

## SUMMARIES

Gabriele Sofia, *Concerning Giovanni Grasso's technique. Hypotheses, blunders and testimonies*

*It has always been difficult to fully understand the particular characteristics of Giovanni Grasso's acting and consequent fame (1873-1930). Initially, the two elements generate distrust. The article examines the testimonies of Grasso's contemporaries, in particular those who were not Italian, as well as the actor's apprenticeship as a puppeteer, highlighting unpublished or little-known episodes (such as the encounter between Grasso and Stanislavski at the Moscow Art Theatre in 1908). It compares them to the testimonies of famous personalities which are often almost disregarded (such as those of Meyerhold, Antoine, Copeau, Strasberg, Craig) especially with regard to the particular manipulation techniques necessary for the Sicilian puppets from Catania. Three characteristics emerge from this comparison: Grasso's voice (as «parraturi» he was used to giving each puppet its peculiar voice), considerable freedom of action concerning to the scripts, and the ability to give life to a continuous flow of details. These characteristics give rise to new considerations about this Sicilian actor's art.*

È sempre stato difficile comprendere appieno le peculiarità della recitazione e della conseguente celebrità di Giovanni Grasso (1873-1930). Suscitano, in primo luogo, diffidenza. L'articolo mette a confronto le testimonianze dei contemporanei, soprattutto quelle non italiane, e l'apprendistato da puparo dell'attore, intrecciando episodi inediti o poco noti (come l'incontro tra Grasso e Stanislavskij al Teatro d'Arte di Mosca nel 1908), e testimonianze illustri e spesso non abbastanza considerate (come quelle di Mejerchol'd, Antoine, Copeau, Strasberg, Craig), con le particolari tecniche di manovra dei pupi catanesi. Da questo intreccio emergono soprattutto tre caratteristiche (la voce da «parraturi» di Grasso, una gran libertà d'azione in confronto ai testi, e una capacità di dar vita a un fiume continuo di dettagli) che consentono di formulare considerazioni nuove a proposito della recitazione dell'artista catanese.

Samantha Marenzi, *The Faun's footprint. A dance hidden within the photos of Adolf de Meyer*

*Photographs play an important role in the iconographic heritage concerning Vaslav Nijinsky. Their production, which was intended for publicity or to be put at the service of painters due to the rapidity of the pose, supplies*

*information on the work of the dancer and on the ways his body was represented. The article examines the photographs taken by Adolf de Meyer for Nijinsky's L'Après-midi d'un faune, and distinguishes them from the numerous «photographs in costume». De Meyer, an author, was linked to the photographic milieu, which claimed artistic autonomy. He worked together with Nijinsky, caught his work on movement and translated it into a visual poetic language, generating images which go beyond simple documentation and give rise to an analysis of the relationship between photography and dance.*

Nel patrimonio iconografico su Vaslav Nižinskij le fotografie hanno un ruolo importante. La loro produzione, destinata alla pubblicità o messa al servizio dei pittori per la rapidità della posa, fornisce informazioni sul lavoro del danzatore e sulle modalità di raffigurazione del suo corpo. Il saggio prende in esame gli scatti realizzati da Adolf de Meyer su *L'Après-midi d'un faune* di Nižinskij, distinguendoli dai numerosi «ritratti in costume». Autore legato all'ambiente della fotografia che rivendica un'autonomia artistica, De Meyer lavora insieme a Nižinskij, coglie il suo lavoro sul movimento e lo traduce in un linguaggio visivo poetico, generando immagini che debordano dal ruolo documentario e aprono una riflessione sui rapporti tra fotografia e danza.

Teatro Valle Occupato, *Expanding without space*

*«The Teatro Valle, occupied by protesters, is no longer simply a physical space but it is made up of the communities which have gone through it, lived in it, and conjured it up in their imagination in the last few years. The space has been determined not only by the place itself, but also by our desires. We shared our frustrations (and some guilty feelings) and instead of feeling sorry for ourselves, or rather, fed up of feeling sorry for ourselves, we transformed our frustrations in visions to which we tried to give shape. We tried to create (more or less successfully) a dialectic which would not simply offer sterile opposition, but which would be capable of constructing a collective discourse that was richer and more complex».*

«Il Valle Occupato non è più un luogo fisico ma è la comunità che lo ha attraversato, abitato e immaginato in questi anni. A determinarlo è stato non solo il luogo, ma anche i nostri desideri.

In comune abbiamo messo le nostre frustrazioni (e qualche senso di colpa) e invece di piangerci addosso, stanchi di piangerci addosso, le abbiamo trasformate in visioni a cui abbiamo cercato di dare forma, tentando (con più o meno successo) una dialettica che non fosse solo di sterile opposizione, ma che sapesse costruire in maniera collettiva un discorso più ricco e complesso».

Teresa Megale, *Artistic Migrations. The Gherardis from Tuscany to France*

*This article examines the problematic question of artistic migration in the seventeenth and eighteenth centuries through the story of one of the principal*

*families of Italian comic actors who worked in France from the second half of the seventeenth century: the Gherardis. The choices, challenges, strategies for artistic survival of the head of the family Giovanni/Flautino and the ability to adapt and integrate within the French cultural environment of his son Evaristo/Arlecchino, are pieced together through different sources (archival, literary, iconographic).*

Il contributo indaga il nodo problematico della migrazione artistica nei secoli XVII-XVIII attraverso la storia di una delle principali famiglie comiche italiane attive in Francia dalla seconda metà del Seicento: i Gherardi. Le scelte, le sfide, le strategie di sopravvivenza artistica del capostipite Giovanni/Flautino e la capacità di adattamento e di assimilazione al paesaggio culturale francese del figlio Evaristo/Arlecchino vengono ricostruiti attraverso una pluralità di fonti (archivistiche, letterarie, iconografiche).

Delia Gambelli, *Franca Rame*. Letter 66

*«“To Franca, resplendent actress and splendid personality” – this is what I had written in my dedication to Franca when I gave her a copy of my book Arlecchino a Parigi. She had liked the dedication, and jokingly had declared that she would choose it as an epitaph. To me, in contrast, these words today appear oversimplified and imprecise when compared to Franca’s magic touch. I think of the special effect of her appearances on stage; she would establish an intimate dialogue with the spectator who, at the same time, would feel projected into another dimension. Today is probably the last day that I shall be speaking in public. To do this for Franca is an honour for me. It moves me, it honours me and it gives meaning to the long path I have trodden through my work».*

«A Franca, attrice risplendente e splendida persona», avevo scritto per Franca donandole il mio *Arlecchino a Parigi*. La dedica le era piaciuta, scherzosamente aveva dichiarato che l’avrebbe scelta come epitaffio. A me, invece, oggi, sembrano parole riduttive, sfocate in confronto al tocco di magia di Franca. Penso all’effetto speciale delle sue apparizioni in scena: stabiliva un colloquio intimo con lo spettatore, che si sentiva al tempo stesso proiettato in un’altra dimensione. Oggi è probabilmente l’ultima volta che parlo in pubblico. Farlo per Franca, per me, è un onore. Mi commuove, mi onora e dà senso a tutto il mio lungo percorso di lavoro passato».

*Odin 50 – Dossier*

*This dossier, which was created on the occasion of Odin Teatret’s fiftieth anniversary, is dedicated to its future and to the future of a historical memory. It is also dedicated to the past of «Teatro e Storia», in particular to the work of Fabrizio Cruciani and Claudio Meldolesi. The dossier is divided into two*

*parts and a conclusion. The first part focuses particularly on Odin Teatret and various studies; it includes articles and collections of archival materials accompanied by notes and information, edited by Mirella Schino. The second part comprises articles, information and material concerning the study environment created within the International School of Theatre Anthropology. The conclusion is a letter by Eugenio Barba.*

Il dossier, nato in occasione del cinquantenario dell'Odin, è dedicato al suo futuro e al futuro di una memoria storica. È dedicato anche al passato di «Teatro e Storia», in particolare al lavoro di Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi. Il dossier è diviso in due parti, più una conclusione. La prima ha come suo principale argomento l'Odin e gli studi, e ne fanno parte saggi e raccolte di materiali d'archivio curate da Mirella Schino, corredate da notazioni e informazioni. La seconda parte del dossier raccoglie saggi, informazioni, materiali relativi all'ambiente di studi formatosi all'interno della International School of Theatre Anthropology. La conclusione è una lettera di Eugenio Barba.

*Odin 50 – Dossier. Part I:*

Raimondo Guarino, *Notes on Odin Teatret and theatre studies in Italy: the encounter between Odin Teatret and a group of Italian intellectuals in the 1970s seen as an experiment on contexts and observation techniques of theatrical action, linked to the contemporary investigations into the methods used in the study of the humanities;*

Materials 1, *Fifty years: a picture by Tommy Bay taken from the performance for the fiftieth anniversary; Else Marie Laukvik discusses the first days of work at Odin Teatret; letter from Norway by Eugenio Barba to his brother Ernesto in the first year Odin was founded; letter by Francesca Romana Rietti from Poland;*

Eugenio Barba, *New words for old paths: speech given on the occasion of the bestowal of an honorary doctorate in the humanities to Eugenio Barba by Queen Margaret University, Edinburgh, July 1st, 2014;*

Materials 2, *Fragments of a Biography: Jens Kruuse on Ornitofilene, a data sheet on Odin Teatret; Eugenio Barba speaks of the foundation of his theatre; presentation of Odin's journal to the Norwegian National Council for research in 1964;*

Mirella Schino, *The girl with the pistol. Odin spectators: to Odin's customary spectators, the performances seem often to offer a private, almost autobiographic aspect. But this secret autobiography is not the performance's false bottom. It is a fissure, that seems to have been created deliberately to break the illusion and the polish of the performance, and at the same time to make it vulnerable. For us spectators, it becomes a door. Leading to where?*

Materials 3, *Odin's bite: a drawing of Ferai by Iben Nagel Rasmussen; Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Nicola Chiaromonte, Claudio Meldolesi speak of the spectators' reaction to Odin's bite;*

Gianandrea Piccioli, *Birthday*. Letter 67: «*I participated in an Odin performance for the first time in 1972: Min fars hus. Thinking back on it, it is a performance that mirrors the anxieties and turmoil of a whole generation. It is perhaps for this reason that the first thing that struck me was the energy it released. I understood then how theatre could provide meaning even without "re-presenting", like music, like the petite phrase of Venteuil.*»

Materials 4, *A Chronic Life: a picture of the performance by Jan Rűsz, with a comment by Doriana Legge; communications by Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raúl Iaiza;*

Ferdinando Taviani, *Darkness is a route: in an article written in 1997, Taviani questions the political meaning of Odin Teatret's performances which, together, seem a «black legend», scattered pieces of a great novel about the turn of the third millenium;*

Materials 5, *Reflections on theatre and politics: scenography of the first theatrical production by Eugenio Barba in Poland in 1961; the mayor of Holstebro and Claudio Meldolesi discuss theatre and politics; Iben Nagel Rasmussen, Itsi Bitsi;*

Ferdinando Taviani, *The theatre that lives in Holstebro: Where is Odin Teatret from? Where is it coming from? The question underpinning this article, published for the first time in 1983, reveals a change of direction in the social function of the theatre and in the relations it establishes with the outside world. Not an emigrant theatre, that leaves a land and a language of origin, but a foreign theatre, that is foreign everywhere. A theatre that is a means to become foreigners within society;*

Materials 6, *Far from the theatre: Tony D'Urso: Odin in the South of Italy, with a comment by Samantha Marenzi; letters on the practice of «barter» by Gianandrea Piccioli and Eugenio Barba;*

Miguel Rubio, *Sobre vivir en Grupo: for Rubio, director of the Grupo Cultural Yuyachkani, one of the longest-living Latin-American theatrical realities, the story of the encounter between his group and Odin, in 1978, in Ayacucho, provides the opportunity to think back on ethic and esthetic values of group theatre, in the context of Latin-American theatre of the second part of the twentieth century: as a research community guided by the necessity to intervene in the social and political reality of the present;*

Materials 7, *Encounters: Judith Malina and Eugenio Barba photographed by Fiora Bemporad, with a comment by Francesca Romana Rietti; a letter by Andre Gregory; a letter by Jean Darcante; Eugenio Barba, Third theatre; a letter by Renzo Vescovi;*

Alberto Grilli, *Thirty-five years of shared theatre*. Letter 68: «*From Nairobi, to the colleagues of Teatro Due Mondi: in these last few months I have often left Italy alone to conduct workshops in faraway countries, and every*

*time I find myself without you I think how much I miss our theatre. This year, we are celebrating the thirty-fifth anniversary of Teatro Due Mondi and I feel like writing to you about the long route we have followed together»;*

Materials 8, *The Work of the Actor: a photograph by Roald Pay, taken in 1972, with a comment by Gabriele Sofia; Torgeir Wethal speaks of the actor's work on the characters, seen not solely as an intimate creation, but also in the context of a theatre group;*

Franco Ruffini, *From the material theatre to the underground theatre: «Underground theatre» is a recurrent expression used by Eugenio Barba in his reasoning. A scholar's work is to see whether and how «underground theatre» in history and historiography can mean something other than forced secrecy, but rather a veritable kind of twentieth-century theatre. It is the task that the scholar sets out to fulfill in this article, by a re-reading of the masters' visions;*

Materials 9, *The goodbye ceremony: a page taken from the director's notebook of Eugenio Barba; letter by Nicola Savarese to Franco Ruffini on the performance of Odin's fiftieth anniversary.*

Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia: l'incontro tra l'Odin Teatret e alcuni intellettuali italiani negli anni Settanta del secolo scorso visto come un esperimento su contesti e tecniche di osservazione dell'azione teatrale, legato alle inchieste contemporanee sul metodo delle scienze umane;*

Materiali 1, *Cinquant'anni: un'immagine di Tommy Bay dallo spettacolo per il cinquantesimo compleanno ; Else Marie Laukvik parla dei primi giorni di lavoro all'Odin Teatret; lettera dalla Norvegia di Eugenio Barba al fratello Ernesto nell'anno di fondazione dell'Odin; lettera di Francesca Romana Rietti dalla Polonia;*

Eugenio Barba, *Parole nuove per antichi sentieri: discorso in occasione del titolo di Dottore in Lettere honoris causa conferito a Barba dall'Università Queen Margaret di Edinburgo il 1° luglio 2014;*

Materiali 2, *Frammenti da una biografia: Jens Kruuse su Ornitofilene, una scheda informativa sull'Odin Teatret; Eugenio Barba parla della fondazione del suo teatro; presentazione della rivista dell'Odin al Consiglio nazionale della ricerca norvegese, nel 1964;*

Mirella Schino, *La ragazza con la pistola. Spettatori dell'Odin: agli spettatori abituali dell'Odin, spesso gli spettacoli sembrano offrire un volto privato, quasi autobiografico. Ma questa autobiografia segreta non è un doppio fondo della rappresentazione. È una crepa, che sembra creata volutamente per rompere l'illusione e lo smalto dello spettacolo, e allo stesso tempo per dargli vulnerabilità. Per noi spettatori diventa una porta. Per dove?»;*

Materiali 3, *Il morso dell'Odin: un disegno da Ferai di Iben Nagel Rasmussen; Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Nicola Chiaromonte, Claudio Meldolesi parlano della reazione degli spettatori al morso dell'Odin;*

Gianandrea Piccioli, *Compleanno*. Lettera 67: «Ho partecipato per la prima volta a uno spettacolo dell'Odin nel 1972: *Min fars hus*. Ripensato nel tempo, è uno spettacolo che rispecchia le ansie e i fermenti di un'intera generazione. Forse per questo la prima cosa che mi colpì fu l'energia che sprigionava. Compresi allora come il teatro potesse offrire un senso anche senza «rap-presentare», come la musica, come la *petite phrase* di Venteuil»;

Materiali 4, *La vita cronica*: una immagine dello spettacolo di Jan Rűsz, con un commento di Doriana Legge; interventi di Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raúl Iaiza;

Ferdinando Taviani, *Il buio è una via*: in un saggio del '97, Taviani si interroga sul senso politico degli spettacoli dell'Odin Teatret, che, tutti insieme, sembrano una «leggenda nera», pezzi scompigliati d'un grande romanzo sul passaggio al terzo millennio;

Materiali 5, *Riflessioni su teatro e politica*: scenografia del primo lavoro teatrale di Eugenio Barba, nel 1961, in Polonia; il sindaco di Holstebro e Claudio Meldolesi parlano di teatro e politica; Iben Nagel Rasmussen, *Itsi Bitsi*;

Ferdinando Taviani, *Il teatro che vive a Holstebro*: Di dov'è l'Odin Teatret? Da dove viene? La domanda che ritma questo saggio, pubblicato per la prima volta nel 1983, svela un cambiamento di tendenza nella funzione sociale del teatro e nelle relazioni che stabilisce col mondo esterno. Non un teatro emigrante, che lascia una terra e una lingua d'origine, ma un teatro *straniero*, che è straniero dappertutto. Un teatro che si fa mezzo per diventare stranieri dentro la società;

Materiali 6, *Lontano dal teatro*: Tony D'Urso: l'Odin in Sud Italia, con un commento di Samantha Marenzi; lettere sulla pratica del «baratto» di Gianandrea Piccioli e di Eugenio Barba;

Miguel Rubio, *Sobre vivir en Grupo*: per Rubio, regista del Grupo Cultural Yuyachkani, una delle più longeve realtà teatrali latino-americane, il racconto dell'incontro tra il suo gruppo e l'Odin, nel 1978, ad Ayacucho, diviene l'occasione per riflettere a ritroso su valori etici ed estetici del teatro di gruppo, nel contesto del teatro latino-americano del secondo Novecento: come comunità di ricerca guidata dalla necessità di intervenire nella realtà sociale e politica del presente;

Materiali 7, *Incontri*: Judith Malina e Eugenio Barba fotografati da Fiora Bemporad, con un commento di Francesca Romana Rietti; una lettera di Andre Gregory; una lettera di Jean Darcante; Eugenio Barba, *Terzo Teatro*; una lettera di Renzo Vescovi;

Alberto Grilli, *35 anni di teatro condiviso*. Lettera 68: «Da Nairobi, ai compagni del Teatro Due Mondi: in questi ultimi mesi più volte sono partito da solo per condurre workshop in paesi lontani dall'Italia, e ogni volta che mi trovo senza di voi penso a quanto mi manca il nostro teatro. Quest'anno festeggiamo i trentacinque anni di vita del Teatro Due Mondi e ho voglia di scrivervi a proposito della lunga strada che abbiamo percorso assieme»;

Materiali 8, *Lavoro d'attore*: una fotografia di Roald Pay, del 1972, con

un commento di Gabriele Sofia; Torgeir Wethal parla del lavoro d'attore sui personaggi, visto non solo come creazione intima, ma anche nella logica di un gruppo teatrale;

Franco Ruffini, *Dal teatro materiale al teatro sotterraneo*: «Teatro sotterraneo» è un'espressione ricorrente nei ragionamenti di Eugenio Barba. Per un uomo di libri, si tratta di vedere se e come «teatro sotterraneo» possa essere qualcosa di diverso dal contenitore delle forzate clandestinità, nella storia e nella storiografia, ma una vera e propria specie del teatro del Novecento. È il compito che si propone di affrontare questo saggio, ri-leggendo le visioni dei maestri;

Materiali 9, *La cerimonia degli addii*: una pagina da un taccuino di regia di Eugenio Barba; lettera di Nicola Savarese a Franco Ruffini sullo spettacolo dei cinquant'anni dell'Odin.

#### *Odin 50 – Dossier. Part Two:*

Materials on ISTA, *International School of Theatre Anthropology: Sanjukta Panigrahi in a photo by Fiora Bemporad, with a comment by Raffaella Di Tizio; a data sheet on ISTA; Ugo Volli speaks of the International School of Theatre Anthropology*;

Fabrizio Cruciani, *School for actors: a few months after the first session of ISTA in 1981, Fabrizio Cruciani draws up a lucid analysis of the pedagogical processes and of the path that the school has undertaken – ISTA is revealed as a particular setting where research and pedagogy come together, providing reflection and experience for actors, researchers, directors and theatre persons*;

Marco De Marinis, *The creative process in contemporary theatre: it is only with the development of direction, at the end of the nineteenth century that rehearsals as we know them today are established. From that moment, while in mainstream theatre rehearsals quickly take up a standard dimension and role, in the enclaves of twentieth-century laboratory theatres, rehearsals prove to be by far the most stimulating, profound and most creative time, at the vertex of the theatrical work. An article dedicated to Torgeir Wethal*;

Lluís Masgrau, *La vision teatral cifrada en la obra escrita de Eugenio Barba: an analysis of the written work by Barba that shows that beneath the heterogeneous and polyhedric appearance, there is in reality a coherent and articulate personal vision*;

Nicola Savarese, *Adventures of a Dictionary: The Secret Art of the Performer. A dictionary of theatre anthropology is a book edited for the first time in the previous century, in 1983. In the course of time, and up to today, it has had many translations and publications. The unique story of this book, by Eugenio Barba and Nicola Savarese, rich in texts and illustrations which constitute a veritable text in themselves, can prove significant for the generations that are only too familiar with the benefits of the digital era*;



Kirsten Hastrup, *The making of Theatre and History: action within the theatre is observed as an example of social action. Through the description of the atmosphere of the International School of Theatre Anthropology, Kirsten Hastrup in 1996 examines the potential of theatre – the art, in particular that of the theatre, can be more than a simple means of communication: it can reveal itself as a strategy of thinking, a particular space in which to observe «the hidden side of things»;*

Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire: the French researcher recounts the meeting in Holstebro in 1975 and ensuing ties with Eugenio Barba, Odin Teatret and its activities, in particular ISTA, and the way they have nourished his work, contributing to the elaboration of «ethnoscénologie» in 1995;*

Peter Elsass, *Absolute Presence. A therapeutic space for theatre and psychology: Peter Elsass, professor of clinical psychology, but also founder of the International School of Theatre Anthropology, analyses the way in which Odin has created its «absolute presence» and makes hypotheses on the way this can be useful for psychology, but not only.*

Materiali sull'ISTA, *International School of Theatre Anthropology: Sanjukta Panigrahi in una foto di Fiora Bemporad, con un commento di Raffaella Di Tizio; una scheda informativa sull'ISTA; Ugo Volli parla dell'International School;*

Fabrizio Cruciani, *Scuola per attori: pochi mesi dopo la prima sessione dell'ISTA, nel 1981, Fabrizio Cruciani tintege una lucida analisi dei processi pedagogici e del percorso che la scuola ha intrapreso: l'ISTA si mostra come luogo privilegiato dove si fondono ricerca e pedagogia, momento di riflessione e luogo di esperienza per attori, studiosi, registi, gente di teatro;*

Marco De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: solo con l'avvento della regia, alla fine del XIX secolo, si afferma in teatro il percorso delle prove così come oggi lo conosciamo. Da quel momento, mentre nel teatro maggioritario si assestano rapidamente in una dimensione e in un ruolo standard, nelle enclaves dei teatri laboratorio novecenteschi le prove si affermano come il momento di gran lunga più importante, più vivo, più intenso e creativo del lavoro teatrale. Un saggio dedicato a Torgeir Wethal;*

Lluís Masgrau, *La vision teatral cifrada en la obra escrita de Barba: una analisi dell'opera scritta di Barba che mostra come sotto la sua apparenza eterogenea e poliedrica ci sia in realtà una coerente visione teatrale, articolata e personale;*

Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario: L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale è un libro edito per la prima volta nell'altro secolo, nel 1983. Nel corso del tempo, e fino a oggi, ha avuto molte traduzioni e pubblicazioni. La singolare storia di questo libro, opera di Eugenio Barba e Nicola Savarese, ricco di testi e illustrazioni che costituiscono un vero testo a parte, può rivelarsi significativa per le generazioni che conoscono*

fin troppo bene i benefici dell'era digitale;

Kirsten Hastrup, *The making of Theatre and History*: l'azione teatrale viene osservata come un esempio di azione sociale. Attraverso la descrizione dell'atmosfera dell'International School of Theatre Anthropology, Kirsten Hastrup indaga, nel 1996, il potenziale del teatro: l'arte, in particolare quella teatrale, può essere più che un semplice mezzo di comunicazione: può rivelarsi come una strategia del pensiero, un luogo privilegiato per osservare «il lato nascosto delle cose»;

Jean-Marie Pradier, *Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire*: lo studioso francese racconta l'incontro a Holstebro nel 1975 e il successivo legame con Eugenio Barba, l'Odin Teatret e le sue attività, in particolare l'ISTA, e il modo in cui hanno nutrito il suo lavoro, contribuendo all'elaborazione della «ethnoscénologie», nel 1995;

Peter Elsass, *La presenza assoluta. Uno spazio terapeutico per il teatro e per la psicologia*: Peter Elsass, professore di psicologia clinica, ma anche fondatore dell'International School of Theatre Anthropology, analizza il modo in cui l'Odin ha creato la sua «presenza assoluta» e ne ipotizza l'utilità anche come suggerimento per la psicologia e non solo.

#### *Odin 50 – Dossier. Conclusion:*

Eugenio Barba, *From the lake house*, «Dear Claudio, Fabrizio, Franco, Hans, Nando, Nicola, Ugo, there is a glimmering fire that we have managed to carry alive in our hands. It is a fire that we have exchanged reciprocally, that you have helped me feed, transmit and protect. The times are full of sudden zephyrs, of pollutions that slowly suffocate. I would like to propose to you a secret pact, a pact of smoke – ideas, like smoke or aromas, that intoxicate and do not allow themselves to be put into a purse. The pact of smoke is the plan to meet regularly. Some time or other, we should manage to build the abbey to protect the glimmering fire in our hands, in the illusion that whoever comes after will know how to use it to light incendiary torches».

Eugenio Barba, *Dalla casa sul lago*, «Carissimi Claudio, Fabrizio, Franco, Hans, Nando, Nicola, Ugo, esiste un fuoco esile che siamo riusciti a portare, vivo, nelle nostre mani. È un fuoco che ci siamo scambiati reciprocamente, che voi mi avete aiutato ad alimentare, a trasmettere, a proteggere. I tempi sono pieni di zefiri improvvisi, inquinamenti che soffocano lentamente. Vorrei proporvi un patto segreto, un patto di fumo – le idee come fumo o aroma che intossicano e non si lasciano mettere nel portafoglio. Il patto di fumo è il progetto di incontri regolari. Prima o poi dovremo riuscire a costruire l'abbazia per proteggere l'esile fuoco della candela, nella illusione che chi verrà dopo sarà accendervi torce incendiarie».