delle

Tony D'Urso,

Carpignano salentino,

1974.

Riproduzione digitale.

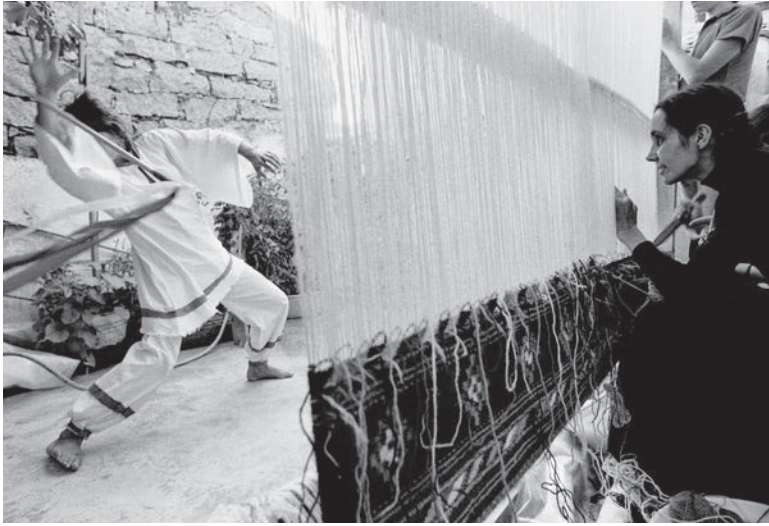
OTA, Photographic Fonds,

Negative Series, CD

38-5910



ricerche etnografiche di Ernesto De Martino, che aveva sperimentato una raffigurazione della realtà documentaria, realistica, ma ottimisticamente conoscitiva e trasformativa, utilizzata come strumento di scoperta e di relazione con le differenze culturali. Basti qui il riferimento a due volumi importanti (entrambi postumi), pressappoco contemporanei a quelli di Tony D'Urso, che raccolgono i noti progetti realizzati in questi due territori da Franco Pinna: *Viaggio nelle terre del silenzio. Reportage dal profondo Sud 1950-1959*, con testi di Diego Carpitella,



03-04

Tony D'Urso,

Sarule, Sardegna, 1975.

Riproduzioni digitali.

OTA, Photographic Fonds,

Negative Series, CD

34-6043/6044



del 1980, e il catalogo *L'isola del rimorso. Fotografie in Sardegna 1953-1967*, del 2004⁻²². Nelle fotografie di D'Urso appaiono le stesse terre, le stesse donne vestite di nero, gli stessi riti, gli stessi volti, ma visti attraverso il loro incontro col teatro, che funziona su quei contesti che ne sono privi come un liquido di contrasto, un agente rivelatore che rende visibili gli elementi basilari di entrambe le culture.

Lo straniero che danza esce nel 1977 per la Cooperativa Editoriale Studio Forma di Torino, nella collana "Segno e scrittura" che, come si legge nella seconda di copertina, "propone una nuova metodologia di composizione testuale tra immagine e parola"⁻²³. La collana è diretta dal critico teatrale Edoardo Fadini, tra i firmatari del celebre Manifesto per un Nuovo Teatro nel 1966 e tra gli organizzatori del relativo

convegno a Ivrea l'anno successivo. Animatore della scena teatrale torinese, è stato anche autore di spettacoli sperimentali e docente di teatro nel DAMS della stessa città. Nella sua collana,

—
la parte scritta di ogni singolo volume si accompagna all'immagine seguendo l'andamento del discorso figurativo, ma mai in maniera puramente didascalica benché il rapporto in pagina tra parola scritta e immagine sia costantemente all'incirca di due terzi per l'immagine e un terzo per lo scritto⁻²⁴.

—
Il contenitore è dunque molto preciso e segue regole specifiche di relazione tra i materiali testuali e grafici, dando alla forma un'importanza pari a quella del contenuto. Si può dire che l'editore e il soggetto siano i coautori insieme al fotografo e, in questo caso, a Ferdinando Taviani, grande storico del teatro e consulente letterario dell'Odin, a cui resterà per tutta la vita legato da una amicizia profonda.

Nelle note introduttive Taviani traccia la storia del gruppo (su cui aveva già curato un volume)⁻²⁵ e fa riferimento ai cinque spettacoli realizzati dalla fondazione nel 1964, concentrandosi in particolare sugli ultimi due, *Min Fars Hus* e *Come! And the day will be ours*, tra i quali "l'Odin usò il teatro in maniera completamente nuova, [...] ma si mise anche in forse come quasi mai prima"⁻²⁶. Il libro, spiega Taviani, è la traccia di questa fase di messa in discussione: l'utilizzo dei materiali testuali e visivi e le strategie della loro composizione riflettono la natura metamorfica e vitale del suo oggetto.

—
Lo straniero che danza riporta le immagini e le parole di questo periodo. I testi, infatti, non sono mai saggi e bilanci critici, traducono invece criticamente, a volte anche in forma diaristica, le impressioni, gli interrogativi, le proiezioni e i soprassalti di fronte alle esperienze che venivano svolgendosi. Si tratta sempre di testimonianze: sia quando gli spettatori reagiscono di fronte a un teatro "diverso", sia quando la situazione sembra invertirsi, ed è dall'interno (critici, studiosi, regista, attori...) che si comincia a riflettere sulla condizione del teatro e dell'attore in una realtà "diversa". Testimonianze che quasi non potrebbero vivere autonomamente, e che acquistano il loro significato nel contrappunto con altre annotazioni e schizzi di diario, quelli delle immagini di Tony D'Urso, che colgono, nel concreto linguaggio del corpo, la complessa trama di rapporti che può intercorrere fra l'attore e colui che lo incontra⁻²⁷.

—
La prima sezione del libro è dunque su *Min Fars Hus*. Come da istruzioni dell'editore, le pagine ospitano per due terzi dello spazio le fotografie e per un terzo il testo, collocato sotto alle immagini montate in formati sempre diversi: a una, a due, a tre o ricostruendo delle sequenze. In alcuni casi alla fotografia viene affiancato l'ingrandimento di un suo dettaglio: sgranato e trasfigurato, il volto o il gesto di un

attore appena percepibili nella veduta generale rivelano la forza della loro espressione, mostrando come lo spettacolo non sia solo un montaggio lineare di scene, ma anche un montaggio simultaneo di azioni. La fotografia entra in questo tessuto compositivo e, nell'elaborazione del libro, ne scioglie la trama evidenziando i fili che lo compongono, nel tentativo non di smembrare ma di rivelare la stratificazione degli elementi che ne costituiscono la forza espressiva. In altri casi, dove il dinamismo dell'azione è il vero protagonista, i montaggi ne ricostruiscono lo sviluppo. Sono fotografie come prese in corsa, diagrammi sfocati di gesti compiuti con moltissima energia.

I testi che accompagnano le fotografie dello spettacolo sono brevi frammenti anonimi. Una nota spiega che alla fine delle rappresentazioni il pubblico riceveva un biglietto in cui veniva richiesto un prolungamento del dialogo attraverso la produzione di una testimonianza che, nella solitudine della scrittura, registrasse l'impressione di ogni singolo spettatore. I testi accostati alle fotografie sono tratti da queste lettere. Leggerli accanto alle immagini è deflagrante. Come nell'allestimento dello spazio scenico ogni spettatore vede lo spettacolo da una prospettiva differente e unica, che include nel campo visivo non solo gli attori ma anche altri spettatori seduti al lato opposto, così il montaggio di fotografie e l'accostamento con le impressioni scritte di altri testimoni restituiscono la pluralità di punti di vista e la dimensione dell'esperienza personale che ne moltiplica i segni. Sfogliando il libro, non vediamo solo dei lampi di ciò che spettatori e fotografo hanno visto dal vivo, ma ci pare di percepire i loro sguardi, l'atto stesso del loro guardare, del loro scegliere, del loro ricordare. La fotografia si fa specchio doppio, capace di riflettere quello che c'è davanti, e quello che c'è dietro.

Davanti c'è uno spettacolo. Una rappresentazione. Un evento fatto di corpi e gesti che agiscono su un piano di realtà sfasato ma contemporaneo a quello della realtà quotidiana. Un evento ripetibile, che per chi lo fa (o per coloro che frequentano da vicino il gruppo) è molto meno effimero di altri fenomeni della vita. Dietro ci sono le persone che osservano, che vivono in quella realtà quotidiana ma che, attraverso l'atto del guardare, partecipano per una durata stabilita all'esperienza dell'altro piano di cui sono destinatari. Le fotografie dello spettacolo registrano la forza di questo incontro. Ed è proprio l'incontro a caratterizzare le immagini raccolte nel resto del libro.

La seconda sezione si apre con le note di Eugenio Barba, che si domanda:

—

È possibile realizzare un incontro che non si limiti al solo tempo dello spettacolo? Come, allora, dilatare, far esplodere il teatro attraverso il teatro? **-28**

—

Il testo, scritto nel giugno 1974 (nel primo periodo di permanenza a Carpignano), interrompe il flusso delle fotografie ed è impaginato nello spazio a loro destinato, incorniciato da un bordino nero. Sotto,

prosegue uno scritto iniziato sotto le ultime due fotografie di scena e che fa da raccordo alle due sezioni, utilizzando la scelta grafica per evidenziare la continuità tra le due fasi, molto diverse tra loro, ma scaturite l'una dall'altra. È il testo *Teatro per analfabeti. Riflessioni su un soggiorno all'Odin Teatret* (marzo 1973) firmato da Leif Petersen che, stanco delle convenzioni del teatro stabile, aveva scoperto attraverso il lavoro dell'Odin la corporeità, la forza dell'azione, il modello sociale di un gruppo di vita, di lavoro, di trasmissione di pratiche e di gestione economica. Non solo nuove forme, ma un nuovo valore del teatro.

Il testo scorre sotto le prime fotografie del Salento, dove gli attori agiscono da soli o in gruppo, nei cortili desolati o nelle piazze affollate, ripresi nel training o nelle rappresentazioni di strada con gli attrezzi e le maschere. Le fotografie seguono il loro andamento e i testi al di sotto si susseguono, lasciando talvolta, negli intervalli tra uno e l'altro, lo spazio vuoto, a far parlare solo le immagini. Leggiamo in una intervista a Barba di Stig Krabbe Barfoed:

—
I giovani dell'Odin coi loro lunghi capelli, con la loro cultura scandinava [...] sono totalmente differenti da questa società contadina saldata da profonde norme. Ma appunto questo "essere diversi" è stato il punto di partenza per la nostra attività. Non siamo venuti qui per insegnare qualcosa alla popolazione, non per illuminarli sulla loro situazione umana e sociale [...]. Siamo partiti da situazioni molto semplici dove gli attori dell'Odin cantavano canzoni scandinave e dove era organico e naturale che i presenti rispondessero con le loro canzoni. Dopo abbiamo allargato queste situazioni inserendovi alcune danze da noi preparate a cui la popolazione ha risposto con le sue danze. Quindi apparvero brevi scene e sketches improvvisati. La situazione inizia a rassomigliare a una festa collettiva a cui tutti partecipano -29.

—
Si tratta del baratto di un patrimonio culturale, di cui si riconosce il valore al momento dello scambio.

Lentamente, i piani si mescolano. Il training che gli attori svolgono quotidianamente sfocia in improvvisazioni che possono comprendere sguardi esterni, il progetto per un nuovo spettacolo genera azioni performative oggetto di baratti. Il 14 settembre, all'aperto, il gruppo presenta *Il libro delle danze*, un evento che raccoglie questi cambiamenti. Le fotografie di D'Urso non solo lo documentano, ma ne fanno parte, poiché in quell'evento ci sono gli attori mascherati e i ragazzini intorno, le azioni sceniche e gli sguardi delle donne sugli usci delle case. L'"altra metà dell'Odin" penetra nello spettacolo senza rinunciare alla sua differenza. Lo spettacolo si dilata e l'essere attori assume un senso nuovo.

Tra la primavera e l'estate del 1975 l'Odin esplora le possibilità del baratto in diverse province italiane, installandosi poi per un periodo più lungo a Ollolai, in Sardegna. La sezione del libro dedicata a questo

periodo si apre con una lettera di Barba a Jennifer Merin, a cui il regista spiega la sua permanenza in Sud Italia:

—
- Chi siete? - Attori. Ma la parola "attore" era una vera risposta, quando la domanda proveniva da una vecchia vestita di nero, che parlava solo in dialetto, [...] o da un contadino o da un pastore? Attore, allora, significava "cinema", significa "televisione". [...] Dove siamo attori in realtà? -³⁰

—
La fotografia partecipa a questo processo di ridefinizione. Come si dimostra di essere attori senza avere uno spettacolo? Che significa essere attori fuori dallo spettacolo? E in che senso la fotografia che documenta tale processo è una fotografia di teatro?

Un lungo testo che accompagna le fotografie della Sardegna entra nelle pieghe di queste domande, mostrando il fotografo come un possibile intermediario tra le culture che si incontrano. È un testo a otto mani che monta frammenti di Taviani, Barba, D'Urso e di Iben Nagel Rasmussen, rispettivamente nominati 'Il Cronista', 'Il Regista', 'Il Fotografo', 'L'Attrice'. Una parte del racconto vede l'entrata dell'attrice, da sola, nel paesino di Sarule. Dice il Regista:

—
Qui incontrerai una realtà che non ti aspetta e non ti fa sentire necessaria. [...] è il momento della solitudine. Non puoi conquistare, sconvolgere: sarai estranea e ti sentirai estranea, ma è come se per te stessa tu debba ritrovare la giustificazione della tua presenza negli occhi, nei gesti, nelle reazioni degli altri -³¹.

—
Iben indossa la maschera, il tamburo e il suo costume bianco. È la mattina del 6 agosto 1975. Alcune persone escono dal bar e le si fanno intorno. Le chiedono chi è e perché è mascherata. "Perché sono una figura e la maschera è una parte della figura. Sono un'attrice". Ripenserà a questa frase che le è uscita di getto in risposta a una domanda che ha trovato difficile. Con lei c'è Tony D'Urso con due macchine fotografiche, che è andato avanti entrando nel paese prima di lei. Riprende le prime fotografie quando Iben, attratta dai tessuti, entra in un laboratorio, e da dietro i fili dei telai appaiono i volti di donne al lavoro.

Poi salgono per i vicoli e trovano una vecchia seduta sui gradini. La nipote le dice che la stanno fotografando e lei si mette in posa. Annota Il Fotografo:

—
è molto bella nel suo costume nero. Si spaventa quando Iben accenna a suonare il tamburo. [...] La presenza di Iben a volte annulla, cancella quella del fotografo; a volte, invece, la rende naturale, qualcosa che la gente non ha ragione di rifiutare. La camera svolge il suo lavoro, come l'attrice. Ciò che lega l'una all'altra è il fatto di essere due corpi estranei che entrano nel paese, in rapporto fra di loro, attratti

l'uno dall'altro, e quindi non *invadenti*, perché quella reciproca attrazione toglie quasi ogni elemento di violenza all'impatto della camera e dell'attrice con il paese⁻³².

Tony e Iben vanno diverse volte a Sarule in questa formazione. Le fotografie sono moltissime. Le azioni dell'attrice via via più complesse. Danza nei cortili per due o tre donne e poi si toglie la maschera per bere e mangiare quello che le offrono. Non ha più paura di non essere riconosciuta. Il fotografo la guida, le racconta le reazioni di chi la osserva, organizza piccoli spettacoli di cortile in cortile.

Anche in Sardegna l'Odin realizza *Il libro delle danze* e i baratti di canti e azioni. Coi fuochi della sera, le ombre del pubblico si proiettano nel cerchio della scena, i fisarmonicisti delle feste entrano negli spettacoli, gli attori attraversano il 'corpo' del paese. Lo sguardo antropologico si è rovesciato. Non è il gruppo teatrale a conquistare il paese, ma il paese a voler sedurre il gruppo⁻³³. Gli spettacoli che chiudono la permanenza sono grandi feste.

La pratica del baratto è consolidata. Partecipando al passaggio tra la dimensione dello spettacolo e quella del baratto, D'Urso inizia a documentare i fili invisibili che legano gli attori tra loro, col regista, con gli spettatori e con coloro che si prestano allo scambio: un'azione per un'antica canzone; una scena di spettacolo per un ballo tradizionale; una parata per le strade per una storia raccontata; una performance in piazza per un cerchio di canti attorno al fuoco. Dopo aver fotografato gli impulsi, Tony D'Urso ritrae le manifestazioni delle culture in cui sembrano coesistere epoche lontane tra loro, e riprende le relazioni tra le persone che ne fanno delle tradizioni viventi.

Prima della galleria conclusiva del libro dedicata a *Come! And the day will be ours* (con fotografie a pagina intera e lo spazio riservato ai testi lasciato vuoto), appaiono le immagini che riprendono l'Odin in Venezuela, in parata nei quartieri delle città o impegnati nelle danze scambiate con gli Yanomami (tra cui li introduce l'antropologo Jacques Lizot). È il maggio 1976, e gli indiani dell'Amazzonia venezuelana incontrano così attraverso il teatro un volto sconosciuto dello straniero bianco, a cui mostrano le loro danze.

Insieme col baratto, entra nell'Odin la pratica del viaggio: una pratica teatrale a cui Tony D'Urso partecipa per anni seguendo il gruppo in diverse parti del mondo.

Fotografare l'esperienza: i viaggi con l'Odin

Nel 1990 Tony D'Urso prende contatto con l'editore pugliese Emanuele Amoruso per una raccolta di fotografie realizzate con l'Odin nel corso di quasi trent'anni di collaborazione. Esce così per Alfeo la prima edizione di *Viaggi con / Voyages with Odin Teatret*, ristampato in una seconda edizione riveduta e corretta nel 1994 e poi riedito nel 2000 dalla Ubulibri di Franco Quadri con l'aggiunta dei progetti successivi al 1993. Introducendo il libro, il fotografo scrive:

—
Seguendo l'ODIN ho avuto modo di contattare varie realtà culturali e sociali – penso ai paesini del Salento, della Barbagia, del Perù, della Amazonia, del Cile... – e il confronto con queste esperienze mi ha profondamente toccato e maturato. Per me è una continua sorpresa come l'ODIN riesca, attraverso il fascino delle sue produzioni teatrali, a catturarti e a condurti sul binario della riflessione e del confronto rispetto alle problematiche politiche sociali e umane più generali. Ho accumulato tanto materiale in questi anni con l'Odin che ogni volta mi sembra difficile operare delle scelte per una mostra. In molte occasioni mi sono sentito gravato dal peso della responsabilità di scegliere il materiale: non ero infatti solo il fotografo della situazione, ma avevo il compito di testimoniare attraverso delle immagini, un avvenimento davvero esistito. Con la mia presenza memorizzavo l'accaduto su due livelli: l'esperienza personale e i frammenti di questa che di volta in volta rimanevano impressi sulla pellicola ⁻³⁴.

—

Il libro raccoglie fotografie che spaziano tra tecniche e generi. Ci sono le fotografie di scena che documentano con una tecnica sempre più raffinata tre decenni di produzioni di Barba. Ci sono le fotografie di viaggio che riprendono la presenza del gruppo nei luoghi più disparati. Ci sono le immagini documentarie dei baratti. L'elemento costante è il teatro, nel nuovo senso che questa parola assume nell'esperienza dell'Odin, dei suoi testimoni e degli artefici delle sue pratiche eterogenee. La prossimità che queste fotografie conservano con l'evento performativo – sia esso lo spettacolo o la dimostrazione di lavoro, l'improvvisazione *site-specific* o il baratto, il training o le prove – sta nella dimensione del teatro come esperienza. Esperienza umana, relazionale, artistica. *Viaggi con l'Odin* lo mostra bene: non sono solo le culture a definirsi nell'incontro con questo teatro, è anche la fotografia, che attraverso il contatto con l'azione degli attori si sottrae al dualismo tra documento e finzione, tra realtà e rappresentazione. La presenza dell'attore nel paesaggio sudamericano, nella processione pugliese, nelle strade di Caracas, nel cerchio dei rituali amazzonici, il passaggio di questo attore che si ridefinisce al di fuori del suo terreno protetto e che sempre agisce da attore, con le sue azioni volontarie e allo stesso tempo reali e intrecciate ai vari contesti che le accolgono, trasforma il ruolo della fotografia chiamata a testimoniare un grado profondo dell'agire umano. Non siamo di fronte alla fotografia diretta né a quella allestita, eppure sono riconoscibili entrambe nel ruolo di un fotografo che documenta gli eventi ma anche li provoca e li trasforma. Quando riprende lo spettacolo reagisce agli impulsi degli attori. Probabilmente ne vede le prove e le repliche, e la performance non è per lui quel fenomeno effimero e inatteso che è per gli spettatori occasionali. Quando fotografa i viaggi prende parte all'incontro e alla costruzione di relazioni basate sulla differenza culturale. Partecipa alla fase di ascolto reciproco e mette il suo apparecchio fotografico a disposizione

di un processo di accettazione e di trasformazione identitaria che non può non riguardare anche lui.

Anche *Viaggi con l'Odin*, che D'Urso firma insieme con Eugenio Barba, si apre con *Min Fars Hus*. A molti anni di distanza e alla luce delle tante avventure condivise, il racconto riparte da lì. Le fotografie qui sono quasi tutte a pagina intera e il rapporto con i testi è molto diverso rispetto all'altro libro. "Alcuni dei miei compagni di viaggio dell'Odin e dell'ISTA⁻³⁵ hanno scelto per questo libro frammenti dei miei testi che per loro avevano un senso particolare"⁻³⁶, scrive Barba. Quando, nel 2000, esce l'ultima edizione del libro, il suo gruppo ha più di trent'anni di vita e lui ha all'attivo, oltre che numerosi spettacoli e tante attività scientifiche e pedagogiche, la pubblicazione di numerosi libri e di scritti programmatici, articoli, interviste, lettere, presentazioni⁻³⁷. I suoi compagni di strada estraggono frammenti da questo sostanzioso e labirintico *corpus*.

Anche Tony D'Urso sceglie dei frammenti. Sia nel momento delle riprese, quando estrae istanti dai fatti realmente accaduti, come lui intende i fatti di questo teatro dilatato, sia quando li seleziona e li monta per le mostre e per i libri, dove le fotografie sono come citazioni di un discorso visivo più lungo, composto da centinaia di fotogrammi.

I primi capitoli del libro raccolgono le immagini delle esperienze di cui si è già detto, divise nelle sezioni *Min Fars Hus* (sullo spettacolo), *Il libro delle danze* (sui baratti tra il 1974 e il 1979), *Presenze e Figure* (con immagini tratte dalla serie su Carpignano), *Come! And the day will be ours* (1976-1980). È soprattutto questa parte della produzione, spesso ripresa in diversi progetti editoriali, a fissare con maggiore forza l'immagine dell'Odin come modello del Teatro di Gruppo degli anni Settanta e a fare di D'Urso (che non è l'unico a riprendere l'esperienza salentina, ma sicuramente quello più interno al progetto) il fotografo del "teatro tra la gente"⁻³⁸, come lo definisce Pietro Privitera in una ricognizione di fotografi di scena tra i quali Tony, con le sue immagini realizzate in strada, costituisce un'interessante anomalia.

Seguono poi nel volume altri viaggi e altri spettacoli. Nei nomi delle sezioni del libro si mescolano i luoghi della geografia e quelli della teatrografia: *Anabasis* (1977-1984), con le parate a Pontedera e in Perù e i baratti in Sud America; gli spettacoli *Il Milione* (1978-1984), *Ceneri di Brecht* (prima versione 1980-1982; seconda 1982-1984), *Matrimonio con Dio* (1984), *Il Vangelo di Oxyrhyncus* (1985-1987) – dove per la prima volta arriva il colore, che di qui in poi si alterna al bianco e nero –, *Il romancero di Edipo* (1984), *Judith* (1987), *Talabot* (1988-1991), visioni ravvicinate di attrici e attori che il fotografo conosce da anni, che ha visto provare, allenarsi, viaggiare, con i quali ha scambiato treni, cene, nottate e ha visionato libri e stampe, immagini e testi.

Al centro del libro, un capitolo che non segue la cronologia del gruppo ma la strategia di raffigurazione – *I colori dell'Odin* – e che mescola spettacoli, baratti, parate. È un'incursione interessante, che mostra uno spostamento del baricentro. In questo dialogo tra il teatro e la

05-06

Tony D'Urso,

Santiago del Cile, 1988.

Riproduzioni digitali.

OTA, Photographic Fonds,

Paper Series, B11-1988



fotografia, l'uno e l'altra alternativamente guidano la danza. Entrambi hanno debordato dai loro confini. Il teatro uscendo sia dalle mura degli edifici che dal perimetro dello spettacolo, la fotografia sperimentando lo sconfinamento tra i suoi generi e dai suoi presupposti teorici.

Si è detto che Tony D'Urso ha inventato il reportage teatrale⁻³⁹, ed è vero che, anche per la natura del teatro a cui si è legato, è stato tra

i protagonisti di questa commistione tra la fotografia documentaria e quella di scena. È lui a firmare la serie in cui i poliziotti di Santiago del Cile azzoppo e braccano Mr. Peanuts, il celebre personaggio delle parate dell'Odin, col suo piccolo teschio e il vestito elegante che copre gli altissimi trampoli (figg. 5-6). È il 1988. Mr. Peanuts a terra, con le sue lunghe e impossibili gambe, è il simbolo di ben altre violenze, a cui aggiunge lo scempio dell'accanimento sul corpo ampliato dall'immaginazione.

Sono immagini emblematiche del modo in cui D'Urso ha fotografato il teatro dell'Odin, utilizzandolo come un rivelatore di verità. Lo spettacolo che rivela il corpo, le relazioni, la molteplicità degli sguardi. Il baratto che rivela l'identità culturale e ridefinisce il senso dell'azione scenica. La parata che rivela il paesaggio. Il teatro che smette di essere sinonimo di finzione e offre una lente nuova per osservare il mondo attraverso la sua azione. Un'azione che quando esce dalla sua zona protetta trova nella fotografia rifugio e motivo d'essere, concretizzazione del rapporto vitale con lo sguardo esterno, luogo di memoria della forza e traccia del potere trasformativo del teatro vissuto come esperienza.

—
Note

—
-1 Cfr. ad esempio Faenza 1973, Basso 1975, Tarizzo 1976.
-2 Schino / Vonella 2020.
-3 Barba / Schino 1999, pp. 155-156.
-4 Cito dall'intervista a Barba condotta da chi scrive a Roma il 16 maggio 2022. Ringrazio lui e Julia Varley per i racconti e le informazioni sul loro lungo rapporto col fotografo.
-5 Schino 2014, p. 9.
-6 Si veda il suo racconto dello spettacolo, dell'attrazione verso queste figure e del lavoro degli attori sugli sguardi rivolti agli spettatori in Buscarino 2015, p. 89.
-7 Sul processo di costruzione dello spettacolo rimando alle pagine di Angela Palladini in Taviani 1975, pp. 116-154.
-8 Cfr. Acca 2013.
-9 Barba / Schino 1999, p. 156.

-10 Barba 1993, p. 87.
-11 Intervista a Eugenio Barba, Roma, 16.05.2022.
-12 Marenzi 2021.
-13 Sulla fase fondativa di questo dibattito cfr. Roegiers 1986 e Meyer-Plantureux 1992.
-14 Novaga 2015-2016.
-15 L'intervista *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento* è apparsa sul n. 334 di "Sipario". Cito qui da Barba / Schino 1999, p. 175, dove figura con il titolo *A colloquio con Eugenio Barba*.
-16 La Camera 2021.
-17 Intervista a Eugenio Barba, Roma, 16.05.2022.
-18 *Ibidem*.
-19 I negativi originali di Tony D'Urso (riguardanti anche le collaborazioni con altri gruppi di teatro) costituiscono l'archivio privato della famiglia del fotografo. La documentazione relativa

alle attività del gruppo è invece raccolta negli Odin Teatret Archives (OTA) presso la Biblioteca Reale di Copenhagen. Copie digitali dei materiali fotografici, realizzate dall'Università di Torino tra il 2007 e il 2015 (scansioni di negativi e di stampe, per un totale di 10.758 documenti), sono oggi consultabili in quella sede, oltre che al Nordisk-Teaterlaboratorium di Holstebro, sempre in Danimarca. Cfr. Schino 2015, p. 16.
-20 Chiarelli 2022, p. 27.
-21 *Ivi*, pp. 28-29.
-22 Pinna 1980 e 2004.
-23 D'Urso / Taviani 1977, seconda di copertina.
-24 *Ibidem*.
-25 Taviani 1975.
-26 D'Urso / Taviani 1977, p. 8.
-27 *Ibidem*.
-28 *Ivi*, p. 63.

-29 *Ivi*, pp. 74-75.
-30 *Ivi*, pp. 116-117.
-31 *Ivi*, p. 146.
-32 *Ivi*, pp. 153-154.
-33 Cfr. *ivi*, pp. 129-130.
-34 Barba / D'Urso 1990 [2000], p. 8.
-35 International School of Theatre Anthropology, fondata da Barba nel 1979 insieme a studiosi di teatro

e artisti provenienti da diverse culture e tradizioni della scena.
-36 Barba / D'Urso 1990 [2000], p. 7.
-37 È Francesca Romana Rietti, tra le fondatrici degli OTA, a lavorare sul continuo aggiornamento della bibliografia internazionale di Barba

insieme con Lluís Masgrau Peya che la ha ideata. Ringrazio Rietti per il suo aiuto sia a orientarmi nei materiali d'archivio, sia a realizzare le interviste e le altre attività di ricognizione di materiali su D'Urso.
-38 Privitera 1982.
-39 Bandettini 2009.

Acca 2013 Fabio Acca, *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in "Antropologia e Teatro", n. 4, 2013, pp. 177-207.

Bandettini 2009 Anna Bandettini, *Addio a Tony D'Urso, fotografo di teatro*, in "la Repubblica", 16 ottobre 2009, disponibile online su <<https://bandettini.blogautore.repubblica.it/2009/10/16/addio-a-tony-durso-fotografo-di-teatro/>> (20.09.2023).

Barba 1993 Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993.

Barba / Schino 1999 Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999.

Barba / D'Urso 1990 [2000] Eugenio Barba / Tony D'Urso, *Viaggi con / Voyages with Odin Teatret*, Brindisi, Editrice Alfeo, 1990 e 1994 [nuova edizione Milano, Ubulibri, 2000].

Basso 1975 Lelio Basso (a cura di), *Rosa Luxemburg. Una vita per il socialismo*, Milano, Feltrinelli, 1975.

Buscarino 2015 Maurizio Buscarino, *Una fotografia*, in "Teatro e Storia", n. 36, 2015, pp. 79-104.

D'Urso / Taviani 1977 Tony D'Urso / Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977.

Chiarelli 2022 Cosimo Chiarelli, *Due libri fotografici di Maurizio Buscarino e Tadeusz Kantor*, in Giordana Citti et al. (a cura di), *Grafie del corpo #01. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative*, Roma, Edizioni Fotografiche, 2022, pp. 23-43.

Faenza 1973 Roberto Faenza (a cura di), *Senza chiedere il permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Milano, Feltrinelli, 1973.

La Camera 2021 Claudio La Camera (a cura di), *Terzo Teatro. Un grido di battaglia*, Roma, la Bussola, 2021.

Marenzi 2021 Samantha Marenzi, *La fotografia di danza nei primi decenni del Novecento*, in "Drammaturgia", n.s., n. 8, 2021, pp. 199-221.

Meyer-Plantureux 1992 Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.

Novaga 2015-2016 Arianna Novaga, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, tesi di dottorato in Storia delle arti, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015-2016.

Bibliografia

- Pinna 1980** Franco Pinna, *Viaggio nelle terre del silenzio. Reportage dal profondo Sud 1950-1959*, testi di Diego Carpitella, Milano, Idea Editions, 1980.
- Pinna 2004** Franco Pinna, *L'isola del rimorso. Fotografie in Sardegna 1953-1967*, a cura di G. Pinna, Nuoro, Imago Multimedia, 2004.
- Privitera 1982** Pietro Privitera, *Tony D'Urso. Il teatro tra la gente*, in "Progresso Fotografico", n. 3, marzo 1982, pp. 42-46.
- Quadri 1974** Franco Quadri, *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento*, in "Sipario", n. 334, marzo 1974, pp. 7-11.
- Roegiers 1986** Patrick Roegiers, *L'écart constant. Récits*, Bruxelles, Didascalies, 1986.
- Schino 2014** Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2014*, in "Teatro e Storia", n. 35, 2014, pp. 9-10.
- Schino 2015** Mirella Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.
- Schino / Vonella 2020** Mirella Schino / Luca Vonella (a cura di), *Dossier Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, in "Teatro e Storia", n. 41, 2020, pp. 27-168.
- Tarizzo 1976** Domenico Tarizzo, *L'anarchia. Storia dei movimenti libertari nel mondo*, Milano, Mondadori, 1976.
- Taviani 1975** Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975.