



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Gerardo Guccini e Armando Petrinì

Thinking the Theatre

New Theatrolgy and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi
Torino, 29–30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: **Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 7

GUCCINI, PETRINI

Thinking the Theatre – New Theatrolgy and Performance Studies

ISBN 9788898010752

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini e Armando Petrini
a cura di

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi

(Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)

Assistenza redazionale di Sara Torrenzieri



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

Indice

- 1 *Introduzione* di Gerardo Guccini e Armando Petrini

I. *Materiali preparatori del convegno*

- 22 Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno*.
- 24 Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT*.

II. *Key-note speakers*

- 27 Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 51 Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*
- 67 Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*
- 80 Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatreology and Performance Studies*
- 105 Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*
- 118 Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

III. *Nuova teatrologia e Performance Studies*

- 127 Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*
- 138 Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
- 153 Edoardo Giovanni Carlotti, *Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l’umanistico, nell’umano*
- 168 Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*
- 181 Aleksandra Jovičević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*

- 193 Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*
- 209 Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*
- 221 Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*
- 232 Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*
- 243 Antonio Attisani, Mechrì. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)*

IV. Le funzioni dello spettacolo

- 250 Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*
- 265 Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*
- 277 Giulia Raciti, *La Penteselea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*
- 289 Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*
- 303 Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*
- 315 Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*
- 330 Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*
- 341 Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*
- 350 Paolo Puppa, *Il caso Anagoor: bellezza e dolore*
- 360 Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*

V. Teatri e interazione sociale

- 375 Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
- 390 Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*
- 402 Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance*
- 414 Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*
- 427 Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale*
- 438 Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*
- 449 Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*

VI. Riviste e archivi

- 458 Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*
- 469 Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*
- 477 Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*
- 491 Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*
- 501 Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'*
- 509 Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*
- 519 *Abstract*
- 536 *Profili autori*

Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro di Donatella Orecchia

«Sinceramente non c'è un primissimo ricordo. Non saprei come individuarlo. [...] Non sono molto preciso sulle date, non ho nessuna consapevolezza delle date, anche perché tendo a dimenticarle, perché non ho proprio nessuna attitudine al ricordo, alla memoria. Anzi, mi sembrano delle cose che appesantiscono la vita, la intristiscono. [...] Mi piace più dimenticare che ricordare, diciamo. Anche perché, essendo io un artista d'avanguardia, la devo fare sempre finita con i classici, buttare a mare il passato. Sono profondamente convinto di questo, anzi io stesso, in questa dimensione mi considero un rudere, un passato, e quindi devo farla finita anche con me stesso».¹

È questo l'incipit di una intervista condotta da Giada Oliva a Simone Carella, realizzata nel 2012 all'interno di una ricerca sui primi anni del Beat 72 di Roma. Un incipit in cui le negative si susseguono a sottolineare l'estraneità e persino la diffidenza dell'artista nei confronti del senso, più ancora che della possibilità, di elaborare percorsi di memoria sul teatro e di contribuire in prima persona, con la propria narrazione, al racconto del passato e di come si sia sedimentato nel corso del tempo.

Riprenderò in chiusura questa testimonianza, utile ora a porre l'attenzione sulla problematicità, oltre che sull'urgenza, di affrontare negli studi teatrali la questione delle *memorie del teatro*² anche attraverso le fonti orali. Memorie come testimonianze che vanno indagate nelle loro strategie di narrazione, nelle modalità di ricostruzione dei dati, nella parzialità degli sguardi oltre che, ovviamente, nei rapporti con altre fonti. La loro peculiarità consiste nell'essere racconti di un'esperienza vissuta, di quell'atto che non c'è più, riletture di un tempo esperito, e di essere tese a conservarne per qualcuno (si narra sempre per qualcuno) una seppur parziale verità. Con il suo deciso rifiuto del patto relazionale fra testimone e ricercatore Carella sottolinea la problematicità dei processi di costruzione della memoria e ci dice, fra le altre cose: che non sempre il testimone

¹ *Intervista a Carella Simone*, di Oliva Giada, Roma 13 luglio 2012, Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete, 00:04:34-00:05:55.

²

in ideale prosecuzione con Orecchia 2013.

Questo scritto è

ha una immediata disponibilità al racconto; che la volontà di oblio e di dispersione di alcuni uomini di teatro è pari alla volontà di permanere di altri; che fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta qualcosa nel rapporto con l'esperienza del presente e del passato è mutato in profondità (cfr. l'ultimo paragrafo di questo saggio). Contemporaneamente, la sua intervista (che fu lunga e ricca di dettagli e di riflessioni preziose) ci dice che il patto relazionale fra ricercatore e narratore si può stabilire secondo modalità e tempi non previsti né dall'uno né dall'altro, che la memoria è una dialettica continua con l'oblio (legittimo e necessario), che anche il rifiuto, il non detto, o il detto altrimenti può raccontare molte cose. Lavorare problematicamente con le fonti orali significa affrontare la complessità di ciascun momento della ricerca: dalla costruzione della fonte alla sua interpretazione e condivisione, fra esperienza sul campo e riflessione metodologica.

Facendo in gran parte riferimento all'esperienza del *Progetto Ormete (Oralità Memoria Teatro)*,³ che da anni promuove una progettualità ampia in un confronto sistematico con gli studiosi di altre discipline, e ad alcuni percorsi di ricerca avviati in Italia e in campo internazionale, propongo in queste pagine qualche ipotesi su alcuni aspetti del vasto campo delle *memorie del teatro*, attraverso una riflessione che percorre il territorio specifico delle fonti orali, intese come *fonti di memoria relazionali e polifoniche*.⁴

Da dove partire: la fonte orale. E il teatro?

Una prima questione metodologica da affrontare riguarda il modo di intendere la «fonte orale». Faccio qui riferimento a un'accezione di fonte orale in senso stretto e non a quella più ampia che comprende «tutte le possibili tracce su banda magnetica lasciate da tutte le possibili voci, registrate per le ragioni e nei contesti più vari» (Contini 2006: 795). In questo campo le tipologie di documento possibili sono varie: dalle interviste strutturate con domande predefinite, a quelle semi-strutturate in cui è prevista solo una chiara griglia di questioni, a quelle completamente

³ Il progetto, diretto da chi scrive e da Livia Cavaglieri, è nato nel 2012 e coinvolge molti studiosi e ricercatori italiani di vari Atenei. Cfr. www.omete.net. Recentemente ha promosso il primo seminario di *Storia orale e teatro* (Imperia 11-12 dicembre 2015), in cui studiosi di altre discipline (storici, sociologi, antropologi) si sono confrontati con storici del teatro su questo terreno. Gli atti saranno presto ospitati nella collana *Arti della performance: orizzonti e culture*, all'interno del catalogo AMS Acta dell'Università degli studi di Bologna.

⁴ Differente è il discorso relativo al teatro come linguaggio che elabora le fonti orali prodotte o da storici (per esempio *Radio clandestina* di Celestini da *L'ordine è stato eseguito* di Sandro Portelli) o dai teatranti stessi. Il campo è molto ampio e vario per poterne dare conto in questo contesto. Ricordo solo che una delle forme ormai molto diffuse in campo internazionale, il Verbatim Theatre, costruisce i propri copioni facendo uso direttamente e solo delle parole reali delle persone intervistate e registrate. Per la questione generale relativa alla performance epica, mi limito a rimandare a Guccini 2011 e ai due numeri di «Prove di drammaturgia» a cura di Guccini (2004 e 2005).

libere; dalle interviste a tema a quelle che confluiscono nelle lunghe storie di vita; dalle interviste inserite in progetti che prevedono un corpus più o meno ampio di casi, ai lunghi incontri con un unico interlocutore. Il lavoro sul campo dei ricercatori italiani che usano le fonti orali ha privilegiato ormai da molti anni l'intervista lunga, aperta e flessibile (Portelli 2007; Pistacchi, a cura di, 2010), in sintonia fra l'altro con la ricerca qualitativa sociologica (Della Porta 2010; Serranò e Fasulo 2011; Poggio e Valastro, a cura di, 2012), anziché le interviste con domande precostituite oppure le inchieste che prediligono la ricerca quantitativa e statistica. In questa accezione la fonte manifesta la sua dimensione dialogica e si fa di volta in volta apertura di uno spazio narrativo che è campo di ricerca in fieri (Alessandro Portelli, *L'inter-vista nella storia orale*, in Pistacchi 2010: 3-12), spesso, nella esperienza di storici, antropologi e sociologi italiani, all'interno di una progettualità ampia e talvolta condivisa in gruppi di lavoro. Il primo elemento caratterizzante della fonte orale così intesa concerne la dimensione della duplice *soggettività* che viene coinvolta: dell'intervistato e di chi intervista. Occasione di dibattito e ragione di diffidenze da parte della comunità scientifica degli storici, per il margine di inattendibilità che il ricordo e il suo racconto portano con sé in merito alla precisione dei fatti accaduti, l'elemento della *soggettività dell'intervistato* ha aperto, d'altra parte, spazi narrativi diversi; spazi che ci parlano non tanto (o almeno non solo) di quanto è accaduto, ma del significato di ciò che è accaduto, di cosa resta nel ricordo e di come i protagonisti scelgono di trasmetterlo; di cosa struttura l'identità individuale che narra e dunque, e sempre, di *chi si è*, di *come* si racconta e di *dove* e *quando* lo si fa. Intese così le fonti orali per la storiografia teatrale possono contribuire a indagare le forme di costruzione dell'identità del singolo (personale, artistica, di genere), in relazione ai contesti socio culturali e linguistici in cui ha vissuto, si è formato e in cui si trova quando elabora il proprio racconto;⁵ sugli usi, i costumi e le mentalità di gruppi sociali (per esempio un lavoro sui modi della fruizione, nonché del suo sedimentarsi nella memoria del singolo e di una collettività);⁶ sulle trasformazioni dei processi di memorizzazione e dei meccanismi di funzionamento della memoria del singolo e di elaborazione/costruzione delle memorie collettive (delle operazioni di selezione, deformazione, rimozione dei dati e delle

⁵ Su questo aspetto: Abrams 2010: 33-53; Passerini 1984 e 1988; Maciotti 1995. È questo un tema centrale nel progetto *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista* di Ormete a cura di Francesca Fava, Maia Borelli e con il coordinamento scientifico di Roberta Gandolfi, che focalizza la propria attenzione sulla formazione ed espressione di una identità di genere anche attraverso il linguaggio artistico e sul modo in cui oggi quel percorso viene ri-narrato. La ricerca è ancora in corso.

⁶ Un caso interessante è il lavoro di Orecchia e Petrini su *Aspettando Godot*, in particolare l'intervista a Valeriano Gialli: Orecchia e Petrini 2002. Ricordo anche un recente lavoro sul campo sul Théâtre du Peuple di Bussang (Boisson e Denizot 2015).

esperienze); sulle trasformazioni del linguaggio (verbale e del corpo) e non da ultimo sugli aspetti formali della costruzione del racconto.⁷

Dal punto di vista della soggettività del ricercatore, è d'altra parte importante ricordare il carattere fortemente *intenzionale* delle fonti orali: a differenza delle fonti tradizionali, preesistenti al lavoro dello storico sebbene da lui portate alla luce e interpretate, sono infatti di per se stesse già il frutto di un lavoro di ricerca. Volute e programmate, sono prodotte dallo studioso, da questi *co-costruite* insieme agli intervistati e poi seguite nella fase della loro conservazione, nella tutela del loro uso, oltre che nell'analisi critica del loro contenuto.

Accanto alla dimensione della soggettività, risulta dunque centrale per la nostra riflessione la dimensione della *intersoggettività* o *relazionalità* della fonte orale: intervistato e ricercatore (o, meglio, narratore e ricercatore) condividono nel dialogo relazionale i propri saperi, li rielaborano, li negoziano come l'intervista a Simone Carella ci ricorda. In questo senso, la costruzione di una fonte orale è anche un esercizio di democrazia (Portelli 2007). In questo senso risulta delicata (nonché di grande interesse ermeneutico) la questione della co-autorialità e la scelta di come rendere fruibili le interviste dando voce alla dimensione relazionale con la quale sono state costruite.

Fonte *polifonica*, espressione di una dialettica di punti di vista, la fonte orale ripropone così la complessità e la stratificazione dei processi storici, la loro plurivocalità, anche laddove altri documenti non riescono a darne testimonianza. E proprio la sua specificità relazionale e il suo carattere polifonico sono particolarmente interessanti nel caso del teatro, di un linguaggio artistico cioè che sulla *relazione* fonda la propria specificità e nella compresenza *dialogica* e *polifonica* di punti di vista (soggetti e codici linguistici) afferma la propria essenza, permettendo così allo studioso di concentrare il fuoco dell'attenzione sulle questioni che ruotano intorno alla relazione, all'interno della quale si includono la relazione che fonda l'atto spettacolare (e che di volta in volta viene ridiscussa nel processo costruttivo della memoria), così come quella che si stabilisce fra testimone e ricercatore (cfr. Mariani 2016); la relazione fra il passato di cui si narra e il presente in cui si narra («una contrattazione ininterrotta fra norme e immagini di tempi diversi»: Bravo e Bruzzone 2000: 37), così come quella fra i corpi che hanno agito (espresso, ascoltato, visto) e quelli che agiscono nel presente (e parlano e ascoltano). Infine, ed è un elemento particolarmente interessante per gli studi teatrali, l'intervista è un atto comunicativo che si configura come una performance, dove codici e

⁷ Su questo aspetto cfr. in generale Portelli 2007; un esempio interessante negli studi teatrali: Majorana 2008.

convenzioni definiscono i ruoli, il tempo e lo spazio dell'incontro, nonché le forme dell'autorappresentazione sia dell'intervistato che dell'intervistatore (Mariani 2000: 68; Portelli in Cavaglieri e Orecchia 2016).

Campi di studio e casi studio nel teatro contemporaneo

Parto da un primo dato storiografico in relazione al contesto italiano: l'uso delle fonti orali in riferimento al teatro venne avviato all'interno degli studi antropologici e demonologici ed ebbe come campo specifico di indagine il teatro popolare (cfr. a titolo di esempio: Clemente 1976; Clemente 1978). A lungo si è continuato a ritenere questo il contesto più pertinente, sebbene con meno numerosi e meno strutturati sviluppi scientifici rispetto al campo dell'etnomusicologia. Eppure, tenendo ferma la necessità di usare le fonti orali soprattutto per dare voce a tutte quelle voci che di rado hanno trovato spazio nelle ricostruzioni storiche del teatro occidentale contemporaneo e allargando lo sguardo ad alcuni interessanti studi e progetti internazionali, i contesti si ampliano, si differenziano e si articolano.

In estrema sintesi propongo di seguito, circoscrivendo l'attenzione alla sola Europa, alcuni esempi che affrontano campi di indagine differenti e che si distinguono per forma in due generi di ricerca: le ricerche tematiche e le storie di vita.

Rispetto alle ricerche tematiche, il più ampio progetto di storia orale e teatro è promosso dalla British Library in collaborazione con la De Monfort University (referente Dominic Shellard). All'interno di una più vasta progettualità, il *Theatre Archive Project*, dedicato al teatro inglese fra il 1945 e il 1968, sono state realizzate un numero complessivo di circa 300 interviste ad attori, registi, danzatori, manager, produttori, performer del teatro di Varietà, scenografi, scrittori e critici inglesi.⁸ Interessante da segnalare in questo progetto, oltre ai numerosissimi artisti intervistati dei quali alcuni particolarmente illustri, l'ampia sezione di recente produzione denominata «theatre-goers» (osservatori e spettatori di eccezione). Il progetto riflette complessivamente una modalità operativa piuttosto diffusa nei paesi anglosassoni, dove la storia orale, spesso promossa dalle istituzioni, mira alla raccolta di un ampio numero di interviste all'interno di un campo d'indagine definito da criteri cronologico-geografici, senza che ciò sia poi necessariamente collegato a una rielaborazione del

⁸ Fra gli altri, Lawrence Olivier, Glenda Jackson, Brian Rix, Susan Engel e Michael Frayn: cfr. <http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project>.

materiale raccolto. Il patrimonio immateriale è custodito in una istituzione centrale, facilitato l'accesso e la libera consultazione, forniti in modo sintetico ma rigoroso i parametri descrittivi della fonte.

Caratterizzato invece da una forte intenzionalità storico critica e dalla volontà esplicita di definire l'identità di un contesto, è il recente ampio progetto di ricerca della Aberystwyth University del Wales:⁹ *"It was forty years today..."*. *Location the early history of performance in Wales 1965-1979* che si focalizza in particolare sull'emergere e lo sviluppo della "performance art" in Wales e del suo rapporto con la neoavanguardia nell'arco di quindici anni (1965-79). La raccolta e digitalizzazione di un ampio materiale documentario è stata arricchita da quaranta interviste orali (ad artisti, organizzatori e spettatori), di varia tipologia: in alcuni casi conversazioni con un singolo testimone (audio), in altri interviste di gruppo (audio), in altri ancora interviste *in situ*, nel luogo in cui avvenne la performance (video).¹⁰

Molte delle ricerche avviate all'interno del *Progetto Ormete* danno la priorità al rapporto fra le culture teatrali e gli *spazi urbani* anche in sintonia con molte ricerche di storia orale degli ultimi anni (cfr. Gribaudi 2005),¹¹ una cartina di tornasole della vita e della cultura del tempo ma anche dei costumi, delle tradizioni, delle culture e dei loro intrecci, dei gusti e delle modalità di fruizione dell'arte in alcuni emblematici contesti. *La Borsa di Arlecchino di Genova (1959-1963)*, *Le prime stagioni del Beat 72 di Roma (1964-1974)*, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1970-1983)*, per fare gli esempi dei progetti più avanzati, sono tutti focalizzati intorno a un tempo circoscritto e un preciso tessuto cittadino e in tal modo ereditando la tradizione italiana di microstoria, con un occhio attento però alle più ampie dinamiche di trasformazione culturale, sociale, di genere e, nello specifico, del linguaggio teatrale, che maturarono in Italia e in Europa nel trentennio che il *Progetto Ormete* ha scelto come suo territorio di indagine privilegiato (1960-1990).

La *storia di vita*, come campo d'indagine, oltre che come tipologia di documento prodotto, è un

⁹ Progetto diretto da Heike Rooms, con la collaborazione di Rebecca Edwards, del Dipartimento di "Theatre, Film and Television". Dal 2009 promosso dall'AHRC-Arts and Humanities Research Council (2009-2011).

¹⁰ ⁰ <http://www.performance-wales.org>. Su questo progetto, cfr. anche Rooms 2008. La citazione è tratta dalle pagine di presentazione presenti sul sito del progetto. Il progetto ha incluso anche la creazione di un database dove sono raccolti dati descrittivi e materiali relativi ai principali eventi e performance oggetto della ricerca. Il Database è attualmente in fase di manutenzione e aggiornamento.

¹¹ ¹ Rinvio anche al progetto editoriale coordinato da Lidia Piccioni sui quartieri romani: *Un laboratorio di storia urbana: le molte identità di Roma nel Novecento*, Donzelli, Roma, 2006 e ss.

settore ampiamente rappresentato negli studi sulle e con le fonti orali specie di taglio antropologico e confina con il genere dell'autobiografia orale (Clemente 2013; e in campo sociologico: Ferrarotti 1981; Maciotti 1995). Qui la questione, sopra rapidamente affrontata, della autorialità plurale si presenta con una certa rilevanza: il ricercatore in questo caso, in modo più evidente che in altre occasioni (intervista a tema), fa un passo indietro quanto al proprio intervento diretto e raffina l'arte dell'ascolto per permettere che il racconto di una vita trovi l'ambiente adatto alla sua espressione.¹² Due esempi piuttosto recenti, di due studiose italiane su due artiste della tradizione del teatro popolare, possono essere collocati all'interno di questo campo: Bernadette Majorana con Italia Napoli e Laura Mariani con Pina Patti Cuticchio. Le diverse strategie con le quali le studiose hanno scelto di trascrivere l'intervista sono anche i segni di due modi differenti di intendere l'incontro etnografico (cfr. paragrafo 3).

Spesso compreso all'interno delle storie di vita e talvolta indagato in modo specifico come tema, molto ampio e ricco è il campo d'indagine relativo ai *mestieri del teatro*: attore, organizzatore, regista, tecnico delle luci, scenografo, costumista, per fare solo alcuni esempi. Tematizzare un mestiere (e il concetto stesso di mestiere in teatro) in una ricerca orale, in modo analogo a quanto avviene negli studi storici e antropologici per mestieri che stanno scomparendo, apre all'approfondimento delle strategie per la trasmissione dei saperi e delle tecniche e del delicato rapporto fra 'tradizione' e 'innovazione'. Fra i recenti progetti, si colloca in questo alveo della ricerca il lavoro di interviste video ai componenti dell'Odin Teatret sul tema del training, coordinato da Mirella Schino e realizzato fra il 2009 e il 2011.¹³

Fonte polifonica: ipotesi per una restituzione e consultazione delle fonti

Sebbene nel breve spazio di questo intervento, è importante sottolineare a questo punto un aspetto centrale nelle riflessioni sulle fonti orali che riguarda la forma per renderle fruibili da altri che non siano il ricercatore che le ha realizzate e che le studierà per scriverne poi criticamente. La questione non è meramente tecnica, poiché investe il modo di intendere il proprio mestiere di

¹² Rientrano solo parzialmente in questo quadro le pur interessanti interviste che critici o studiosi di teatro hanno fatto occasionalmente ad artisti celebri fuori da una chiara progettualità di lavoro sul campo con le fonti orali e da un discorso critico sulla memoria. Il confronto con queste esperienze, anche recenti (ricordo solo il recente Ronconi e Capitta 2012), è utile, ma va collocato entro un diverso orizzonte di interesse: un approccio che si focalizza sull'individuo per restare aderente alla ricostruzione del percorso del singolo e della sua poetica autoriale.

¹³ Il lavoro si colloca all'interno del progetto di riordino e studio dell'archivio della compagnia, della cui ampiezza e complessità dà conto Schino 2015.

storici e di porsi in relazione a un contesto culturale

Nella direzione di chi predilige ancora oggi la trascrizione della fonte, mi paiono interessanti le riflessioni di Pietro Clemente e la sua proposta di una «scrittura polifonica», come via per dare voce alla polifonia della fonte, anche in risposta alla posizione dell'antropologia critica di Geertz (Geertz 1988) che ripropone la forte autorialità dell'antropologo (Clemente 2013: 133-150). Un dettaglio, ma significativo: la famosa autobiografia di Dina Mugnaini, *Io so' nata a Santa Lucia*, ha un doppio autore: Valeria Di Piazza (ricercatrice) e Dina Mugnaini (narratrice).

Focalizzando il discorso al campo teatrale, due esempi, sopra ricordati, illuminano su altre possibili strade. Bernadette Majorana sceglie la via di una trascrizione molto precisa e dettagliata, con note relative alla forma della narrazione (intonazione, timbro, volume della voce, ritmo del discorso) e con lunghi commenti critici, storici, linguistico-filologici che inframmezzano in corpo minore la trascrizione fedele delle parole di Italia Napoli (Majorana 2008: 375-450): la co-autorialità e la polifonia sono restituite con una sfasatura temporale, dove il tempo dell'incontro è essenzialmente quello della narratrice e il tempo del commento che interpola la narrazione è quello della riflessione. Laura Mariani sceglie invece di affidare la fonte originale audio all'Archivio di Mimmo Cuticchio e di trascrivere nel suo volume in modo non letterale l'intervista, assumendosi pienamente la responsabilità della storica in questa operazione in cui sono previsti tagli e montaggio, al fine di rendere leggibile e pulito il prodotto finale (Mariani 2016).

Posizione diversa è invece quella di chi intende mantenere la centralità della fonte originale audio. La scelta della British Library, dove sono conservati tutti gli originali delle registrazioni, è di permettere l'accesso diretto on line a tutto il fondo d'interviste orali delle sue collezioni, compreso il *Theatre Project*, e di rendere contestualmente disponibile anche la trascrizione letterale della stessa. In una scheda catalografica dettagliata, sono reperibili tutte le informazioni essenziali relative all'intervista (luogo, data, intervistatore), alcune parole chiave per la sua interrogazione e una brevissima scheda sull'intervistato.

La scelta del *Progetto Ormete* cerca di rispondere ad alcune questioni in parte già sollevate, partendo da chiare scelte prioritarie: la fonte originale è la fonte sonora (o video-sonora) e a essa è necessario permettere l'accesso; è tuttavia fonte da tutelare e non sempre può essere opportuno caricarla in rete dove è difficile il controllo degli usi che terzi ne potranno fare; lunghe interviste sono difficilmente consultabili se non se ne conosce il contenuto e pertanto spesso rischiano di

restare chiuse in magazzini senza che nessuno le ascolti più. *Patrimoniorale* (www.patrimoniorale.ormete.net), sito-banca dati di *Ormete*, è pensato per raccogliere il catalogo completo di tutti i materiali audio realizzati e depositati presso il fondo “Teatro della memoria” dell’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, dove tutte le interviste possono essere ascoltate. Ciascun documento audio è catalogato in *Patrimoniorale* seguendo gli standard internazionali proposti dall’ICCD, in una sintesi della scheda ministeriale BDI (demoetnoantropologici) e rimanda alla sua collocazione presso il catalogo dell’ICBSA. Il sito consente la fruizione interrelata di diversi documenti: a partire dalla tavola dei contenuti in cui l’intervista è indicizzata minuto per minuto, è possibile visualizzare la scheda biografica del testimone, l’elenco dei luoghi, delle persone citate, accedere a percorsi bibliografici mirati e visualizzare altro materiale connesso. L’obiettivo è quello di restituire la polifonia della fonte e dei suoi possibili usi, inserire sempre il documento all’interno di una progettualità chiara, richiamare in modo altrettanto chiaro la co-autorialità (ricercatore e narratore), tessere una rete di rimandi con fonti diverse (scritte, iconografiche etc.) affinché il documento orale sia inserito in un contesto (in un palcoscenico, forse) di documenti, che permetta la consultazione complessa del materiale.¹⁴

Quale esperienza si può fare memoria?

Chiudo queste brevi note con una considerazione che ritorna da dove siamo partiti. La costruzione della fonte orale pone il problema della trasmissione dell’esperienza: l’incontro stesso fra ricercatore e testimone è un’esperienza, fare memoria è un’esperienza, ma anche il teatro è un’esperienza condivisa. E qui il nesso teatro, memoria e fonte orale si stringe indissolubilmente, ma qui anche si colloca uno degli elementi di problematicità. Il Novecento è stato infatti anche il secolo in cui è venuto a maturazione ciò che Benjamin indicò come crisi dell’esperienza. «In mancanza di un’elaborazione dei vissuti all’interno di quadri collettivi capaci di dare voce e senso a ciò che il singolo ha sperimentato, i vissuti tendono a scomparire nell’oblio» (Jedlowski 2002: 89). Crisi dell’esperienza, del rapporto fra memoria individuale e collettiva e connessa crisi della tradizione (intesa come esperienza di continuità con il passato e come ipotesi di percorso per il futuro), fino

¹⁴ Un riferimento importante per il lavoro di progettazione è stato *l’Archivio della memoria. Strade della memoria. Storie di vita e di popoli*, dell’Associazione culturale Quarantasettezeroquattro, cfr. www.stradedellamemoria.it. Un altro, più pertinente agli studi teatrali, per una catalogazione interrelata di fonti a partire da archivi teatrali è il lavoro avviato alla Pina Bausch Foundation (Diwisch e Thull 2014) che potrà essere una piattaforma di riferimento di grande interesse.

alla questione delicata dell'*eccesso di memoria* (Maier 1993) sono tutti temi che hanno attraversato anche il linguaggio della scena novecentesca e che ancora lo attraversano in profondità. Non è possibile elaborare un discorso sul teatro e le fonti orali senza un confronto con queste problematiche. E, come accade spesso, è proprio il lavoro sul campo a porci in modo netto di fronte ai problemi e anche a illuminarli di luci imprevedute. Ed è stato certo illuminante, forse proprio nel suo essere rappresentativo di un estremo, l'incontro con Simone Carella di cui si è detto. La frattura culturale maturata nei movimenti giovanili e artistici fra gli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta ha richiesto ai protagonisti di allora l'elaborazione di nuove costruzioni identitarie e di nuovi contenuti di memoria: di una identità culturale che agisse il conflitto, la rottura storica, che riscoprisse i momenti negativi della memoria, che rifiutasse la memoria come conferma, e che, è il caso di Carella e non solo, fosse disinteressata a pensarsi al di fuori della dimensione del presente. A partire dal proprio vissuto personale Carella pone in verità una questione più generale: quale il senso di ritornare con il pensiero e la memoria a una stagione (della vita e dell'arte) in cui l'agire fu un gesto di rottura della continuità del tempo storico, che non intendeva fondare qualcosa che permanesse, bensì un processo in continua trasformazione? Quale il senso di farlo oggi? Simone Carella, che pone questi problemi, tuttavia poi parla, parla per quasi due ore, con dovizia di dettagli, con passione e con acume: parla e condivide. Il patto comunicativo a poco a poco si ristabilisce, la negoziazione della memoria avviene. Proprio attraverso un procedimento dialogico e costruttivo, il racconto si snoda, recupera frammenti, si fa memoria. Ma come? Emblematica, in tutta la prima parte dell'intervista, è la quasi totale espulsione della prima persona (il protagonista del racconto è il Beat non Carella), che spunta quasi per caso come un errore («si può partire dal '71, '72 quando iniziavi... è iniziata questa esperienza»); o ironicamente (alla domanda, «dello spettacolo di Memè Perlini, *Pirandello chi?* cosa ti ricordi di quella serata...», la risposta è: «Cosa mi ricordo di quella serata? – risata – Mi ricordo le prove...»); l'uso prevalente del presente storico, del passato remoto e dell'imperfetto, quali tempi principali dei racconti storici.¹⁵ Finché al quarantaseiesimo minuto, denunciando la difficoltà di distinguere la storia del Beat dalla propria storia, Carella si assume finalmente la responsabilità di essere il protagonista e usa quindi per la prima volta il pronome possessivo di prima persona: «La *mia* storia è abbastanza particolare

¹⁵ Facendo riferimento alla distinzione fra *storia* e *discorso* di Benveniste, Francesca Socrate verifica, su un campione da lei analizzato, la diversa relazione con il passato e fra passato e presente delle due generazioni che parteciparono ai movimenti giovanili del Sessantotto (i nati fra il 1938 e il 1945 e quelli nati dopo il 1945).

perché mi sono immischiato di tutto... no? Arte, musica, satira...». Il patto comunicativo si ristabilisce, la negoziazione della memoria, sebbene a partire dal suo dichiarato non senso e attraverso una modalità critica e autoriflessiva, è avvenuta. Proprio attraverso un procedimento dialogico e costruttivo, ma solo dopo avere affermato e condiviso una rottura, il racconto si snoda, recupera frammenti, rielabora momenti e ricordi. L'esperienza dei primi anni Settanta, allora fortemente condivisa collettivamente, ma volontariamente e consapevolmente agita in conflitto con il tempo precedente, viene recuperata, senza nostalgie e riagita nel dialogo, ma senza la volontà di permanere e forse senza neppure la certezza di essere compresa (Orecchia in Cavaglieri e Orecchia 2016). Un gesto questo che incorpora in sé (come spesso nell'arte contemporanea) anche l'ipotesi del suo fallimento. Ancora un passaggio di questo documento permette di chiarire un ultimo aspetto. Sollecitato da un ricordo particolarmente significativo (lo spettacolo *Statue movibili* di Antonio Petito per la regia di Carlo Cecchi, «forte [...] pazzesco»), Simone Carella assume il ruolo di protagonista del proprio racconto in qualità di spettatore di teatro: uno spettatore consapevole, che commenta con cognizione di causa e dovizia di particolari alcuni momenti dello spettacolo, per poi passare dalla narrazione alla riproposizione performativa del ricordo, recitando in prima persona frammenti dello spettacolo e assumendosi così la responsabilità, con la lingua del teatrante (la sua voce, il suo corpo, la finzione della sua breve performance attoriale), di riproporre il ricordo di ieri nell'attualità di oggi. L'atto recitativo sostituisce la narrazione; l'autorappresentazione di sé e della propria memoria si fa riscrittura di ieri nel corpo del teatro e del performer. La memoria del teatro passa attraverso la rielaborazione del teatro stesso.

Bibliografia

Abrams, Lynn
2010 *Oral History Theory*, Routledge, London-New York.

Boisson Bénédicte e Denizot Marion
2015 *Le Théâtre du Peuple de Bussang*, Actes Sud, Arles cedex.

Bonomo, Bruno

2013 *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Carocci, Roma.

Bravo, Anna e Bruzzone, Anna Maria

2000 *In guerra senza armi. Storie di donne, 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari.

Cavaglieri, Livia e Orecchia, Donatella

2016 *Teatro della memoria 1. Borsa di Arlecchino e Beat 72*, Accademia University Press, Torino.

Clemente, Pietro

1976 *Lo spettacolo popolare. Note di ricerca nel senese*, in *Tradizioni orali e ricerca etnomusicale*, Guaraldi, Firenze-Rimini.

1978 *Teatro popolare e cultura moderna: materiali del convegno rassegna. Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*, Montepulciano, 21-24 novembre, Vallecchi, Firenze.

2013 *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pacini editore, Pisa.

Contini, Giovanni

1993 *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

2006 *Le fonti orali e audiovisive*, in Claudio Pavone, a cura di, *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti. Vol. 3 Le fonti documentarie*, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, Guerini, Milano, pp. 793-820.

Della Porta, Donatella

2010 *L'intervista qualitativa*, Laterza, Roma.

Di Piazza, Valeria e Mugnaini, Dina

1988 *Io so' nata a Santa Lucia. Il racconto autobiografico di una donna toscana tra mondo contadino e società d'oggi*, Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino.

Diwisch, Kerstin e Thull, Bernhard

2014 *Modeling and Managing the Digital Archive of the Pina Bausch Foundation*, in Sissi Closs, Rudi, Studer, Emmanouel, Garoufallou e Miguel-Angel, Sicilia, *Metadata and Semantics Research*, Springer, Switzerland.

Ferrarotti, Francesco

1981 *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari.

Geertz, Clifford

1988 *Works and lives. The anthropologist as author*, Stanford University Press, Stanford.

Gribaudo, Gabriella

2005 *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Bollati Boringhieri, Torino.

Guccini, Gerardo

2011 *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archives Review», n. 2, novembre.

Guccini, Gerardo, a cura di

2004 *Per una nuova performance epica*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 1.

2005 *Ai confini della performance epica*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 2.

Jedlowski, Paul

2002 *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano.

Macioti, Maria Immacolata

1995 *Oralità e vissuto. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, Liguori, Napoli.

Maier, Charles S.

1993 *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial*, in «History and Memory», 5 (2).

I. Majorana, Bernadette

2005 *Italia Napoli parlitrice dell'Opera dei pupi catanese*, in «Archivio per la storia delle donne», II, 2, pp. 181-236.

2008 *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma.

Mariani, Laura

2000 *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione*, in Daniella, Gagliani, Elda, Guerra, Laura, Mariani, e Fiorenza, Tarozzi, a cura di, *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, Clueb, Bologna, pp. 45-68.

2014 *“Quelle dei pupi erano belle storie”. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori.

2016 *Incontro con Laura Mariani*, a cura di Livia Cavaglieri, in Cavaglieri e Orecchia 2016.

Orecchia, Donatella

2013 *«Evento vissuto» ed «evento ricordato»: la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Biblioteca teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno 2013, parte prima.

Orecchia, Donatella e Petrini, Armando, a cura di

2002 *Materiali per una storia del teatro di contraddizione. Aspettando Godot (1964)*, in

«L'asino di B.», n. 6.

Passerini, Luisa

1984 *Torino operaia e fascismo. Una storia orale*, Laterza, Roma-Bari.

1988 *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, La Nuova Italia, Firenze.

Pistacchi, Massimo, a cura di

2010 *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Donzelli, Roma.

Poggio, Barbara e Valastro, Orazio Maria, a cura di

2012 *Raccontare Ascoltare Comprendere*, numero monografico di «M@gm@», n.1, gennaio-aprile.

Portelli, Alessandro

2007 *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma.

Roms, Heike

2008 *What's Welsh for Performance? An Oral History of Performance Art in Wales* (vol.1), Samizdat Press, Cardiff.

Ronconi, Luca e Capitta, Gianfranco

2012 *Teatro della conoscenza*, Roma, Laterza.

Schino, Mirella

2015 *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.

Serranò, Francesco e Fasulo, Alessandra

2011 *L'intervista come conversazione. Preparazione, conduzione e analisi del colloquio di ricerca*, Carocci, Roma.

Socrate, Francesca

2011 *Classici e romantici. Le generazioni del '68 nel racconto di sé: un'analisi linguistica*, in Paolo, Capozzo, Chiara, Giorgi, Manuale, Martini e Carlotta, Sorba, *Pensare la contemporaneità. Studi di storia per Mariuccia Salvati*, Viella, Roma.