



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

a cura di

Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri

# Fonti orali e teatro

## Memoria, storia, performance

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 8

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

**ormete**  
oralità memoria teatro



ISTITUTO CENTRALE  
PER I BENI SONORI  
ED AUDIOVISIVI



A I S O



n. 8

ORECCHIA, CAVAGLIERI

*Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*

ISBN 9788898010790

ISSN 2421-0722

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

**Donatella Orecchia** è professore associato in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. I suoi ambiti principali di ricerca sono storia e teoria della recitazione, il teatro di varietà italiano, storia orale e teatro. È ideatrice e direttrice scientifica di "Patrimonioreale", portale di archiviazione per la memoria orale del teatro.

**Livia Cavaglieri** è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Genova. Si occupa di Otto e Novecento e in particolare di storia delle istituzioni e dell'organizzazione teatrale; attori e compagnie, attori e Risorgimento; fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; regia e pratiche di allestimento.

Le due autrici co-dirigono il progetto Ormete.

Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri

a cura di

FONTI ORALI E TEATRO

Memoria, storia, performance



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 8



## Indice

1 Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri  
*Nota delle curatrici*

3 Donatella Orecchia  
*Fonti orali nel e per il teatro. Questioni aperte*

1. *Condividere i saperi* p. 3; 2. *Una metodologia riflessiva e una deontologia necessaria: soggettività, coautorialità* p. 4; 3. *Costruire la fonte orale: audio o audiovisiva?* p. 6; 4. *Archiviazione e conservazione* p. 8; 5. *Fonti orali nel teatro* p. 10; 6. *Fonti orali per la storia del teatro* p. 11.

## Storia orale, memoria, teatro. Un contesto interdisciplinare

19 I. Giovanni Contini  
*Le sfide della storia orale oggi*

25 II. Bruno Bonomo  
*Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale*

II.1 AISO (Associazione Italiana di Storia Orale), *Buone pratiche per la storia orale* p. 34.

39 III. Alessandro Casellato  
*L'illusione provvisoria della presenza. Verità, finzione, immaginazione nella storia orale*

III.1 *Un gorilla scopre la vera storia* p. 41; III.2 *Un bugiardo che dice la verità* p. 42; III.3 *Una tigre e un ragazzino* p. 46; III.4 *Tirando le fila* p. 51.

- 53 IV. Piero Cavallari  
*Progetti di acquisizione, tutela e valorizzazione delle fonti orali "teatrali" della collezione dell'Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*

#### Fonti orali per il teatro

- 63 V. Laura Mariani  
*Teatro e Storia orale: cinque punti introduttivi*

V.1 *La cultura orale del teatro: la pratica prima di tutto* p. 63; V.2 *Aspetti performativi della testimonianza orale/ L'intervista diventa spettacolo* p. 64; V.3 *Raccogliere le testimonianze di attori/attrici* p. 65; V.4 *Luoghi di protagonismo femminile* p. 71; V.65 *Gli archivi della memoria teatrale* p. 65.

- 67 VI. Marie-Madeleine Mervant-Roux  
*ECHO, cousin français d'ORMETE. Histoire orale/histoire aurale*

VI.1 *Pour une mémoire renouvelée du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle* p. 67; VI.2 *De l'histoire aurale du théâtre à l'histoire phonique de la scène moderne* p. 68; VI.3 *Les différentes tâches d'ECHO* p. 70; VI.4 *L'écho du théâtre* p. 75.

- 77 VII. Mirella Schino  
*Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*

VII.1 *Julia Varley* p. 80; VII.2 *Training e fonti orali* p. 87; VII.3 *Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal* p. 91; VII.4 *A Pontedera* p. 97; VII.5 *Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri* p. 100; VII.6 *Eugenio Barba* p. 108; VII.7 *Conclusioni* p. 111.

- 113 VIII. Francesca Romana Rietti  
*Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell'Odin Teatret*

VIII.1 *La fonte orale* p. 114; VIII.2 *Il training nelle fonti scritte* p. 118; VIII.3 *Le fonti a confronto* p. 121.

- 123 IX. Gaia Clotilde Chernetich  
*Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

IX.1 *Una questione metodologica e storiografica* p. 124; IX.2 *L'archivio vivente e il repertorio* p. 127; IX.3 *Prendersi cura delle zone d'ombra. Oltre alla memoria funzionale* p. 132.; IX.4 *Il confronto con l'esperienza di Jeff Friedman e la questione dell'originale* p. 134.

- 137 X. Osservatorio su progetti in corso

X.1 Livia Cavaglieri, *Memoria e Stabilità: i racconti della costruzione del teatro pubblico italiano* p. 137; X.2 Francesca Fava, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)* p. 147; X.3 Viviana Raciti, *Franco Scaldati, le fonti scritte e orali. Una ricerca in fieri* p. 153.

#### Fonti orali *nel* teatro

- 161 XI. Alessandro Portelli  
*Esperienze con le fonti orali e narrazione*

- 167 XII. Roberta Gandolfi  
*Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*

XII.1 *Oralità e memoria storica: il teatro documentario* p. 168; XII.2 *Oralità e storie di vita nel teatro femminista* p. 171; XII.3 *Comunicazione, ascolto, espressione corale e comunitaria: l'animazione teatrale* p. 176.

- 181 XIII. Gerardo Guccini  
*Il testimone reale a teatro*

XIII.1 *L'estetica del naso tagliato* p. 181; XIII.2 *Testimoni di testimonianze e testimoni reali* p. 184; XIII.3 *Un'apparizione del testimone reale* p. 186; XIII.4 *La nozione di "testimone reale"* p. 188.

191 XIV. Susanna Ognibene

*Archivi, memoria e identità: un patrimonio culturale*

XIV.1 *Archivi e imprese: il caso dell'Archivio Storico del Muggiano* p. 193; XIV.2 *Archivi e valorizzazione: i progetti Un cantiere di voci e Le mani nel ferro* p. 196.

203 XV. Alessandro Cecchinelli

*Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano*

XV.1 *Tracce* p. 203; XV.2 *Il progetto: le Fonti Orali, documenti di memoria* p. 204; XV.3 *Fonti Orali: raccolta e conservazione* p. 205; XV.4 *Struttura dell'intervista* p. 207; XV.5 *Tracciare la rotta. Le finalità del progetto* p. 212.

217 *Riferimenti bibliografici e fonti sonore*

1. *Riferimenti bibliografici* p. 217; 2. *Fonti sonore* p. 233.

235 *Abstract (ita/eng)*

247 *Profili autori (ita/eng)*

## *Nota delle curatrici*

Il volume che presentiamo prende origine da un seminario che si tenne presso il Polo universitario di Imperia, l'11 e il 12 dicembre del 2015, dedicato alle fonti orali e al teatro. Fu quella una prima importante occasione di confronto fra storici orali (in particolare vicini all'Associazione Italiana di Storia Orale, AISO) e storici del teatro italiani e francesi, promossa dal progetto Ormete, dal Corso di studi in DAMS e dal Dipartimento di Italianistica Romanistica Antichistica Arti e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università degli Studi di Genova, in collaborazione con l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA), il Museo Biblioteca dell'Attore (MBA) di Genova e il Circolo Gianni Bosio, con il patrocinio e la partecipazione dell'AISO e con il patrocinio del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società (SPFS) dell'Università di Roma Tor Vergata. Non fu un convegno e questi che presentiamo ora non sono degli atti: quello fu l'avvio di uno spazio di discussione e questa è la raccolta di alcune riflessioni che vennero allora condivise e di altre che, nel frattempo, si sono aggiunte ad arricchire la scena degli incroci e delle esperienze. In particolare, è stata aggiunta una sezione, *Osservatorio su progetti in corso*, che raccoglie le descrizioni sintetiche di alcune esperienze oggi in corso nel campo delle fonti orali per lo studio delle *performing arts* e che va ad ampliare il racconto dei casi studio già presenti nei lunghi e articolati saggi che la precedono. Sul sito del progetto Ormete (alla pagina <<http://www.ormete.net/materiali/>>) possono essere ascoltati i file audio del seminario svoltosi a Imperia; per agevolare l'ascolto, è disponibile l'indicizzazione degli argomenti trattati nel dibattito, a cura di Valeria Screpis. Il seminario di Imperia e questo volume sono in parte il frutto di un lavoro che il progetto Ormete sta portando avanti da alcuni anni, in collaborazione con le istituzioni partner (ICBSA e MBA), per una ricerca strutturata e coordinata sulla memoria teatrale del Novecento, che integri la documentazione tradizionale a disposizione dello storico del teatro contemporaneo con un uso consapevole e scientifico delle fonti orali (nella doppia veste di fonti orali preesistenti o di nuove fonti create appositamente).

Il nostro ringraziamento va dunque a tutte le Istituzioni coinvolte, al Polo di Imperia dell'Università di Genova, che ci ospitò allora, e a tutti coloro che hanno partecipato e che hanno contribuito a questa pubblicazione. Infine, siamo grate a Gerardo Guccini e Matteo Casari per avere accolto il volume nella collana *Arti della performance: orizzonti e culture*. (D. O. e L. C.)



## *Fonti orali nel e per il teatro. Questioni aperte*

Donatella Orecchia

### 1. *Condividere i saperi*

Il seminario dedicato alle fonti orali e il teatro del dicembre 2015 fu una preziosa occasione di incontro fra studiosi appartenenti ad aree disciplinari diverse e provenienti da percorsi di ricerca anche molto lontani gli uni dagli altri. Nell'intenzione che ci aveva animato nell'organizzare quel seminario, la presenza di alcuni fra gli studiosi che hanno posto le basi per l'affermazione della storia orale e delle storie di vita in Italia (Sandro Portelli, Giovanni Contini e Pietro Clemente) e la collaborazione con l'Associazione Italiana di Storia Orale avevano l'obiettivo di porre le nostre giornate sotto il segno di un lavoro che si intendeva saldamente e consapevolmente radicato all'interno di una lunga tradizione di studi, storici e antropologici innanzitutto. D'altra parte, ci era chiaro che l'interesse degli storici orali nei confronti del teatro fosse spiccato e vivace, sia in Italia che all'estero, in particolare in riferimento a quelle esperienze performative nelle quali la fonte orale viene utilizzata come materiale di costruzione drammaturgica. L'ambizione era tuttavia (ed è) anche quella di discutere insieme di fonti orali *per una memoria del teatro*.

Ed ecco così individuati i due snodi principali del discorso che definiscono anche i due campi di indagine all'interno dei quali il seminario, prima, e questo volume, poi, si sono articolati: le fonti orali *per* il teatro (fonti per lo storico del teatro) e le fonti orali *nel* teatro (materiali da rielaborare per la costruzione di scritture sceniche, ma anche oggettive identità di performer ascrivibili alle nozioni di testimone reale, attore-persona e narratore).

Gli interventi raccolti in questo volume si occupano di entrambi gli aspetti. Pertanto, dopo una prima sezione più generale, che affronta alcune questioni in merito alla storia orale in un contesto interdisciplinare oggi (Giovanni Contini, Bruno Bonomo, Alessandro Casellato, Piero Cavallari), la seconda sezione, interamente dedicata al teatro, dopo una breve premessa di Laura Mariani, si articola a sua volta in una parte che raccoglie le riflessioni intorno all'uso delle fonti orali per lo storico della scena teatrale e performativa più in generale (Mirella Schino, Francesca Romana Rietti, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Livia Cavaglieri, Francesca Fava, Gaia Clotilde Chernetich, Viviana Raciti) e in un'altra che si occupa di approfondire, attraverso alcune esperienze di rilevanza storiografica, il modo in cui le fonti orali sono state utilizzate come base per una drammaturgia

della scena (Sandro Portelli, Roberta Gandolfi, Gerardo Guccini, Susanna Ognibene e Alessandro Cecchinelli). L'eterogeneità dei contributi e delle voci degli studiosi coinvolti in queste riflessioni corrisponde all'eterogeneità dei progetti, alla varietà delle proposte di ricerca e delle metodologie sottese; una scelta compiuta proprio per evitare di ricondurre a sintesi un processo appena avviato di confronto fra esperienze differenti e per mantenere, al contrario, vivo un luogo permanente di ascolto e di dialogo nella diversità.

## 2. Una metodologia riflessiva e una deontologia necessaria: soggettività, coautorialità

Molti tratti distintivi delle fonti orali, gli stessi che le hanno rese fra l'altro per un lungo periodo di tempo sospette a buona parte della comunità scientifica (l'elemento della soggettività, interpretato come presupposto di poca affidabilità scientifica, per esempio), chiedono che il ricercatore eserciti su di esse un controllo critico e un'attenzione riflessiva costanti. Così accade che, proprio all'interno del loro processo costitutivo, siano spesso iscritte le domande che ne problematizzano l'identità e che le rendono documenti caratterizzati in genere da un alto grado di riflessività. È questo uno snodo di fondamentale importanza del quale si è parlato in più momenti durante il seminario e del quale alcuni interventi del volume portano le tracce.

Innanzitutto, la questione forse più critica e più urgente da affrontare, quella legata alla soggettività delle fonti che le rende documenti da trattare con grande cautela, materiale sensibile da tutelare in termini di privacy e di diritti, trova voce nell'intervento di Bruno Bonomo sulle *Buone pratiche* per la storia orale. La riflessione internazionale per un'indicazione di pratiche condivise, che siano la sintesi ragionata collettivamente di una deontologia professionale, è approdata in Italia alla definizione di «linee guida e codici pratici sugli aspetti deontologici della storia orale». Le *Buone Pratiche*, redatte nel 2015 da un gruppo di lavoro dell'AISO, è un documento fondamentale che colma un vuoto e che permette a studiosi, di provenienza diversa, di avere indicazioni chiare e assai pratiche su alcuni aspetti fondamentali della ricerca sul campo, altrimenti rischiosamente delegati al singolo.

C'è poi un aspetto che questo documento e, più complessivamente, il lavoro di molti ricercatori oggi mettono in luce e sul quale Piero Clemente ha molto insistito nel suo intervento al seminario<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L'intervento di Piero Clemente, che non ha potuto partecipare con un contributo scritto a questo volume, può essere ascoltato sul sito di Ormete alla pagina <<http://www.ormete.net/materiali/>>, Sessione 2a.

e, prima ancora, nei suoi studi (Clemente 2013: 133-150): la coautorialità della fonte orale.<sup>2</sup> Se intervistato e ricercatore (o, meglio, narratore e ricercatore) condividono nel dialogo relazionale i propri saperi e li rielaborano, entrambi sono autori della fonte prodotta. La famosa autobiografia di Dina Mugnaini, *Io so' nata a Santa Lucia*, della quale Clemente è stato promotore, ha proprio per questo motivo un doppio autore: Valeria Di Piazza (ricercatrice) e Dina Mugnaini (narratrice) in ruoli e posizioni paritarie (Di Piazza - Mugnaini 1988). La domanda, sottesa a questo tipo di approccio alla fonte, riguarda il ruolo del ricercatore (antropologo o storico che sia) e la sua autorialità. Faccio qui riferimento in particolare alle riflessioni che, in polemica con Clifford Geertz (Geertz 1988), Pietro Clemente ha condotto in difesa di un'antropologia attenta alla pluralità delle fonti e alla densità dei racconti altrui, capace di riconoscere «nuove 'autorialità' e 'autorità' tra cui quelle di 'testi' che non sono prodotti dall'antropologo, anche se solo nell'orizzonte della sua discorsività assumono senso» (Clemente 2013: 145). Fra tali testi si inseriscono a pieno titolo anche i racconti orali che, costruiti da ricercatore e narratore in un processo dialettico comune, hanno certamente una densità e complessità che è responsabilità del ricercatore interpretare, ma anche una loro autonomia di documento (poi sempre reinterpretabile), che è fondamentale riconoscere e tutelare.

È stato questo un punto discusso durante le giornate di seminario, soprattutto nel momento in cui è stata sollevata una questione generale sulle prospettive della storia orale oggi, che provo a sintetizzare brevemente. Quale il senso, il ruolo, la forza di una storia orale che prevede la testimonianza del singolo, in una società che ha visto negli ultimi dieci anni l'ampliarsi del processo di spettacolarizzazione dell'intimità biografica (soprattutto se emotivamente partecipata), la semplificazione tecnologica della registrazione audiovisiva, la moltiplicazione consumistica del racconto del privato, anche in strati della società che un tempo non avevano accesso alla tecnologia? Nel 2014 durante il convegno di antropologia a Matera "La demologia come scienza normale: *Quarant'anni di cultura egemonica e culture subalterne*", uno dei problemi discussi è stato proprio questo: la polverizzazione e desacralizzazione della vita pubblica, insieme all'etica fortemente individualista della società tardo-moderna, conducono a una personalizzazione delle

---

<sup>2</sup> D'altra parte, chi da tempo lavora con le fonti orali conosce il loro carattere fortemente *intenzionale*. Volute e programmate dallo studioso, da questi *co-costruite* insieme agli intervistati, le fonti orali non sono solo documenti, ma «rappresentano, nello stesso tempo, anche la registrazione di un percorso di ricerca fissato in una certa fase: si potrebbe dire che sono documenti di quel percorso» (Contini 2007).

pratiche di memoria. Quanto un uso delle fonti orali, che non si assuma la responsabilità anche di questo dato, finisce per incentivare tale atteggiamento culturale? In che modo declinare oggi quella che per anni è stata l'istanza militante, che ha informato in Italia le ricerche di storia orale, all'interno di un panorama mutato dove la personalizzazione e spettacolarizzazione della memoria sono tanto diffuse? Anche Alessandro Casellato mette in luce, nel suo intervento, problematiche analoghe, soprattutto nel sottolineare il rischio di confondere la storia orale con lo storytelling, la sua versione spettacolarizzata «messa a profitto dall'industria culturale» (cfr. Freund 2015 citato da Casellato, vedi *infra*), depoliticizzata, preconfezionata per consentire il facile consumo di emozioni. La presenza di Pietro Clemente, che ha ribadito con fermezza la necessità di mantenere l'attenzione sul rispetto della coautorialità, sulla densità di senso delle fonti polifoniche, sul fatto che *le fonti sono persone*, è stata fondamentale: è stata, infatti, la testimonianza viva di una lotta culturale combattuta per anni proprio per affermare tali valori che non possono e non debbono essere abbandonati, nonostante la complessità delle sfide di fronte alle quali oggi la società contemporanea pone il ricercatore. Prendersi cura, nell'atteggiamento interpretativo così come nella conservazione e nell'accesso alle fonti, di quelle *persone* è uno degli aspetti più rilevanti e cruciali della storia orale oggi.

### 3. *Costruire la fonte orale: audio o audiovisiva?*

Riflessiva la fonte orale è anche in merito al rapporto con le trasformazioni della tecnologia che hanno investito negli ultimi decenni i sistemi di registrazione e di conservazione delle interviste: il linguaggio e gli strumenti con i quali la fonte viene costruita ne caratterizzano l'identità, contribuiscono a definire il rapporto fra ricercatore e narratore, la modalità stessa del racconto e caratterizzano così il modo di articolare un discorso sulla memoria (Larson 2016, Sheftel - Zembrzvcki 2017).

Come Giovanni Contini ha presto messo in rilievo ad apertura delle giornate di studio, una questione centrale è certamente oggi quella che ruota intorno alla scelta, mai neutra, del tipo di registrazione: audio, come è stato per un lungo periodo di tempo nella maggior parte delle ricerche di storia orale, oppure audiovisiva, come accade ormai sempre più spesso? Le pagine di questo volume mostrano quanto il panorama degli studi anche in Italia sia a questo proposito vario e come la permanenza di progetti che lavorano in modo esclusivo con fonti audio conviva con altre

opzioni audio-visive,<sup>3</sup> rispondendo di volta in volta a domande ad esigenze differenti. Sebbene, in entrambi i casi, le trasformazioni della tecnica abbiano mutato le pratiche e di conseguenza anche le metodologie della ricerca, è certamente nel campo delle registrazioni audiovisive che si appuntano oggi i maggiori quesiti. Quali sono in questo caso le (nuove) problematiche da affrontare?<sup>4</sup> Quali i modelli e le esperienze più rilevanti in questo campo?<sup>5</sup>

Durante le giornate del seminario, la relazione di Francesca Rietti sul progetto sul training e l'Odin Teatret, durante la quale vennero proiettati alcuni frammenti di due videointerviste, e gli interventi nel dibattito di Claudio Coloberti, hanno fornito interessanti elementi alla discussione: la necessità che l'operatore audiovisivo sia consapevole e partecipe dell'intera progettualità, che ci sia un ragionamento condiviso in merito alla tipologia di documento che si vuole produrre e che determina le scelte tecniche (quante telecamere, quale tipo di inquadratura, quali i soggetti, etc.), l'efficacia di una registrazione anche visiva che permetta all'intervistato – come nel caso dell'attrice – di eseguire una dimostrazione pratica che sia parte integrante del suo modo di raccontare, oltre che la possibilità di darci importanti informazioni sulla dinamica relazionale fra intervistato e narratore, in merito anche a tutti i tratti non verbali che partecipano alla sua costruzione.<sup>6</sup>

D'altra parte, prediligere la fonte sonora, come accade in alcuni progetti di cui questo volume dà conto – Ormete, ECHO – può essere una scelta che permette di mantenere la strumentazione di registrazione maneggevole, poco ingombrante, adattabile a contesti spesso poco adeguati per una buona ripresa video e di concentrare, in un secondo momento, l'attenzione di chi fruirà di quella fonte su un solo canale, auditivo, favorendo fra l'altro la consapevolezza della parzialità con cui

<sup>3</sup> Rinvio all'esperienza che vede coinvolto in prima persona Giovanni Contini, l'Archivio video di Storia orale con la raccolta delle video interviste ai minatori del Monte Amiata: <<http://www.archiviovideodistoriaorale.it/parcoamiata/index.php>>.

<sup>4</sup> Rinvio a un interessante contributo di Dan Sipe (Sipe 1991) che, benché di ormai più di venti anni fa, è ancora oggi molto stimolante e che insiste in modo particolare sulle potenzialità della videoripresa in merito alla ricchezza di dettagli con i quali può testimoniare il processo di *costruzione* della fonte. Anche in *The Oxford Handbook of Oral History* sono presenti riflessioni in merito, di cui ricordo in particolare l'intervento di Brien R. Williams che, pur in sintesi, affronta tanto le domande teoriche quanto l'aspetto pratico della ripresa video delle interviste di storia orale (Williams 2011).

<sup>5</sup> In questo campo, e in particolare sul piano della formazione, fra le esperienze oggi più avanzate in Italia, ricordo il Laboratorio di Storia Orale-Labor, del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità dell'Università di degli Studi di Padova che, in collaborazione con il Centro Multimediale e di eLearning del suo Ateneo e l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, organizza fra le altre cose anche workshop formativi per operatori e ricercatori sulle tecniche audiovisive per la raccolta e l'analisi delle testimonianze (<<http://www.lab-or.it/formazione>>, consultato 30 maggio 2017. «Il Corso illustra l'intero processo di registrazione e archiviazione delle fonti orali, le tecniche audiovisive e le relative funzioni espressive, l'utilizzo di diverse risorse mediologiche, la creazione finale di un prodotto documentario che si struttura sulla raccolta e analisi delle testimonianze secondo la tecnica dell'intervista libera (storia di vita) e/o dell'intervista strutturata (basata su un questionario appositamente redatto)»: dalla presentazione del workshop "Memorie Immaginate" 2016.

<sup>6</sup> Rinvio alla registrazione del dibattito e alla sua indicizzazione a cura di Valeria Screpis sul sito di Ormete alla pagina <<http://www.ormete.net/materiali/>>. Vedi ancora Sipe 1991.

l'evento intervista, ripreso e poi riprodotto, non può che darsi. La fonte resta sempre anche *traccia* di una cosa (l'intervista) e non vi si può sostituire, pena diventarne il simulacro e annullarla in sé. L'assenza della dimensione visiva (che, preponderante nella nostra attuale percezione del mondo, più facilmente ci può indurre nella tentazione di sostituire la traccia visiva alla cosa) da limite può così diventare una risorsa che contribuisce a distinguere le priorità della documentazione dalle analogie fra performatività documentaria e performance teatrale.

Vero è che, in ogni progetto l'obiettivo finale (la costituzione di un fondo di testimonianze pubblico oppure una loro rielaborazione autoriale nella scrittura di un libro o di un saggio, o ancora in un documentario o un'opera teatrale) condiziona sempre profondamente modalità e forma di raccolta delle fonti. L'eventuale utilizzo dei materiali audiovisivi al fine di realizzare documentari o comunque montaggi di parte dei documenti che rendano il materiale più facilmente fruibile (com'è stato nel caso del "Training Project" dell'Odin), oppure la costruzione di una raccolta di fonti e la loro rielaborazione in pubblicazioni scientifiche multimediali, come nel caso di Ormete,<sup>7</sup> sono obiettivi differenti che necessariamente condizionano le modalità di costruzione delle fonti, dalla scelta dello strumento di registrazione, alla loro catalogazione e conservazione.

#### 4. *Archiviazione e conservazione*

Aspetti delicati e sempre più centrali negli ultimi anni in questo campo di studi sono quelli che riguardano la conservazione, la tutela e la fruizione delle fonti. Molti ricercatori un tempo conservavano le registrazioni a casa propria. Oggi una buona parte dei progetti prevedono anche un deposito delle fonti in un'istituzione pubblica o privata, nella quale possano essere conservate ed eventualmente anche consultate da altri studiosi. In questi casi, diviene importante lasciare tracce chiare del contesto all'interno del quale sono state prodotte, in modo tale che, chi in futuro interrogherà quei materiali avrà gli elementi necessari di comprensione per avviare nuovi e forse differenti ragionamenti e riflessioni. Dal punto di vista delle problematiche connesse alla conservazione, Piero Cavallari si è fatto portatore, all'interno del nostro seminario, della lunga esperienza dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma: oltre a essere la principale

---

<sup>7</sup> Il progetto Ormete oltre ad avere elaborato un sito banca dati Patrimonio orale (<patrimoniore.ormete.net>), in cui è raccolto il catalogo completo delle interviste, ha dato l'avvio a una collana multimediale, *Il teatro della memoria*, presso Accademia University Press di Torino: una collana di saggi sonori che permettano di rendere fruibili parti delle interviste e, sfruttando le potenzialità della tecnologia, il distendersi di percorsi multisensoriali. Il primo volume è dedicato a due progetti che Ormete ha sviluppato, la Borsa di Arlecchino di Genova e il Beat 72 di Roma: cfr. Cavaglieri - Orecchia 2018.

istituzione pubblica italiana preposta alla tutela e alla conservazione del patrimonio sonoro e audiovisivo nazionale (recentemente entrato nel sistema SBN), l'ICBSA conserva un numero consistente d'interviste audio-registrate, acquisite da ricercatori singoli o da istituzioni e, in alcuni casi, realizzate in loco, e permette l'accesso a fondi e banche dati come l'Archivio della Shoah Foundation o, per restare ad argomenti affini al nostro volume, le Teche Rai. Il progetto Ormete, che collabora da anni con ICBSA, ha aperto presso l'Istituto un fondo intitolato *Il teatro della memoria* che ha l'ambizione di mettere a disposizione, di tutti gli studiosi interessati, l'intero patrimonio di interviste realizzate.

Tuttavia, proprio perché le 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, l'affermarsi di numerosi siti e portali che si pongono il problema della descrizione dei documenti sonori è una realtà sempre più diffusa, che risponde a una necessità reale: alla tradizionale trascrizione, si sta sostituendo sempre più frequentemente l'indicizzazione tematica con time-code.<sup>8</sup>

Riporto brevemente l'esperienza del progetto Ormete in questa direzione: un sito banca dati, Patrimonio orale, che raccoglie il catalogo completo delle interviste di Ormete e 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 di restituire la polifonia della fonte e dei suoi possibili usi, inserire sempre il documento all'interno di una progettazione 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.<sup>9</sup>

Mi sembra interessante ricordare a questo punto quanto Alistair Thomson, in un recente studio, propone alla riflessione della comunità scientifica, facendo riferimento alle soluzioni adottate nell'*Australian Generations Project* da lui diretto (cfr. <[<sup>8</sup> Rinvio, a questo proposito, alle riflessioni ampie e articolate in Lambert - Frisch 2012, MacKay 2016.](http://artsonline.monash.edu.au/australian-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>9</sup> 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 <<http://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 - Thull 2014) che potrà essere una piattaforma di riferimento di grande interesse.

generations/>), per mettere in luce le differenti possibili forme di uso delle fonti orali oggi, dalla discussione aperta e condivisa, alla catalogazione on line con indicizzazione del materiale, alla rielaborazione in aural history book: «the online discussion forum through which interviewers share their account of each interview; the searchable timed summaries that are linked to the audio recording for each interview; the ZOTERO database that we use to access, search, and share the material generated by the project; and an aural history book that will combine text and audio» (Thomson 2016).

### 5. *Fonti orali nel teatro*

Uno dei modi in cui il rapporto fra le fonti orali (audio o video interviste) e le arti performative si è espresso nel corso della storia del Novecento è stato l'uso delle prime come materiale per la costruzione di scritture sceniche che, per questa strada, hanno fra l'altro spesso approfondito un discorso sulla memoria (le sue forme, i suoi linguaggi, i modi della sua trasmissione; il rapporto con la coscienza civile, il radicamento nel tessuto sociale, i suoi connotati politici etc.). Certo, anche gli storici orali si sono interrogati talvolta sui modi di restituzione in pubblico delle memorie orali raccolte, con studi e progetti che affrontano ovviamente anche le questioni che si riferiscono all'atto performativo (cfr. fra gli altri Pollock 2005). Nella ricca esperienza di cui Sandro Portelli è stato protagonista e promotore e di cui ci racconta in questo volume, per esempio, i due percorsi coesistono (rimando anche all'*Incontro con Sandro Portelli*, in Cavaglieri - Orecchia 2018). Se, infatti, Portelli inizia con *Quilt* nel 1991, con un gruppo di studenti, a dare voce alle sue interviste con i minatori del Kentucky, nell'incontro con Ascanio Celestini è quest'ultimo a costruire la propria drammaturgia a partire dal lavoro dello storico (*Radio clandestina da L'ordine è stato eseguito, Fabbrica e Sirena dei Mantici* da alcune interviste di Portelli su Terni), mentre nel recente *Mira la rondondella* (ricerca condotta sui Castelli romani) alla semplice teatralizzazione vocale delle interviste si accosta l'intervento artistico di Sara Modigliani.

Se ci spostiamo ora all'interno delle pratiche e della riflessione del linguaggio più specificatamente teatrale, è con la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, in parallelo con il diffondersi degli studi di storia orale e della ricerca sociologica qualitativa, da un lato, e dei movimenti politici e sociali, dall'altro, che anche la ricerca teatrale ha avviato in alcuni casi un lavoro di sperimentazione sul campo, raccogliendo e rielaborando racconti di testimoni e proponendo una *scrittura scenica*

capace di accogliere metodologicamente la lezione della storia orale. Tutto ciò in gran parte è confluito in quel vasto e articolato campo che è internazionalmente conosciuto come Documentary Theatre, Docudrama, Verbatim Theatre, teatro dei testimoni, teatro inchiesta, per ricordare le definizioni più diffuse.<sup>10</sup> Il saggio di Roberta Gandolfi inquadra storicamente le origini del fenomeno in Italia negli anni Settanta e propone «alcuni territori elettivi» per la sua esplorazione – il teatro documento del Collettivo di Padova, il teatro femminista e l’animazione teatrale – nei quali soggettività diverse (uomini, donne, bambini, operatori teatrali, attori, drammaturghi, registi, animatori) «praticarono il proprio mestiere sotto il segno dell’oralità, dell’ascolto, della partecipazione ai discorsi di soggetti collettivi non egemoni, fuori dal canone del teatro di rappresentazione» (Gandolfi, vedi *infra*). Anche Alessandro Casellato fa ritorno a quegli anni, ricordando il lavoro di Giuliano Scabia ai tempi del *Gorilla Quadrumàno* e quella particolare progettualità in cui trovarono sintesi la ricerca sul campo, la raccolta di fonti orali, la didattica e la creazione artistica. Certo, da allora l’interazione fra fonti orali e scena teatrale ha assunto forme diverse, a proposito delle quali questo volume non intende comporre una sintesi descrittiva, ma fornire ulteriori criteri di analisi e, soprattutto, occasioni di comparazione.<sup>11</sup> Importante era ed è ricordare come l’avvio dell’intreccio che qui interessa, fra fonti orali e arti performative, si sia radicato da principio in Italia in esperienze il più delle volte collettive e in territori spesso limitrofi al teatro dei professionisti, per venire poi ripreso dalle pratiche della narrazione e dalle contemporanee integrazioni di teatro e realtà, che evidenziano le valenze performative dell’individuo sociale e le identità personali dei performer (Guccini, vedi *infra*).

## 6. Fonti orali per la storia del teatro

Senza alcuna pretesa di esaustività rispetto al panorama attuale delle ricerche nel campo della storia orale *per il teatro*, i contributi raccolti nell’ultima parte del volume si focalizzano su alcuni

<sup>10</sup> E di questi, il più strettamente collegato alle fonti orali è certamente il Verbatim Theatre, in Italia complessivamente poco frequentato, ma assai diffuso nei paesi anglofoni e specie negli Stati Uniti e, soprattutto, negli ultimi trent’anni. Lo studio di Paget, il primo ad avere utilizzato il termine, è del 1987 (Paget 1987), ma il testo di Peter Cheeseman, *Fight for Shelton Bar*, considerato il primo vero e proprio esempio di Verbatim Theatre, è del 1974. Vedi Forsyth - Megson 2009, Hammond - Steward 2009, Cantrell 2013, Martin 2013. Rimando anche al Dossier a cura di Gerardo Guccini *Teatro e informazione* (Guccini 2008).

<sup>11</sup> Fra le tante, e oltre a quelle di cui i saggi qui raccolti danno conto, ricordo l’esperienza per certi versi anticipatoria di Carlo Quartucci e Carla Tatò nel primo periodo dell’esperienza di Camion e, in particolare, i lavori su *Casa di bambola* del 1974 (dalle “azioni camionistiche” nel quartiere romano della Romanina all’opera radiofonica *Lungo e impossibile viaggio intorno a Nora Helmer*): qui il materiale drammaturgico proveniente dal testo di Ibsen si intreccia, oltre che con la riscrittura di Alberto Gozzi e Carlo Quartucci, anche con la raccolta di materiali e le testimonianze di esperienze degli abitanti della Romanina.

progetti oggi in corso: da quello sul training dell'Odin Teatret diretto da Mirella Schino e Claudio Coloberti, a quello sulla memoria fonica (sonora e vocale) in Francia del progetto ECHO ("Écrire l'histoire de l'oral") coordinato da Marie-Madeleine Mervant-Roux, dalla rete di progetti di Ormete (fra i quali il lavoro condotto da Francesca Fava, Maia Borelli e Roberta Gandolfi sulle donne teatranti e i movimenti politici a Roma negli anni Settanta e i tre progetti dedicati agli Stabili di Genova, Milano e Torino, coordinati da Livia Cavaglieri i primi due, da me il terzo), al progetto condotto da Gaia Clotilde Chernetich sulla memoria della danza e l'esperienza del Tanztheater Wuppertal, a quello su Franco Scaldati di Viviana Raciti.

Altri importanti lavori sono stati condotti anche nel recente passato (Majorana 2005, Valenti 2008, Mariani 2012, 2014 e 2016, Gandolfi 2016, Cavaglieri - Orecchia 2018), ma ciò che pare caratterizzare innanzitutto i progetti descritti in questo volume è la scelta di lavorare su molti interlocutori diversi, ampliando così la ricerca dal singolo percorso agli intrecci fra più esperienze e, complessivamente, ai contesti. In questa direzione le potenzialità di un lavoro con le fonti orali si manifestano con particolare nettezza proprio nello spostare il focus della ricerca dall'oggetto-spettacolo al contesto (di produzione, di ricezione, di memorizzazione, per esempio): dall'opera (scomparsa) alle tracce della sua memoria, ai mestieri e ai saperi, ai luoghi, ma anche ai percorsi di chi fu protagonista (come artista o come spettatore). È in particolare Mirella Schino a invitarci nel suo saggio ad «abbandonare il centro e accettare la *diversità* degli studi teatrali, che sono studi di limiti, confini, relazioni estreme» e chiedono di rinunciare all'idea che esista un luogo solido nel teatro, l'*opera*, e di lavorare sui contesti, sul rapporto con la Storia sociale e politica, sulle biografie dei singoli, sulle strutture sociali, talvolta sui repertori e le loro ragioni e, appunto, anche sulle memorie.

Pensiamo al caso particolare dell'attore nel Novecento. La prima direzione nella quale le fonti orali possono essere di grande supporto indaga la costruzione della memoria dell'attore su di sé: sulla propria individualità e identità, sul modo di intendere il proprio mestiere, sul modo di formarsi, sul suo appartenere o meno a una comunità (una compagnia, una scuola, una categoria professionale, un genere). La seconda direzione ha per oggetto la memoria sugli attori attraverso sguardi e ricordi diversi: quello dell'attore che narra di un altro attore, quello del teatrante non attore, quello dello spettatore. Quanto al primo percorso: quali parole usano gli attori quando raccontano di sé? Come la loro diversità si esprime? E come è possibile lavorare su questo terreno *incerto*, su questa

*diversità* strutturale, con le fonti orali? (cfr. Schino, vedi *infra*).

Pensiamo poi alle fonti orali nella loro dimensione performativa: ce lo ricordano, nelle pagine che seguono, Laura Mariani e Sandro Portelli, ma rinvio anche a questo proposito alle riflessioni di Bauman (Bauman 1984 e 1986) e di Della Pollock (Pollock 2005). Fra le tante questioni che si aprono, una certamente è di particolare importanza: come agisca questo tipo di performance chi è abituato a usare il proprio corpo e la propria voce creativamente all'interno di contesti performativi (attrice o attore, danzatrice o danzatore, performer che sia). «Ci sono le risate, i sospiri, le pause... Ci sono i brani codificati: brani che il testimone ha raccontato non si sa quante volte, che entrano nell'intervista come fossero tirate di Commedia dell'arte, niente affatto improvvisate», specie nel caso di narratori-testimoni che per professione (e per arte) hanno consapevolezza e controllo di analoghe dinamiche (*Incontro con Laura Mariani*, in Cavaglieri-Orecchia 2018). Quale influenza, in questi casi, la propria poetica artistica esercita sulla rappresentazione dialogico-performativa del sé e in che forme ciò avviene? Come anche attraverso il racconto orale l'artista costruisce la propria immagine pubblica, la propria identità professionale, il proprio modo di perdurare al di là della sua azione in scena (Mariani, vedi *infra*)? Con quale consapevolezza? Quale patto relazionale si stabilisce fra il narratore e chi ascolta partecipe, quali forme della comunicazione (e della finzione) vengono agite, quale fiducia reciproca sulla verità dell'atto comunicativo ed espressivo?

Una riflessione sulle trasformazioni che, negli ultimi quarant'anni, hanno investito lo spettatore teatrale, la sua identità anagrafica, sociale e culturale, da un lato, il suo ruolo all'interno dei processi artistici, dall'altro, è poi un tema di fondamentale interesse, non solo per gli studi teatrali, ma in generale per la comprensione di alcuni importanti mutamenti socioculturali contemporanei. Per quanto cruciale, l'argomento è rimasto tuttavia poco indagato data la complessità delle questioni che pone in campo e la difficoltà a reperire fonti adatte. In questa direzione, la raccolta di testimonianze orali potrebbe colmare almeno in parte una lacuna consistente e, con l'ausilio e l'integrazione di altri dati e fonti, permettere di avviare uno studio anche metodologico sul tema dello spettatore.<sup>12</sup> Il lavoro sulle fonti orali può permettere innanzitutto di spostare il fuoco dell'attenzione dalla questione dell'effimero, di cui lo spettatore sarebbe il testimone, a quello

<sup>12</sup> Sono ad oggi poche le ricerche che intrecciano fonti orali e lavoro critico sullo spettatore; ne ricordo solo alcune a titolo esemplificativo: Altieri - De Marinis 1985, Sauter 2000, Tota 2011, Bouvier 2017.

della permanenza nella memoria dell'esperienza: ciò che il racconto dello spettatore rievoca è un'esperienza affettiva e dinamica (Pustianaz 2011) che, se ha preso l'avvio in un certo momento (quello dell'evento spettacolare), non può esservi circoscritta, perché, se quel tempo dell'evento è perduto, collassato, l'esperienza invece perdura, espandendosi nella trasformazione del soggetto e nel processo relazionale di allora e di ora. È questo un campo aperto e in gran parte da esplorare, del quale alcuni progetti (la sezione di ECHO "Mémoire théâtrale et archives sonores. Enquête de terrain", coordinata da Héléne Bouvier,<sup>13</sup> e una parte delle ricerche di Ormete) danno conto.

Riguardo al progetto sul training dell'Odin e a quello sul Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – che hanno entrambi come riferimento una compagnia, la sua storia e il suo archivio –, torna a questo punto utile fare riferimento all'impostazione di Aleida Assmann, che distingue, a proposito della memoria culturale, fra una *memoria-archivio* e una *memoria funzionale*. La prima, repertorio delle occasioni perdute, delle opzioni alternative e delle opportunità non utilizzate, recepisce il maggior numero di dati possibili e potrebbe anche essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire; la seconda, una memoria viva, inerente a un gruppo, selettiva, portatrice di una eticità nel presente e di un orientamento verso il futuro. In entrambi i casi sopra citati, la presenza di un archivio storico, di una compagnia di artisti che prosegue un percorso di ricerca in dialettica continuità con il proprio passato, la scelta delle fonti orali come strumento per la riattivazione di un patrimonio archivistico, ma anche come luogo di narrazione e di costruzione dialogica di un sapere e di un mestiere sedimentato negli anni, rendono queste due esperienze emblematiche di un lavoro possibile su una memoria-archivio riattivata alle urgenze di una memoria funzionale. Nel progetto di Gaia Clotilde Chernetich, il lavoro sull'archivio del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch incrocia le fonti orali proprio per illuminare non solo alcuni aspetti della modalità di lavoro e di creazione della compagnia di ieri e di oggi, ma anche, e problematicamente, come la compagnia stia costruendo una memoria funzionale nella pratica di riattivazione del repertorio, insieme luogo del deposito e del mantenimento di una memoria-archivio (fatta anche di video, appunti scritti, immagini) e palestra di allenamento per una creatività rinnovata.

<sup>13</sup> Marie-Madeleine Mervant-Roux ha portato all'interno delle giornate di studio e in questo volume la testimonianza dell'importante progetto da lei coordinato, che vede la partecipazione di numerose istituzioni francesi e canadesi (un'équipe del CNRS (UMR ARIAS) e una dell'Università di Montréal, affiliata al CRI - Centre de recherche sur l'intermédialité). La molteplicità delle iniziative di ricerca che convergono in ECHO e l'ampiezza delle problematiche affrontate mettono in luce altre possibili articolazioni di un lavoro sulle fonti sonore e, più ampiamente, sulla dimensione sonora del teatro negli ultimi due secoli di cui il lavoro con le fonti orali è uno solo degli aspetti. Cfr. oltre all'articolo di Marie-Madeleine Mervant-Roux in questo volume, anche il recente Larrue - Mervant-Roux 2016.

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 alcuni studi di storia orale degli ultimi anni (per esempio sulla città di Roma: cfr. Gribaudi 2005, Piccioni 2006), una cartina di tornasole della vita del tempo, dei costumi, delle tradizioni, delle culture e dei loro intrecci, dei gusti e delle modalità di fruizione dell'arte in alcuni emblematici contesti; e poi, e sempre, del modo in cui tutto questo viene raccontato, a distanza di tempo. Alcuni progetti di Ormete – *La Borsa di Arlecchino di Genova*, *Le prime stagioni del Beat 72 di Roma (1964-1974)*, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1970-1983)*, *Il teatro, la città, la memoria* Torino e Genova – per fare gli esempi dei progetti più avanzati, sono tutti focalizzati intorno a un tempo circoscritto e un preciso tessuto cittadino, 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 da principio come suo territorio di indagine privilegiato (1960-1990).<sup>14</sup>

Questo discorso apre, fra l'altro, a una riflessione intorno alla possibilità di commutare in ambito teatrale la proposta di "luogo della memoria", a partire da quanto proposto in campo storico sociale innanzitutto da Pierre Nora e poi, in Italia, da Mario Isnenghi.<sup>15</sup> «Possono essere un luogo della memoria anche un teatro, un repertorio, una compagnia o un gruppo, uno spettacolo? Certo, nella cultura italiana la scena teatrale di prosa appare un luogo sfuggente per la memoria collettiva, forse un luogo di oblio: non casualmente i tre volumi curati da Isnenghi includono fra i luoghi della memoria l'opera (attorno all'evento simbolico che fu l'*Aida* del 1908 all'Arena di Verona) e il cinema, ma non menzionano il teatro drammatico. Ciò non significa, tuttavia, che non esistano luoghi della memoria teatrale, attivi nel presente, di comunità più circoscritte rispetto all'ottica nazionale privilegiata da Isnenghi» (Cavaglieri - Orecchia 2018: XII) Può, per esempio, essere considerato un luogo della memoria l'inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano il 14 maggio 1947, oppure, per il teatro di ricerca, il Convegno di Ivrea del 1967? Possono esserlo la Borsa di Arlecchino o il Beat 72? E, ancora, i luoghi della memoria teatrale sono definiti dal fatto di

<sup>14</sup> *L'Italia a teatro. 1960-1990: trent'anni di storia orale per il teatro* è stato il campo di ricerca sul quale sono stati avviati i primi progetti di Ormete. Cfr. <<http://www.ormete.net>> per una descrizione dettagliata.

<sup>15</sup> Nora 1984-1992; Isnenghi 1996, 1997a, 1997b. Luoghi della memoria intesi come luoghi materiali (archivi, musei, biblioteche, cimiteri di guerra, monumenti), oppure luoghi simbolici (anniversari, commemorazioni), o ancora autobiografie, diari collettivi, installazioni, film, rappresentazioni teatrali, pagine letterarie, che rievocano episodi fondativi di una memoria condivisa da una comunità o un'intera società e si fanno «punto di cristallizzazione o abbreviazione narrativa della memoria collettiva» (Pethes-Rüchatz, pp. 291-292).

essere in sé teatrali oppure, come pensiamo, di venire teatralizzati dall'evento che vi si verifica? Il questo caso, si potrebbe scoprire nella memoria di individui e collettività topografie duplici, dove i luoghi sociali della quotidianità convivono con il ricordo delle loro trasformazioni teatrali e festive. Questo volume non fornisce risposte univoche, ma conferma le infinite possibilità del dialogo fra gli studi sull'oralità e quelli sul teatro. È questa la sua conclusione più accertata e riconoscibile. Una conclusione dinamica e aperta che promette di identificare nuovi strumenti e conoscenze. Non si tratta solo di estendere consolidati campi dell'indagine ad argomenti contigui o affini: l'applicazione di una prospettiva teatrologica alle dinamiche performative delle testimonianze orali e l'inclusione del parlare degli attori agli studi sull'oralità, possono infatti avvantaggiarsi, l'una, delle acquisizioni della storia orale, l'altra, di quelle della storia teatrale. Quelle corrispondenze che già si sono verificate all'atto pratico – si pensi all'incontro fra Portelli e Celestini – e che hanno sviluppato personali filoni di indagine e progettualità inclusive, qui ampiamente documentate, possono suscitare un'inedita comparatistica dagli esiti stimolanti e imprevedibili.

## Storia orale, memoria, teatro. Un contesto interdisciplinare



## I. *Le sfide della storia orale oggi*

Giovanni Contini

Devo premettere che la mia esperienza non è quella di una storia orale del teatro, cioè di una o più ricerche condotte intervistando attori e registi teatrali, ma è quella dell'utilizzo delle fonti orali in lavori teatrali.

Mi riferisco infatti ad un gruppo teatrale di Prato, il Culturificio, che alcuni anni or sono mi chiese di poter ascoltare e visionare le interviste che avevo condotto a Carmignano (Prato) per poi poterle utilizzare in uno spettacolo. Le interviste erano prevalentemente con ex mezzadri e le più antiche erano state raccolte all'inizio degli anni Novanta. Alcune riportavano il vissuto di contadini nati all'inizio del secolo passato, che all'epoca avevano fino e oltre novant'anni.

I giovani del Culturificio presero le interviste, le ascoltarono, le visionarono a lungo (erano registrazioni audiovisive) e costruirono un testo teatrale che raccontava la storia di fantasmi contadini chiusi in una cantina. Il titolo del lavoro era *Fiasco*.

Ebbene: nella rappresentazione riuscirono a riprodurre un parlato che era esattamente quello delle interviste più antiche, raccolte per prime e con informatori anziani, i quali parlavano un dialetto che differiva da quello usato anche solo a pochi chilometri di distanza da Carmignano, cosa frequente in Italia. Inoltre, differiva anche dal dialetto con cui si esprimono oggi i carmignanesi.

L'innesto di questa lingua arcaica e antica in bocca ad attori sui vent'anni produsse un effetto portentoso. Il pubblico, quando *Fiasco* fu rappresentato a Carmignano, ascoltava trattenendo il fiato. Gli attori parlavano come i nonni e i bisnonni, ed erano giovanissimi. Sembrava veramente che i vecchi fossero resuscitati, o che stessero parlando dei veri fantasmi. Insomma, l' "effetto verità" della recitazione colpiva proprio perché era evidente che si stesse trattando, invece, di finzione.

Anche gli aneddoti che quei fantasmi raccontavano, tra l'altro, si riferivano a storie vere o, almeno, a storie realmente presenti nelle interviste. Alcune delle quali assai truculente, come quella del pigionale che taglia la testa con la falce alla moglie, perché l'ha promesso all'amante.

Il successo, comprensibilmente, fu grande. Per me che avevo raccolto le interviste, la recitazione dei giovani della compagnia risultava più "vera" dei racconti reali. Infatti di norma i nostri testimoni ormai anziani, spesso molto anziani, raccontano vicende da loro vissute quando erano giovani, e la

discrepanza tra aspetto del narratore e contenuto della narrazione è un tratto consueto della storia orale. In questo caso, invece, sembrava che i testimoni raccontassero allora, nel tempo degli aneddoti narrati, e non oggi, a distanza di cinquanta, sessant'anni da quel tempo.

La stessa esperienza venne poi ripetuta nel corso di un convegno sulla storia delle miniere, da me organizzato nel 2009 per conto della Soprintendenza Archivistica. Anche in quell'occasione il particolarissimo dialetto di Abbadia San Salvatore servì a narrare vicende antiche della miniera e del paese<sup>16</sup>.

In altre occasioni mi è capitato, invece, di assistere a spettacoli teatrali che riproducevano testi orali trascritti. Gli attori, quindi, non avevano potuto lavorare sulla voce dei testimoni ma avevano solo letto la trascrizione. Devo dire che in questo caso l' "effetto verità" che ricordavo sopra era quasi assente. Quanto veniva detto sembrava fosse stato scritto per l'occasione, in un certo senso le interviste in bocca agli attori facevano meno impressione delle stesse interviste lette in un testo scritto.

Quanto finora detto potrebbe sembrare non del tutto pertinente, a fronte di un interesse delle fonti orali come strumento che possa servire a raccogliere la memoria del teatro. Si tratta infatti di un uso da parte del teatro delle fonti orali, come ho detto. Tuttavia, forse altre riflessioni da noi sviluppate possono essere di stimolo a chi si proponga di intervistare anziani attori e autori teatrali. Ci siamo infatti, come singoli studiosi e come appartenenti ad AISO, domandati come mai l'uso delle fonti audiovisive non abbia suscitato quell'effervescenza di riflessioni e di proposte che aveva accompagnato il primo utilizzo del magnetofono in storiografia.

In quell'occasione una generazione più anziana di storici orali, infatti, aveva prodotto una ricca riflessione teorica, relativa al rapporto tra oralità e scrittura, al rapporto tra testimone e intervistato, al rapporto tra "false notizie" fattuali e un più profondo livello di verità che anche le false notizie permettono di raggiungere; in altri termini, in occasione del primo utilizzo del magnetofono anche le rappresentazioni "false" condivise dagli abitanti di un paese/distretto industriale o dai lavoratori di una fabbrica o di una miniera diventavano significative, una volta riconosciute come non vere da un punto di vista fattuale. Così la falsa convinzione che un paese produttore di coltelli, Scarperia, fosse entrato in una fase di declino per colpa dei suoi cittadini,

---

<sup>16</sup> *L'uomo più forte del mondo*, reading dell'Associazione Culturale Kulturificio n.7; scritto da Tommaso Santi; regia di Valentina Banci; con Francesco Borchì e Carlo Monni; fisarmonica Maria Santi. Presentato durante le giornate di convegno *Minatori e miniere, una memoria europea*, organizzato dalla Soprintendenza Archivistica della Toscana, Firenze 22-23 settembre 2009.

artigiani, incapaci di fidarsi gli uni degli altri, è stata importante. Ha infatti raccontato di come quegli artigiani fossero incapaci di cogliere i vincoli esterni al paese, vera causa del declino, e di come la loro scarsa alfabetizzazione li costringesse a spiegare quella crisi come effetto dell'unica variabile che erano in grado di controllare, il comportamento degli abitanti/artigiani.

Si può trovare lo stesso effetto verità di una non verità, sia pure di segno inverso, nei racconti di Santa Croce sull'Arno, dove il successo del paese, distretto industriale della concia, viene spiegato solo con la buona qualità morale dei cittadini/conciatori, propensi alla fiducia reciproca. Mentre invece, anche in questo caso, si scopre poi che quel successo era dipeso da una quantità di variabili economiche, che però gli attori sociali, i conciatori di Santa Croce, non erano in grado di riconoscere. Anche per loro l'unica variabile comprensibile consisteva nel comportamento dei paesani.

Trarre informazioni anche dalle false notizie: qualcosa di simile a quanto scriveva Marc Bloch quando, in *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* (Bloch 1999) raccontava di come le leggende che nascevano e si propagavano al fronte, nelle trincee della prima guerra mondiale, gli avessero fatto vedere come potesse funzionare l'informazione in una società senza scrittura, come quella medievale. Dove le notizie passavano di bocca in bocca e divenivano leggende, significative.

Sandro Portelli, in Italia, ha teorizzato e praticato per primo questo metodo che consiste nel lavorare non solo sulle informazioni "positive", "vere", ma anche e soprattutto sopra le informazioni che sono vere solo da un punto di vista soggettivo, e servono appunto a ricostruire non semplicemente gli eventi del passato, ma la soggettività dei protagonisti di quegli eventi, oggi nostri interlocutori. *The death of Luigi Trastulli* rappresenta forse il testo che più ha fatto conoscere all'estero questa propensione alla lettura obliqua della fonte orale che è così tipica di quella che è stata chiamata la "scuola italiana".

Ebbene, per riallacciarmi a quanto dicevo sopra sullo scarso dibattito che ha accompagnato l'utilizzo di fonti visive assieme a quelle audio, come potremmo restituire in una postproduzione video questo lavoro indiretto, quest'attenzione alla falsa notizia piena però di significato? Il video tendenzialmente è "oggettivo", la realtà ce la mostra. Per cogliere la natura contraddittoria della testimonianza personale Akira Kurosawa in *Rashomon* alterna diverse versioni di un evento drammatico (un brigante uccide un samurai e poi violenta sua moglie). Ciascuna è vera e

convincente, la vediamo rappresentata, si svolge davanti ai nostri occhi; tutte insieme suggeriscono che la verità dell'evento è inafferrabile, ciascun protagonista crede alla sua verità e quello che possiamo conoscere è, appunto, il motivo per il quale ogni narratore plasma la narrazione nel modo che meglio gli corrisponde.

Nel montare i nostri video dovremmo, quindi, operare in modo da mostrare questa possibilità di leggere in modo obliquo i nostri testi audiovisivi. Ma come?

Succede troppo spesso che il ricercatore consegni il materiale girato a un "esperto del linguaggio visivo", spesso la stessa persona che ha effettuato le riprese come tecnico (spesso, di nuovo, un fotografo che si è riciclato come videoperatore), chiedendogli a grandi linee di inserire questo o quel frammento nel montaggio finale. Ma lasciando a lui, sostanzialmente, carta bianca nel costruire il prodotto. Mi è già capitato di osservare che questo modo di procedere assomiglia a quello di un ricercatore che in archivio raccogliesse una serie di documenti e poi chiedesse ad un altro di costruire un libro, limitandosi a fornirgli i titoli dei capitoli e dei paragrafi. A me è capitato più di una volta di effettuare le interviste audiovisive, di selezionare una serie di punti significativi, di dare poi il tutto ad un "regista", e di avere come risultato una narrazione piatta, dalla quale erano spariti tutti i punti di contraddizione, tutte le differenze a volte radicali tra la narrazione di un testimone e quella di un altro o anche le differenze altrettanto drastiche che spesso troviamo all'interno di una singola narrazione.

Anche nel caso, sempre più frequente, di un lavoro fianco a fianco con il tecnico, il parere di quest'ultimo spesso risulta debordante e, alla fine, decisivo. Così possiamo assistere a dei bei montaggi delle interviste, cioè di quanto i protagonisti hanno detto. Ma poi, tra un intervistato e l'altro, si intromettono immagini inutilmente drammatiche, relative a sbrecciamenti nei muri, oggetti impolverati e distrutti (spesso i nostri progetti riguardano campi di concentramento dismessi, vecchie fabbriche ormai fatiscenti, manicomi altrettanto malandati, oggi). Quelle immagini, che sono odierne, non si riferiscono a quanto i testimoni raccontano, perché quando i fatti si svolsero le fabbriche erano in funzione, non esistevano strutture di metallo corrose, né muri sbrecciati, né alberelli spuntati nel cemento dei piazzali. L'indubbia drammaticità degli edifici che si decompongono non ha molto a che fare con quello che oggi si racconta di allora, ma viene proposta come Leitmotiv, a ondate, come stacco tra un'intervista e l'altra. Per giunta l'effetto è rafforzato da musiche altrettanto, ma insensatamente, drammatiche.

Penso che se la fonte orale verrà utilizzata per ricostruire la storia del teatro non potrà che essere anche audiovisiva, data l'enorme importanza del corpo nella pratica teatrale. Mi aspetto quindi molto da questo tipo di storia orale. Si dovrà utilizzare il video e certamente le storie divergeranno. Come mostrare queste differenze? Cioè, come mostrarle non solo nella loro differenza, ma come utilizzarle per raggiungere, attraverso quella differenza, un livello più profondo di verità?



## II. *Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale*

Bruno Bonomo

Alla metà degli anni Ottanta, in un seminario sugli archivi per la storia contemporanea che dedicava ampio spazio alla raccolta e conservazione delle “nuove” fonti – orali, sonore e audiovisive –, Anna Bravo evidenziava come gli oralisti italiani si muovessero, «come sempre avviene nelle realtà *in fieri*, in un quadro di indeterminatezza, di scarsa formalizzazione dei criteri deontologici». Si trattava di «una fluidità per molti versi opportuna» agli occhi di Bravo, poiché consentiva a ciascun ricercatore o ricercatrice «di sperimentare l’adeguatezza di formule e comportamenti», anche se – aggiungeva – bisognava chiedersi se «tra latenze normative e scogli teorici, non si perpetui un gioco di rapporti di forza – meglio, di autorità – in cui il testimone resta il polo debole, sottostimato» (Bravo 1986: 225). La riflessione della storica torinese procedeva lungo i binari di una severa autocoscienza professionale incentrata sulla piega fortemente asimmetrica che prendeva il rapporto tra ricercatore e intervistato una volta passati dalla fase della realizzazione dell’intervista – nella quale quest’ultimo «agisce, ed è riconosciuto, come proprietario-creatore-attore del proprio discorso» – alla sua archiviazione, trascrizione, interpretazione e pubblicazione:

«Alla fine del percorso l’intervistato da soggetto si trasforma in oggetto, da persona in fonte: separato dal proprio discorso – di cui non dispone più – e insieme suo prigioniero; assunto, come imbozzolato, dentro la sua forma definitiva. L’appropriazione da parte del ricercatore è compiuta» (Bravo 1986: 227).

Per compensare in qualche misura questo sbilanciamento che fatalmente veniva a prodursi tra i soggetti che avevano cooperato alla creazione della fonte orale e permettere alle persone intervistate di mantenere un certo grado di controllo sulle proprie parole anche dopo il deposito dell’intervista in archivio, Bravo auspicava che fosse consentito loro «di fissare vincoli aggiuntivi, di rivedere e integrare il proprio racconto nei termini, orali o scritti, che ritenga[no] opportuni, di valutare motivi e finalità della consultazione» dell’intervista stessa da parte di altri studiosi o studiose (Bravo 1986: 232).

Le considerazioni di Anna Bravo rimandano a un elemento di fondo che ha caratterizzato a lungo la pratica della storia orale in Italia, ovvero il fatto che, in assenza di una riflessione collettiva in grado di approdare a un'elaborazione formalizzata, gli aspetti deontologici del lavoro con le fonti orali sono stati perlopiù lasciati alla sensibilità e allo scrupolo dei singoli ricercatori e ricercatrici, che li hanno variamente declinati in base alle proprie inclinazioni personali, al proprio approccio alla ricerca e ai propri orientamenti culturali, civili e politici. È indicativo, al riguardo, che una delle figure più eminenti della storia orale italiana (e non solo), nonché un maestro di “buone pratiche” nel rapporto con le persone intervistate – Sandro Portelli – alcuni anni fa scrivesse che prima di essere invitato a tenere una relazione su etica e storia orale in un convegno in Brasile nel 1995 non gli era «mai davvero venuto in mente che ci potesse essere un'etica specifica inerente alla storia orale, diversa da quella inerente all'essere un cittadino e un intellettuale di professione» (Portelli 1997: 55).<sup>17</sup>

La discussione in materia di deontologia della storia orale è rimasta episodica anche negli anni Novanta, legandosi soprattutto alle problematiche giuridiche inerenti al diritto d'autore e alla consultabilità delle interviste depositate in archivio (una pratica, tra l'altro, lungi dall'essere universalmente adottata dagli oralisti). In effetti erano soprattutto archivisti e giuristi ad alimentare il confronto su tali questioni, in un quadro giuridico che non prevedeva una regolamentazione organica, né specifica della storia orale.<sup>18</sup> Da questo punto di vista, una svolta si è registrata all'inizio degli anni Duemila con l'emanazione del *Codice di deontologia e di buona condotta per i trattamenti di dati personali per scopi storici*, adottato dal Garante per la protezione dei dati personali con provvedimento n. 8/P/2001 del 14 marzo 2001 in seguito all'introduzione della normativa per la tutela della privacy.<sup>19</sup> Il Codice, che è diventato il principale riferimento normativo in materia, dedica alle fonti orali l'articolo 8:

<sup>17</sup> Portelli si mostrava poco interessato e anche piuttosto scettico nei confronti delle «linee guida etiche per “la professione”» adottate da alcune associazioni di oralisti dei paesi anglosassoni (in primis quella statunitense). A suo avviso, esse rischiavano di favorire una burocratizzazione della storia orale; inoltre, se non supportate da «un più ampio e profondo senso di impegno personale e politico per l'onestà e la verità», potevano ridursi a un elemento di tutela più per i ricercatori che per le persone intervistate, o addirittura a una foglia di fico atta a coprire atteggiamenti poco corretti (Portelli 1997: 55-56; traduzione dall'inglese mia). Portelli ha ripreso alcune di queste considerazioni, in forma più sfumata e meno critica, nel suo intervento al convegno *Buone pratiche di storia orale. Questioni etiche, deontologiche, giuridiche*, Trento, 13-14 novembre 2015 (vedi *infra*), nel quale ha espresso apprezzamento per il documento dell'AISO oggetto di questo contributo.

<sup>18</sup> Si vedano Barrera 1999; Napoli - Traniello 1999. Per un intervento leggermente più tardo: Zeno - Zencovich 2003.

<sup>19</sup> Legge 31 dicembre 1996, n. 675, *Tutela delle persone e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali*; decreto legislativo 30 luglio 1999, n. 281, *Disposizioni in materia di trattamento dei dati personali per finalità storiche, statistiche e di ricerca scientifica*. Entrambi i provvedimenti sono stati abrogati con l'emanazione del decreto legislativo 30 giugno 2003, n. 196, *Codice in materia di protezione dei dati personali*, che ne ha ripreso e aggiornato le disposizioni riordinando l'intera materia.

- «1. In caso di trattamento di fonti orali, è necessario che gli intervistati abbiano espresso il proprio consenso in modo esplicito, eventualmente in forma verbale, anche sulla base di una informativa semplificata che renda nota almeno l'identità e l'attività svolta dall'intervistatore nonché le finalità della raccolta dei dati.
2. Gli archivi che acquisiscono fonti orali richiedono all'autore dell'intervista una dichiarazione scritta dell'avvenuta comunicazione degli scopi perseguiti nell'intervista stessa e del relativo consenso manifestato dagli intervistati».

È su questo terreno ancora poco dissodato che si innesta il documento *Buone pratiche per la storia orale*, redatto nel 2015 da un gruppo di lavoro dell'Associazione italiana di storia orale (AISO) di cui ha fatto parte anche chi scrive. Il documento è frutto di un'assunzione di responsabilità da parte dell'associazione che riunisce gli oralisti italiani, che ha reputato fosse giunto il momento di misurarsi collettivamente e in una veste formalizzata con una serie di questioni di natura deontologica che rivestono primaria importanza per chiunque lavori con le fonti orali. Le motivazioni che ci hanno spinto a redigere il documento sono legate alla presa di coscienza che negli ultimi tempi si è assistito a un significativo mutamento nel panorama delle nostre ricerche e nel contesto in cui esse si svolgono, a seguito dell'avvento di una serie di fattori nuovi e della maggiore o diversa rilevanza acquisita da altri preesistenti.

In primo luogo, sempre più spesso le istituzioni che finanziano la ricerca – a partire da quelle dell'Unione Europea, dalle quali, per effetto dei tagli alle risorse del settore a livello nazionale, vengono in misura crescente a dipendere le possibilità lavorative soprattutto dei giovani ricercatori e ricercatrici – richiedono che i progetti che prevedono il coinvolgimento di “soggetti umani” e la raccolta di dati personali siano corredati da dichiarazioni sugli standard etici e le relative procedure che si intendono adottare, e che i progetti stessi vengano sottoposti al vaglio di apposite commissioni che ne valutino le implicazioni sotto questo profilo, sul modello dei *research ethics committees* esistenti da tempo nelle università inglesi o americane. Laddove nei paesi anglosassoni, però, le associazioni nazionali degli oralisti hanno da tempo adottato linee guida e codici pratici sugli aspetti deontologici della storia orale che possono essere presi a riferimento a

questi fini, in Italia invece un documento del genere mancava.<sup>20</sup>

Inoltre, hanno agito da stimolo una serie di vicende di carattere giudiziario dispiegate a partire dagli anni Novanta. Vi erano state persone, fisiche e giuridiche, che avevano intrapreso o minacciato di intraprendere azioni legali contro ricercatori o ricercatrici poiché reputavano di essere state diffamate “a mezzo intervista”.<sup>21</sup> Altre volte erano stati gli intervistati stessi o i loro eredi a muoversi in quanto non si erano sentiti correttamente rappresentati da chi aveva raccolto i loro racconti o quelli dei loro congiunti.<sup>22</sup> Inoltre alcuni magistrati avevano richiesto l’acquisizione di interviste nell’ambito delle indagini su fatti di rilevanza penale, costringendo gli archivi che le custodivano a consegnarle: vicende di questo genere si erano verificate sia a livello internazionale, con l’acquisizione da parte della polizia nordirlandese di alcune interviste relative ai *Troubles* raccolte nell’ambito di un progetto di storia orale realizzato negli Stati Uniti (il Belfast Project del Boston College); sia in Italia, dove a finire nel mirino degli inquirenti erano state le interviste su un omicidio a sfondo politico avvenuto dopo la Liberazione fatte da ricercatori legati all’Istituto per la storia della Resistenza di Reggio Emilia.<sup>23</sup> Episodi come questi hanno richiamato la nostra attenzione sui rischi cui, anche in ragione delle aree di indeterminatezza normativa che sussistono intorno alla storia orale, possono trovarsi esposti sia i ricercatori e le ricercatrici sia i soggetti che ci consegnano le loro memorie con un vincolo fiduciario di confidenzialità e riservatezza che evidentemente può esser rotto ove la magistratura ritenga che le interviste contengano informazioni potenzialmente rilevanti ai fini delle indagini.<sup>24</sup>

Tali problemi, del resto, sono stati amplificati dall’effetto congiunto di una serie di fattori tanto di natura tecnica quanto di carattere culturale e politico che negli ultimi decenni hanno profondamente modificato il contesto nel quale si svolge il lavoro con le fonti orali e le sue stesse modalità. Da un lato, la rapida diffusione degli strumenti di registrazione digitale – grazie ai quali

<sup>20</sup> Per una cronologia e un’analisi comparata dei principali codici deontologici adottati dalle varie associazioni nazionali degli oralisti, rimando a Bonomo 2016. Per una discussione degli aspetti etici della *oral history* con particolare riferimento al contesto statunitense: Shopes 2007.

<sup>21</sup> Nel corso di questo stesso seminario, Pietro Clemente ha riferito un caso piuttosto precoce di questo genere, in cui lui e i suoi collaboratori, su indicazione di un avvocato, dovettero eliminare alcuni passaggi da una storia di vita che avevano raccolto negli anni Ottanta in quanto i familiari della suocera della persona intervistata si erano risentiti perché nell’intervista, a loro avviso, la si metteva in cattiva luce.

<sup>22</sup> Su queste vicende si veda Casellato 2016b.

<sup>23</sup> Sul caso del Boston College e di Reggio Emilia si vedano rispettivamente Garruccio 2016 e Canovi 2016.

<sup>24</sup> Merita evidenziare che l’acquisizione delle interviste da parte della magistratura rappresentava un’eventualità più remota per gli oralisti e le oraliste delle generazioni precedenti, che spesso conservavano privatamente le proprie interviste senza depositarle in archivi aperti al pubblico.

realizzare un'intervista, anche in formato audiovisivo, è diventata un'operazione alla portata praticamente di tutti – e l'avvento delle nuove tecnologie della comunicazione – in particolare internet, che ha reso possibile la messa in rete dei materiali raccolti e dei prodotti della ricerca – hanno enormemente accresciuto, almeno in potenza, la circolazione delle interviste, rendendole accessibili non solo al circuito tendenzialmente ristretto degli studiosi ma anche a un pubblico assai più ampio e diversificato. Dall'altro lato, la mutata sensibilità per la privacy e la protezione dei dati personali – tema cui è stato dato ampio rilievo nel discorso pubblico e specifica tutela a livello legislativo – ha favorito una maggiore attenzione per la difesa della propria riservatezza e del proprio buon nome, con la diffusione di atteggiamenti anche assai risoluti al riguardo.

Con la redazione del documento che qui si presenta l'AISO ha dunque voluto, per così dire, giocare d'anticipo, stilando *dall'interno* della comunità degli oralisti un elenco di principi e buone norme che si seguono abitualmente (o si dovrebbero seguire) nel lavoro con le fonti orali, prima che essi vengano stabiliti *dall'esterno* dalle agenzie che finanziano la ricerca, dai comitati accademici incaricati di vagliare i progetti nelle loro implicazioni etiche o addirittura dalle autorità inquirenti e giudicanti. In altre parole, volevamo cautelarci in quanto comunità scientifica fornendo dei riferimenti in funzione di orientamento sia per i valutatori delle ricerche sia eventualmente per i magistrati che intendessero usare le interviste in procedimenti legali. Ciò alla luce del fatto che oggi in ambito giuridico si riconosce che non è solo la legge a fare diritto, ma può concorrervi anche l'esperienza professionale di chi svolge una determinata attività, quindi le regole deontologiche che si dà una comunità di praticanti, nell'ottica di una giuridificazione non esclusivamente imposta dall'alto ma anche autoprodotta dal basso.

Ma soprattutto intendevamo sensibilizzare i ricercatori e le ricercatrici, in particolare quelli alle prime armi, fornendo loro una bussola per orientarsi su alcuni aspetti di capitale importanza, o almeno un elenco di questioni sulle quali è opportuno riflettere con attenzione nel momento in cui si intraprende la strada della storia orale. Sottesa alla stesura del documento vi è la convinzione che se nel raccogliere, conservare e usare le fonti orali si deve naturalmente rispettare la legge, i requisiti normativi da soli non sono certo sufficienti a garantire la migliore riuscita dell'impresa con il rispetto e la soddisfazione di tutti i soggetti coinvolti: a tal fine è essenziale che ricercatori e ricercatrici siano consapevoli di una serie di implicazioni etico-deontologiche del proprio lavoro e che seguano volontariamente delle "buone pratiche" che rappresentano una sorta di distillato del

lavoro e dell'autocoscienza professionale delle varie generazioni di oralisti succedutesi fino a oggi. In effetti, il contenuto del documento riflette in sostanza quei principi, quelle modalità operative e quegli accorgimenti che ci sono stati trasmessi dai nostri maestri e maestre, e che noi stessi abbiamo appreso e affinato attraverso lo studio e il lavoro sul campo. Nella stesura del testo, inoltre – pur discostandocene in maniera anche significativa su alcuni aspetti – ci siamo ispirati agli analoghi documenti che, come detto, già da tempo sono stati adottati da altre associazioni nazionali degli oralisti affiliate alla IOHA (International Oral History Association).

L'obiettivo che ci siamo prefissi è garantire la maggior tutela possibile di tutti i soggetti coinvolti nella creazione e nel trattamento delle fonti orali, a partire naturalmente dalle persone intervistate, alle quali come ricercatori e ricercatrici siamo debitori per la disponibilità ad aprirsi al dialogo donandoci il loro tempo e le loro memorie. Nei loro confronti crediamo sia fondamentale adottare una serie di accorgimenti e cautele per assicurare la trasparenza di tutte le operazioni connesse al lavoro di ricerca e per consentire loro di mantenere un certo grado di controllo sulle proprie parole, riequilibrando almeno in parte quello sbilanciamento che caratterizza la relazione tra ricercatore e intervistato soprattutto dopo la conclusione dell'intervista, nello spirito delle considerazioni di Anna Bravo richiamate in apertura.

Il processo che ha condotto all'adozione delle Buone pratiche si è messo in moto nel dicembre 2013 con un'e-mail inviata da Alessandro Casellato a una serie di persone che con lui avevano partecipato in qualità di relatori a un corso di formazione sulle problematiche deontologiche e giuridiche legate all'uso delle fonti orali tenutosi a Venezia due mesi prima.<sup>25</sup> La mail esordiva così: «Care e cari, i nodi arrivano al pettine». Casellato riferiva di una giovane antropologa che aveva recentemente vinto una borsa Marie Curie con un progetto di storia orale che prevedeva di intervistare i lavoratori di una fabbrica in Paraguay: i valutatori europei chiedevano che il progetto fosse sottoposto al vaglio di un comitato etico dell'Università di Venezia e che facesse riferimento a delle linee guida consolidate in materia. Il problema, però, era che tali linee guida non esistevano. Casellato concludeva dunque: «Potremmo cogliere l'occasione di questa "emergenza" per cominciare a ragionarci, se siete d'accordo».<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Le vite degli altri. Questioni deontologiche e giuridiche nell'uso delle fonti orali*, corso regionale di aggiornamento per archivisti organizzato dall'Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea e dalla Regione Veneto in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia, 8 e 15 ottobre 2013.

<sup>26</sup> L'e-mail reca la data del 15 dicembre 2013. Ringrazio Alessandro Casellato per avermi autorizzato a pubblicarne i contenuti.

I destinatari della mail erano storici e storiche dell'età contemporanea membri dell'AISO (Giovanni Contini, Roberta Garruccio e Gloria Nemec, oltre a chi scrive); due giuristi: Fulvio Cortese, professore di Diritto amministrativo all'Università di Trento, e Alessandro Giadrossi, avvocato specializzato in diritto ambientale, urbanistico e dei beni culturali, nonché docente a contratto all'Università di Trieste; e Luis Fernando Beneduzi, storico delle Americhe e fondatore dell'associazione Areia (Audio-archivio sulle migrazioni fra l'Europa e l'America latina). La sollecitazione fu accolta con grande interesse e si decise di dar vita a un gruppo di lavoro, la cui costituzione venne sancita nell'aprile 2014 in occasione dell'assemblea annuale dei soci AISO che diede mandato al gruppo di redigere delle linee guida deontologiche per la storia orale. Si trattava di un gruppo aperto, il cui ventaglio di competenze e sensibilità si è poi ulteriormente arricchito grazie all'ingresso di nuovi membri: una storica dell'età moderna come Adelisa Malena, uno studioso di archivistica come Andrea Giorgi e una laureanda in Lettere, Rachele Sinello, che su questo lavoro intendeva svolgere la tesi e sarebbe passata in breve dall'osservazione partecipante alla partecipazione osservante.<sup>27</sup>

Il metodo di lavoro adottato per redigere il documento ha combinato la raccolta di informazioni e materiali utili da parte dei vari membri del gruppo, una serie di riunioni volte alla discussione e all'elaborazione comune tenutesi a Venezia, lo scambio di comunicazioni e la condivisione di materiali attraverso posta elettronica e servizi di *file hosting*. Inoltre il gruppo di lavoro ha intessuto un proficuo dialogo con altri ricercatori/trici e istituti operanti nel campo della storia orale e della scrittura popolare, raccogliendo opinioni, spunti e rilievi critici sulle varie questioni che si andavano affrontando. Una prima bozza del documento è stata presentata all'assemblea annuale dei soci AISO del 2015 e fatta circolare tra tutti gli iscritti con l'invito a inviare osservazioni e proposte di modifica al gruppo di lavoro, che ha poi proceduto alla revisione e integrazione del testo alla luce dei contributi pervenuti. Una nuova versione è stata quindi illustrata e discussa in un apposito convegno tenutosi a Trento nel novembre 2015.<sup>28</sup> Dopo una limatura volta a recepire suggerimenti e commenti formulati in questa occasione, la versione finale del documento è stata pubblicata sul sito internet dell'AISO.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Si veda Sinello 2015.

<sup>28</sup> *Buone pratiche di storia orale. Questioni etiche, deontologiche, giuridiche*, Trento, 13-14 novembre 2015. Il convegno è stato organizzato dall'AISO insieme alla Fondazione Museo storico del Trentino, con la collaborazione dell'Università di Trento e dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Gli atti del convegno sono pubblicati in Casellato 2016a.

<sup>29</sup> Oltre che sul sito dell'AISO, recentemente ristabilito dopo aver subito nei mesi scorsi pesanti attacchi informatici, il documento è

Se volessimo individuare due parole chiave del documento, queste potrebbero essere «responsabilità» e «consapevolezza». In primo luogo, la stesura stessa delle *Buone pratiche* nasce da un'assunzione di responsabilità da parte dell'AISO che, come è spiegato nel preambolo, si pone come obiettivo precipuo «la formazione alla pratica della storia orale (intesa sia come preparazione dei nuovi ricercatori e ricercatrici sia come loro formazione continua) e alla consapevolezza degli aspetti deontologici che sono peculiari a questa metodologia». Ma poi, e soprattutto, scopo di questa iniziativa e del testo che ne è il frutto non è imporre codici di condotta o standard rigidi a chi fa ricerca con le fonti orali (o la supervisiona), ma richiamare l'attenzione dei praticanti – in particolare i neofiti – sugli aspetti deontologici della ricerca e su alcune sue implicazioni sul piano giuridico (e potenzialmente giudiziario), favorendo così un approccio il più possibile consapevole e responsabile da parte di tutti.

Abbiamo voluto evidenziare questo carattere del documento sin dal titolo, preferendo la formula «Buone pratiche» a quella di «Linee guida» adottata da altre associazioni omologhe, che ci suonava troppo prescrittiva rispetto alla finalità di cui sopra. Per la stessa ragione, nel testo non ricorrono tanto formule imperative quanto espressioni come «si può» o «si potrà», «è opportuno che» e simili. Tuttavia, alcuni doveri vengono specificamente richiamati. Ad esempio, relativamente al consenso informato alla realizzazione dell'intervista si legge:

«Formano necessariamente oggetto di comunicazione preventiva e di consenso le seguenti informazioni essenziali: i nomi di intervistato e intervistatore; la data e il luogo in cui si svolge il colloquio; l'oggetto della ricerca per cui viene prodotta l'intervista; l'eventuale committente o istituzione per cui la ricerca viene svolta o da cui viene finanziata; l'utilizzo e la diffusione che verranno fatte dell'intervista stessa, con il maggiore dettaglio possibile».

Questo passaggio rimanda ancora una volta alla consapevolezza, intesa qui come piena cognizione di causa che deve poter avere chi accetta di fare un'intervista, la quale – sempre secondo il documento – dev'esser «frutto di una scelta consapevole e informata». È appunto in quest'ottica che, ove si parli di attività illegali, di fatti delittuosi o comunque di vicende potenzialmente oggetto

---

consultabile anche sulla pagina academia.edu dell'associazione: si vedano rispettivamente <http://aisoitalia.org/?p=4795> e [www.academia.edu/26796081/Buone\\_pratiche\\_per\\_la\\_storia\\_orale\\_AISO\\_2015](http://www.academia.edu/26796081/Buone_pratiche_per_la_storia_orale_AISO_2015) (ultimo accesso 12 settembre 2016). Posso aggiungere che personalmente quella del gruppo di lavoro sulle Buone pratiche si è rivelata un'esperienza tanto stimolante sul piano scientifico quanto piacevole su quello umano.

di indagini da parte della magistratura, potrebbe risultare «opportuno che l'intervistato sia informato della eventualità che – in casi eccezionali – l'intervista possa essere acquisita dall'autorità giudiziaria». Ma si vedano anche i passaggi relativi alla conservazione delle interviste raccolte, aspetto che ha tradizionalmente costituito un punto debole della storia orale italiana, che mirano a coniugare le esigenze di verificabilità e accessibilità delle fonti con il pieno rispetto della volontà e delle indicazioni delle persone intervistate:

«La fonte orale deve essere conservata e custodita opportunamente. Essa deve altresì essere resa accessibile agli studiosi, salvo nell'ipotesi in cui l'intervistato abbia diversamente disposto.

[...]

Con il suo versamento o deposito presso un archivio o altro istituto di conservazione, il dovere di rispettare i limiti sull'utilizzo e sulla pubblicazione dell'intervista, ricadente sull'intervistatore, si trasferisce sul soggetto preposto alla conservazione».

Non è qui il caso di dilungarsi sui contenuti del testo, che in virtù del suo carattere agile ed essenziale dovrebbe prestarsi facilmente alla lettura da parte di tutti e tutte le interessate. In conclusione, mi limiterò dunque a ricordare che le *Buone pratiche* si propongono come un documento rivolto in primo luogo a quanti/e si avvicinano alla storia orale e devono prendere confidenza con una serie di aspetti e implicazioni di natura etico-deontologica che, in ragione delle peculiarità di questa metodologia di ricerca, è necessario considerare con attenzione. L'auspicio con il quale lo abbiamo redatto è che possa essere uno strumento utile per favorire un approccio quanto più possibile responsabile e rispettoso delle prerogative, delle esigenze e dei desideri di tutti i soggetti coinvolti in una pratica di ricerca intrinsecamente fondata sul dialogo e la relazione umana, a partire naturalmente dalle persone che ci donano il loro tempo e le loro memorie attraverso l'intervista. Al tempo stesso, le *Buone pratiche* riflettono il cammino percorso dalla comunità degli oralisti dalle origini ai giorni nostri e ne segnano una tappa significativa attraverso la messa a punto collettiva e formalizzata di quei criteri deontologici che non saranno più demandati esclusivamente alla riflessione, agli orientamenti e al modus operandi dei singoli ricercatori e ricercatrici.

## II.1

AISO (Associazione Italiana di Storia Orale), *Buone pratiche per la storia orale*

### *Presentazione*

#### *Storia orale, fonti orali*

La storia orale è la particolare metodologia della ricerca storica basata sulla produzione e l'utilizzo di fonti orali.

Frutto di interviste con testimoni e portatori di memoria, tali fonti sono fortemente intenzionali, prodotte in quanto finalizzate a una ricerca, e per questo diverse da quelle archivistiche. Esse consistono in genere in un racconto approfondito di esperienze e riflessioni personali, reso possibile concedendo ai narratori un tempo sufficiente per dare alla propria storia la pienezza che desiderano. In quanto narrazioni in prima persona, da parte di un o una testimone che si presenta con nome e cognome, le fonti orali quasi sempre contengono informazioni sensibili o confidenziali. Inoltre, in quanto documenti sonori o audiovisivi, esse includono alcuni elementi intrinsecamente legati alla sfera personale e corporea della persona, quali la sua voce o la sua immagine.

Per tutti questi motivi l'acquisizione, conservazione e diffusione delle fonti orali richiedono particolari tutele.

#### AISO

L'Associazione Italiana di Storia Orale (AISO), affiliata alla International Oral History Association (IOHA), si è costituita nel 2006 per mettere in comunicazione le molte realtà legate alla ricerca con le fonti orali promosse in Italia sia da singoli sia da enti, istituti e associazioni.

Tra le sue attività ha un ruolo precipuo la formazione alla pratica della storia orale (intesa sia come preparazione dei nuovi ricercatori e ricercatrici sia come loro formazione continua) e alla consapevolezza degli aspetti deontologici che sono peculiari a questa metodologia.

#### *Buone pratiche. Perché e perché adesso?*

Il documento «Buone pratiche per la storia orale» si propone come uno strumento di informazione e sensibilizzazione. Non intende imporre standard alla ricerca, ma raccomandare buone pratiche che aiutino chi fa ricerca sul campo a svolgere bene il proprio lavoro. Esso contribuisce a colmare un vuoto, poiché è difficile trovare occasioni istituzionali che preparino a riflettere adeguatamente su alcune criticità fondamentali della ricerca storica. In particolare, nel fare storia con le fonti orali le responsabilità della

riflessione deontologica sono spesso lasciate esclusivamente sulle spalle del singolo ricercatore, al suo apprendimento sul campo e al suo personale – e spesso solitario – dialogo con le esperienze di ricerca degli storici e delle storiche che l’hanno preceduto.

Inoltre, negli ultimi decenni le nuove tecnologie di riproduzione e diffusione delle informazioni (in particolare la rete Internet), la maggiore attenzione degli individui alla tutela dei propri diritti e della propria identità personale, nonché le procedure previste dagli enti di ricerca nazionali e internazionali per i progetti che trattino “soggetti umani”, hanno posto nuove problematiche all’attenzione di chi si occupa di fonti orali. Tali trasformazioni mettono alla prova la responsabilità nel condurre interviste e nel disporne in seguito. Questo sollecita un continuo adeguamento delle pratiche al contesto sociale in evoluzione, e soprattutto una rinnovata consapevolezza circa le specificità metodologiche del lavoro con le fonti orali.

Per redigere questo documento, AISO ha avviato una discussione ampia e aperta alla comunità scientifica, nell’ottica di favorire la massima condivisione di pratiche di ricerca consapevoli e improntate al rispetto di tutti i soggetti coinvolti in un progetto di storia orale. Il valore degli enunciati che seguono poggia sostanzialmente su questo.

### *Buone pratiche per la storia orale*

#### *Principi generali*

La raccolta di fonti orali e la loro utilizzazione sotto qualsiasi forma presuppongono un’adeguata preparazione in materia di principi e pratiche della storia orale.

Chiunque promuova progetti volti alla raccolta, alla conservazione, al trattamento o all’uso di fonti orali da parte di terzi è tenuto a informare i propri collaboratori sulle implicazioni giuridiche, deontologiche ed etiche del loro lavoro. Tale esigenza è particolarmente avvertita dai docenti e dalle istituzioni educative, che hanno la responsabilità di rendere edotti studenti e allievi delle peculiarità delle fonti orali e degli accorgimenti specifici che esse richiedono.

Le interviste di storia orale sono il contesto e il risultato di una relazione personale improntata al rispetto reciproco. Ogni intervista è un dono, e per chi la raccoglie è un’esperienza di apprendimento. È buona prassi esercitare l’arte dell’ascolto senza avere impostazioni rigide e senza interrompere le digressioni su temi non preventivati, spesso precursori di nuove piste d’indagine.

Ogni intervista è unica e irripetibile. Sin dalla fase preparatoria, i ricercatori e i loro collaboratori si interrogano sugli strumenti di registrazione più consoni al tipo di ricerca che svolgono (audio, audio-video, etc.). Si avvalgono di idonee attrezzature di registrazione o, più in generale, di ogni opportuno accorgimento al fine di assicurare una buona qualità della registrazione della voce del narratore o di altri suoni o

immagini. Predispongono, sin dall'avvio della ricerca, ogni cautela per la conservazione ottimale delle interviste e dei relativi documenti.

### *Raccolta delle interviste*

Le interviste sono il frutto di una scelta consapevole e informata.

Il consenso informato alla realizzazione dell'intervista si può ottenere in forma scritta o in forma orale; in questo secondo caso, il consenso è raccolto mediante registrazione all'inizio dell'intervista. Formano necessariamente oggetto di comunicazione preventiva e di consenso le seguenti informazioni essenziali: i nomi di intervistato e intervistatore; la data e il luogo in cui si svolge il colloquio; l'oggetto della ricerca per cui viene prodotta l'intervista; l'eventuale committente o istituzione per cui la ricerca viene svolta o da cui viene finanziata; l'utilizzo e la diffusione che verranno fatte dell'intervista stessa, con il maggiore dettaglio possibile. È opportuno che il ricercatore comunichi preventivamente anche dove e come sarà archiviata la registrazione dell'intervista.

Il consenso sugli usi e sulla diffusione del materiale raccolto è ribadito al termine dell'intervista. L'accordo prestato in forma orale è registrato unitamente all'intervista. L'accordo può prevedere un utilizzo selettivo dell'intervista. È preferibile che gli accordi relativi alle modalità per la diffusione audio-video delle interviste siano stipulati in forma scritta.

Se l'intervista viene interrotta e rinviata ad altra data, sono registrati tutti i riferimenti utili, anche temporali, dell'interruzione e della successiva ripresa dell'attività, in modo che gli spezzoni dell'intervista e il relativo consenso informato siano tra loro ricollegabili.

Nei limiti in cui ciò sia considerato rilevante per la specificità delle tematiche oggetto d'indagine, è opportuno che l'intervistato sia informato della eventualità che – in casi eccezionali – l'intervista possa essere acquisita dall'autorità giudiziaria.

L'intervistato ha diritto di interrompere o sospendere la registrazione e di rilasciare dichiarazioni a registratore spento. Ha diritto di rilasciare l'intervista in forma anonima o con uno pseudonimo, oppure di richiedere di avvalersi dell'anonimato per un tempo determinato da lui stabilito. In quest'ultimo caso l'anonimato è garantito anche in fase di archiviazione e conservazione della fonte.

A intervista conclusa e in separata sede, è opportuno che il ricercatore ricapitoli, a corredo critico, le condizioni e i limiti agli usi e alla diffusione dell'intervista: potrà farlo in forma orale, in appendice all'intervista, oppure in forma scritta, redigendo una scheda da associare alla registrazione.

### *Utilizzazione delle interviste*

L'intervista è una narrazione dialogica alla quale partecipano sia l'intervistatore che l'intervistato. Titolare della registrazione dell'intervista è colui che l'ha effettuata.

Le scelte sulla trascrizione e sul montaggio dell'intervista spettano in ultima istanza al ricercatore, salvo diverso accordo con l'intervistato. Tuttavia il ricercatore valuta attentamente, a seconda della natura e della complessità dell'intervista, l'opportunità di sottoporre all'intervistato i brani trascritti o il testo integrale e concordare con lui le modalità della trascrizione.

L'intervistato ha il diritto, in qualsiasi tempo, di revocare il consenso alla pubblicazione dell'intervista. Ciò non fa venir meno il diritto del ricercatore a detenere l'originale dell'intervista e a utilizzare le informazioni in essa contenute senza fare riferimento all'identità dell'intervistato o a elementi che lo rendano comunque riconoscibile.

È buona norma consegnare o recapitare all'intervistato una copia dell'intervista, nel formato ritenuto più opportuno alle circostanze.

Il ricercatore, ove nell'intervista vi siano riferimenti a terze persone, adotta, prima di pubblicarla, ogni opportuno accorgimento volto a non ledere la loro immagine e reputazione.

### *Conservazione delle interviste*

La fonte orale è la registrazione in forma audio o video di un'intervista. Essa si distingue dalla trascrizione, che ne è una riduzione o approssimazione testuale.

La fonte orale deve essere conservata e custodita opportunamente. Essa deve altresì essere resa accessibile agli studiosi, salvo nell'ipotesi in cui l'intervistato abbia diversamente disposto. Spetta al ricercatore individuare il luogo più adeguato dove versare o depositare la fonte, tenendo conto delle migliori garanzie di conservazione e di custodia, ma anche delle esigenze di fruizione che la caratterizzano.

È opportuno che l'intervistatore rediga, custodisca e consegni al conservatore una scheda di corredo. Nella scheda è indicato quanto utile all'identificazione dell'intervistato – salva l'ipotesi di anonimato – nonché del tempo, del luogo e delle modalità in cui si è svolto il colloquio. Nella scheda sono esplicitati gli eventuali limiti di consultabilità e divulgazione dell'intervista. Alla scheda potranno essere unite una trascrizione o una indicizzazione dell'intervista, informazioni e documenti, quali fotografie, scritti o altre registrazioni utili per i futuri fruitori della fonte orale, nonché eventuali riferimenti agli esiti della ricerca.

Le interviste registrate in passato senza esplicita espressione di consenso possono essere utilizzate secondo quanto previsto dalla normativa vigente, salva l'opportunità, ove possibile, di un loro adeguamento alle presenti buone pratiche.

Con il suo versamento o deposito presso un archivio o altro istituto di conservazione, il dovere di rispettare i

limiti sull'utilizzo e sulla pubblicazione dell'intervista, ricadente sull'intervistatore, si trasferisce sul soggetto preposto alla conservazione.

### *Committenza*

I ricercatori e i loro collaboratori, anche quando lavorano per conto di un altro soggetto pubblico o privato, sono responsabili dell'integrità della ricerca e della dignità delle persone intervistate. In particolare, esercitano sempre la propria autonomia di valutazione sulle modalità con cui le informazioni raccolte potranno essere usate.

Negli accordi tra committente e ricercatore, va garantita la facoltà del ricercatore di selezionare, filtrare o eventualmente non consegnare tutte le interviste raccolte, qualora ritenga che possano danneggiare l'integrità della ricerca, le persone intervistate, la propria professionalità. Va garantito, inoltre, il diritto del titolare della ricerca di conservare autonomamente una copia delle interviste che ha realizzato e che potrà poi utilizzare per pubblicazioni scientifiche.

In caso di sub-committenza ovvero in tutti i casi in cui comunque la trascrizione o il trattamento delle interviste siano affidati ad altri ricercatori, collaboratori o ausiliari, la tutela della fonte va sempre garantita, mediante la previsione di accordi espressi in merito a ciascuna fase del lavoro di raccolta e di ricerca.

Il committente è adeguatamente informato sulla necessità di gestire scrupolosamente la fase di conservazione dei prodotti della ricerca svolta con fonti orali (intendendosi per tali prodotti, ad esempio: interviste e loro trascrizioni; trattamenti o sintesi del materiale raccolto; etc.).

### III. *L'illusione provvisoria della presenza. Verità, finzione, immaginazione nella storia orale*

Alessandro Casellato

Nel 2014 all'Università di Ca' Foscari è stato fatto un seminario dal titolo «Le sirene non esistono».<sup>30</sup> Il tema e l'immagine vennero estrapolati da un libro recente della storica italo-francese Monica Martinat intitolato *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo* (Martinat 2013): il saggio si apre con il caso di un ente scientifico statunitense che, interpellato da molti cittadini dopo una trasmissione televisiva andata in onda su Disney Channel, fu costretto a pubblicare nel proprio sito web la notizia che, appunto, ufficialmente «non ci sono prove dell'esistenza delle sirene» (Martinat 2013: 19). La vicenda viene presentata come un sintomo della tendenza ormai diffusa nella società contemporanea a confondere realtà e immaginazione, e come una prova di quanto sia permeabile oggi il discorso scientifico di fronte allo straordinario realismo del genere fantasy. In particolare la storiografia, sostiene Martinat, sarebbe minacciata dalla pervasività della fiction del cinema e del romanzo, capaci di camuffarsi da inchieste o documentari, *mémoire* o saggi storici, mescolando i generi e confondendo le acque. Tutto ciò produce un effetto di "fictionalizzazione" del passato, che sollecita un rapporto spettacolare, empatico, personale, immersivo – e quindi tutt'altro che critico – con la storia.

Per certi aspetti, chi fa storia orale vive un'esperienza di "fictionalizzazione" del passato ogni volta che conduce un'intervista, quando ascolta i racconti in prima persona di chi gli sta di fronte. È inevitabile avere un rapporto emotivo, empatico, personale, immersivo davanti a buon narratore. Gli storici orali a volte sono rapiti dalle relazioni che instaurano con i testimoni e dalle storie che ascoltano. Poi, però, per fare bene il proprio mestiere gli storici devono esercitare la funzione critica, uscire dalla narrazione che li ha avviluppati, trasformare un racconto in un testo e in una fonte per le proprie ricerche. L'illusione provvisoria della presenza in un altro spazio-tempo che una buona performance orale offre a chi ascolta, per risultare produttiva, deve essere seguita dalla messa a distanza, cioè dall'analisi critica. Questo cambio di lenti – avvicinare e allontanare – è ciò che usualmente tutti gli storici fanno nel loro lavoro con le fonti, anche quelle d'archivio (Casellato

<sup>30</sup> «Le Sirene non esistono. Seminario su storia e fiction» al cui coordinamento ho partecipato assieme a Piero Brunello, Alessandro Cinquegrani, Stefania De Vido e Adelisa Malena nel Dipartimento di Studi Umanistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2013-14.

2014).

«Occorre tenere sempre presente – ha detto Natalie Zemon Davis, storica dell’età moderna – che la ricerca storica mette in atto una sorta di *effrazione*, che ci permette di penetrare in una sfera diversa dalla nostra, ma che deve essere subito seguita dalla necessità del distacco» (Zemon Davis 2007: 5). Oltre a essere una sopraffina indagatrice di *Fiction in the archives* (cioè *Storie d’archivio*: Zemon Davis 1987), Zemon Davis è stata una dei primi storici di professione a essersi cimentata direttamente con il linguaggio cinematografico: fu la consulente per la sceneggiatura del film *Le retour de Martin Guerre* (Vigne 1982), che portava sullo schermo la storia vera di un “impostore” che nel Cinquecento prese l’identità di un altro uomo di cui si erano perse le tracce, sostituendosi a lui fin nel letto coniugale. Il frutto storiografico delle ricerche d’archivio di Zemon Davis uscì un anno dopo la pellicola, e l’autrice ebbe la possibilità di ragionare sui rapporti – di affinità e mutuo aiuto ma anche di differenza – tra storia e fiction (Zemon Davis 1983).

Il rischio di confondere storie e storia, e in particolare storytelling e storia orale, è un punto su cui ha richiamato l’attenzione la statunitense Oral History Association, nel momento in cui ha conferito l’OHA’s Article Award per il 2016 al saggio dello storico canadese Alexander Freund, *Under Storytelling’s Spell? Oral History in a Neoliberal Age* (Freund 2015). Freund osserva che lo storytelling – ovvero la pratica di raccontare la propria vita in pubblico o per il pubblico – è diventato un nuovo fenomeno sociale nell’ultimo quarto di secolo, dal momento in cui la “storia orale” è stata scoperta e messa a profitto dall’industria culturale. Lo storytelling ha avuto successo da un lato perché risponde al desiderio di protagonismo e riconoscimento da parte di chi si racconta e alle attese di una sensibilità «terapeutica» e «confessionale» oggi piuttosto diffusa, e dall’altro perché offre al pubblico dei prodotti culturali abilmente confezionati per consentire un facile consumo di emozioni. Tuttavia, argomenta l’autore, dietro l’illusione di democrazia e partecipazione, lo storytelling rafforza i valori neoliberali di individualismo competitivo e depolitizza il discorso pubblico; ma soprattutto, dal nostro punto di vista, mette in crisi chi finora ha praticato l’“arte dell’ascolto”, cioè l’intervista, essenzialmente come uno strumento per indagare in maniera critica la storia sociale e politica, non come un proclamato «atto d’amore», finalizzato in realtà alla produzione di storie ed emozioni «fast food» (Freund 2015: 109).

Entreremo nel campo qui sommariamente tratteggiato attraverso tre casi-studio che legano storia orale, teatro e performance: l’esperienza di Giuliano Scabia, protagonista del Teatro vagante nel

1974; la storia di Enric Marco venuta alla ribalta dell'opinione pubblica nel 2005 e oggetto di un libro di Javier Cercas pubblicato nel 2015; il film *Vita di Pi* portato sullo schermo da Ang Lee nel 2013.

### III.1 *Un gorilla scopre la vera storia*

Giuliano Scabia – scrittore, poeta, docente di Drammaturgia all'Università di Bologna – fu inventore nei primi anni '70 del Teatro vagante, che consisteva in ricerche-azioni teatrali condotte all'aperto, e in modo itinerante, in forma di viaggio (Marchiori 2005). Di una di queste esperienze sul campo Scabia ha scritto un resoconto dettagliato nel libro *Il gorilla quadrumàno* (Gruppo di Drammaturgia 2 1974). Nella primavera del 1974, con un gruppo di studenti del corso di Drammaturgia 2 del DAMS di Bologna, il professor Scabia passa quindici giorni sugli Appennini, e poi altre due settimane nei dintorni di Porto Marghera, per realizzare un laboratorio di pratica teatrale.

Il gruppo vuole prima conoscere le storie dei luoghi e delle popolazioni che incontra: le registra col magnetofono dalla viva voce delle persone in forma di racconti, canzoni, poesie e drammi popolari; raccoglie documenti minori: manoscritti, opuscoli, fotografie; incontra gruppi etnografici e di cultura popolare, insegnanti, bibliotecari, amministratori. In poche parole, svolge una sorta di inchiesta sul campo facendo partecipare i soggetti locali. Poi rielabora, mette in scena e quindi restituisce al pubblico le storie raccolte, in forma di performance teatrale nelle piazze e nelle strade dei paesi, come un tempo, negli stessi luoghi, si usava fare col "teatro di stalla", muovendo quindi dalla realtà e dalla storia, per approdare al teatro, alla finzione.

Giuliano Scabia, rievocando recentemente quell'esperienza di ricerca-azione in una tappa del seminario veneziano di cui si è detto, ha messo a fuoco un incontro particolare avvenuto durante quel viaggio:

«Preparando insieme agli studenti di drammaturgia le azioni che chiamammo del Gorilla Quadrumàno mi sono imbattuto nel '74, nel paesino di Vaglie, nell'alto Appennino reggiano tra Toscana ed Emilia, in mezzo alla foresta, nella casa di un merciaio; su indicazione di un ex capo partigiano, ho trovato un poema che si intitolava *Vera storia*, in ottava rima (lì c'era la tradizione di scrivere e cantare in ottava). Saranno state 150 ottave: c'era tutta la storia della guerra partigiana in quel territorio. Mi sono letto le prime ottave nella casa del merciaio, Amilcare Vegéti: era uno che andava in giro con la gerla a vendere per i paesi e a volte cantava

le sue ottave dove gli capitava. Scendendo da Vaglie arrivo a una curva, vedo scritto Caprile; avevo letto un'ottava dove c'era scritto Caprile, e ho detto ai ragazzi: "Andiamo su". Arriviamo alle quattro case di Caprile, le poche persone che c'erano vengono tutte fuori, e dico: "Sapete la storia di Santino?" La storia era che Santino era stato preso e bruciato dai tedeschi perché sospettato di essere partigiano; e tra l'altro nella curva dove c'era scritto Caprile c'era anche la sua lapide. "Sì sì, – hanno detto – Santino, Santino". Allora gli ho letto le due ottave dove si parla di Santino, e tutti a piangere: "È proprio andata così!" – dicevano. Vera storia» (Casellato 2015: 238).

A Caprile, la "vera storia" – la morte di Santino, realmente accaduta – era vestita di un abito narrativo: aveva trovato espressione in un poema popolare in ottava rima, come se diventare letteraria e leggendaria fosse l'unico modo per potersi preservare e trasmettere (Portelli 2014). L'uomo di teatro, professionista della finzione, l'ha incontrata per strada: ha riconosciuto come "vera storia" ciò che spesso i professionisti della storiografia avevano ignorato. Con poche eccezioni – tra cui non a caso i pionieri della storia orale in Italia: Gianni Bosio, Franco Alasia, Danilo Montaldi, Nuto Revelli – gli storici erano stati fino ad allora poco interessati alle vite degli individui non illustri; non ritenevano degna di discorso storiografico quella che un loro collega di oggi ha chiamato la «risacca incessante di uomini, donne, bambini lampanti nel presente più accidentale, scaraventati dal loro destino tra noi qui in basso al nostro, ai noi compagni nell'incertezza, silenziosi istruttori di compassione» (Corazzol 2016: 85).

Andando sugli Appennini a fare Teatro vagante, Scabia e i suoi studenti facevano anche una ricerca storiografica sul campo, con fonti orali, scritte e materiali; trovavano ampi giacimenti di storia non ancora legittimata nelle narrazioni ufficiali, come la vicenda di Caprile. Mascherati e giocosi, avevano in realtà una postura etica, conoscitiva: volevano scoprire un mondo a loro ignoto, periferico e negletto.

### III.2 *Un bugiardo che dice la verità*

Il caso di Enric Marco esplose nel 2005, prima in Spagna e poi in altri paesi, Italia compresa; nel 2009 su di lui fu girato un film, *Ich bin Enric Marco* (Fillol, Vermal 2009); nel 2014 la sua vicenda è diventata anche oggetto di un libro dello scrittore Javier Cercas, dal titolo *El impostor* (Cercas 2014).

Prima di allora Enric Marco era conosciuto come un ex repubblicano spagnolo antifranchista, deportato dai nazisti a Flossenbürg, presidente dell'associazione Amical de Mauthausen; era un personaggio pubblico, autore di un paio di autobiografie, abile narratore, icona dell'antifascismo spagnolo. Per il Giorno della Memoria del 2005 aveva tenuto l'orazione ufficiale alla Camera dei Deputati e nel maggio successivo avrebbe dovuto partecipare in rappresentanza del suo paese alla cerimonia per il sessantesimo anniversario della liberazione del campo di Mauthausen. Quando era già in Austria, venne richiamato in patria con un pretesto, perché uno storico spagnolo – Benito Bermejo – aveva rilevato che nell'elenco dei prigionieri di Flossenbürg il nome di Enric Marco non c'era. A seguito di ulteriori ricerche si scoprì che la storia di Enric Marco era in buona parte inventata.

Come notò Claudio Magris, Marco non era un semplice millantatore: era un «bugiardo che dice la verità» (Magris 2007). Tutte le cose uscite dalla sua bocca erano veramente avvenute, ma non a lui. Le aveva apprese leggendo le testimonianze di altri, autentici deportati politici e le aveva confezionate in maniera convincente. Per questo era diventato un testimonial perfetto proprio negli anni in cui stava trionfando l'era del testimone, si diffondeva la pratica dello storytelling, si affermava il paradigma vittimario e venivano approvate in molti paesi le leggi sulla memoria.<sup>31</sup> Inoltre Marco aveva prestato il suo corpo e il suo volto a una buona causa; non si era arricchito; aveva svolto una funzione di servizio, quale portavoce a favore di chi non aveva le sue qualità comunicative e organizzative; grazie alla sua azione l'associazione degli ex deportati spagnoli aveva guadagnato in visibilità e rispetto.

Enric Marco aveva sempre detto la verità storica, che però non era la *sua* verità, soggettiva. Aveva recitato una parte, come un attore, ma senza essere a teatro. Aveva mescolato realtà e finzione. Il suo "peccato" fu di aver violato il patto narrativo tra il narratore e il suo pubblico, e di aver tradito proprio sul punto che conferisce autorevolezza al testimone: il fatto di esserci stato, di aver visto e sentito in prima persona. Solo chi può dire "io ho vissuto questo" è credibile; chi racconta, anche sulla base di ricostruzioni minuziose, e senza inventare niente, di fatto lo è di meno. Quando fu scoperto Marco si difese rivendicando che solo l'io era inventato e che tutto il resto era invece

---

<sup>31</sup> Negli anni Duemila diversi Paesi hanno varato "leggi memoriali" con le quali lo Stato prescrive che un certo giorno sia dedicato al pubblico ricordo, o alla condanna, di un fatto storico: l'esempio più noto è quello della legge che istituisce il «Giorno della memoria» per la commemorazione delle vittime della Shoah (Brazzoduro 2006). Nel 2007 la Spagna ha approvato la *Ley para la memoria histórica*, che condanna il franchismo, ne risarcisce le vittime e impone la rimozione dei suoi segni dallo spazio pubblico.

vero, perché lui l'aveva ricostruito “scientificamente” e con il massimo scrupolo, come avrebbe potuto fare un ottimo storico. Ma naturalmente questo non bastò a restituirgli una credibilità. E l'unico storico memorabile di tutta la vicenda rimase quello – sino ad allora assai poco conosciuto – che lo smascherò.

Il libro di Javier Cercas, tradotto in italiano nel 2015, consente qualche ulteriore riflessione. Cerchiamo quindi di capire di che tipo di opera si tratti. Intanto si presenta in copertina, sotto il titolo, come «romanzo», anche se l'autore nel testo fa professione di verità: «questo non è un romanzo comune bensì un romanzo senza finzione o un racconto reale» (Cercas 2015: 161). Più avanti però, verso la fine del libro, in una pagina dove viene riportato un dialogo tra Marco e Cercas, il primo spiega al secondo di non aver fatto nella propria vita nulla di diverso da quello che fanno gli autori dei romanzi, creando l'illusione del vero; Cercas risponde che «la prima cosa da fare quando si legge un romanzo è diffidare del narratore» (Cercas 2015: 343).

Insomma, anche l'autore del libro confonde le acque.<sup>32</sup> Così non sapremo mai con chiarezza quale patto narrativo egli abbia stipulato, ovvero se ci sia coincidenza tra l'io Javier Cercas reale e l'io narrante nel testo, e quindi in che modo leggere la storia de *L'impostore*. Comunque, prendendola provvisoriamente come una “vera storia”, essa si presenta come il racconto della ricerca intorno all'identità di Enric Marco, che Cercas ha condotto per nove anni attraverso interviste e scavo d'archivio, lavorando quindi come se fosse uno storico, pur scrivendo come un romanziere.

Una delle notizie più interessanti presenti nel libro è la scoperta che «per occultare la sua stessa realtà (o per occultarsi a sé stesso), nel corso della sua vita Marco si reinventò molte volte, ma soprattutto due» (Cercas 2015: 180): a metà degli anni Cinquanta – quando cambiò lavoro e città, moglie e famiglia e persino nome – e a metà degli anni Settanta, quando costruì il suo passato di militante antifranchista su cui poi edificò nel corso degli anni l'identità che resse fino al 2005.

Cercas sostiene a buona ragione che la riscrittura di sé da parte di Enric Marco ebbe successo e fu creduta tanto a lungo perché avvenne nel momento di passaggio dal franchismo alla democrazia: «un momento in cui attorno a lui, in Spagna, quasi tutti stavano abbellendo o truccando il proprio passato, o inventandoselo» (Cercas 2015: 221). Ma la sua propensione quasi seriale all'*autofiction* ricorda anche fenomeni molto più antichi, studiati per esempio dagli storici che hanno analizzato

---

<sup>32</sup> Anche precedenti lavori di Cercas si collocano sul confine tra romanzo storico e nonfiction: *Soldados de Salamina* (2001) è una storia della guerra civile spagnola che mescola realtà e finzione; *Anatomía de un instante* (2009) è una narrazione del tentato golpe in Spagna nel 1981, scritto come un libro di storia ma in modo tale da essere letto come un romanzo.

casi di dissimulazione nella prima età moderna: «nel periodo in cui l'Europa era attraversata da un fervore religioso senza paragoni in tutta la sua storia, dire menzogne e vivere nella menzogna erano attività più arrembanti che mai» (Eliav-Feldon, Herzig 2015: 1).<sup>33</sup> Per gli autori del volume *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, l'identità individuale ha uno statuto incerto, non naturale, ma storicamente costruito nel corso di secoli, a tal punto da poter affermare «che molti imbroglioni non erano necessariamente dei bugiardi consapevoli di esserlo – o, quantomeno, non secondo quella che costituiva per loro la linea di demarcazione tra la menzogna e un grado accettabile di autoincensamento» (Eliav-Feldon, Herzig 2015: 6).

Un capitolo, verso la fine del libro, è tutto dedicato al racconto di un'intervista che Javier Cercas fece a Enric Marco, nel proprio studio di Barcellona, il 5 aprile 2013. Era il quinto incontro tra i due, impegnati da tempo in un gioco complesso di assedio e difesa, diffidenza e seduzione. Cercas, come un inquisitore, dopo aver vagliato gli archivi, cercava con le sue domande di «chiarire quanta verità e quanta menzogna ci fossero nel racconto di Marco» (Cercas 2015: 371); Marco scivolava sotto quelle domande e insieme cercava di avviluppare il suo interlocutore nella ragnatela delle sue affabulazioni. Cercas diffidava di Marco ma anche ne aveva bisogno per scrivere il proprio libro, e ne subiva il fascino; Marco temeva Cercas ma ancor più desiderava averne l'attenzione, sapendo che solo per il suo tramite avrebbe potuto avere un'ultima ribalta da cui parlare di sé al pubblico.

Il racconto dettagliato dell'intervista è possibile perché essa è stata registrata con una videocamera. Cercas può ripercorrere tutto l'incontro, ripassarne le parole, osservare la postura e le espressioni di Marco. La registrazione dura quasi tre ore ed è per gran parte del tempo il gioco delle parti di cui si è detto. C'è un momento, però, in cui qualcosa cambia, e rivedendo la registrazione l'autore se ne accorge. Verso la fine, quando l'intervista sembra conclusa ed Enric Marco ha l'aria stanca – in fondo è un vecchio che è stato interrogato, più che intervistato, per quasi tre ore – «c'è un istante in cui è come se entrambi lasciassimo per la prima volta i nostri ruoli di persecutore e perseguitato o da assediante e assediato e per la prima volta stabilissimo una specie di dialogo o di comunicazione reale» (Cercas 2015: 372).

Cercas si accorge di questa discontinuità da tre indizi: l'espressione affaticata di Marco, come se avesse deposto la maschera di uomo sicuro indossata a beneficio del pubblico; il fatto che in quel momento Cercas dà del tu e non del lei al suo interlocutore, come se solo ora consentisse a se

<sup>33</sup> Traggio questa e la citazione che segue dall'ampia recensione di Giacomo Corazzol (Corazzol 2016).

stesso di attenuare la diffidenza e accorciare la distanza; il fatto che in tutto il dialogo Marco non pronuncia mai la parola «veramente», come se l'assenza della parola potesse lasciare spazio alla cosa: la verità. Diamo spazio a due battute della trascrizione del dialogo (che pure sembra il copione di un'opera teatrale):

«Io: Non molto tempo fa, qualcuno che ti stima mi ha detto: "Enric è una persona che da bambino deve avere sofferto molto. Moltissimo. E se c'è qualcosa di cui ha bisogno è che gli vogliamo bene. Ne ha bisogno ferocemente. E tutte le cose che si è inventato, tutte le sue bugie, sono soltanto lo strumento che ha utilizzato per farsi amare, per farsi ammirare e amare". Che te ne pare?»

«MARCO (*stringendosi nelle spalle*): Non lo so. Ho sofferto tanto che nemmeno me ne ricordo più. Quando penso che sono nato in un manicomio, che non ho avuto una madre o che è stato peggio che non l'avessi avuta, perché era pazza. Quando penso che quasi non ho avuto un padre e che sono stato sbattuto da una casa all'altra, da una famiglia all'altra. Ti ho già raccontato che una zia mi pettinava con la riga a destra, un'altra con la riga a sinistra e un'altra con la riga in mezzo? Non puoi immaginare la rabbia che mi faceva... Tu ti ricordi del contatto della mano di tuo padre quando eri piccolo? Io no. Non ricordo che mio padre mi abbia preso per mano, non ricordo che mi abbia aiutato a fare qualche compito, né che mi abbia insegnato le cose che sapeva, a suonare la fisarmonica o il mandolino, per esempio, non ricordo di essere andato in nessun posto con lui, né di aver fatto niente con lui... Non so, credo che, senza avere consapevolezza di essere orfano, Enric Marco ha sofferto molto» (Cercas 2015: 374).

L'istrione dall'ego smisurato e dagli io molteplici e inafferrabili conclude la sua (breve) confessione parlando di sé in terza persona («Enric Marco ha sofferto molto»), come se di fronte al suo dolore forse più autentico facesse fatica a dire io, a prenderselo tutto in carico.

L'uomo dalla memoria tutta piena – perché ricostruita – dice la verità nel momento in cui smette di ripetere «veramente» in maniera compulsiva; esordisce dicendo «Non lo so» e poi prosegue parlando quasi sempre al negativo, affermando quello che non ha avuto o che non ricorda.

### III.3 *Una tigre e un ragazzino*

«Descrivi con parole semplici le cose belle che ti vengono in mente... riguardo a tua madre», chiede

il cacciatore di replicanti a colui che sospetta essere un androide infiltratosi in mezzo agli uomini.<sup>34</sup> Anche nel film *Blade runner* (Scott 1982) vengono messe in scena delle interviste, o più precisamente delle inquisizioni, quali strumenti di ricerca della verità volti a smascherare chi si finge (o si crede) umano: gli androidi non hanno una vera storia, non hanno avuto infanzia; sono stati costruiti già adulti e programmati con una memoria artificiale, ma non ne sono consapevoli. L'unico modo per scoprirli è indagare sulla loro infanzia, per verificare se a quei ricordi sono collegate emozioni, che uno strumento sofisticato è in grado di rivelare negli occhi di chi parla.

Naturalmente queste tecniche di interrogatorio sono proprie dell'inquisitore, più che dello storico orale, la cui relazione con la persona che intervista è di tutt'altro tipo: basata sul consenso, sulla fiducia e sulla reciprocità degli sguardi.<sup>35</sup> Ma anche la finzione può aiutare – se non ad avvicinare la verità – quanto meno a comprendere meglio i meccanismi elementari di quel gioco di ruoli che è il rito dell'intervista.

Altre volte la letteratura, il teatro, il cinema hanno messo in scena l'incontro tra un ricercatore e un narratore, tra lo storico e il testimone. Proviamo a prendere sul serio queste scene di fiction. In fondo la finzione, quando sviluppa l'immaginazione di chi guarda un film, assiste a uno spettacolo o legge un romanzo, può aiutare a comprendere più a fondo la realtà, o farne riconoscere degli aspetti che altrimenti sarebbero trascurati. In particolare, per chi pratica e insegna la ricerca storica, le opere di finzione possono essere strumenti che aiutano a sviluppare la riflessività dei ricercatori: svolgono la funzione dei "simulatori di volo", o degli esperimenti. Ovvero offrono agli storici (rigorosi come noi vogliamo essere!) quello che la loro disciplina non consente: mettersi nei panni di un altro, trasferirsi in tempi diversi dal presente, avere l'impressione di vivere il passato.

Vorrei darne ora un saggio utilizzando il film *La vita di Pi*, del regista taiwanese-americano Ang Lee, uscito nelle sale nel 2012 (Lee 2012). Questo film è una meta riflessione su che cosa può fare un ricercatore quando incontra una storia (di vita) inverosimile; pur appartenendo esplicitamente al genere fantasy, esso mette alla prova i concetti di "testimonianza" e di "verità" su cui si basa il mestiere dello storico.

<sup>34</sup> Riprendo l'analisi di *Blade runner* di David Harvey (Harvey 1993: 379).

<sup>35</sup> Se ne ha la netta percezione leggendo un piccolo manuale di tecnica del controinterrogatorio scritto da Gianrico Carofiglio, che raccomanda agli avvocati e ai magistrati di evitare domande che «implicano 'il consenso a lasciare spaziare la risposta, ad arricchirla di opinioni personali' e portano con sé il rischio di ricevere risposte impreviste o imprevedibili, idonee comunque a compromettere l'esito del controesame»: esattamente l'opposto di quel che ci si attende da un'intervista di storia orale (Carofiglio 2007: 132). Invece, sulle prossimità tra inquisitore e storico orale rinvio al celebre saggio di Carlo Ginzburg, *L'inquisitore come antropologo* (1989), nato proprio a ridosso di un convegno di storia orale (ora in Ginzburg 2006).

Il film *Vita di Pi* è una versione cinematografica del libro dello scrittore canadese Yann Martel, *Life of Pi*, pubblicato nel 2001 (Martel 2001).<sup>36</sup> La storia comincia con uno scrittore che non riesce a scrivere: un uomo gli regala una storia, lo instrada verso un signore indiano che vive nel Canada francese e che ha una straordinaria storia da raccontare. Il mio invito ora è a sospendere la lettura e vedere i primi dieci minuti del film<sup>37</sup>.

La prima riflessione è sulla funzione dell'incipit e degli aneddoti nelle storie di vita. L'incipit nelle opere narrative è stato definito «l'esplosione semantica che genera e avvia il cosmo romanzesco e ci consente di individuarne i caratteri, di intuirne panorami e sviluppi futuri» (Traversetti, Andreani 1988: 11). Nelle storie di vita l'inizio – incipit – è fondamentale: spesso vi si concentra il senso dell'intera storia che il narratore ci vuole comunicare. Come nelle autobiografie orali, anche nel film il significato dell'incipit si svelerà e risulterà chiaro con il prosieguo del racconto.

Una delle fondatrici della storia orale in Italia, Luisa Passerini, ha richiamato l'attenzione sull'importanza degli aneddoti, nell'analisi delle storie di vita (Passerini 1984). Nei racconti autobiografici sono ricorrenti dei “miti di fondazione” dell'individuo, spesso legati al suo nome o al momento della nascita. In questi aneddoti si concentra l'identità, cioè ciò che la persona pensa di sé. Così avviene anche nel film *La vita di Pi*, che comincia con una scena di pioggia tropicale. Il tema dell'acqua – che è centrale in tutto il racconto/film – è presente anche nel nome di Pi (diminutivo di Piscine Molitor Patel, che è il bizzarro nome anagrafico del protagonista). Successivamente – e questo è il cuore della sua storia – Pi vivrà 227 giorni in mare. Imparerà a sopravvivere come aveva imparato a nuotare in piscina: senza istruzioni, senza essere preparato alla prova.

Nel nome è anticipato anche il tema dell'incontro tra identità e culture: Pi è un indiano a cui viene dato il nome di una piscina francese. Il suo è un nome straniero in traducibile nella sua cultura nativa; questo genera incomprensioni, conflitti, ironie da parte dei suoi connazionali.

Pi è un'anima divisa in due (europea e indiana, razionalista e religiosa), alla ricerca di un'unità, alla ricerca di se stesso, alla ricerca di una sintesi. Per questo a un certo punto – nelle prime scene del film – decide di cambiare il suo nome (si dà il nome): Pi. Compie un atto di individuazione: io sono questo, mi do il mio nome, definisco la mia identità. Ma Pi – Pi greco – è un numero infinito, frutto

---

<sup>36</sup> La traduzione italiana: Martel 2002.

<sup>37</sup> Mi riferisco qui e in seguito al dvd del film *Vita di Pi*, diretto da Ang Lee, distribuito dalla Twentieth Century Fox nel 2013 (Lee 2013).

del rapporto incommensurabile tra una circonferenza e il suo diametro, tra una linea retta e una linea curva, quasi a indicare che la parola (il nome) non è mai adeguato a rappresentare/comprendere la realtà di una persona: qualcosa eccede, non collima del tutto.

Questa opposizione tra due “anime” di Pi si trova anche nella *città*, Pondicherry (lungo la costa ci sono le case bianche e sembra di essere nel sud della Francia; all’interno, oltre un canale, c’è la Pondicherry indiana), e nella *famiglia* (il padre razionalista, materialista, scienziato, la madre più legata alla tradizione, alla spiritualità, alla religione).

A questo punto del film – cioè del racconto – Pi comincia un percorso più lungo, doloroso e tormentato di ricerca di sé, per diventare adulto. La sua è una ricerca anche religiosa: Pi cerca una sintesi tra induismo, cristianesimo e islamismo. Vuole essere vegetariano, non violento.

Il tema del viaggio è centrale: è la metafora eterna della ricerca e del cambiamento; questo per Pi è anche un viaggio di trasformazione, di passaggio all’età adulta. Pi attraverso il viaggio in mare trova chi è, ma ci arriva attraverso infinite peripezie: trova chi è solo dopo essersi perso.

Il viaggio viene compiuto in nave attraverso gli oceani Indiano e Pacifico verso il Canada, con la famiglia e gli animali dello zoo di famiglia. Si svolge in una nave giapponese, in compagnia di marinai giapponesi e di un cuoco francese, cattivissimo, che è impersonato da Gerard Depardieu.

Durante una tempesta la nave fa naufragio: si salva in una scialuppa solo Pi, con tre animali: una zebra ferita, una iena cattiva, un orango femmina – una mamma orango di nome Orange Juice – che arriva alla scialuppa galleggiando su un casco di banane.

E c’è anche una tigre, che a un certo punto compare da sotto coperta: è Richard Parker. Attenzione al momento in cui fa la sua apparizione, in cui entra in scena, uscendo dal fondo della barca: fino ad ora Pi non sapeva di avere anche la tigre a bordo.<sup>38</sup>

Il momento in cui la tigre esce dal fondo della nave è quando la iena attacca l’orango femmina e la uccide.

Il viaggio prosegue: la tigre non viene addomesticata, ma tenuta a bada. Si instaura un rapporto strano: la tigre ha bisogno di Pi, per mangiare, per bere, per sopravvivere. Ma non può essere addomesticata. C’è tra i due un equilibrio instabile, sempre sul punto di rovesciarsi in tragedia, nella perdita di tutto.

Ci sono incontri meravigliosi e tragici, con animali fantastici, un’isola misteriosa, un altro naufrago.

---

<sup>38</sup> Lee 2013, dal minuto 50:00 al minuto 52:00.

E momenti di attesa e tempi morti, senza che nulla accada. Ci sono, insomma, vari tipi di peripezie che sottopongono Pi a prove sempre nuove, e Pi è costretto a riflettere, a escogitare vie d'uscita, a cambiare e adattarsi. A dover uccidere e mangiare altri animali, come i pesci, per sopravvivere.

Pi tiene un diario, minuscolo, come quello dei deportati nei lager o dei prigionieri: la scrittura, per quanto minima, gli serve per tenere il filo di sé, sottoposto a queste pressioni fortissime e trasformazioni radicali.<sup>39</sup>

Dopo 227 giorni di navigazione, la barca approda sulle coste del Messico. Richard Parker scompare nella foresta. Pi viene ricoverato in un ospedale. Qui vengono a trovarlo due ispettori della compagnia di assicurazioni giapponese che vogliono sapere da lui, unico sopravvissuto, come si sia verificato il naufragio. Hanno il registratore in mano. Pi racconta a loro la sua storia: la racconta due volte, la seconda in maniera diversa dalla prima, anche se la storia è la stessa.<sup>40</sup>

Chi è Richard Parker? È la parte animale di Pi, che lui non sapeva di avere prima di essere costretto a farci i conti per sopravvivere: «Tirò fuori la mia parte malvagia, e ci dovrò convivere», dice. A un certo punto egli la vede come fuori di sé, altro da sé. O almeno la racconta così. E ha il problema del distacco da quella parte per poter tornare tra gli uomini; gli manca una cerimonia di separazione, dice.

La domanda che come storici possiamo ricavare da questo caso è la seguente: che cosa fare di una storia inverosimile, di una storia fantastica come questa?

Gli storici tradizionali sono qui nella parte dei periti giapponesi: hanno bisogno di conoscere i fatti così come sono accaduti e non sono interessati al significato che ebbero per chi li visse. Di fronte al testimone, hanno la loro agenda ben precisa, stringente: sapere che cosa è successo, avere una storia più semplice, una storia che sia per tutti credibile. «Una storia che parli di cose che già sapete», dice Pi. Questi storici “giapponesi” sono a disagio con un racconto “creativo”, narrativo, con l'immaginazione, con ciò che è inafferrabile, incomprimibile, incommensurabile. Come il Pi greco. Invece gli storici orali dovrebbero avere delle aspettative diverse e degli strumenti più raffinati per accostarsi a storie come queste.

---

<sup>39</sup> Ivi, dal minuto 1:18:50 al minuto 1:20:00.

<sup>40</sup> Ivi, dal minuto 1:45:30 al minuto 1:53:20.

### III.4 *Tirando le fila*

Come abbiamo visto all'inizio di questo saggio, c'è una bella riflessione in corso sui rapporti tra memoria e letteratura, su verità e finzione. Monica Martinat suggerisce di tenere ben distinti i confini tra scrittura storiografica e scrittura di fiction, tra il mestiere dello storico e quello del romanziere. Però la storica Anna Rossi-Doria, riflettendo sulle testimonianze sulla Shoah, ha scritto: «Eppure non è possibile stabilire una separazione rigida fra memoria e letteratura: molti testi di sopravvissuti sono sia un romanzo autobiografico, sia una testimonianza» (Rossi-Doria 2012).

Insomma, non esiste il grado zero della scrittura di sé. E se esiste è ben povero.

Il passaggio tra ciò che si vive e ciò che si racconta è intimamente creativo, ed è un atto letterario. Un'ampia gamma di esperienze – anche limitandosi a quelle di cui siamo coscienti – non ha un immediato corrispettivo in parole. Per esempio, moltissimi dei testimoni potenziali sono “bloccati” perché non sono in grado di elaborare culturalmente, cognitivamente, quello che hanno vissuto.<sup>41</sup>

La grande lezione di Primo Levi è stata proprio questa: per chi torna indietro dal Lager, raccontare che cosa è davvero successo comporta una straordinaria fatica. La verità viene costruita, ricostruita, a partire da brandelli: Primo Levi l'ha fatto un po' per tutti, cioè anche per gli altri che hanno cominciato dopo di lui a raccontare e scrivere. Ha indagato anche la linea d'ombra dentro di sé, quella linea che separava i sommersi e i salvati. All'inizio Primo Levi pensava di dover fare un resoconto scientifico come quello di un tecnico di laboratorio, invece ha fatto un'opera creativa, soggettiva e letteraria, che non è in conflitto con il suo essere contemporaneamente *vera* (Contini 2004; Belpoliti 2015: 23-34, 447-461).

A volte la verità non si può raccontare direttamente, perché fa male a se stessi o perché gli altri non sono in grado di ascoltarla. Gli esempi delle storie dei soldati statunitensi reduci dalla guerra in Vietnam, analizzate da Alessandro Portelli, sono molto simili alla *Vita di Pi*: anche essi devono fare i conti con la propria parte “bestiale” e malvagia: la voluttà di uccidere, dominare, torturare. Una parte di sé che è uscita fuori dal loro “sottosuolo” quando erano in guerra e che non riescono più a rimettere dentro e a nascondere a se stessi. Per raccontarla, per raccontare di sé, devono usare delle strategie narrative di distanziamento, delle “prese di distanza narrativa”, giocando sui pronomi (“io” e “noi”, e gli impersonali “tu” e “si”) e utilizzando metafore («eravamo macchine,

---

<sup>41</sup> Sulle «fratture della memoria», ovvero le psicopatologie conseguenti alla repressione nelle dittature sudamericane, vedi Carotenuto 2015: 37-41.

eravamo zombie, eravamo animali...») (Portelli 2007b).

«Se quello che ho in testa riuscissi a dirlo chiaro e tondo, non avrei nessun bisogno di inventare delle storie per parlarne, no?» (Lipsky 2011: 97). David Foster Wallace spiegava così – con un'affermazione dialogica e dubitativa – il proprio lavoro di romanziere. Molte volte gli artisti, i narratori sono degli apripista: «riescono a *vibrare*, riescono a rappresentare sulla pagina l'effetto che fa essere vivi al giorno d'oggi» (ibid.); esplorano e danno parole a qualcosa che per gli altri è opaco; dissodano e allargano il campo di ciò che può essere detto. Poi, naturalmente, «si possono mettere insieme i pezzi. Ma ci vuole una certa dose di prestidigitazione per riuscirci» (ibid.).

Dall'altra parte, lo storico non è solo uno che raccoglie documenti; anche lui ricorre a quella «certa dose di prestidigitazione» per mettere insieme i suoi pezzi. Per cercare, riconoscere, interpretare, collegare tra loro le fonti gli serve altrettanta immaginazione che al narratore, anche se poi il suo modo di procedere e argomentare è diverso.

Leggere romanzi, vedere film fantasy o immergersi in un teatro sono attività preziose per chi si occupa di storia, perché tutto ciò migliora la capacità di scoprire e capire le scelte e le emozioni delle altre persone, di immaginare mondi, relazioni sociali e sistemi di pensiero diversi dai propri (Comer Kidd, Castano 2013). Ma lo scambio è reciproco, perché è capitato spesso che fossero i narratori – da Scott e Manzoni a Scabia e Cercas – ad aver cercato nei libri di storia gli spunti e i materiali per il loro lavoro (Brunello 2016).

In ogni caso, anche senza ricorrere a casi estremi, come quelli dei reduci dai campi di sterminio o dalle guerre, a storie di straordinaria impostura come quella di Enric Marco o a racconti fantastici come quello di Pi, penso si possa riconoscere che quasi sempre chi lavora con le fonti orali e con le storie di vita si trova a dover elaborare un concetto non semplice e non lineare di “identità”, di “realtà” e di “verità”, in relazione alle narrazioni personali.

#### IV. *Progetti di acquisizione, tutela e valorizzazione delle fonti orali “teatrali” della collezione dell’Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*

Piero Cavallari

Per entrare nei contenuti del seminario parto dalla storia, dalla nascita della Discoteca di Stato (oggi ICSBA, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi).

Inizio il mio racconto dalla realizzazione dell’antologia discografica curata da Rodolfo De Angelis nella prima metà degli anni venti nominata *La parola dei Grandi*, che fu successivamente il primo nucleo documentario su cui si implementò negli anni dal 1928, quando venne istituita la collezione della Discoteca di Stato, che rappresenta tuttora l'archivio sonoro e audiovisivo pubblico più importante del nostro paese.

La Discoteca iniziò la sua attività con uno scopo istituzionale, più che culturale, ben preciso: acquisire, conservare e promuovere le “voci” degli italiani che rendevano benemerita la patria. E quali voci migliori, secondo l’ottica di quel periodo, di quelle rappresentate nell’opera di De Angelis, soprattutto i generali dello Stato Maggiore italiano (I Condottieri) che furono impegnati sui fronti della grande guerra?

La voce di Diaz, di Cadorna, di Badoglio... in una rilettura dei bollettini emanati nelle fasi salienti della prima guerra mondiale, voci che come le iscrizioni sui monumenti e sulle lapidi disseminate in tutta l'Italia, venivano incise sui dischi, scolpite potremmo dire, e monumentalizzate nella loro essenza originale.

Chi ebbe questa idea e la realizzò con non poche difficoltà tra il 1924 e il 1925 fu Rodolfo De Angelis (1893-1965), un artista molto interessante che da Napoli era emigrato a Milano dove presto divenne parte del panorama teatrale, musicale, culturale italiano; negli anni trenta sarà uno dei maggiori e originali esponenti della musica leggera, autore di quasi quattrocento pezzi che eseguì (e pubblicò in edizioni discografiche) in quelle modalità insolite da cui emergevano gli influssi futuristi delle sue radici.

Fu la sua compagnia, la Compagnia Rodolfo De Angelis, a presentare per la prima volta in Italia (al teatro Mercadante di Napoli) nel settembre del 1921 il manifesto del *Teatro della Sorpresa* che Marinetti aveva scritto con Cangiullo.

Naturalmente anche la realizzazione della sua *Parola dei grandi* era un corollario del cardine

culturale futurista: l'idea molto tecnologica di monumentalizzare voci che avevano in più un legame primario con la guerra, concentrava due capisaldi di quell'ambito.

Oltretutto, questa opera reca con sé una chiave di lettura “teatrale” per varie motivazioni.

Quello più importante e sorprendente, a mio avviso – già trattato nel saggio *Voci della vittoria* (Cavallari-Fischetti 2014) –, è che in definitiva, far rileggere alcuni documenti storici ai massimi esponenti militari della grande guerra – compreso un rappresentante di casa Savoia, il duca d'Aosta Emanuele Filiberto – ha molto a che fare con una sorta di rappresentazione (autorappresentazione?) in cui la voce, un elemento fondamentale nella performance teatrale è l'elemento creativo principale. Non manca inoltre – per la mia personale percezione – anche quella carica satirica in cui De Angelis era un maestro.

Immaginate Diaz, Cadorna – al quale toccò addirittura di rileggere il suo bollettino della disfatta di Caporetto di cui fu uno dei massimi responsabili – il duca d'Aosta, Badoglio, e gli altri altissimi ufficiali – tutti ormai nominati marescialli d'Italia dal regime fascista molto attento a modellare su di sé la memoria della prima guerra mondiale – intenti a provare e riprovare... chiedendo un bicchiere d'acqua per rendere più fluida la voce, preoccupati e poi assorti a riascoltare l'incisione, a riascoltarsi, il più delle volte senza riconoscersi... Non so, ma a me tutto questo appare come una “scena” con connotati grotteschi, anche se la guerra che ancora veniva esaltata non lo era stata affatto!

Rimanendo nel parallelismo teatrale: nel redigere alcuni i testi che i protagonisti di queste incisioni rileggevano, soprattutto nel caso di bollettini, erano spesso stati coinvolti “autori” importanti. Per esempio, il *Bollettino della vittoria navale* di Thaon de Revel, che qualcuno ascrive a D'Annunzio, o il più importante dei bollettini, quello per antonomasia “della vittoria”, di Armando Diaz, scritto probabilmente dal giovane ufficiale Ferruccio Parri. Bollettini quindi che avevano essi stessi avuto una vera e propria “scrittura” autoriale come per una sorta di mini monologhi teatrali.

Tre erano i gruppi di “grandi” della raccolta di De Angelis: i condottieri (i capi militari di cui ho parlato); gli oratori (i principali uomini politici del tempo); infine i poeti, nella cui sezione furono scelte tre voci: Marinetti, Trilussa e Pirandello.

A proposito di Luigi Pirandello, mi sembra possa essere interessante riportare per esteso il racconto sulla realizzazione dell'incisione della sua voce, dal saggio citato *Voci della vittoria* (Cavallari-

Fischetti 2014: 94-97):<sup>42</sup>

«Il 28 gennaio 1925 De Angelis si reca da Pirandello, nella sua abitazione a Roma, e consegna alla domestica la lettera di presentazione di Marinetti per il “professore”.

Pirandello lo riceve e lo introduce nel suo studio, dove lo fa accomodare in una grande poltrona lussuosa, esordendo in questo modo: “Lei viene da parte di Marinetti”. “Pirandello indossa un pigiama di lana marrone chiaro e ciabatte di felpa, è disinvolto ed elegante e cortesissimo al punto tale che sembra, senza sentirlo parlare, più un torinese che un siciliano”.

Seduto su un’ampia poltrona davanti a un tavolino e una minuscola macchina da scrivere, ascolta De Angelis e, letto il progetto che gli è stato presentato “socchiudendo l’occhio destro”, vuole saperne di più e con il capo un po’ reclinato a destra si sorbisce la “tiritera”, che ormai De Angelis recita a memoria, sulla importanza, per la ricostruzione della personalità del tempo del suo elemento principale, la voce... sul fatto che stava raccogliendo la voce di personalità rappresentanti tutti i campi dello scibile... De Angelis gli consiglia di leggere un testo che ha già scritto, un articolo di critica o qualcosa sul teatro, ma vede il suo interlocutore un po’ perplesso, in quanto, trattandosi di qualcosa che sarebbe “restata”, sarebbe importante prepararla con cura.

De Angelis lo rassicura che ci sarebbe stato il tempo necessario; sarebbero tornati a Roma nel mese di febbraio, o in un altro periodo a sua scelta. Pirandello chiede di essere avvertito il giorno prima di realizzare l’incisione.

Firma l’adesione, gli stringe la mano e gli sorride socchiudendo l’occhio destro mentre lo accompagna all’uscio e attende, prima di chiudere la porta, che faccia un nuovo inchino.

E tuttavia De Angelis ha l’impressione che Pirandello non condivida il suo entusiasmo per il progetto e che abbia accettato “per puro senso di cortesia [...], sicuro per altro a non farne nulla [...]. E nonostante le assicurazioni e le insistenze, tutto fu comunque rimandato”.

De Angelis rimane “lì a Roma in un albergo di Piazza di Spagna, con ingegnere e macchina a mia disposizione a qualunque ora del giorno e della notte”. Sarà infatti complicato fissare l’appuntamento per l’incisione, che non ci sarebbe stata in febbraio come De Angelis aveva sperato.

Verso la fine di marzo, uscito dal villino di Vittorio Emanuele Orlando dopo aver stabilito la

---

<sup>42</sup> Tutte le note che seguono corrispondono a quelle pubblicate nel testo edito. I riferimenti d’archivio sono tutti relativi documenti autografi di Rodolfo De Angelis, conservati nel Fondo Rodolfo De Angelis, presso l’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma.

data per l'incisione, De Angelis vada Pirandello dove viene ricevuto dal figlio che lo introduce dal padre.

Trova Pirandello molto indaffarato a mettere insieme il Teatro d'Arte (la compagnia nota anche come il Teatro degli Undici, dal numero dei soci fondatori), di cui i giornali parlano da mesi (lo stesso Mussolini aveva anticipato la sua presenza alla inaugurazione che ci sarebbe stata il 2 aprile 1925). Per Pirandello è un obiettivo che persegue da tempo; legato al progetto di un vero e proprio "Teatro di Stato", di cui lui aveva sognato di diventare direttore fin dal colloquio privato avuto con il duce in occasione del primo anniversario della marcia su Roma. Sempre in quei giorni è poi in corso di elaborazione il *Manifesto degli intellettuali fascisti*, che verrà pubblicato il 21 aprile 1925 sui principali quotidiani, e ciò spiegherebbe anche un certo nervosismo che De Angelis avverte nell'aria.

Considerata la situazione, non è facile fissare un incontro per l'incisione. Pirandello mentre parla si confronta col figlio, lo guarda quasi a chiedere consiglio; la mattina non sarebbe stato possibile, in quanto è dedicata alla scrittura; dopo aver rimuginato un poco però, crede di poter ricavare del tempo dopo le prove a teatro.<sup>43</sup> Qualche giorno dopo De Angelis andrà con una macchina a prendere Pirandello per portarlo allo stabilimento discografico, dove si sarebbe svolta l'incisione. Nella vettura, guidata a quanto pare pessimamente da uno *chauffeur* che affronta le curve senza alcuna delicatezza, ci sono anche due allieve di Pirandello, il quale durante il percorso prova a leggere il pezzo scelto per l'incisione.: *Il conflitto immanente tra la vita e la forma...*. Un pezzo brevissimo, ma di non facile comprensione, perché infatti, come ricorda De Angelis "... siccome alla prima lettura non abbiamo afferrato bene il significato di quel suo concetto filosofico ce lo rilegge". Alla seconda lettura seguono ovviamente "Approvazioni simultanee educatissime". Arrivati a destinazione, mentre l'incisore controlla che le macchine predisposte siano a punto, De Angelis fa visitare lo stabilimento a Pirandello e il suo seguito, spiegando le varie fasi del processo di lavorazione e facendo ascoltare alcuni dischi della discoteca dei quali tutti apprezzano la perfezione e chiarezza.

Appena l'incisore comunica che tutto è a posto, ha inizio la registrazione. Pirandello legge due volte il brevissimo testo per le due incisioni; la prima volta "con voce velata, poi più forte".

Terminata la prova, all'ascolto del disco, le assistenti che lo avevano accompagnato rimangono sorprese della riproduzione della voce. Anche Pirandello, cosa che capitava un po' a tutti, commenta che quella che fuoriusciva dal grammofono sembrava non essere la sua voce, ma quando De Angelis gli fa osservare che si tratta di un'impressione comune, Pirandello replica

<sup>43</sup> A *l'Hotel du Prince*, manoscritto, Archivio Rodolfo De Angelis.

subito che ne è perfettamente a conoscenza tanto da averne anche scritto. Probabilmente De Angelis ne è un po' infastidito.

Non resta infine che apporre la firma con lo stilo d'acciaio sulle cere e fissare un appuntamento per la scelta del disco da pubblicare. Mentre Pirandello, parlando con De Angelis, chiede conferma se sarebbe tornato da lui "prima del 29", di aprile probabilmente, si rivolge contemporaneamente alle sue assistenti perché gli elenchino il calendario degli appuntamenti in Italia. Dopo Milano sarebbero andati a Bergamo. Pirandello confessa a De Angelis che invece di Bergamo pensa di dover andare a Cremona, "difatti dico sempre Cremona". De Angelis appunta nelle sue memorie: "Adesso comprendo perché chiedeva sempre di Frigerio invece di De Angelis".

Chiede inoltre a De Angelis di non inviare "l'apparecchio di regalo" a Roma, dove non è ancora pronto il villino,<sup>44</sup> ma a casa di una delle sue assistenti, la quale, prontamente, chiede «mi darà anche qualche disco del maestro?».

Quindi Pirandello viene riaccompagnato a casa, ma da un altro autista, in quanto del primo si erano lamentati.<sup>45</sup>



1 - Il disco di Pirandello con la sua firma incisa sui solchi.

Parte quindi da qui, come detto, da *La Parola dei Grandi*, la costituzione della collezione della Discoteca di Stato che comprende anche rilevanti documenti di ambito teatrale. Negli anni trenta pervennero diverse pubblicazioni su dischi 78 rpm, sulla base della legge del 1934 che aveva

<sup>44</sup> Probabilmente l'abitazione in via Antonio Bosio, 13 b dove avrebbe abitato dal 1933 fino alla sua morte, oggi museo.

<sup>45</sup> Foglio dattiloscritto, s.d. Archivio Rodolfo De Angelis.

introdotto il deposito obbligatorio delle pubblicazioni discografiche, permettendo quindi un aumento notevole della sua collezione.

Dischi editi dalla Columbia (per rimanere in ambito teatrale) riguardanti ad esempio Renzo Ricci impegnato nei monologhi shakespeariani; Emma Gramatica in recitals di varie opere, per lo più dannunziane; le registrazioni di Ruggero Ruggeri; documenti riguardanti attori come Gualtiero Tumiati, Margherita Bagni, Filippo Scelzo. Tramite donazioni all'Istituto sono pervenuti anche documenti più antichi, come per esempio un cilindro Pathé con la voce di Sarah Bernhardt che declama dalla *Phedre* di Racine.<sup>46</sup>

Tralasciando vari decenni, mi preme dare alcune informazioni utili e soprattutto in sintonia con il tema del seminario. La collaborazione con la Rai che risale alle origini dell'Istituto, ha reso possibile il deposito di centinaia di documenti di importanti opere teatrali di provenienza radiofonica, i cosiddetti "radiodrammi"; la collaborazione/convenzione con il Teatro di Genova, ha portato molte registrazioni inedite delle rappresentazioni in programma, con documentazione non più solamente sonora, ma anche video.

E, per entrare ancora più in sintonia con il tema principale di questo convegno, va sottolineato che l'Istituto ha continuato ad acquisire, in modo organico a partire dagli anni ottanta del Novecento, documentazione inedita proveniente da singoli ricercatori o enti prodotta e realizzata direttamente al suo interno. Su supporti di registrazione vari in relazione al momento della creazione, la documentazione comprende in gran parte interviste. Gli ambiti sono quelli storici (la storia orale) politici, artistici, culturali, teatrali, letterari, musicali... Alcuni esempi di ambito teatrale e letterario: Elio Filippo Accrocca 1987<sup>47</sup>; Giorgio Bassani 1984<sup>48</sup>; Carlo Bernari 1989<sup>49</sup>; Attilio Bertolucci 1984<sup>50</sup>; Giorgio Caproni 1983<sup>51</sup>; Riccardo Cucciolla 1987<sup>52</sup>; Margherita Guidacci 1984<sup>53</sup>; Giuliana Lojodice e Aroldo Tieri 1989<sup>54</sup>; Luciano Luisi 1987<sup>55</sup>; Luciano Lucignani 1987<sup>56</sup>; Mario Luzi 1986<sup>57</sup>; Alberto

<sup>46</sup> Racine, *Phedre: Déclamation*, decl. on p. Mme Sarah Bernhardt, Paris, Pathé (in supporto cilindro).

<sup>47</sup> Intervento di Elio Filippo Accrocca. Roma. Discoteca di Stato, 7 febbraio 1987.

<sup>48</sup> Intervista a Giorgio Bassani, a cura della Discoteca di Stato. Roma 28 marzo 1984.

<sup>49</sup> Intervista a Carlo Bernari. Roma, Discoteca di Stato, 18 gennaio 1989.

<sup>50</sup> Intervista e lettura di poesie. Roma. Auditorium della Discoteca di Stato, 7 marzo 1984.

<sup>51</sup> Intervista a Giorgio Caproni. Roma, Discoteca di Stato, 6 giugno 1983.

<sup>52</sup> Intervista a Riccardo Cucciolla Roma, Discoteca di Stato, 28 novembre 1987.

<sup>53</sup> Intervista a Margherita Guidacci. Roma, Discoteca di Stato, 24 maggio 1984.

<sup>54</sup> Intervista a Aroldo Tieri e Giuliana Lojodice. Roma, Discoteca di Stato, 4 luglio 1989.

<sup>55</sup> Intervento di Luciano Luisi. Roma, Discoteca di Stato, 24 gennaio 1987.

<sup>56</sup> Intervista a Luciano Lucignani. Roma, Discoteca di Stato, 11 aprile 1987.

<sup>57</sup> Intervista a Mario Luzi. Roma, Discoteca di Stato, 12 aprile 1986.

Moravia 1985<sup>58</sup>; Mario Scaccia 1989<sup>59</sup>; Franca Valeri 1989<sup>60</sup>.

E per finire – *last but not least* – il progetto che ha visto l'ICSBA in stretta collaborazione con gli organizzatori di questo seminario e che ha portato all'acquisizione di rilevanti fonti per il teatro contemporaneo italiano, raccolte tenendo conto anche delle indicazioni metodologiche dell'Istituto e qui depositate e messe a disposizione del pubblico.

Dall'inizio del 2016 tutta la collezione dell'ICSBA è consultabile sull'OPAC SBN; di seguito è riportata la schermata inerente proprio una ricerca sui documenti acquisiti tramite il progetto Ormete:

The screenshot shows the OPAC SBN interface with the following search results:

Ricerca: Titolo = intervista (parole in AND) AND Autore = orecchia, donatella (parole in AND) AND Biblioteca = RM0200  
 Risultati: 1-10 di 10    Ordina: Rilevanza    Documenti: 10

Visualizza selezionati | Visualizza tutti | Raffina la ricerca | Stampa | E-mail

1. Oliva, Giada  
**Intervista a Rossella Or. Roma, 21 luglio 2012 ; Intervista a Simone Carella. Roma, 13 luglio 2012 / intervistatrice: Giada Oliva**  
 Monografia - Risorsa elettronica [IT\ICCU\DDS\1480825]  
 ☆ Aggiungi a preferiti
2. Oliva, Giada  
**Intervista a Gianfranco Mazzone. Roma, 3 agosto 2012 / intervistatrice: Giada Oliva**  
 Monografia - Risorsa elettronica [IT\ICCU\DDS\1480980]  
 ☆ Aggiungi a preferiti
3. **Intervista a Claudia Lawrence. Milano, 31 ottobre 2013 / intervistatrice: Livia Cavaglieri**  
 Monografia - Risorsa elettronica [IT\ICCU\DDS\1555665]  
 ☆ Aggiungi a preferiti
4. **Intervista a Giorgio De Virgiliis. Genova, 25 novembre 2013 / intervistatrice: Livia Cavaglieri**  
 Monografia - Risorsa elettronica [IT\ICCU\DDS\1555734]  
 ☆ Aggiungi a preferiti
5. **Intervista a Claudio Bertieri. Genova, 26 novembre 2013 / intervistatrice: Livia Cavaglieri**  
 Monografia - Risorsa elettronica [IT\ICCU\DDS\1555752]  
 ☆ Aggiungi a preferiti

**Filtri**

- Livello bibliografico**  
monografia (10)
- Tipo di documento**  
risorsa elettronica (10)
- Autore**  
ecad-ebraismo culture arti drammatiche (10)  
orecchia, donatella (10)  
beat '72 (5)  
cavaglieri, livia <1973-> (5)  
oliva, giada (5)
- Anno di pubblicazione**  
2012 (5)  
2013 (5)
- Lingua**  
lingua imprecisata (10)
- Paese**

2 - Schermata del Sistema Bibliotecario Nazionale (SBN).

<sup>58</sup> Intervista a Alberto Moravia. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, novembre 1985.

<sup>59</sup> Intervista a Mario Scaccia, Roma, Discoteca di Stato, 30 maggio 1989.

<sup>60</sup> Intervista a Franca Valeri, Roma, Discoteca di Stato, 19 luglio 1989.



## Fonti orali *per* il teatro



## V. Teatro e Storia orale: cinque punti introduttivi

Laura Mariani

### V.1 La cultura orale del teatro: la pratica prima di tutto

È stata giustamente evidenziata l'importanza del legame Storia orale/Teatro di narrazione, di cui Gerardo Guccini è uno degli studiosi maggiori: un fenomeno rilevante, esploso a livello di massa con *Vajont* di Marco Paolini e poi con *Radio clandestina. La memoria delle Fosse ardeatine* di Ascanio Celestini, che ha coinvolto Alessandro Portelli in prima persona. Vorrei però mettere l'accento su un altro aspetto più generale: sul fatto che il teatro in sé – anche quando non è narrazione ma messa in scena di un testo o performance che fa a meno di un testo – appartiene al dominio della cultura orale sia per il fatto di essere relazione in presenza, sia per le modalità di trasmissione dei suoi saperi, sia per la costruzione della memoria.

Claudio Meldolesi parla di lunga durata delle abilità attoriche e di memoria del corpo. Riprendendo Braudel, distingue un tempo breve (legato al 'qui e ora' dell'evento spettacolare), un tempo medio (legato alle modalità produttive) e un tempo lungo in cui si formano e si sedimentano le abilità.<sup>61</sup> Queste abilità basilari sono state raccontate e mostrate in immagini e ora pure in video; sono diventate oggetto di trattati e di biografie, hanno ispirato teorie; ma l'attore ne è il primo depositario: a livello consapevole e non, perché il suo corpo è capace di appropriarsi di frammenti di altri spettacoli e di abilità di altri attori senza mediazioni razionali, oltre a nutrirsi incessantemente della quotidianità e dell'osservazione del reale.

Anche lo studioso deve far ricorso alle proprie esperienze spettatoriali per capire e analizzare il teatro del passato (e non), con l'accortezza di evitare confusioni anacronistiche. C'è un'esperienza significativa a questo proposito: nel 1983 lo stesso Meldolesi, autore di una monografia su Gustavo Modena, promosse un progetto e uno spettacolo su questo grande artista dell'Ottocento insieme a Renato Carpentieri: *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*. Ogni interprete lavorò su un attore del passato, documentandosi e contribuendo drammaturgicamente all'elaborazione del proprio personaggio, a cominciare da Carpentieri (pure regista) che incarnò Modena. Da quell'esperienza Meldolesi fu indotto a rivedere alcuni nodi problematici del suo libro;<sup>62</sup> consapevole della delicatezza dell'operazione compiuta, si interrogò dal punto di vista

<sup>61</sup> Si vedano i saggi Meldolesi 1984 e Meldolesi 1989, recentemente ripubblicati in Mariani-Schino-Taviani 2013: 57-90.

<sup>62</sup> Sia la monografia (1971) che il saggio successivo allo spettacolo (1983) sono stati ripubblicati in Meldolesi 2012a.

metodologico: erano legittime le fonti prodotte nel corso di questo processo, per sua natura impuro e altamente soggettivo? Capì che quelle fonti documentavano non il passato in sé ma il nostro rapporto con quel passato e in quanto tali erano legittime oltre che preziose.

Un riscontro è possibile anche fuori dal mondo dello spettacolo. I titoli di tanti saggi di Pietro Clemente sembrano proposti da un teatrologo più che da un antropologo, tanto è 'naturale' il ricorso a parole legate alle pratiche sceniche, che privilegiano le azioni e gli stati emotivi: *Rappresentare, descrivere, raccontare / Tra dolore e pudore: una storia di donne / Il corpo dell'atleta tra gara e feste / La postura del ricordante / Vedersi cambiati / Storie allo specchio...*

### V.2 *Aspetti performativi della testimonianza orale/ L'intervista diventa spettacolo*

L'intervista, come lo spettacolo, si svolge in un tempo e in un luogo extraquotidiani, è un dialogo che muove dall'assunzione di ruoli specifici. Richiede all'intervistato di costruire una drammaturgia delle esperienze da raccontare e poi di re-citare la vita che si è trasfigurata in racconto. All'intervistatore, invece, compete un lavoro di regia del 'qui e ora' – una regia morbida, che non pregiudichi il fluire spontaneo della relazione – e poi la difficile traduzione del parlato e il montaggio dei temi.<sup>63</sup> Penso ovviamente alle interviste non di routine, ma aspetti performativi sono presenti in ogni caso.

Questi, anzi, sono così rilevanti che le interviste possono trasformarsi in spettacolo quasi naturalmente. Prendiamo *Frost/Nixon* di Peter Morgan, che è stato un film e uno spettacolo teatrale di successo. Alla base del testo ci sono un fatto reale (le dimissioni di Nixon dalla presidenza degli Stati Uniti dopo lo scandalo Watergate nel 1972) e un evento mediatico (le interviste fatte al presidente dal conduttore televisivo David Frost nel 1977), che diventa a sua volta storia: Nixon, infatti, dopo aver condotto trionfalmente il gioco, nell'ultima intervista è costretto ad ammettere di essere a conoscenza dell'effrazione perpetrata ai danni dei democratici. Tra i due si combatte un vero e proprio duello: con le armi della parola, ovviamente, ma a rivelare i sottotesti psicologici sono le posture e i gesti, la voce (toni, esitazioni, accelerazioni, silenzi...), il volto, quando le emozioni prendono il sopravvento. L'intervista ha natura drammatica.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ne ho scritto per la prima volta in Mariani 1989.

<sup>64</sup> Si veda il secondo capitolo di Mariani 2016.

### V.3 Raccogliere le testimonianze di attori/attrici

Sempre il rapporto tra intervistato e intervistatore è delicato, ancor più se l'intervistato è un professionista che sulla scena agisce la finzione per creare effetti di verità; è dunque ben attrezzato a creare l'incantamento che qualunque testimone, a prescindere dalla sua professione e dalla sua storia, cerca in tutti i modi di esercitare sull'intervistatore, assolutizzando la *sua* verità. Quando viene sollecitato a parlare di sé e del suo lavoro, l'attore è portato (direi quasi costretto) a mescolare ciò che ha esperito e concettualizzato / ciò che ha esperito ma è difficilmente riferibile, ciò che non sa dire / ciò che non può dire per non essere banalizzato o copiato, ciò che vorrebbe dire / ciò che il pubblico si vuole sentir dire. Mentre descrive il suo lavoro, l'attore è consapevole del fatto che sta costruendo la sua identità professionale e la sua immagine pubblica, ha bisogno di piacere. Ciò nonostante le memorie degli attori, sia scritte che orali, sono importanti per lo studio della recitazione e per come esprimono e raccontano il loro tempo: trasmettono, se non verità biografiche accertate o accertabili, l'immagine che il testimone vuole dare di sé, insieme a qualche esperienza d'arte, pillole magari, in forma di aneddoti, ma pur sempre essenziali.

### V.4 Luoghi di protagonismo femminile

Il teatro è un luogo dove le donne hanno potuto essere protagoniste ed eccellere, dove hanno potuto assumere ruoli inediti e comandare, dove gli uomini hanno dovuto far leva sul loro femminile e le donne sul loro maschile. Tutti questi aspetti hanno trovato eccellenti casce di risonanza nelle testimonianze e nelle interviste. D'altro canto, la stessa Storia orale ha valorizzato la memoria e la soggettività dei due sessi in modo paritetico; e la Storia delle donne è nata negli anni Settanta per coprire alcuni silenzi assordanti della Storia e per reinterrogarla con nuove domande, da punti di vista inediti: come la Storia orale, ma assumendo prioritariamente un'ottica di genere.<sup>65</sup>

### V.5 Gli archivi della memoria teatrale

È questo il cuore del progetto Ormete. Materiali interessanti sugli archivi teatrali italiani si possono leggere anche su [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it), il tema è aperto e si offre a varie declinazioni. Ma al centro ora

---

<sup>65</sup> Con le sue testimonianze orali, *La resistenza taciuta. Storie di dodici partigiane piemontesi* di Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina ne è stato uno dei momenti propulsivi nel 1976. Come Bruzzone, altre studiose – a cominciare da Anna Bravo e Luisa Passerini – appartengono a questa generazione fondativa, a partire dallo stesso intreccio ma con posizioni teorico metodologiche diverse.

c'è un libro che propone un'operazione apparentemente impossibile: presentare un archivio, anzi gli archivi dell'OdinTeatret, l'architettura e gli inventari, la sistematizzazione della vita lunga, complessa, a più voci di uno dei massimi teatri del Novecento e, contemporaneamente, mettere in moto quella memoria, aprire i documenti mostrando l'inafferrabilità della materia di cui testimoniano, valorizzare la varietà delle memorie soggettive. Creare un museo e all'atto stesso della sua fondazione metterlo in crisi: è quello che ha fatto Mirella Schino in *Il Libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*.

## VI. ECHO, cousin français d'ORMETE. Histoire orale/histoire aurale

Marie-Madeleine Mervant-Roux

«Une cloche du XV<sup>e</sup> siècle sonne aujourd'hui comme elle sonnait au XV<sup>e</sup> siècle, mais nous, comment l'écoutons-nous? Cette composante de la mémoire, du sens que l'on met, du vécu avec lequel on a appris à écouter, on ne pourra jamais le reconstituer. Donc, le passé ne sera plus jamais audible. De toute façon, l'histoire est impossible! Mais on peut quand même s'imaginer, on peut s'approcher» (Corbin 2016: 35).

### VI.1 Pour une mémoire renouvelée du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle

Entre le projet ECHO et celui d'ORMETE, le principal point commun est sans doute l'engagement dans l'élaboration d'une mémoire théâtrale moins lacunaire et plus vivante que celle qui a fondé ce que nous appellerons l'histoire «officielle» du théâtre, laquelle ne résulte ni de décisions institutionnelles, ni de choix collectifs conscients, mais s'est imposée dans la sphère théâtrologique, produisant une certaine image esthétique et sociale de cet art. En France, une série de travaux récents témoignent d'une revitalisation de l'approche historique en études théâtrales et d'un fort mouvement d'intérêt pour les «oublis de l'histoire».<sup>66</sup> ECHO et ORMETE s'inscrivent, chacun à sa façon, dans ce courant, ORMETE en recueillant des témoignages inédits sur des pans de l'histoire du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle demeurés dans l'obscurité et en élaborant un mode original de transmission, fondamentalement oral, de ces témoignages, ECHO en réagissant à l'effacement quasi complet de la dimension sonore et auditive du théâtre dans les recherches des spécialistes, en réfléchissant aux raisons pour lesquelles cette dimension n'a pas été prise en compte, en contribuant à la redécouvrir et à lui redonner sa place. L'une des diverses méthodes utilisées par ECHO pour tenter d'accéder non seulement aux sons mais aux écoutes du passé (en l'occurrence, la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France) est la réalisation par une ethnologue de longs entretiens avec des personnes ayant assisté aux spectacles du corpus ou à des spectacles donnés dans les deux salles choisies pour la constitution du corpus. Cette pratique rapproche les deux projets. De même, l'étude menée dans le cadre d'ECHO sur vingt années d'une émission radiophonique principalement composée d'entretiens avec des comédiens trouve son pendant

<sup>66</sup> Voir en particulier le dossier publié sous ce titre: *Les oublis de l'histoire du théâtre* (Denizot 2016).

dans l'exploitation par ORMETE d'enregistrements de témoignages sur la vie théâtrale conservés par diverses institutions italiennes. Ainsi, l'autre grand point commun entre les deux projets est l'attention accordée aux archives sonores du théâtre (enregistrements de spectacles – privilégiés par ECHO – ou paroles de témoins, acteurs ou spectateurs), créditées d'une forte capacité d'évocation et de qualités propres.

## VI.2 De l'histoire aurale du théâtre à l'histoire phonique de la scène moderne

Cependant, ECHO a un objet et des objectifs assez différents de ceux d'ORMETE. Ce programme dont le titre est *Écrire l'histoire de l'oral* – qui permet l'acronyme ECHO – complété par un sous-titre plus évocateur: *L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)*, répondait à un appel de l'ANR dédié aux grandes questions culturelles.

«L'appel à projets CULT [Émergences et évolutions des cultures et des phénomènes culturels] doit permettre de mieux analyser et comprendre les cultures et les phénomènes culturels dans leur ensemble ou dans leurs formes particulières, à travers leur histoire et leurs développements ainsi que de mieux appréhender les conditions de leur émergence, de leur diffusion, voire de leur obsolescence et de leur disparition».<sup>67</sup>

La question que le groupe de chercheurs réuni dans ECHO se proposait de travailler ne concerne pas seulement le théâtre, même si elle est explorée à partir du théâtre; elle ne concerne pas seulement la France, même si elle est explorée à travers l'exemple français. La voici telle qu'elle a été reformulée dans le dernier résumé diffusé du projet:

«Le monde occidental moderne est généralement décrit comme un monde de l'image, l'écoute y semble négligeable – à l'exception de l'écoute musicale. Alors que la scène s'est historiquement organisée autour d'un texte (vocalisé), parfois accompagné de musique (chantée ou instrumentale), que l'acoustique a été rapidement prise en compte, il n'existe quasiment pas de travaux sur le théâtre comme lieu auditif.

<sup>67</sup> Voir: <<http://www.agence-nationale-recherche.fr/suivi-bilan/historique-des-appels-a-projets/appel-detail1/metamorphoses-des-societes-emergences-et-evolutions-des-cultures-et-des-phenomenes-culturels-cult-2013/>>. Voir aussi: <<https://echo-projet.limsi.fr/doku.php>>. Le site sert surtout à stocker les documents de travail du groupe dans sa partie protégée.

Né de ce constat, le projet ECHO aborde le théâtre européen – et en particulier français – comme un espace organisé par et pour la voix dite “parlée”. Une définition qui a été radicalement interrogée au XX<sup>e</sup> siècle: les représentations de la parole ont changé, les technologies ont mêlé voix et sons, mais surtout le rapport au mot (au texte, au verbal, à la langue) a connu plusieurs bouleversements majeurs.

Faisant l’hypothèse que, dans le domaine vital du langage, bouleversement ne signifie pas disparition, le projet ECHO observe comment les scènes modernes ont exprimé et rejoué ces phénomènes. Il contribue ainsi à la réflexion, aujourd’hui cruciale, sur le maintien de notre capacité à pratiquer (écouter, lire, mémoriser, dire, chanter) une langue travaillée et joueuse».

Le projet ECHO s’inscrivait dans la continuité d’un premier projet, intitulé *Intermédialité et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* dont les partenaires étaient une équipe du CNRS (UMR ARIAS) et une équipe de l’Université de Montréal affiliée au CRI (Centre de recherche sur l’intermédialité, devenu depuis le CRIalt). Ce PICS [projet international de coopération scientifique] a réuni de 2008 à 2012 autour du noyau franco-qubécois des chercheurs et des doctorants d’une dizaine de pays, francophones et anglophones. Pendant toutes ces années, c’est un groupe multidisciplinaire et multilingue qui a entrepris de ressaisir, d’une façon très large, la dimension sonore et auditive de la vie théâtrale (occidentale) depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: acoustique des salles, usage interne et externe des technologies sonores, sons et bruits du spectacle, voix verbale et non verbale, genèse et histoire des métiers du son.<sup>68</sup>

Par rapport à cette vaste entreprise exploratoire, ECHO a effectué un triple zoom: sur la voix parlée, sur la scène française, sur la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

L’objectif principal du projet a déjà été formulé: à la différence des approches habituelles de la «scène moderne»<sup>69</sup>, qui privilégient ou bien l’œuvre dramatique (imprimée) ou bien les dimensions visuelles et corporelles (non verbales) de la performance, il s’agit de saisir si cette scène a continué à parler et comment elle l’a fait. Nous soupçonnions en effet derrière l’inexplicable oubli du son un rejet passionnel, non avoué, du texte.

---

<sup>68</sup> Voir les trois numéros de la revue «Théâtre/Public» (Larrue - Mervant-Roux 2010; Guinebault-Szlamowicz - Larrue - Mervant-Roux 2011; Bovet - Larrue - Mervant-Roux 2011). Voir aussi l’ouvrage récemment paru *Le son du théâtre - XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Histoire intermédiaire d’un lieu d’écoute moderne* (Larrue - Mervant-Roux 2016).

<sup>69</sup> Titre de l’ouvrage-somme de Giovanni Lista, 1997.

Cet objectif s'accompagne de plusieurs autres objectifs, secondaires, mais non négligeables:

- faire sortir de l'oubli les archives sonores du théâtre, presque totalement négligées, proposer une méthodologie pour leur usage par la recherche (élaboration d'un protocole d'écoute), susciter une meilleure prise en compte de ce type de documents et de sa consultation par les institutions de conservation;
- contribuer à une histoire critique du théâtre comme lieu d'audition, d'écoute et d'auralité;<sup>70</sup>
- faire avancer les techniques d'auralisation<sup>71</sup> scientifique pour l'étude historique de l'acoustique des lieux de spectacle.

### VI.3 Les différentes tâches d'ECHO

Constituée en partie de membres aguerris de la première équipe – les apports des collègues québécois, renforcés par quelques collègues de l'UvA, se faisant désormais dans le cadre d'un partenariat plus souple –, l'équipe ECHO a accueilli d'une part des conservateurs et spécialistes des archives, d'autre part des acousticiens-informaticiens.<sup>72</sup> Le travail s'est en effet organisé autour d'un fonds de documents sonores de la BnF (conservés soit au département des Arts du spectacle soit au département de l'Audiovisuel), et de deux «monuments» parisiens : le Théâtre de Chaillot et le Théâtre de l'Athénée, les spectacles étudiés ayant pour la plupart été joués dans l'une de ces salles.

Cinq grands chantiers ont été ouverts :

- L'écoute et la description d'une sélection d'enregistrements (une centaine) concernant une cinquantaine de spectacles (environ 500 heures d'écoute): identification des supports successifs (bandes magnétiques, K7, disques), de la date de l'enregistrement, des conditions techniques d'enregistrement, des éléments enregistrés (= représentation en public, recreation en studio, répétition, matériaux sonores du spectacle). Pour chaque enregistrement de représentation, quatre fiches d'écoute ont été établies par des doctorants ou postdoctorants rétribués comme

<sup>70</sup> La notion d'auralité, traduite de l'anglais *aurality*, intègre les paramètres culturels de l'audition.

<sup>71</sup> Les acousticiens nomment «auralisation» le processus consistant à reproduire une acoustique aussi proche que possible de l'acoustique précise d'un certain lieu. Ils exploitent pour ce faire des techniques d'écoute virtuelle intégrant idéalement tous les paramètres de l'expérience de l'auditeur.

<sup>72</sup> ECHO réunit trois institutions partenaires en France: ARIAS/THALIM, BnF, LIMSI, et des partenaires étrangers autonomes: le CRIalt et le CRILCQ (Montréal) et l'UvA (Amsterdam), avec, en tout, trente collaborateurs: 16 spécialistes de théâtre (histoire, architecture, ethnologie, esthétique), 2 acousticiens, 1 spécialiste du son, 1 musicologue-historien, 7 autres chercheurs en SHS (philosophie, sociologie, littérature, linguistique), 2 spécialistes des archives, 1 IT (conception visuelle) et plusieurs stagiaires.

assistants de recherche: une fiche destinée à alimenter les catalogues de la BnF, une fiche comportant des données complémentaires, elle aussi exploitée par la BnF, une fiche donnant, pour quelques minutes du spectacle, un tableau inventoriant tous les sons repérés, quels qu'ils soient, et une dernière réunissant les notes personnelles de l'écouter. Ce premier travail, très long, a exigé une recherche méthodique des supports et la collecte d'une documentation multiforme autour de chacun d'eux. Une histoire institutionnelle des fonds a été amorcée : qui a créé ces documents ? Dans quel but ? Qui les a déposés à la BnF ? Pourquoi ?

Autour du premier corpus «BnF» s'est progressivement défini un corpus élargi, constitué de l'ensemble de documents audio et audiovisuels écoutés et étudiés dans le cadre du projet ECHO. Ce second corpus, qui inclut le premier, et où le sonore reste central, comporte des documents audio non conservés à la BnF et des documents audio-visuels conservés ou non à la BnF ayant fait ou devant faire l'objet d'études par les membres de l'équipe.

- La tenue, le décryptage et l'analyse d'entretiens avec des spectateurs de la période et des salles considérées. Cette tâche intitulée: *Mémoire théâtrale et archives sonores. Enquête de terrain*, menée par Hélène Bouvier, chercheur en ethnologie/études théâtrales à THALIM-ARIAS, est proche de ce qui se fait à ORMETE. Nous citerons donc intégralement le texte de présentation (projet scientifique d'ECHO, 2013) :

«Il s'agit d'explorer la mémoire théâtrale des spectateurs pour vérifier si la prééminence du visuel sur le sonore et le verbal dans le discours sur le théâtre moderne et contemporain est ou non validée par les souvenirs et les marques que ce théâtre a laissés en eux, dans la longue durée. On sélectionnera quelques spectacles des années 1950-1980 dont on aura pu observer que la voix, indissociable des mots qu'elle anime et travaille – et de toutes façons transformée puisque mise en jeu, qu'elle soit parlée ou chantée –, y jouait un rôle important, dramaturgique et esthétique. On s'intéressera particulièrement aux traces laissées par cette oralité que sont les incorporations du texte dans les voix des acteurs, carrefour compliqué de la perception immédiate et de la distance critique, qui mobilise chez le spectateur, au-delà de sa sensibilité propre, son histoire personnelle et ses références culturelles, son exposition au théâtre, ses éventuelles pratiques littéraires et artistiques (théâtre, poésie ou musique, par exemple) ou même son implication professionnelle. La difficulté méthodologique propre à la diversité constitutive de tout public, surtout si l'on en sollicite les mémoires individuelles, sera

surmontée en rassemblant un nombre significatif de personnes ayant assisté à ces spectacles, tout en sélectionnant des critères pertinents pour l'étude. Les témoignages écrits et/ou oraux seront sollicités, en privilégiant les entretiens, avant de proposer une écoute des archives audio des représentations concernées. La question, qui se posera certainement, de l'acceptation ou non d'une "réactivation" de l'expérience théâtrale première, et seulement en support audio, au risque de modifier, sinon d'altérer irrémédiablement la mémoire initiale sans pouvoir en prévoir le résultat, est également un élément de réflexion dans notre problématique globale de la mémoire théâtrale, puisqu'on peut décider "d'en rester là", ou reprendre le chemin grâce à l'écoute théâtrale. L'expérience initiale devrait probablement déterminer la décision de la réactiver ou non. On étudiera alors les nouvelles réactions et les nouveaux témoignages. [...] Un autre élément est à prendre en compte, étant donné la période sélectionnée pour les spectacles, celui de l'âge des personnes sollicitées, qui a pour conséquence qu'elles ont déjà l'expérience intime du travail de mémoire dans tous les domaines de la vie, et savent, de première main, ce qu'il représente de tri, de choix et de fixation sélective, bien au-delà du souvenir d'une perception globale et passive, donnée une fois pour toutes. Cette situation de conscience partagée du statut de la mémoire est a priori un atout pour ce travail».

À ce jour, 24 entretiens ont été réalisés (d'une durée de 1h à 3h), dont le tiers environ a été transcrit, et dont l'étude est en cours. La plupart de ces spectateurs ont répondu à un des appels à témoignages distribués ou parus dans le journal gratuit «La Terrasse».<sup>73</sup>

- L'exploration des archives radiophoniques. Après un inventaire de ce qui concerne les liens radio/théâtre pendant la période – une immense matière –, certaines questions ont été privilégiées: l'histoire de la diction théâtrale (la formation, la transmission); les influences et interactions de la radio et du théâtre dans le champ de la création.

Nous reproduisons intégralement le texte de présentation de cet autre volet du travail, lui aussi en rapport direct avec la recherche d'ORMETE. Il est mené par Marion Chénétier-Alev, maître de conférences en études théâtrales à l'université de Tours, membre associé de THALIM/ARIAS :

---

<sup>73</sup> Extraits de l'appel à témoignage *Mémoires de spectateurs » (1950-2000)*: «Que reste-t-il dans nos cœurs et dans nos esprits des spectacles de théâtre que nous avons vécus? [...] Nous cherchons des personnes qui ont assisté à des représentations théâtrales dans la grande salle du Théâtre de Chaillot entre 1950 et 2000 et qui seraient prêtes à nous rencontrer pour nous parler, avec parfois plusieurs dizaines d'années d'écart, des spectacles qu'elles ont vus, ou encore à nous envoyer leurs témoignages par courrier postal ou par mail».

«Processus de la mémorisation verbale et vocale chez les comédiens

On interrogera, du point de vue de l'interprétation des textes et de la diction, la manière dont l'acteur perpétue ou non le souvenir d'un jeu vocal (accents, timbre, débit, lignes intonatives, prononciation, ruptures), hérité d'un modèle historique (certains acteurs ayant tenté de retranscrire leur interprétation en annotant leurs textes, d'autres critiques ayant décrit tel écart mémorable dans l'interprétation du rôle), ou d'une filiation professionnelle. Les entretiens avec les acteurs chercheront aussi à éclairer le processus de création d'un rôle, du point de vue de l'empreinte sonore et vocale que l'acteur produit chez le spectateur (s'agit-il d'une opération délibérée? quels effets sont escomptés? comment l'acteur adapte-t-il sa performance aux réactions sonores du public pendant la représentation?).

La radio: un grand lieu d'élaboration de la mémoire du théâtre

On étudiera le contenu de vingt années (1959-1980) d'une émission radiophonique créée et animée par le critique dramatique Moussa Abadi qui fut aussi un acteur renommé des années trente. Consacrée aux principales figures théâtrales de la période, cette émission est composée d'entretiens avec les comédiens et d'extraits de leurs interprétations. Monument élevé aux voix du théâtre, elle constitue à la fois une mémoire et une source d'informations sur le statut de la voix et du texte au théâtre, puisqu'elle accompagne le moment où l'esthétique de la scène française bascule pour délaisser en partie l'héritage "textuel" de Copeau et du Cartel. Ces archives radiophoniques, en voie de numérisation, sont déposées à l'IMEC et à l'INA».

- La reconstitution de l'histoire architecturale et acoustique (1930-2000) des salles choisies et l'élaboration, à partir de cette reconstitution, de modèles numériques acoustiques pour y faire entendre les variations d'une même séquence de jeu.

Chacune des deux salles avait subi des transformations (en 1893, 1970 et 1995 pour la salle de l'Athénée, en 1975 pour celle de Chaillot) et à notre grande surprise, car elles sont l'une et l'autre célèbres, aucune n'était sérieusement documentée. Il a fallu beaucoup de temps pour réunir les plans et dossiers techniques nécessaires (sous la direction de Sandrine Dubouilh, professeur en études théâtrales et architecte). Sur la base des données recueillies, les acousticiens informaticiens du LIMSI (Brian Katz et Bart Postma) ont élaboré des modèles numériques: les propriétés des matériaux ont été déterminées; un modèle acoustique actuel a été calibré avec des mesures *in situ* en collaboration avec les équipes techniques des deux salles, et les différents états historiques ont

été reconstruits virtuellement. Cette simulation a exigé une étude technique et subjective (avec des tests d'écoute): évaluation perceptive et objective des mesures et des auralisations de simulation acoustique calibrée; implémentation de la directivité vocale dynamique dans les auralisations acoustiques des salles; évaluation subjective de la directivité vocale dynamique; auralisation augmentée: enrichissement des auralisations par des technologies immersives de réalité virtuelle; interactions cross-modales entre vision et audition sur l'appréciation des auralisations théâtrales. C'est l'un des spectacles importants du corpus qui a été choisi comme exemple (du fait de son caractère marionnettique qui facilite la transposition en mode virtuel): *Ubu Roi*, qui est aussi une pièce clé pour l'histoire du théâtre. Un bref extrait a été rejoué par des acteurs, inspiré du jeu de Rosy Varte et Georges Wilson dans le *Ubu* de Jean Vilar créé en 1958, et enregistré en 3D. Des acteurs virtuels 3D ont été incrustés dans le modèle de la salle (seule la salle de l'Athénée a pu être auralisée), permettant une projection audio-visuelle des simulations du spectacle en réalité virtuelle, avec possibilité de changer l'état historique de la salle et la place occupée par le spectateur pour la même séquence de jeu.

- Enfin, la reprise par l'ensemble des chercheurs spécialistes de théâtre des résultats de ces travaux pour traiter les grandes questions travaillées par ECHO énoncées plus haut.

Il est impossible de présenter l'ensemble des recherches actuellement en cours (nous avons obtenu une prolongation d'une année, jusqu'en juin 2018). Nous évoquerons d'abord l'exploitation de la numérisation de la salle de l'Athénée, qui constitue une expérience pionnière, aussi difficile que passionnante. Que nous a d'ores et déjà apporté la collaboration avec le LIMSI ?

- Une rigoureuse leçon d'histoire. Le travail de reconstruction force à rechercher ce qu'étaient précisément les conditions concrètes de l'audition (et de la vision) dans une salle donnée, à un moment donné.
- Une loupe auditive tournée vers le passé. La séquence virtuelle d'*Ubu*, incrustée dans un modèle de salle historicisé, offre une expérience auditive reproduisant celle d'un spectateur imaginaire du passé. Réalisée sur des critères objectifs, la simulation interroge les légendes acoustiques et permet de dessiner la topographie auditive des salles.
- Un outil pour faire la part de l'ouïe, de l'auralité et de l'écoute dans l'expérience des spectateurs du passé. Confrontée à l'expérience «directe» du spectacle qu'offrent aussi, pour le même lieu et à la même période, certaines archives audio, confrontée aux témoignages de l'époque et aux

souvenirs tardifs de spectateurs, la simulation aide à démêler les facteurs en jeu.

L'effort accompli pour affiner l'approche du «passé auditif»<sup>74</sup> est un élément important pour ce qui constitue le volet central d'ECHO: l'étude de l'évolution de la «parole» scénique (et de son expérience par le public) depuis l'immédiate après-guerre. Nous effectuons cette étude selon une approche historienne, en procédant par hypothèses établies par périodes, selon ce que nous font entendre les documents sonores, d'une part, selon l'évolution du rapport au langage et à la langue telle que certaines recherches extra-théâtrales ont pu la décrire, d'autre part. Pour les années 1950-1960, par exemple, la découverte des enregistrements en public de spectacles comportant des chansons dans la grande salle de Chaillot (2800 places) durant la direction de Vilar, puis la découverte des disques, des réponses des spectateurs aux questionnaires du TNP, des dossiers de presse, des témoignages, ont conduit à réaliser un inventaire systématique des voix chantées pour cette période et finalement à faire appel à une spécialiste de la chanson. Peu à peu se sont éclairés les liens multiples et insoupçonnés entre le premier TNP et le cabaret « Rive gauche ». Pour les années 1970, période à laquelle s'était exprimée une forte méfiance envers le langage et envers la langue,<sup>75</sup> articulée à une survalorisation du corps non-verbal, ce que nous entendons dans les archives audio est la variété des réponses vocales/verbales de la scène théâtrale, particulièrement dans les créations communément réunies sous le terme de «théâtre d'images» et examinées presque uniquement en tant que telles. Nous recontextualisons des études existantes et ouvrons de nouvelles pistes d'analyse.

#### VI.4 L'écho du théâtre

Le premier colloque d'ECHO, en novembre 2015, organisé par Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, était intitulé *L'écho du théâtre*. S'il a accueilli Livia Cavaglieri et Donatella Orecchia et révélé la sympathie scientifique entre nos projets, c'est qu'il était consacré à une question moins centrale pour ECHO que pour ORMETE, mais décisive pour nous aussi: «les dynamiques et les processus à l'œuvre dans la constitution d'une mémoire phonique du théâtre» – «phonique» ayant ici son

<sup>74</sup> «Nous pouvons écouter des sons enregistrés dans le passé, mais nous ne pouvons prétendre que nous savons exactement ce qu'était l'audition à un moment ou en un lieu particulier du passé. À l'époque de la reproduction technologique, nous pouvons parfois faire l'expérience d'un passé audible, mais nous ne pouvons que présumer l'existence d'un passé auditif» (Sterne 2010: 18). Cet article reprenait, pour l'essentiel, l'introduction de Sterne 2006.

<sup>75</sup> «La langue est fasciste», déclarait par exemple Barthes en 1977. Hélène Merlin-Kajman a consacré un ouvrage important aux effets de cette formule (parmi beaucoup d'autres semblables) dans le champ pédagogique (Merlin-Kajman 2003).

double sens de «sonore» et de «vocal». Postulant qu'une autre mémoire du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle existe que celle qui est le plus souvent évoquée, faite principalement d'images et d'éléments audio-visuels où le visuel, sauf exceptions rares, l'emporte, nous partons des traces sonores ou acoustiques de la vie théâtrale étudiées par les différentes équipes d'ECHO : les bâtiments eux-mêmes, les comédiens-passeurs de voix ou de diction, les enregistrements audio des spectacles, les souvenirs de spectateurs, verbalisés, parfois «joués». Nous réfléchissons aux différents lieux et modes de constitution (institutionnels ou privés) de ce qui serait une mémoire plus auditive et plus aurale du théâtre – ou plusieurs mémoires, distinctes, voire concurrentes ?, aux diverses relations observables entre l'archive sonore et la mémoire – ou les mémoires. Nous nous interrogeons sur la place de la voix parlée et de l'oralité dans ces mémoires.<sup>76</sup>

Le second et dernier colloque d'ECHO, qui a eu lieu en décembre 2016, *La scène parle. Voix, acoustiques et auralités en France dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, a consacré une demi-journée aux archives sonores des spectacles et à leurs usages dans la recherche: des précautions méthodologiques exigées par toute tentative de reconstitution de la réalité sonore d'une mise en scène (exposé de Luc Verrier, BnF, département de l'Audiovisuel, et Melissa Van Drie, spécialiste des technologies sonores modernes) aux questions soulevées par leur utilisation – délicate – dans la recherche ethnographique sur la mémoire des spectateurs (intervention d'Hélène Bouvier).

C'est au geste consistant à écouter un document sonore et à l'apprentissage d'un tel geste que nous avons choisi de consacrer le dossier pédagogique multimédia en ligne – sur le site de la BnF – qui constituera l'un des modes de diffusion majeurs du travail effectué dans ECHO, à côté des ouvrages et articles scientifiques, d'un nouveau site internet public, d'émissions et de conférences. Intitulé *Entendre le théâtre. Expériences d'écoutes (seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle)*, riche en enregistrements audio de toute la période étudiée, ce dossier devrait non seulement transmettre les éléments d'une histoire bruisante et vocale du théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, mais faire se prolonger sa mémoire vivante grâce à de nouveaux auditeurs.

---

<sup>76</sup> Voir Bouvier – Chénétier-Alev 2017.

## VII. *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*

Mirella Schino

Ho approfittato di questa occasione per riflettere su tutti i volti di un progetto ancora aperto di qualche anno fa: una raccolta di fonti orali sul training all'Odin Teatret.<sup>77</sup> È stata una esperienza interessante ma difficile, perché non ho una formazione da storica orale. Anche questa riflessione a posteriori è stata eccitante e difficile: benché durante il corso delle interviste, e dopo, abbia sempre conservato la sensazione che si tratti di un materiale importante, sono consapevole anche della sua evanescenza, della facilità con cui cambia colore a seconda della prospettiva da cui lo si guarda.

Però almeno da un punto di vista è fondamentale: mi ha spinto a riflettere sulle fonti orali come strumento privilegiato per raggiungere zone liminari (ma proprio per questo essenziali, come vedremo più avanti) tanto dell'arte quanto degli studi teatrali. Come un possibile strumento che può aiutare a vedere quella che a mio parere dovremmo considerare come l'essenza dell'arte teatrale, il fatto di essere arte di confini, arte dei limiti. Luogo incerto. Più avanti spiegherò cosa intendo con questa peculiare definizione, per ora partirò dalla intervista mostrata al convegno, a cui non sono potuta intervenire, da Francesca Romana Rietti.

Nel video si può vedere una donna poco più che sessantenne, bionda, con grandi occhi chiari: Else Marie Laukvik, attrice dell'Odin dall'anno della sua fondazione, 1964. Ride. Con le mani mostra il training "da cobra" di Rena Mirečka, la grande attrice di Jerzy Grotowski, le basta un movimento delle spalle per far riapparire l'intero primo giorno di lavoro dell'Odin. In parte, ma solo in parte, per ovviare al suo italiano di straniera, che pure è fluente, si aiuta mostrandoci gli esercizi di acrobatica seduta sulla sedia. Imita le persone di cui parla, gesticola, parla col busto, con le gambe. Si alza in piedi, sembra cercare i ricordi nell'aria della vecchia sala da lavoro dell'Odin in cui stiamo parlando, si risiede, torna a guardarmi.

---

<sup>77</sup> Cfr. <<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/oral-sources/training-project-2009>>, Il progetto è stato ideato da me, e diretto insieme a Claudio Coloberti (film maker all'Odin Teatret, e responsabile quindi della parte audiovisiva del progetto). Da questo progetto sono finora nate sette interviste audiovisive (a Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Roberta Carreri, Julia Varley, Tage Larsen, Jan Ferslev, Kai Bredholt), attori dell'Odin Teatret nel 2009, riprese tra il maggio e l'ottobre 2009. Inoltre, ci sono state due interviste con il regista dell'Odin, Eugenio Barba, riprese il 23 e il 24 maggio 2011. Tutto questo materiale è conservato presso gli archivi dell'Odin, a Holstebro e presso la loro sede definitiva, la Biblioteca Reale di Copenhagen, Audiovisual Fonds, 09-17 (interviste agli attori), e Audiovisual Fonds 11-06 (due interviste a Barba).

Racconta, con grande animazione, i primi giorni di incontro e di lavoro con quello che poi è stato il regista di tutta la sua vita, Eugenio Barba. Racconta la sua prima richiesta di una “improvvisazione”. Lei, Else Marie, non aveva capito cosa dovesse fare, e una delle altre attrici le aveva dato la sua spiegazione: doveva far qualcosa che sapeva fare bene, ma senza oggetti. Io ho pensato – si accende ancora di più Else Marie – cosa so far bene? Una torta. Mi piaceva fare torte. Così il giorno dopo, davanti ai colleghi, senza oggetti, ho fatto una torta. E alla fine mi sono leccata un dito, e tutti si sono messi a ridere. Meno Eugenio. Il volto di Else Marie mostra l’espressione severa del giovanissimo regista, l’atmosfera concentrata del giovane gruppo ai suoi inizi. Poi si lecca un dito, e ci mettiamo tutti a ridere. Ma non è un gesto così semplice, in realtà – potrebbe essere una bambina che fa un dolce, ma anche la strega di Biancaneve, o un segno più inquietante ancora. È qualcosa nei suoi occhi a fare la differenza, anche se ride. Parla del training di questi ultimi anni come di un «regalo», un dono imprevisto, ne parla non come di un allenamento per tenere in vita un corpo meno giovane, ma come via per far apparire «le cose magiche». Nel pensiero, intende, nella sua mente: una indicazione suggestiva. Training fisico per far apparire mondi mentali. Magici. Dopo un paio di ore di intervista, si è alzata, e ha detto: be’ e ora ti faccio vedere E ha cominciato a fare training con la musica, come preferisce fare da qualche anno, insieme a due ragazze che fino a quel momento avevano fatto parte del gruppo di ascolto.

È stata l’unica a concludere l’intervista con una sessione di training pratico. Anche altri attori si sono alzati. Iben Nagel Rasmussen ci ha rapidamente mostrato la differenza tra quello che per lei è un puro esercizio di ginnastica, buono solo a rendere più sciolto il corpo (un esercizio che si conclude in sé) e quello che secondo lei è realmente “training” (una azione che può portare a un’altra, sulla base di un flusso che incorpora i contrasti drammatici, per esempio quasi-cadute e improvvise riprese e cambiamenti di direzione). Torgeir Wethal per un attimo ha mostrato come un intelligente attore tradizionale norvegese dell’inizio degli anni Sessanta poteva organizzare in modo un po’ diverso dal solito la sua entrata in scena. Ma sono stati momenti isolati. Gli altri attori dell’Odin Teatret sono rimasti sempre seduti, come me, insieme a me.

Dopo la sua dimostrazione di training, Else Marie mi fa vedere quaderni di appunti vecchi di più di quarant’anni. Mi chiede se sono soddisfatta, e dichiara che la prossima volta sarò io a fare il training con lei. Ormai, abbiamo abbandonato da un pezzo sedie e tavolino, siamo tutti più o meno seduti per terra.

L'intervista a Else Marie è bella, anche da guardare. Il che non impedisce che sia la più inquietante. Sarebbe facile liquidarla dicendo che mostra come l'attore sappia esprimersi sempre anche col corpo. Non è "corpo" quello che lei ci mostra. È diversità. Lei è una grande, grandissima attrice, la sua apparizione in *Ferai*, nel 1966, ha reso l'Odin di colpo famoso in tutta Europa. E noi, il piccolo gruppo di ricerca e ascolto di fonti orali davanti a cui ride, racconta, salta, si rotola per terra, siamo tutti suoi fervidi ammiratori. Ma mi chiedo: cosa può pensare un estraneo guardando questo video? Una attrice che affascina. Oppure tutta questa apparente esuberanza spinge a sorridere? Con ammirazione, certo. Con una sfumatura di superiorità. Gli attori ci fanno invidia: i nostri gesti non sono così polisemantici, non spingono in molte direzioni divergenti, come riesce a fare perfino il piccolo gesto comico di Else Marie di leccarsi un dito. Ammiriamo come gli attori usano il corpo, non hanno impacci, si muovono nello spazio, si esprimono con i gesti. Però accade che lo facciano anche durante un'intervista.

È il problema della diversità. È il motivo per cui, per secoli, fino al ventesimo, agli attori è stata negata la voce. Gli spettatori erano pronti ad ammirarli e ad amarli. Sono in primo luogo una studiosa dell'Ottocento, è un problema che mi sta a cuore: adorare non vuol dire rispettare.

Sembra impossibile pensare che a Novecento finito un problema del genere esista ancora? Ma resiste. Il denso strato di pregiudizi, di luoghi comuni è stato semplicemente coperto da una vernice sottile di conformismo, adeguazione ad altre arti: l'attore come valido artigiano, artista non differente dagli altri artisti.

E intanto la voce degli attori continua a essere difficile da ascoltare. Lo so, hanno sempre parlato, hanno sempre scritto. Ma se ci riflettiamo anche solo un poco salta agli occhi come per lo più hanno scritto quel che gli spettatori si aspettavano che scrivessero: sulle interpretazioni, sui personaggi, magari i costumi, e naturalmente autobiografia e viaggi. In mezzo, c'è il buco nero della loro specificità – quella diversità non alta, non nobile, che è il perno della loro arte. Sono questi i fantasmi con cui dobbiamo fare i conti, noi che ci occupiamo di teatro, se davvero vogliamo affrontare con parità e giustizia il problema dell'arte dell'attore.

Per questo, ma anche per molti altri motivi, nel 2009, ho provato uno strumento per me nuovo: costruzioni di fonti orali. Un modo per dar voce a chi sembra protagonista, ma è di fatto senza voce. O la cui voce più profonda è considerata un aspetto quasi di folklore. C'è una crosta, che impedisce di ascoltarla. Fino alla fine dell'Ottocento era fatta di miseria, nel Novecento è fatta

spesso di serietà, di un po' di mimetismo. Ma è sempre una crosta, e l'apparente ammirazione dello spettatore vi contribuisce. Bisogna cercare il modo di romperla, e forse le fonti orali, con la loro indeterminatezza, possono essere lo strumento ideale.

Gli attori dell'Odin che nelle interviste hanno scelto di presentarsi da seduti e quelli che hanno voluto alzarsi in piedi sono tutti attori capaci di parlare, di intervenire, di scrivere. Il loro è un teatro di ricerca famoso da cinquant'anni. Mi pongono di nuovo il problema dei due modi in cui l'attore testimonia se stesso dal Novecento in poi. Il primo è l'aspetto serio, legittimo: sono un artista, un artigiano, sono ben capace di riflettere sulla mia arte, tu mi interroghi, io ti rispondo. La seconda è opposta: mostrare la diversità, o non nasconderla.

Ormai è un secolo, dall'avvento dei grandi maestri, da Mejerchol'd ad Artaud, che nel pensare al teatro consideriamo la diversità una forza. Però, quando poi ci troviamo di fronte concretamente ad essa per quel che riguarda la cultura degli attori, e non il modo in cui si integra al resto del lavoro del teatro, non sappiamo ancora come affrontarla. Credo che in questo le fonti orali possano darci un aiuto incalcolabile – e rischioso.

E da quella parte non nobile, da quella difficile da digerire della diversità dell'attore dovremmo passare a riflettere su una equivalente diversità del teatro. E su quella degli studi teatrali.

### VII.1 *Julia Varley*

Il progetto di raccolta di fonti orali sul training è consistito in una serie di sette lunghe interviste audiovisive agli attori dell'Odin Teatret riprese tra il maggio e l'ottobre 2009, più due interviste al regista dell'Odin, Eugenio Barba, riprese il 23 e il 24 maggio 2011. Era (è) solo il primo passo di un progetto più complesso, per ora congelato. Le interviste sono conservate presso gli archivi dell'Odin, nella sede del teatro, a Holstebro, in Danimarca, e presso la Biblioteca Reale di Copenaghen, dove è depositata gran parte degli archivi e una copia digitale di quegli altri materiali che sono rimasti all'Odin, teatro in piena attività, e saranno mandati a Copenaghen solo nel 2024. Ognuna delle interviste è stata registrata con due o tre macchine da presa. È stato poi fatto un semplice montaggio.

Qui parlerò solo di cinque delle interviste agli attori: non le più belle, o le più intelligenti, e non quelle degli attori principali. Solo quelle che mi hanno inquietato di più, anche per motivi soggettivi.

Benché rimasto solo al suo primo stadio, è stato un progetto importante. Non così programmato come può sembrare dalle mie prime righe. Però, nell'iniziarlo, ero certamente spinto da una istanza di fondo: facciamo parlare gli attori, e facciamoli parlare in modo diverso dal solito, vediamo che succede.

C'erano altri motivi, molto pratici e determinanti. Già da un anno, avevo dato vita, all'Odin, all'inizio solo insieme a Francesca Romana Rietti, poi anche con altre persone, a un progetto più ambizioso: sistemare tutta la notevole documentazione dell'Odin (carte, film, foto, materiali) in un archivio, messo a posto con criteri non improvvisati, provvisto di tutte le informazioni necessarie, utilizzabile anche da studiosi del futuro, quando la memoria degli spettatori, e le parole del regista e degli attori non potrà più essere un aiuto. Utilizzabile da studiosi non necessariamente solo di teatro. Il progetto degli archivi dell'Odin è stato portato a termine per quel che riguarda documenti cartacei, foto, materiali audiovisivi e audio dei primi cinquant'anni. Sono ora conservati presso la Biblioteca Reale di Copenaghen, sono provvisti di un inventario, ordinati, sistemati, talvolta recuperati da luoghi che erano l'anticamera della distruzione. Un lavoro enorme. Non è stato fatto nulla per gli oggetti, e per la casa dell'Odin, per tutto quello che non è in genere oggetto d'archivio, e lo dovrebbe essere.

È una premessa necessaria, anche se può sembrare fuori tema: il progetto "fonti orali sul training" è nato all'interno del lavoro per l'archivio vero e proprio, ed è nato per motivazioni opportuniste quanto significative. Un teatro può capire che la sua documentazione è importante al punto da conservarla (come ha fatto l'Odin), e perfino, più raramente, al punto da conservarla in ordine. In un ordine, naturalmente, che gli sia conveniente, che risponda al suo modo di pensare. Per quanto capisca l'importanza futura di un "archivio", però, non è nella sua natura, nel suo stesso DNA, accettare realmente l'importanza di un duro lavoro dedicato a creare un ordine nuovo, che inglobi quello originale e lo superi, un ordine pensato al futuro, che, pur comprendendola o spiegandola, comunque metta a soqquadro la cultura del teatro che questi documenti ha prodotti.

L'Odin era stato tanto lungimirante da impegnare risorse nel faraonico progetto di crearsi da solo un archivio storico. Però noi, il gruppo che ha creato l'archivio, eravamo ugualmente un corpo estraneo, benché sollecitato, accettato, amico. Il progetto fonti orali è stato pensato come modo per farci accettare. E, al tempo stesso, come un modo per riuscire a entrare in contatto con l'altro da noi, con il corpo su cui e con cui volevamo lavorare, con il teatro. In particolare, la classe degli

attori. Le fonti orali facevano parte di una marcia di avvicinamento.

Le dimensioni stesse del lavoro di costruzione dell'archivio hanno ridotto il progetto fonti orali (per ora) a un unico giro di interviste. Sarebbe prematuro trarre troppe conclusioni solo da questa prima raccolta. Però adesso, a distanza di qualche anno, nel momento in cui la conclusione del lavoro vero e proprio per l'archivio mi induce a sperare di poter riprendere il progetto, mi sembra utile, e mi è particolarmente caro, riflettere sul percorso di lavoro già fatto.

Perché è iniziato come un atto strategico, ma è diventata immediatamente un'attività densa di scoperte, perfino un momento di svolta. A cominciare da un riconoscimento elementare e basilare: quanto questo tipo di fonti possa essere uno strumento fondamentale per il teatro. Ci sono troppi aspetti della sua cultura a cui non riusciamo ad accedere, del cui peso, a volte, nessuno, forse neppure i teatranti stessi, ha consapevolezza. Soprattutto per quel che riguarda la base: la vita, e i rapporti tra vita, quotidianità, pensiero privato e lavoro. E le relazioni. Tutto quello che costituisce il caos del teatro, e che ogni tentativo di ordine (comprese riforme, rifondazioni e storia) spesso cerca istintivamente di lasciare da parte, o di eliminare.

Gli attori, quando scrivono, parlano di queste stesse cose, certo. Parlano di sé, della propria vita.

Non allo stesso modo.

Il colloquio permette – può permettere – un tipo di esplorazione differente per una zona trascurata e determinante, il luogo incerto per eccellenza, la zona dei limiti e dei confini del teatro in quanto arte. Permette, inoltre, un passaggio più casuale, e quindi più interessante da interrogare, dalla parte illuminata, dedicata al lavoro, alle sue ricadute nella vita e nella quotidianità.

Noi storici del teatro lavoriamo sostanzialmente ricamando quel grande buco nero che sta proprio al centro dei nostri studi: opere d'arte scomparse. E già è una definizione sbagliata. Ci affanniamo a riempire questo vuoto irrimediabile, l'opera-che-non-c'è. Cerchiamo di parlare di stile, di ricostruire poetiche, controlliamo gli scritti dei teatranti e sui teatranti. Facciamo lavori teorici sulla voce o il movimento, ricostruiamo contesti storici, studiamo drammaturgia, correnti, svolte, tecniche. Qualche volta osserviamo il teatro anche da un punto di vista sociologico o antropologico. Rimane, quasi sempre, la convinzione tacita che il teatro abbia un centro, che il centro, trattandosi di una forma d'arte, sia l'opera, e che quest'opera, anche se naturalmente scomparsa sia (fosse) qualcosa di solido. Almeno per il Novecento: non diversa, nella sostanza, dai prodotti delle altre arti. Solo, con questa fastidiosa anomalia della sparizione.

Dovremmo avere il coraggio di voltare le spalle non allo spettacolo, ma a questa sicurezza dell'esistenza di una zona solida, dovremmo abbandonare il centro e accettare la *diversità* degli studi teatrali, che sono studi di limiti, confini, relazioni estreme. Sono fatti di punti di vista laterali. Molto spesso uno sguardo frontale è letale. Le opere "d'arte" che il teatro crea sono frutto per il cinquanta per cento del secondo giocatore, del pubblico, sono fatte di equivoci, sono frutto della scomposizione del lavoro che le ha prodotte e del disordine. Certo, nelle altre tipologie di opere d'arte c'è *anche* questo: ma il teatro è *solo* questo. È il luogo delle prospettive laterali, relazioni. Il rapporto con la Storia, le contingenze, le emozioni (di cui ultimamente si parla perfino un po' troppo), le biografie, le strutture sociali sono in realtà le nostre strade maestre.

Le fonti orali possono essere una strada determinante da percorrere. O così mi è sembrato, subito, dalla prima intervista, che è stata quella a Julia Varley, il 23 aprile 2009. In questo intervento, il primo momento di seria riflessione su questo lavoro, racconterò embrioni di pensiero e di scoperte, i momenti di sorpresa, quel che mi è sembrato di intravedere. Una riflessione disordinata e fluviale, ancora non segmentabile. Una grande ragnatela non risolta.

Julia Varley, inglese, ma italiana di adozione, è attrice dell'Odin dal 1976. E' nata nel 1954.

Prima dell'Odin ha lavorato come attrice, dal '72 al '76, presso il Teatro del Drago di Milano: teatro politico puro, nato nel 1971. È stata anche organizzatrice e parte attiva del Centro Sociale Santa Marta, nato nel '74 dall'occupazione di Avanguardia Operaia, Unione Inquilini e il circolo La Comune (da cui Dario Fo si era già separato) di uno stabile in via Santa Marta, poi sgombrato definitivamente, dopo un serie di disoccupazioni provvisorie, nel 1980, quando Julia era all'Odin da qualche anno (cfr. Arduini-Pompei-Legge 2011: 81-135). In pieno centro di Milano, questo edificio signorile, gentilmente settecentesco, risultò avere stanze troppo grandi per essere adatte all'abitazione di inquilini occupanti, quindi divenne piuttosto un centro di attività alternative. Il Teatro del Drago, formato da una decina di persone, tutte più o meno legate ad Avanguardia Operaia, si incaricò di queste attività: una scuola di musica, di teatro, di cinema, di grafica, da cui sono passati centinaia di giovani milanesi. Passarono di lì, o fecero parte delle varie commissioni che gestivano la scuola, o insegnarono per un po' Demetrio Stratos, la Premiata Forneria Marconi, Antonio Attisani, il Teatro del Sole, gli attori della Comuna Baires.

A differenza di molti dei vecchi attori dell'Odin, spesso completamente monogami, da un punto di vista artistico, Julia ha radici in un'altra realtà. Una forma di appartenenza di cui, dopo quarant'anni

di Odin (un teatro che non permette adesioni a metà), traspaiono ancora le tracce. Il teatro lascia segni profondi.

Tutto quello che Julia raccontava del suo passato pre-Odin era talmente interessante da farmi dimenticare il training, immediatamente. Dalle sue parole affiorava un mondo, quel mondo degli anni Settanta ora così difficile da decifrare. Affioravano dettagli: il modo in cui si erano organizzati all'interno del Centro Santa Marta; le relazioni interne, anche private; le relazioni con la Comune, con Dario Fo: la loro competenza e capacità di far vivere un luogo del genere, una palazzina nel centro di Milano, in anni di terribile tensione politica. I rapporti tra i diversi gruppi di estrema sinistra. L'esperienza del festival di controinformazione organizzato a Parco Lambro dalla rivista «Renudo». Il modo e i canali attraverso cui la realtà teatrale così politica del suo teatro aveva incontrato l'Odin. Il modo in cui l'Odin appariva agli occhi degli abitanti delle zone estreme della sinistra (un teatro elitario, mistico, etc.) e il modo in cui invece poteva apparire agli occhi di altri abitanti della stessa zona (un teatro disposto a fare laboratori gratis in posti come Santa Marta, che era stato presentato da altre persone "amiche" dello stesso giro dell'estrema sinistra, etc.). Il teatro, in particolare un certo tipo di teatro degli anni Settanta, potrebbe essere una fonte unica per studiare i movimenti politici e la cultura politica così dette extraparlamentari di quegli anni.

Ultimamente si è cominciato o ripreso a scrivere molto sul teatro degli anni Settanta. È un periodo fondamentale, con cui non abbiamo fatto veramente i conti. È importante che se ne occupino anche persone che non li hanno vissuti in prima persona, che abbiano maturato il necessario distacco. È difficile, però. Spesso si mettono in rilievo le separazioni, i contrasti, le differenze. E i contatti anomali? Erano il tessuto vitale di quegli anni, la rete di canale attraverso cui navigava la grandezza di quegli anni, i suoi temi, non tutti prevedibili, non tutti semplici. Dalle parole di Julia, affioravano i dettagli non solo della parte evidente, ma anche dell'ombra di quegli anni: modi di pensare, per esempio, o la fondamentale rete dei preconcetti, molto meno banale e più stratificata di quel che appare ora.

Avrei continuato tutto il progetto solo con lei, solo su questo: teatro e politica, e una via diversa per arrivare a studiarlo. Poi però il training è rientrato dalla finestra. Il Teatro del Drago del Centro sociale Santa Marta faceva spettacoli politici. In particolare uno, racconta Julia, aveva sempre funzionato: lo avevano fatto nelle piazze e sui palchi dei festival, davanti alle fabbriche, e durante le manifestazioni. Una volta, era capitato che lo spettacolo fosse ospitato in un teatro, e lì,

immediatamente, al chiuso, erano emersi difetti inaspettati, un aspetto improvvisato, una incapacità a colpire mai sperimentata prima. Era emersa l'inefficacia, e da qui era venuta in parte l'esigenza che li aveva portati qualche tempo dopo a prendere contatto con l'Odin: per cercare, attraverso un seminario gestito da un paio dei suoi attori, una via verso una non meglio chiarita "tecnica", che avrebbe dovuto portare il Drago a tappe regolari verso quella qualità che ora mancava. Una illusione ingenua. Ma l'Odin sembrava additare non solo a loro una via comunque concreta verso un teatro capace di incidere.

Sempre guidata da questa esigenza, dopo il seminario Julia era partita per la Danimarca. Era partita sulla base di una offerta che le era sembrata esplicita e precisa, e che poi si era rivelata meno semplice di quel che aveva capito, da parte di un attore dell'Odin, Torgeir Wethal. L'idea della ragazza era quella di rimanere in Danimarca per un periodo breve: tre mesi nel corso del quale avrebbe dovuto radunare quante più competenze possibili da riportare a casa ai compagni del Drago. Il training, nelle sue parole, diventava la concretezza del sapere, un bene solido, come spesso i poveri immaginano possa essere la cultura, qualcosa da acquistare, sia pure a prezzo dei più grandi sacrifici, e poi da esportare altrove, nel suo teatro di appartenenza, che, ai suoi occhi, al di là di questa carenza funzionava perfettamente. Benché il suo arrivo e i primi mesi, e anni, all'Odin siano stati in realtà più che difficili, non è mai più andata via da lì.

Mai Julia avrebbe parlato di un suo tradimento nei confronti del Drago. Però dalle sue parole affiorava, forse, il dolore di chi si è sentito attaccare da persone molto vicine per le più difficili delle proprie scelte. Di tradimento ha parlato, invece, con un intervento a sorpresa da dietro la macchina da presa (purtroppo interrompendo la registrazione), Claudio Coloberti, ora film maker all'Odin, e responsabile delle riprese delle interviste sul training, ma allora compagno anche lui di Santa Marta. Erano, a volte, strane sedute d'ascolto.

Da quel teatro, del resto, Julia era scappata via anche per motivi personali, forse non confessati del tutto neppure a se stessa, certo non a noi (dovremmo spegnere la macchina da presa, aveva detto ridendo, oppure mi troverò ad arrossire). All'Odin, il training si era rivelato un acquisto senz'altro più lento e complicato di quel che aveva immaginato, e la sua situazione nel teatro danese molto più confusa e complicata del previsto – senza che si capisse a quale attore era affidata, rifiutata da tutti. Quello di Julia è stato un percorso durissimo, una vera guerra per essere accettata. Che passava a quanto sembra, in primo luogo, proprio attraverso il training. Nei momenti di

confusione, all’Odin, racconta Julia nella sua intervista, «quando nessuno sapeva cosa fare di me, io andavo in sala e facevo gli esercizi. Era l’unica cosa che mi era rimasta, e che potevo continuare a fare da sola, ed era l’unica cosa in cui io, qui, esisteva se non di fronte agli altri almeno per me». Così il training prende una configurazione particolare che va al di là delle contingenze di una singola biografia: un lavoro a cui ricorrere quando lo spazio degli spettacoli, per qualsiasi motivo, è precluso. Uno spazio protetto, un giardino segreto, in cui chiudersi legittimamente quando le decisioni che dovrebbero essere prese per fronteggiare il caos si fanno troppe o troppo pressanti. Una legittima bolla di sospensione.

Anche nel corso di una brevissima pausa milanese, a Santa Marta, il training sembra aver avuto per lei lo stesso ruolo. Ne ha parlato in altra occasione, qualche mese dopo, il suo compagno di quegli anni, Marco Donati, leader del Teatro del Drago. L’intervista a Julia mi aveva così colpita che avevo sollecitato un incontro con alcuni dei membri del Teatro del Drago (rimasti in contatto tra loro e con Julia da allora)<sup>78</sup>.

Nei momenti di confusione del momentaneo ritorno di Julia a Santa Marta e a Milano prima di stabilirsi definitivamente all’Odin, racconta dunque Marco Donati, Julia ugualmente andava in sala, al mattino prestissimo, alle sei, secondo gli orari feroci dell’Odin, e lo costringeva a seguirla, per fare training. Anche Julia lo ricorda: «l’unica cosa che riuscivo a fare era andare in sala e provare ossessivamente a reggermi sulle mani, puntando i piedi contro il muro – una cosa che, probabilmente, non mi riusciva granché. Passavo ore a far questo; Marco mi guardava e diceva: “Non capisco. Cosa pensi di darmi? Di fare?”» (Arduini – Pompei – Legge 2011: 135). Intanto, in Italia, iniziava il periodo culminante delle Brigate Rosse, e, per Santa Marta, si avvicinava il primo sgombero, che fu devastante e mise fine al suo periodo più intenso.

Il lungo colloquio con Julia apriva spiragli per capire le vie politiche attraverso cui navigava un teatro come l’Odin, allora così spesso definito mistico e asociale, e anche infinite relazioni tra teatro e politica. Ma il resto, queste tracce di vicende, emozioni, scelte personali, eppure non intime (eravamo in cinque ad ascoltare) ci metteva di fronte anche ad altro. Cercherò di darne conto, qui e più avanti, anche se si tratta di riflessioni più sfuggenti.

Confini, soglie, limiti: li ho definiti un po’ sbrigativamente l’essenza dell’arte teatrale, del suo essere

---

<sup>78</sup> L’incontro è avvenuto nel corso della XIX sessione dell’Università del Teatro Eurasiano, che si è svolta dal 22 al 25 giugno 2011. Il tema generale era «Teatro come politica con altri mezzi». Raccontavano la storia di Santa Marta Marco Donati, Julia Varley. Claudio Coloberti, Maria Clara Bianchi. In gran parte da questo incontro è nato poi la *Storia di Santa Marta* (Arduini - Pompei - Legge 2011).

“luogo incerto”, più che vera e propria arte. Oppure potremmo dire che il teatro (il teatro occidentale) è arte in cui tra mestiere e vita non c’è soluzione di continuità. Ci sono sbavature, invece, e confluenze, o gli infiniti aneddoti di molti secoli di spettatori, che hanno raccontato dei gesti quotidiani degli attori confluiti nel teatro e di sguardi o battute di scene che venivano buone anche per la vita quotidiana. Ci sono molte altre cose, molti passaggi, molti assorbimenti. Solo raramente abbiamo l’occasione di punti di vista da cui all’improvviso tutto questo si può intravedere nella sua natura di differenza fondante, e non di aneddoto.

Questo è quel che ho imparato di più, da tutte le interviste. Ci ritornerò.

## VII.2 *Training e fonti orali*

È necessario ora fare una deviazione che chiarisca il sistema da noi usato per raccogliere questo primo gruppo di fonti, e soprattutto il peso dell’argomento che abbiamo scelto, non così scontato, fuori dall’Odin.

La storia a grandi linee è nota: qualcosa di simile a quel che all’Odin e altrove si intende per “training” (allenamento, ma non solo in senso di conquista di una padronanza fisica del corpo) è iniziato con il Novecento, con il lavoro dei grandi maestri della cosiddetta Grande Riforma, o nascita della regia teatrale. Con l’arrivo, quindi, dei più sconcertanti protagonisti del teatro, da Stanislavskij ad Artaud. La parola, in sé, e con la parola gran parte della specificità, è usata a partire dalla seconda metà del Novecento, definita in particolare dai piccoli, ma internazionalmente celebri, teatri di ricerca nati negli anni Sessanta, in particolare il solidale binomio formato dal Teatr-Laboratorium polacco di Jerzy Grotowski e dall’Odin Teatret di Barba, che all’inizio ne è una filiazione<sup>79</sup>. Quindi “training” per gli attori dell’Odin vuol dire, ancora adesso, qualcosa che li caratterizza rispetto al resto del teatro, qualcosa che costituisce il marchio di fabbrica dell’Odin, anche se sono perfettamente consapevoli del fatto che ormai, nel Duemila, esistono molte forme di training differenti.

Barba, nella sua intervista, riporta a Grotowski anche “l’invenzione” del termine (anche se le parole teatrali hanno sempre qualche precedente). Bisogna quindi tener conto del fatto che termine e pratica si sono diffusi in gran parte sulla base del lavoro del regista polacco e del suo teatro, ma parallelamente anche del lavoro dell’Odin, che è stato, specie nei suoi primi anni di vita, uno

---

<sup>79</sup> È l’argomento di Schino 2009.

strumento fondamentale per la diffusione di questo “training” nell’Europa occidentale attraverso una serie di grandi seminari internazionali organizzati in Danimarca con la presenza appunto del Teatr-Laboratorium. Il numero dei partecipanti a un pugno di seminari è relativo, ma intorno ad essi si era frattanto coagulato un ambiente intellettuale, teatrale e non solo, internazionale, di alto livello, a sua volta fondamentale per la diffusione di teorie, fama, sensi. Nel corso delle interviste sul training, tutti gli attori più anziani dell’Odin hanno fatto riferimento a questi seminari come a fondamentali momenti di svolta.

Il training dell’Odin, inoltre, ha una particolare notorietà internazionale per via di cinquant’anni di continuata attività pedagogica. Gli attori dell’Odin lo hanno praticato o insegnato, lo hanno mostrato in seminari e dimostrazioni di lavoro. Hanno scritto libri e interventi per parlarne. Così ha fatto anche il regista. La parola training e le sue pratiche, soprattutto nel Novecento, ora forse un po’ meno, hanno indicato un’area teatrale di appartenenza. La pratica del training è stata amata, perseguita, e anche detestata, proprio per questo suo definire anche un’area di appartenenza. E’ stato uno strumento di penetrazione e di raccolta di persone affini; a uno strumento pedagogico per diffondere il proprio modello; una parte non trascurabile di una economia basata al cinquanta per cento su vendita di spettacoli e seminari. Anche adesso, i film ormai storici sul proprio training o su quello di Grotowski, girati più di quarant’anni fa dall’Odin, sono richiesti, consultati e venduti, sono considerati attuali.

Infine, presso gli archivi dell’Odin è conservata una vasta mole di materiale, sul training, che permetterebbe una ricerca comparativa tra addestramento nel teatro occidentale e addestramento in quello orientale.

Naturalmente scritti e documentazione sul training dell’Odin riguardano in gran parte i suoi aspetti tecnici. Ma in quelli delle persone dell’Odin o particolarmente vicine all’Odin, o che gli sono state vicine e poi se ne sono allontanate, sono affiorati ogni tanto altri sensi, altre qualità e altri problemi. Per quel che riguarda il versante negativo, spesso messo in rilievo da persone che per un certo periodo hanno appartenuto all’orbita Odin (cioè al suo mondo, molto più ampio dei confini del gruppo danese), il training è apparso o è stato presentato come un modo, forse *il* modo con cui l’Odin si è proposto come modello: training come strumento principe per trasformare altri gruppi teatrali in cloni.

Per quel che riguarda il punto di vista dell’Odin, gli scritti degli attori, del regista, del consigliere

letterario Ferdinando Taviani, di teatranti o intellettuali particolarmente vicini, il training è stato invece spesso presentato come un modo di pensare, quindi non solo tecnica, ma anche disciplina, qualcosa in cui si incorpora il senso e il peso del teatro per chi lo fa. Come se fosse un modo per rendere visibile uno spazio di lavoro che non è direttamente finalizzato né al solo spettacolo, né a mantenere semplicemente il corpo allenato, o a un puro impegno di apprendistato. Si è parlato di uno spessore etico o spirituale, proprio a un certo modo di pensare e praticare il teatro.

Si possono perfino individuare alcuni aspetti che sembrano riconosciuti o dati per scontati da tutti, in particolare il valore del training come segno di appartenenza (all'Odin) e come modo per penetrare una micro-cultura, che non so se si possa davvero definire tale, ma che è sentita e si presenta come autosufficiente e particolare. L'Odin si è sempre *considerato* una micro-cultura a parte. Il training è una porta per entrare. Per confrontarsi con gli altri, per assorbire valori, per trasformarli, per farli propri, per rifiutarli, per crearne altri. Nelle nostre interviste, viceversa, è stato anche raccontato in modo speculare, come un duro percorso iniziatico indispensabile per essere accettati. Un modo per imparare una lingua comune con il proprio gruppo di lavoro, ma non un lavoro facoltativo (Julia Varley: «Una parte del training ha a che vedere con l'ingresso nel gruppo. È facendo training che entri. Credo che sia stato così per tutti: fai training perché vuoi entrare nel gruppo, se non lo fai non entri»).

Poi c'è un altro "valore", spesso ripetuto: come se il training rappresentasse lo spazio di autonomia dell'attore rispetto al regista, fondamentale soprattutto in forme di lavoro teatrale, e in strutture teatrali in cui il regista ha uno spazio di cui è difficile stabilire i confini. È stato quindi chiamato una stanza segreta, luogo di indipendenza creativa dell'attore rispetto a un regista, come Barba, dalla personalità straripante.

Infine: la configurazione attuale del training è spesso presentata, indirettamente, come una buona immagine del volto che l'Odin di oggi presenta di sé: un gruppo, certo, ma formato da personalità molto indipendenti. Per coloro che ancora lo praticano, il training di oggi si configura come elemento caratterizzante del gruppo, ma in quanto insieme di varianti individuali: appartamenti in un unico condominio. Quest'ultimo punto per me è stato particolarmente importante. Pensavo che riflessioni sul training potessero dirci qualcosa tanto sulla dimensione solitaria della vita d'attore quanto sul peso della dimensione collettiva della vita di gruppo.

Tutto questo è una deviazione, ma fondamentale per capire il peso che la sola parola ha e ha avuto

tanto per questo gruppo teatrale, quanto per i diversi mondi che gli hanno orbitato intorno nel corso della sua lunghissima vita.

I temi consolidati – valore, resistenza, etica, stanza segreta, indipendenza – talvolta affiorano anche nelle interviste da noi condotte. Non sempre, e non in questa forma. A volte appaiono facendo apparire il loro aspetto non opposto, ma complementare, riuscendo così a costruire un quadro più ombroso e complesso. Per esempio, nelle interviste dei più vecchi, possiamo dire che il tema del training come indipendenza dell'attore rispetto a un regista stimolante e divorante è apparso, ma capovolto, sotto forma di dolore, il dolore per l'assenza del regista durante il training. Un tema cocente. All'inizio degli anni Settanta, o forse qualche anno più tardi, Barba, che fino a quel momento aveva sempre assistito al training, guidandolo, secondo la testimonianza dei suoi attori, in modo tanto fondamentale quanto non invasivo, all'improvviso non è più interessato. Abbandona la sala. Gli attori continuano a fare training inizialmente in gruppo, ma la sua assenza è sentita come una privazione insanabile. Il problema delle relazioni tra attore e regista è molto più complesso di quel che appare a prima vista, e in molti casi non ha nulla a che fare con quello tra una persona tenuta alla fine ad eseguire e colui che ha la responsabilità ultima dell'opera d'arte.

Affiora anche, come abbiamo detto appena più sopra, la questione del training come porta indispensabile per entrare nel gruppo, ma sotto forma piuttosto di racconto di una iniziazione dolorosa, di una rinuncia a qualcos'altro. Non è gusto per la sofferenza, ma l'esplorazione dei prezzi che bisogna pagare al teatro quando pervade la tua intera vita. Lo vedremo nelle interviste che esaminerò più da vicino.

Per la nostra raccolta abbiamo scelto la forma audiovisiva, che permetteva di riprendere espressioni, perplessità. Non è l'unica scelta possibile, ma per noi era necessaria: tutti gli attori dell'Odin parlano italiano, ma una sola è italiana, osservare i volti era fondamentale per la comprensione. Le interviste sono state fatte da me insieme a un piccolo gruppo di ascolto. L'intervistato e io sedevamo uno accanto all'altro. Appena di fronte c'era un piccolo gruppo di persone interessate (Sofia Monsalve, in quel momento la più giovane attrice dell'Odin; Pierangelo Pompa, regista; Valentina Tibaldi e Francesca Romana Rietti, che lavoravano con me agli archivi dell'Odin). Erano, tra le altre cose, persone giovani, di una generazione diversa dagli attori intervistati e dalla mia. Quasi tutti, perfino le due persone che facevano le riprese, Claudio Coloberti, film-maker dell'Odin, e Gabriele Sofia, giovane studioso, avevano alle spalle una qualche

pratica d'attore. E una curiosità tecnica che a me, studiosa "pura", mancava.

Avevamo a nostra disposizione due macchine da presa, qualche volta persino tre. È stato, a posteriori, un errore: quello che avevo in mente era la creazione di un documento, di una fonte, che poi potesse *anche* essere eventualmente utile per ricavarne altro – film o documentari. Ma un teatro, come ho detto, ha logiche e istinti molto diversi da quelli di uno storico e necessità differenti da quelle di un archivio. Per i film-makers dell'Odin l'idea di una ripresa destinata ad essere in primo luogo una fonte era incomprensibile, non in teoria, ma di fatto. Il montaggio che è stato fatto inizialmente è sembrato un po' rozzo, si è cominciato a parlare di un montaggio più complesso, di una utilizzazione più fruibile. Una traccia di questa mentalità, in sé perfettamente logica, si può trovare nei frammenti presentati nel sito degli archivi, dove, per quel che riguarda almeno l'intervista a Barba, per mettere in luce la qualità della lezione del maestro sono state tagliate le domande dell'intervistatore (che però, ripeto, sono rimaste nel documento conservato presso gli archivi). In genere, nei documenti veri e propri delle interviste, il montaggio ha privilegiato il volto dell'intervistato a quello dell'intervistatore che fa domande, soprattutto nel caso che appartenesse al piccolo e concentrato gruppo di ascolto.

Alla fine, quel che è conservato negli archivi dell'Odin (sia a Holstebro che a Copenhagen, presso la Biblioteca Reale, destinazione ultima degli archivi dell'Odin) è un montaggio considerato dai film maker come non definitivo, come copia di lavoro. Consultabile, ma non conclusa. Sono stati rallentamenti che hanno contribuito a sospendere il progetto.

### VII.3 *Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal*

Torgeir Wethal l'abbiamo intervistato il 16 settembre 2009. Eravamo questa volta riuniti intorno a un unico tavolo. Torgeir si rivolgeva un po' a tutti. Ma spesso guardava davanti a sé, per raccogliere le forze e i ricordi. È morto neppure un anno dopo. Già da qualche tempo sapeva di avere un tumore devastante. Durante l'intervista era perfettamente presente, interessato, preciso. Ma poiché era un amico carissimo, sentivo o temevo il suo sforzo. A posteriori, mi è mancato il livello massimo di concentrazione. Torgeir Wethal è stato uno dei fondatori, e un simbolo dell'Odin, e, per anni, il braccio destro di Barba, il suo alter ego, oltre che un attore particolarmente amato. Con lui si identifica anche il training acrobatico e feroce degli inizi. Dall'esterno, ognuno dei cinque attori di cui qui parlo è stato più volte identificato da una sua sfumatura particolare, per quel che riguarda

la loro arte di attori, dagli spettatori abituali, dagli amici o da altri teatranti anche per quel che riguarda il training: Else Marie dai suoi lampi di follia, e dal suo “corpo pericoloso”, che fa tremare il cuore di chi guarda; Iben Nagel Rasmussen dalla potenza; Roberta Carreri dalla precisione tecnica e dalla ricerca incessante; Julia Varley dall’ostinazione, dalla convinzione di poter spezzare ogni difficoltà, e trasformarla. Per Torgeir, la parola più spesso usata è stata luce, o fiamma: come se vedergli fare il training volesse dire vedere un corpo bruciare e allo stesso tempo illuminare.

Ho fatto training per sette anni, dice, poi ho smesso.

Nell’intervista, ha parlato del modo in cui Barba, prima ancora della fondazione del suo teatro, avesse utilizzato il training come esca. Voleva catturare aspiranti attori in modo da poter far nascere un teatro, il suo teatro. Aveva mostrato a una serie di giovani respinti dalla scuola di recitazione immagini (le foto degli attori del Teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski) di questa misteriosa pratica portata avanti nell’ancor più misterioso mondo d’oltre cortina. Torgeir racconta di esserne rimasto incuriosito. Era giovanissimo, troppo per entrare in una “vera” scuola di recitazione, ma era già un attore-ragazzo noto, in Norvegia. Doveva aspettare un anno, e questo gli era sembrato un modo tutto sommato interessante per passarlo. È morto quarantasei anni dopo, ancora all’Odin. La difficoltà del lavoro di training, ci spiegò, che aveva spinto quasi tutti i primi attori ad abbandonare Barba dopo poche sessioni di lavoro, a lui aveva insegnato la possibile potenza del gesto, ma insieme anche l’importanza di questo lavoro, di questo teatro, di questo esperimento.

Torgeir ci ha parlato di molti aspetti fondamentali: del differente tempo di penetrazione che può avere uno stesso esercizio per insediarsi, *incorporarsi* in un attore. E delle conseguenze di questi tempi differenti. Ha parlato di come il lavoro iniziale di training dell’Odin fosse sempre stato mescolato a elementi teatrali (*études*) e fosse comunque parallelo a quello delle improvvisazioni e del lavoro per il primo spettacolo *Ornitofilene*. Ha spiegato come l’apparente astrattezza di movimenti, improvvisazioni, azioni nascesse da una pantomima mimetizzata.

A posteriori, quello che non abbiamo esplorato, probabilmente distratti dal problema della malattia, è stato il piccolo enigma del settimo anno. Aveva agli inizi, racconta, un corpo difficile, un pezzo di legno – il lavoro d’attore, allora, era diverso. Gli esercizi, l’acrobatica insegnano al corpo una logica di movimento differente dalla quotidianità, e anche dal modo di allora di muoversi in scena. Sono dunque tecnica, però sono fondamentali. Per lui, all’inizio, apparivano come difficoltà

insormontabili, che era invece poi riuscito a superare con imprevedibile rapidità. Così, dice, aveva imparato a volare, a usare l'acrobatica quasi come un esercizio di rilassamento, imparare a rilassarsi nello stretto spazio tra un esercizio e l'altro. Un grande piacere, dice ridendo, una esperienza fortissima, che rimane nel corpo. Per sette anni aveva sviluppato e insegnato questo training degli inizi, che definisce basicamente tecnico, senza componenti creative, ma che avevano "inventato" loro, i primi attori, anche se qualcuno poteva aver di volta in volta insegnato un determinato esercizio. Ma erano stati loro, dice, a pulire il bosco, e fa la differenza. I primi sette anni, aggiunge, sono fondamentali, sono la base di tutto. Dopo aver lavorato così duramente, con l'impressione di aver esplorato tutto, dopo sette anni aveva smesso.

È una piccola zona d'ombra, e forse la morte di Torgeir impedirà di sanarla davvero del tutto anche in futuro. Può essere che si tratti di dettagli che hanno importanza solo per la storia interna dell'Odin. Eppure intorno a quello che sembra essere stato uno snodo essenziale c'è una certa confusione di ricordi. In genere, il momento in cui Torgeir smette di far training sembra essere stato più o meno contemporaneo al momento in cui Barba smette di assistere al training degli attori, quindi un momento di svolta raccontata come dolorosa e fondamentale, forse per di più un abbandono parallelo. Però i racconti sono confusi, e non coincidono. Talvolta Torgeir non ha smesso poi così di colpo. Oppure, ha smesso, a parte l'insegnamento, ma non per saturazione, stanchezza, esplorazione completa, ma perché un training troppo duro lo ha spezzato. Barba ha smesso forse prima, forse dopo di lui. È stata una svolta, la fine di un periodo. Oppure è stato un passaggio da una fase all'altra della vita di questo teatro longevo, e anche un passaggio per certi versi fertile e gioioso, che ha coinciso con la scoperta, da parte di Iben Nagel Rasmussen, di un nuovo training. Barba si è disinteressato di colpo a una parte fondamentale del lavoro d'attore. Oppure ha smesso perché ormai erano attori in grado di stimolarsi e guidarsi da sé.

Forse in questi piccoli controsensi c'è qualcosa che avremmo dovuto cercare di capire di più. O forse sono solo indicatori di meccanismi della memoria, del suo modo di trasformare a posteriori normali avvicendamenti e cambiamenti di percorso in momenti di svolta. L'Odin, del resto, ama segnare anche artificialmente i momenti di cambiamento e trasformarli in rituali di passaggio. Il numero sette è un bel numero magico.

Prima di iniziare il lavoro, avevo avuto un lungo colloquio con Giovanni Contini Bonacossi, presidente della Associazione italiana di storia orale. Qualche anno prima, avevo avuto una

esperienza per certi versi affine. Da questa esperienza, non certo di storica orale, mi erano però venute questioni precise da porre a Contini, soprattutto per quel che riguardava le domande e la logica da seguire nelle interviste. In risposta, ho avuto da lui una immagine molto vivida di quello che doveva essere il mio compito. Giovanni mi disse di comportarmi durante le interviste come un bambino che gioca con il cerchio e il bastone: scopo del gioco non è guidare il cerchio, disse, ma corrergli dietro, dovunque il cerchio scelga di andare. Il bastone deve servire solo ad evitare che il cerchio e la corsa si interrompano.

Così ho cercato di fare. Le mie domande non sono mai state preparate (e si vede: si possono definire spesso balbettamenti quasi indecifrabili). Non ho cercato un filo da seguire, a parte il desiderio di non infilarmi nel territorio delle teorie consolidate sul training. Forse ho accentuato un po' (non finto, però) la mia incompetenza: non so molto sul training, certo, ma conosco il lavoro dell'Odin molto bene, anche dall'interno, da moltissimi anni. Cercavo di seguire fino in fondo quel che mi andavano dicendo. La frase che mi sembra più frequente, nei miei interventi, è: fammi capire. Cercavo di assimilare: svolte biografiche, problemi tecnici, nomenclature, modi di pensare. Sempre seguendo la logica del ragazzo con il cerchio.

Forse è stato un bene, dunque, farmi portare tanto in giro dall'altra fondatrice, Else Marie, che è entrata e uscita continuamente dal problema di partenza. Per tutta la lunga intervista, seguendo il suo cerchio con il mio bastoncino, l'ho seguita mentre si spostava con serena agilità da una zona all'altra, anche se all'Odin sono tenute ben separate, mescolando ricordi del training a quelli delle improvvisazioni per gli spettacoli, passando dal primo incontro con Barba ai suoi (di Else Marie) sentimenti mentre tornava a casa dopo ore di un lavoro per lei massacrante.

Gli attori, ho l'impressione, soprattutto gli attori più anziani dell'Odin, non risentono delle presenze delle macchine da presa. Anzi, mi verrebbe da dire che la macchina da presa stimoli in loro una pulsione alla sincerità: stavamo facendo qualcosa di molto simile a una improvvisazione, qualcosa di importante, da prendere sul serio. Come la maggior parte delle improvvisazioni per gli spettacoli, anche la nostra non si svolgeva in una chiusa intimità a due, e veniva, come le altre, non solo ripresa, ma osservata da un piccolo gruppo di partecipanti, con il taccuino in mano per prendere appunti e poi poter ricostruire. Così hanno sempre fatto gli attori dell'Odin, in modo da poter ricostruire i dettagli delle improvvisazioni dei colleghi. Una improvvisazione non arriva mai intatta nello spettacolo, viene cambiata, tagliata, intrecciata al resto. Ma sono certi dettagli minimi,

certe pieghe, a conservare tutto l'enigma della vita, e sono quindi fondamentali in un tipo di creazione di una vita artificiale quanto organica, come sono gli spettacoli dell'Odin. Lo stesso, o così mi è sembrato, era quello che potevano dare le interviste: pieghe.

Else Marie, quindi, più di Torgeir, o con maggior gusto del colore, ha raccontato gli inizi del teatro, l'incontro con Eugenio Barba, le prime, terribili, sessioni di training, quando ogni giorno tornava a casa sicura che il giorno dopo non sarebbe riuscita a tornare al lavoro. Ha raccontato l'incontro con gli attori di Grotowski, le diverse relazioni che ognuno di loro, gli attori del primo spettacolo e dei primi anni, aveva avuto con i diversi attori-maestri polacchi. Ha parlato dell'Eugenio degli inizi, dal volto duro come una maschera, come una pietra. Ha parlato di difficoltà fisiche inimmaginabili per un giovane di ora, e anche di quel che cerca ora attraverso il training: un corpo «pericoloso» (ma in che senso? Pericoloso per chi?), come quello che associa alla sua prima visione di Rena Mirečka. Ha parlato, l'ho già detto, ma mi è sembrata una indicazione fondamentale, del training come di un modo per far apparire «cose magiche», e per permettere di muoversi liberamente in questo mondo magico. Oggi, aggiunge, senza seguire principi, senza voler soddisfare il regista o nessuno. Senza, soprattutto, soffrire.

Forse è questa la zona di autonomia, di indipendenza che, secondo la concezione canonica, il training dovrebbe dare all'attore, ma non credo. L'indipendenza di cui ho sentito parlare Barba come Taviani è quella della ricerca artistica. Else Marie parlava invece di un mondo magico: il suo, quello all'interno della sua testa. Parlava di una gioia profonda, della gioia un po' blasfema di non adeguarsi a principi, della gioia di saltare – un tipo di azione che non ha certamente molto spazio negli spettacoli dell'Odin. Ma che è gioia pura, e al tempo stesso è un dramma in miniatura, è un momento di eccitazione profonda del corpo, in antitesi rispetto all'espressione del viso – o all'espressione in sé. *Dramma in sé, gioia in sé.*

Al regista l'intervista, quando l'ha ascoltata, non è del tutto piaciuta. Credo che non abbia apprezzato proprio quel che c'era di unico nel discorso e nel percorso di Else Marie: non proponibile come modello, come percorso replicabile da altri.

Sia la forma colloquio, sia la nostra vecchia conoscenza e amicizia, permetteva la formazione di un anello di materiali impropri, fondamentali da mettere a fuoco, quasi impossibili da utilizzare: una rete di sentimenti ed emozioni apparentemente laterali, estranee al lavoro teatrale in senso stretto, che hanno tanta importanza, e dovrebbero essere tanto più esplorate di quanto non siano,

e, soprattutto, dovrebbero essere esplorate in maniera non diretta. Else Marie non ha mai parlato direttamente di emozioni: affioravano, involontariamente, dal suo racconto. Tutte normalissime: la delusione per non aver avuto una parte, la gioia del primo riconoscimento da parte del regista, il piacere per il dono del training dell'età matura, il senso della magia e del corpo pericoloso. L'importante, mi sembra, era soprattutto l'intensità, la stessa, del resto, di cui Torgeir ha portato una così evidente testimonianza.

Non basta l'intensità delle emozioni messe in atto dal mestiere teatrale a fare un buon attore. Ma non è nemmeno una questione indifferente. È una di quelle soglie che fanno l'arte del teatro.

L'ho già detto, ma è, per me, fondamentale, e ci tengo quindi a ripeterlo per chiarirlo. L'argomento "training", per l'Odin, mostrava di essere in primo luogo un punto di vista – una finestra – molto particolare, che permetteva agli attori di parlare, e a me di osservare. Rappresenta una zona particolare. Sentimenti, emozioni, intensità: sono ovviamente importanti per il teatro, per gli attori quanto per gli spettatori. Affiorano (almeno per quel che riguarda gli attori) in modo interessante solo quando non sono indagati direttamente. Inoltre, almeno per quel che riguarda gli attori dell'Odin, rappresentano il polo opposto rispetto alla creazione artistica. Sono emozioni private. Non determinano la qualità di un attore in scena, e forse neppure fuori scena. Sono un momento di tensione antitetica rispetto alla creazione artistica, ma allo stesso tempo senza soluzioni di continuità: c'è un passaggio, da un estremo al suo opposto. Sono due estremi opposti, lontani, eppure tra di essi vi è un passaggio istantaneo, immediato. Siamo in pieno nel teatro come arte dei confini e delle soglie. Potremmo chiamarla anche la zona liquida del teatro, e penso che possa essere messa a fuoco più facilmente attraverso un tipo di fonti ugualmente più liquide e ondivaghe del solito. Un po' trasgressive, forse, rispetto all'ortodossia.

È una scoperta.

Il Novecento, la nascita della regia, la presenza di grandi intellettuali interni al teatro, il riscatto sociale, artistico, umano del teatro che ne è derivato ci hanno lasciato molte cose belle e importanti. Ma anche una scia di luoghi comuni, di appiattimenti. Il teatro ha acquisito uno status d'arte che prima non aveva, ed è stato *guardato* come un'arte. Anche questo l'ho già detto, ma va ancora ricordato e ripetuto. Avendo acquisito e incorporato questo status, sono state applicate al teatro alcune divisioni importanti, apparentemente ovvie e doverose: tra spettacolo e vita privata, tra preparazione di un'opera e apprendimento dell'attore. Era un modo per eliminare tutta

l'ambiguità, l'approssimazione, il *pasticcio* che il teatro aveva rappresentato per secoli. Tuttavia, questa zona qui, questa zona della confusione e del passaggio, la zona liquida forse è anche una parte essenziale del lavoro – non semplicemente la zona dell'aneddoto. In fondo i grandi maestri di inizio Novecento hanno tutti trovato il modo di farla riaffiorare, sotto altre vesti, nei loro strani laboratori o metodi, o nelle molte iniziative difficili da giustificare logicamente che ci hanno offerto. Ma gli altri, gli spettatori, la comunità del teatro, hanno voluto circondare il teatro di convinzioni solide, di valori meno imprecisi e ambigui rispetto al passato. E' stato un momento fondamentale, ma ha comportato anche un prezzo da pagare, la perdita della consapevolezza proprio quella specificità che mette a disagio.

#### VII.4 A *Pontedera*

Inizia ora una seconda deviazione rispetto al discorso sul progetto fonti orali sul training. Riguarda un lavoro di più di dieci anni precedente, quello cui ho già accennato.

Nel 1996, ho pubblicato un libro su una generazione teatrale, a partire da un singolo teatro, che allora si chiamava Pontederateatro. Riguardava una generazione, ma soprattutto alcuni anni, e un ambiente teatrale ben preciso, che qui, per brevità, possiamo definire "teatro di gruppo".

Il teatro di gruppo implica un modo di pensare al teatro e di farlo. Un modo di gestire i problemi. Un impianto economico particolare, e anche una ideologia, condizionata dal modello Odin, per imitazione, ma anche per opposizione, un po' come l'Odin a sua volta aveva fatto nei confronti del Teatr-Laboratorium di Grotowski, di cui si considerava filiazione. Il teatro di gruppo è stato un modo di pensare che ha segnato profondamente gli anni Settanta e Ottanta. Se ne è parlato molto. Ora si cerca di dimenticarlo, o di considerarlo una sacca sopravvalutata, dalla qualità estetica insufficiente. Allora si è parlato di nuovi valori teatrali, di etica, di una diversa disciplina, di un modo di far politica – di opporsi alla realtà esistente – sotto altre forme e spoglie.

Io, però, ero interessata anche a qualcosa di diverso: alla vita interna. Relazioni, vite di esseri umani, intrecci amicali, politici, amorosi - lotte di potere, e naturalmente passioni. Soprattutto gli anni Settanta e Ottanta sono stati anni di fortissime passioni teatrali. Quando è iniziato il mio lavoro, all'inizio degli anni Novanta, se ne erano sviluppate altre: riluttanza, desiderio di pace, anche conformismo. Confusione, senso di inadeguatezza. Tutto questo groviglio non era in genere considerato di aiuto per la creazione, ma indicato piuttosto come un peso, negativo. Tuttavia

influiua, era presente, condizionava anche scelte artistiche, organizzative, tecniche.

Poi c'era l'amore in senso stretto. Il teatro di gruppo è un'incubatrice di relazioni tutte interne, e tra di esse, come sempre, gran parte hanno quelle amorose. Gli attori e il regista di Pontedera mi prendevano in giro, dicevano che queste "interviste" che andavo facendo erano un modo neppure tanto occulto per collezionare pettegolezzi e aneddoti. I miei colleghi di studio scuotevano il capo rispetto a un lavoro così lungo e così inutile come quello che stavo portando avanti.

Ho proceduto ugualmente. Non era tutto qui quello che intendevo mettere, e che ho messo, nel mio libro<sup>80</sup>. Ma cercavo di capire – e poi di raccontare – un modo di vivere il teatro, che, in quegli anni, era estremo anche nel suo versante privato (amoroso, ideologico, passionale, politico). E tutto questo si intrecciava evidentemente, da qualche parte, con l'arte in sé, con il fare spettacolo: gli altri teatri, quelli che si basano, più che su un testo, su una storia evidente, chiara, percepibile, permettono a chi guarda di godersi in poltrona tutta l'affidabilità, la sicurezza, l'estraneità del tempo narrato. Permettono la pace dello spettatore, e il suo godimento intellettuale.

I teatri come quelli che studiavo io – come Pontedera, o come l'Odin – se sono di buona qualità spingono lo spettatore giù dalla sedia (dalla scomoda panca) su cui si trova. Possono farlo per qualche secondo, o quasi per tutta la durata dello spettacolo, o possono toccare stabilmente il cuore di chi guarda, a seconda del livello. Ma per farlo hanno bisogno di un ritmo e di una stratificazione emotiva particolarmente sincopati e intrecciati con strati impuri, che riguardano solo relativamente lo spettacolo – da certi punti di vista si *allontanano* dal singolo spettacolo. Ci deve essere un coinvolgimento intellettuale ed emotivo particolare, che riguarda gli spettatori, gli attori uno per uno, e le relazioni tra loro. Riguarda i singoli fatti delle singole vite. Riguarda contagi nei modi di pensare. In un certo senso: scorretto. Come se il contenitore della storia o delle storie narrate (anche questo tipo di spettacoli racconta storie, sia pure in modo più intrecciato e meno canonico) comunicasse ai confini con altri contenitori, e da lì prendesse colori e ritmi diversi.

Mi interessava quello.

Per arrivarci, a tentoni, oltre ai normali materiali, a libri o a documenti, sono ricorso alle interviste. Non potrei proprio chiamarle interviste: erano incontri. Non avevano nulla a che fare con le fonti orali. Erano estremamente poco scientifici. Non miravano a costruire fonti utilizzabili da altri, come ho almeno tentato di fare invece con le interviste sul training. Miravano solo a rompere la

---

<sup>80</sup> Il risultato di questo lavoro è stato Schino 1996.

superficie delle convinzioni giuste e ortodosse. Per farlo, ho usato quello che a posteriori appare senza alcun dubbio un procedimento delirante.

Non avevo telecamere, e agli inizi tentai di servirmi di un registratore. Ma il registratore non funzionò, più per me che per gli intervistati: non mi restituiva l'essenziale di quel che avevo sentito – che forse una registrazione visiva mi avrebbe riportato, ma che, allora, riuscivo a ripescare solo nella memoria. Quindi cominciai a procedere così: ore di colloquio senza registrazione né appunti. Appena tornata a casa, in albergo, in treno, cominciai a scrivere. Riuscivo a ricordare una quantità incredibile di cose, se non facevo passare troppo tempo e se non iniziavo con troppa fretta, riempiendo (a mano) fogli su fogli. Ho fatto rileggere tutto quel che avevo scritto alle persone interessate per evitare invenzioni o incomprensioni eccessive. Ma era ugualmente un procedimento peculiare, tanto più che, mentre letteralmente scavavo nella miniera della memoria o quando trascrivevo le parti che mi interessavano di più, cercavo anche, almeno in piccolissima misura, di rendere quel che la memoria mi segnalava al di là delle parole: un calore, una freddezza, un senso.

Tutti questi appunti sono andati persi nel terremoto dell'Aquila, città dove insegnavo, e dove conservavo il mio piccolo, ma corposo, "archivio terzo teatro", di cui le trascrizioni facevano parte. Di tutte queste lunghe interviste sono sopravvissute dunque solo le parti che alla fine sono entrate nel libro. Come ho detto, ho fatto sempre rileggere le loro parti agli interessati. E poi, finito il lavoro, ho consegnato loro il dattiloscritto. Non ho mai avuto proteste o correzioni. Tuttavia non mi illudo: è evidente che in queste trascrizioni e in queste riscritture il mio intervento non è solo interpretativo. Lo strumento che è stato usato per "registrarle" è stata la mia memoria, le mie convinzioni, e la mia empatia.

Il lavoro di trascrizione, faticosissimo, è stato una esperienza sorprendente. Dalle mani mi fuoriuscivano quasi da sole frasi dopo frasi, una dopo l'altra, pagine, ricordi, in una quantità che non avrei mai immaginato, che certo non mi aspettavo nel momento in cui cominciavo, con fatica, a tracciare le prime righe. E poi mi veniva regalato anche altro. La memoria somiglia un po' a un grande fotografo di epoca pre-digitale: gli scatti sono di meno, ma la selezione di per sé è significativa. La memoria cancella, e al tempo stesso ripresenta momenti visivi come se fossero illuminati da un faro, come pepite tirate fuori con fatica da una miniera. L'impressione, forse illusoria, era che restituisse soprattutto lo strato che percepiva come incandescente. Che non

coincideva necessariamente, devo aggiungere, viste le mie premesse, con confessioni intime, o particolari piccanti, anzi.

Perché tutto questo potesse accadere, però, dovevo riuscire a raggiungere una situazione di concentrazione assoluta durante le interviste. Altrimenti il misterioso fenomeno della memoria che prendeva a restituire cose che avevo oggettivamente dimenticato non si manifestava. Mi è successo, nel caso di alcuni colloqui, che sono andati di fatto persi. Inoltre, la concentrazione è stata qualcosa di più di un registratore naturale. Ha rappresentato un equivalente per l'intervistatore dell'apertura e della disponibilità, del dono degli intervistati. Anche l'intervistatore, ho pensato dopo questa esperienza, deve dare qualcosa. Io davo la mia fatica e la mia concentrazione estreme. Erano anche una protezione essenziale, che ha impedito a molti incontri di trasformarsi in chiacchiere e amarcord tra vecchi amici. Era quel che pagavo in cambio di ciò che mi veniva detto. E, allo stesso tempo, concentrazione e fatica impedivano che il tutto si trasformasse in pura empatia, simpatia, coinvolgimento.

È stata una esperienza fondante. Mi ha insegnato in primo luogo come tra studioso e oggetto di studio, se si tratta di un teatro vivente, ci debba essere un rapporto di scambio. Il distacco verso il proprio oggetto di studio è necessario, ma non sufficiente, ci deve essere molto altro, un legame. Purché questo rapporto di scambio non sia semplicemente calore, o cieca aderenza.

Non mi sono mai più costretta a forme così onerose di ricerca. Tuttavia, nel caso delle interviste danesi sul training ho cercato di ricostruire almeno l'intensità della concentrazione. È stato uno dei motivi che mi ha indirizzato al training come argomento-guida: perché non era un mio argomento, e per riuscire a interessarmene dovevo fare uno sforzo. Lo sforzo era essenziale, come se al mio dovesse corrispondere quello degli intervistati. Le interviste all'Odin, in questo, hanno confermato l'esperienza che avevo fatto in modo così avventuroso più di dieci anni prima a Pontedera.

#### VII.5 *Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri*

Julia ha usato per l'intervista la concentrazione di un maestro, che risponde alle domande senza superficialità, senza voler stupire, con la serietà e il senso di responsabilità di chi propone non un modello, ma una via. Guardava negli occhi chi faceva le domande, rifletteva a lungo, rispondeva. Alla fine, ci ha interrogati a fondo su quel che stavamo facendo con queste interviste, dove volevamo arrivare, e che differenza potesse mai esserci con racconti già fatti per iscritto sul training

o sul passato. Torgeir, come attore, è sempre stato un maestro nel creare relazioni, e anche in questo caso con lo sguardo dava vita a una piccola comunità intorno a un tavolo. Ma c'era la fatica della malattia, che lo spingeva a cercare di fronte a sé le sue memorie. Else Marie ride e fa ridere, segue la propria immaginazione. Non ha mai cercato di affascinare, come forse potrebbe sembrare dal mio racconto: non ne aveva bisogno, sapeva di avere davanti a sé un gruppo di ammiratori. Ha parlato liberamente, perché con noi poteva farlo. Ne siamo stati fieri.

Il training, che di per sé è senz'altro una zona di confine, e anche molto difficile da collocare, è un buon osservatorio, l'ho già detto. Ma credo che l'essenziale sia venuto dal sistema delle interviste, dalla zona mentale in cui ci siamo recati a cercare il training, le fonti orali. Da lì è venuta quella che mi è sembrata non solo una riscoperta di memoria, ma una via per accedere alle zone liquide, alle zone liminari del teatro, da guardare in modo non canonico: tra teatro e politica, come abbiamo intravisto attraverso Julia Varley; o, attraverso Else Marie o Torgeir, tra i due poli dell'arte creativa finalizzata allo spettacolo e quello delle emozioni, o sentimenti, o relazioni private degli attori. Con Pontedera mi ero trovata di fronte piuttosto a quella che, molto dopo, avrei chiamato la fondamentale mancanza di soluzioni di continuità, nel teatro, tra arte e vita. Le ultime due interviste sul training a cui vorrei accennare, quella a Iben Nagel Rasmussen e quella a Roberta Carreri, mi hanno spinto a ripensarci ancora.

Cosa si possa poi fare con tutto questo, ancora non lo so. Parlo soprattutto del materiale che ho raccolto, non delle fonti orali utilizzate per il teatro in generale. È certo un materiale non facile da usare, ed è molto rischioso, mi sembra, così poco stabile, soggetto ancor più del solito al contributo dello storico che lo esamina. Proprio perché ci porta alla zona liquida, dipende tutto dagli occhi di chi lo guarda, è indifeso. Nonostante tutto, nonostante i video, o le parole registrate, difficile da confermare o contestare. Tuttavia, può essere un aiuto, o almeno una indicazione essenziale per spingerci ad allontanarci da un centro – da quella illusione di solidità che snatura l'essenza degli studi teatrali. Per mettere a fuoco un aspetto essenziale per gli studi, anche se per ora non sappiamo ancora bene che farne.

Torgeir ed Else Marie non sono “entrati” all'Odin: lo hanno fondato. Julia, la prima degli attori intervistati, mi aveva parlato del training come di un momento di passaggio non sufficiente, ma imprescindibile, per essere accettati nel gruppo. Un po' per questo, un po' per cercare di evitare le teorie o considerazioni già consolidate, e in genere già scritte, che ognuno di questi attori aveva sul

training, il punto di partenza dei nostri colloqui aveva cominciato ad essere l'arrivo all'Odin, con le sue regole, la sua micro-cultura, la volontà di differenza rispetto a tutto il resto. Allo stesso tempo, la storia di Julia mi aveva indicato il tempo del training come il momento in cui lavoro teatrale e vita privata possono essere visti in contemporanea, quasi in trasparenza. Tra l'altro, tenuta lontana dagli spettacoli dal regista, era stato durante il tempo del training che per Julia era maturato il passaggio, tanto evidentemente drammatico e profondo, dal primo gruppo di appartenenza al teatro danese. Il training, almeno quello obbligatorio dei primi anni, era lo spazio di lavoro sempre esistente, qualsiasi fosse la crisi, il problema, il vuoto, il dramma, l'assenza di spettacoli o il lavoro per gli spettacoli. È il tempo della quotidianità, e perciò il rapporto tra il tempo di prima e il tempo dell'Odin diventa fondamentale, a meno che non si voglia credere ad un appiattimento immediato e totale a una cultura odiniana. Iben ne ha parlato esplicitamente, all'inizio della sua intervista. Quando le ho chiesto di parlarmi del training dei suoi primi giorni di lavoro all'Odin ha risposto: bisogna partire da prima, da quello che facevo prima.

Da quello che era: una ragazza danese che aveva partecipato alle grandi marce di protesta dell'inizio degli anni Sessanta, tossicodipendente, con esperienza di carcere, con esperienza di viaggi estremi, in condizioni limite.

Iben Nagel Rasmussen è stata la prima attrice danese di un teatro che nasce norvegese. È attrice dell'Odin dal 1966:

«Iben: Penso che bisogna partire da quello che facevo prima di entrare all'Odin. Da tutta la mia esperienza con la droga e l'esperienza con la... come si dice?

Mirella: Precarietà.

Iben: La precarietà, sì. Penso che in realtà ero malata, quando sono venuta all'Odin. Se non fossi venuta qui non so che cosa sarebbe successo di me. Sarei finita in un ospedale psichiatrico.

La droga ha due facce, una di completa apertura, e una di chiusura. Io ero aperta, molto, verso cose come la spiritualità. Però avevo anche una grande paura, e non solo paura. Angoscia: sarebbe potuta finire in una malattia della mente molto grave. È stata la faccia dell'apertura, a portarmi all'Odin. Il lato positivo. Sentivo che qui potevo fare qualcosa. E avere Eugenio [Barba] mi dava un appoggio, una sicurezza, era come una roccia, o questo è spagnolo?

Mirella: Una roccia, è così. Se sbagli una parola e si capisce lo stesso non ti fermo, ti fermo solo

se non capisco...

Iben: Sì, va bene. E adesso, ora sono passati tanti anni, ho pensato che ruolo importante, che potere, ha il regista, e può essere usato in tanti modi diversi. Dopo Eugenio ho visto persone che lo hanno usato per mostrare quante cose sapevano, quanto erano intelligenti, forti...

Perché l'allievo che arriva è totalmente... dà praticamente la vita: se tu vuoi fare questo mestiere, se vuoi essere attrice, almeno all'Odin, devi dare la tua vita.

Per me almeno è stato così, davo la mia vita, ero totalmente spogliata, indifesa nella mia fiducia per Eugenio.

Questo rapporto è importantissimo da capire, prima di cominciare a parlare dell'allenamento.

Io venivo un'ora prima degli altri, allora lavoravamo in una scuola, qui vicino. Cominciavamo alle sette di mattina, e io arrivavo alle sei: c'era una finestra aperta, per i gabinetti, e così riuscivo ad aprire e a entrare, e incominciavo non so... il riscaldamento. Non lo ricordo neppure, cosa facevo [...]

Credo che attraverso la droga hai questa possibilità, si possano spalancare porte che normalmente, nella nostra società, sono chiuse. Chiuse perché non le usiamo. Io sono venuta qui con questa apertura, che non era stata una cosa voluta, che mi era capitata, e poteva diventare una malattia, oppure qualcosa di fertile. All'Odin è diventata fertile».

Questa è parte di una delle trascrizioni delle interviste che abbiamo fatto per poterle poi sottotitolare in altre lingue. Sono trascrizioni necessariamente rielaborate in un italiano possibile, in vista della traduzione. Ne ho voluto dare almeno un esempio, ma mi sembra sia in genere meglio *raccontare* il documento. Del resto, leggere queste parole senza poter vedere la serietà e l'attenzione con cui Iben parlava fa perder loro molto senso. Serietà e attenzione venivano dalla fiducia verso una persona amica, che lei sapeva realmente interessata. Ma erano dovute soprattutto al peso di una riflessione su temi che nella sua vita avevano avuto una importanza fondamentale, prima come allieva e ora, da molti anni, come pedagoga. Iben ha inventato un modo particolare di insegnare, non attraverso seminari, come in genere fa l'Odin, riunendo invece un gruppo fisso di persone in appuntamenti saltuari ma costanti nel tempo. Con loro lavora al training, ed è considerata una maestra da persone di più generazioni, da attori tra loro diversissimi, da César Brie a Pippo Delbono. Quanto alla sua terribile biografia pre-Odin, e al suo passato di tossicodipendenza, ne ha parlato in un suo spettacolo memorabile, *Itsi Bitsi*.

Ci racconta di essere arrivata all'Odin perché il giovane gruppo si era trasferito dalla Norvegia in Danimarca e cercava nuovi attori: dovevano venire a stare al teatro per un mese, poi Barba avrebbe deciso se tenerli o no. Iben fa domanda perché ha visto un loro spettacolo, il primo, *Ornitofilene*, e ne è rimasta profondamente colpita. La madre, una scrittrice, comprensibilmente preoccupata per la sua vita, la spinge a scrivere al teatro. Finalmente la ragazza arriva all'Odin, dopo un ultimo grande viaggio, dal quale, dice, non sa come è uscita viva. Dopo un mese, con suo stupore, viene accettata, a differenza di altre persone, apparentemente più adatte, esperte, allenate. La tossicodipendenza, di cui si sta liberando, la rende debole, ma, a differenza di Torgeir o Else Marie, ha il corpo di quella che è stata una ragazza-maschiaccio, agilissima, capace di ogni acrobazia. Il training è durissimo e, forse, in gara con i cambiamenti che parallelamente avvenivano nell'allenamento del teatro gemello, il Teatr-Laboratorium di Grotowski, lo diventa sempre di più. A un certo punto, è quasi una gara di resistenza, viene guidato di volta in volta da un attore che propone i suoi esercizi. Gli altri devono seguire questi esercizi e questi ritmi. «Divenne così duro, dice Iben, da spezzare, alla fine, Torgeir». Quanto a lei, fisicamente la rafforza, ma ogni giorno la strema. Fino a che non trova il suo "flusso": non singoli esercizi composti in sequenze, non motivazioni, non immagini mentali, ma un modo di passare da un'azione a un'altra, soprattutto attraverso cadute e riprese: andare fuori equilibrio, fin quasi a terra, e poi, come dice lei, "rinascere", risollevarsi senza soluzione di continuità e proseguire in un'altra direzione. Cadere senza piombare per terra, e «con la stessa energia» darsi una spinta, non per tornare al punto di partenza, ma per continuare. L'essenza drammatica del movimento e la sua continuità nel tempo e nello spazio. E una forma di allenamento che viene dall'interno e non dall'esterno.

Ha parlato anche di altro: l'importanza del silenzio, per esempio, nell'insegnamento e nell'apprendimento teatrale. Il senso e l'importanza di un lavoro fisicamente di gruppo, tutti insieme in sala. Il problema di lavorare da soli. Ha parlato a lungo del rischio e del potenziale di un training duro, soprattutto in relazione al rapporto tra attore e regista (anche Barba ne parlerà, da tutt'altro punto di vista). Il legame di Iben con l'Odin e con Barba è fortissimo, ancora adesso, ma non cieco. Ha detto: «ho visto registi che erano *tremendi*, proprio animali contro gli attori. Ma tu, attore, dai tutto, sei totalmente indifeso, non hai niente per proteggerti. E hai addosso degli occhi che sono per te come gli occhi di Dio, gli occhi di questa persona che ti guarda, da fuori, e dice "Questo no, questo sì, questo no." Può veramente usare questo potere per far crescere il gruppo, è

allora che devi essere intelligente, e capire cosa fa veramente crescere una persona». Eugenio, aggiunge, non era così, era «come sono io adesso. Molto paziente, con una pazienza enorme».

Racconta, infine, il momento della svolta, quando la scoperta del *suo* training, di cui l’Odin parla, nella sua lingua interna, come degli “esercizi svizzeri”, aveva coinciso con la contemporanea e misteriosa conquista di sé come attrice. Racconta un suo sogno di allora: in sogno, aveva visto un televisore, e sul televisore era apparsa una scritta: Ora stai diventando quello che sei. Racconta e ride, è un’amica, risponde alle mie domande con partecipazione. Torna il momento della svolta dei sette anni, quando Torgeir e forse Eugenio con lui, o poco prima, o poco dopo, lasciano il training – forse Eugenio anche per lavorare con un gruppo di attori molto giovani che non arriverà mai a fare uno spettacolo. Ma tutto questo viene raccontato, questa volta, anche come momento di gioia e scoperta: l’Odin, dice, allora ha conquistato una forma diversa di training, con i bastoni, i costumi colorati, che gli ha permesso di uscire per strada, anche in paesi lontani dal teatro. Era, finalmente, qualcosa di completamente diverso dal Teatr-Laboratorium, l’Odin camminava con le sue gambe.

Il training questa volta è la storia di una conquista di sé, spirituale, esistenziale, perfino politica. Una conquista non della lingua comune con gli altri, ma della propria, attraverso la quale però tutto il gruppo può compiere una svolta. La realizzazione in senso fertile di quel che aveva cercato, in modo quasi suicida, attraverso l’uso di stupefacenti. Non è il cambiamento quel che conta – l’assimilazione della cultura del gruppo, il corpo forte e resistente al posto di quello fragile della droga – ma la realizzazione del sé di prima, finalmente in senso pieno e completo. L’intervista finisce con la ricerca di un altro momento possibile (che non troveremo) per un secondo appuntamento. Sono tutti incontri lasciati in sospeso, in vista di una seconda possibilità, fondamentale, che ancora non c’è stata.

Roberta Carreri, l’ultimo colloquio di cui vorrei parlare, si unisce all’Odin Teatret nel 1974, a vent’anni. È forse il periodo di massima fama dell’Odin.

L’intervista con lei è stata la più empatica: quasi coetanea, italiana, condivido con lei, più ancora che con Julia, un mondo di riferimenti, di memorie giovanili, che andavano da Potere Operaio al tipo di immagine che presentava di sé l’Odin dell’inizio degli anni Settanta. Perfino il nostro primo incontro con l’Odin, per entrambe misto di fascinazione e totale ignoranza, è stato in parte simile. Il suo racconto sul training dei primi dieci anni, pieno di spunti e riflessioni tecniche molto interessanti, l’ha portata, credo senza mia influenza, a un fantastico racconto di vita. In particolare,

quello su cui ha fermato la mia attenzione è il passaggio tra il prima e il dopo. Prima e dopo l'incontro con l'Odin, naturalmente.

Dalle sue parole, inoltre, come in parte da quelle di Julia Varley, può essere dedotta una utilità non individuale del training dell'Odin che ci aiuta a riflettere sulle modalità delle "influenze" e dello sviluppo della notorietà teatrale. All'inizio degli anni Settanta, l'Odin esporta il suo training in seminari, brevi e meno brevi, in genere tutti massacranti. Sono una novità. Più avanti, verranno percepiti come un modello, che influisce anche sullo stile degli spettacoli dei gruppi rimasti a navigare nell'orbita dell'Odin, ma allora non era così. Era la creazione di una rete di riferimenti, che prescindeva dall'Odin, o era comunque molto più larga. Creava canali di comunicazione, occasioni di incontro, permetteva di finanziare repliche degli spettacoli. Creava pensiero: riflessione sull'apprendistato e sul senso di fare teatro. Fuoriusciva da una utilità individuale, tanto per i singoli attori quanto per l'Odin nel suo complesso. Diventava qualcosa di molto diverso: azione collettiva alternativa rispetto alle strutture organizzative teatrali.

Roberta, milanese, racconta di aver conosciuto l'Odin vedendo uno spettacolo, uno dei più famosi della sua lunga storia, *Min fars hus*; poi, colpita, ma senza grandi informazioni su questo teatro in molti sensi straniero, partecipa a un seminario. Vede una presentazione di lavoro durissima, e partecipa a una prima ora di acrobatica feroce, a cui è completamente impreparata, perfino dal punto di vista dei vestiti. A un certo punto, senza preavviso, Barba cambia indicazione, e li spinge a ballare: in gruppo, per coppie, fino, come è uso dell'Odin, allo sfinimento. Fino a che a Roberta i piedi non si riempiono di bolle, che la madre la sera buca con un ago perché lei possa il giorno dopo continuare a ballare. È una sperimentazione sull'energia, e i passaggi dell'energia in un gruppo. Ma è anche, per noi che ascoltiamo, un panorama completamente nuovo rispetto a quello che ci hanno presentato gli altri.

Roberta decide di fare una tesi sull'Odin, raggiunge il gruppo in un momento di scompaginamento dopo *Min Fars Hus*. Viene rapidamente assorbita, quasi contro la sua volontà. Il suo Odin degli inizi è meno chiuso, meno respingente di quello che vuole la mitologia più frequente (un calvario iniziale sembra far parte del processo di ingresso). Ma non per questo è meno impegnativo: corsa mattutina che inizia alle cinque, seguita da acrobatica e *slow motion* ed esercizi vari. Una intera giornata di intenso lavoro fisico e mentale. Lei era lì per qualche giorno di preparazione per una tesi. Gli altri sembrano aspettarsi che resti. Decide di restare.

Racconta la lotta con la propria famiglia, ma anche la sua desolazione di figlia unica di due genitori anziani di fronte alla prospettiva di abbandonare loro, e un tipo di vita che non ha ancora niente che la respinga. Racconta l'innamoramento per l'Odin: fascino per lo spettacolo, bellezza degli attori, gioia del lavoro comune in sala, stanchezza, terrore, lacrime. E l'incredulità, più che lo sconforto, quando un attore, un frammento di quella che sembra una massa d'urto indivisibile, se ne va. E se ne vanno in tanti. Racconta il training come conquista di sé, quotidiana, durissima. Molto più ingombrante, in tutti i sensi, di quanto non sia il lavoro per lo spettacolo, che in fondo, per quanto fondamentale sia, nella vita teatrale di un essere umano riesce a occupare solo uno spazio relativo, non può avere la quotidianità e la durata, la capacità di scavare la roccia goccia dopo goccia, che ha il training.

Racconta le feste – quelle che non racconta mai nessuno – la primavera, la voglia di far tardi la sera. E poi, la mattina dopo, la partenza da casa in bicicletta, per arrivare al teatro alle quattro e mezza, in modo da poter iniziare il proprio training personale di neo-arrivata, per poi proseguire quello comune alle sette. Partiva, spiega, alla luce dell'alba, in un paesaggio spaventoso, con grandi uccelli neri che le ricordavano il film di Hitchcock, e nessun altro in giro. Solo le luci del mattino e questi uccellacci, e lei in bicicletta per le strade di Holstebro. Condivideva un camerino con le uniche due donne rimaste, e una volta era appena involontariamente scivolata nel sonno per un attimo quando era arrivato uno degli attori protestando «Questo è un posto per lavorare non per dormire».

Racconta le lacrime: sotto la doccia, unico momento di vera solitudine, in cui poter piangere senza farlo vedere a nessuno. Tutti i giorni, i primi anni, dice, il momento della doccia era quello in cui potevo finalmente piangere, sotto la doccia le lacrime si confondevano con l'acqua, non si vedevano più. I camerini erano condivisi, lì non si poteva piangere, l'avrebbero vista gli altri, e questo non sarebbe stato giusto. Per lei, italiana, la condanna all'Odin di ogni sentimentalismo o pianto era durissima da accettare. Dal loro punto di vista nordico era una situazione molto semplice, che non lasciava spazio a perplessità, indecisioni, lamentele: o si sceglieva di rimanere, o di andarsene. Per due anni, dice, aveva continuato a piangere sotto la doccia. Pure, al momento di dover scegliere, aveva sempre finito per restare. Ci fa ridere spesso, raccontando di come si svegliasse la mattina decisa ad andare da Eugenio a dirgli: non ce la faccio più, torno a casa. E poi arrivava nella sala di lavoro e il lavoro ricominciava, tutti i giorni.

In un certo senso, il racconto Roberta ci mette di fronte il tipo di trasformazione, affettiva e comportamentale, di cui meno sappiamo che fare, a meno di non volerla coprire con grandi nomi, con parole un po' altisonanti come valore o etica. Sono parole e indicazioni certamente non sbagliate, senza le quali perderemmo il senso di un certo tipo di teatro. Ma, ancora una volta, sottolineando gli aspetti nobili del teatro, ci rendono più difficile l'accesso a quella che qui ho chiamato il luogo incerto, la zona di confine tra quotidianità e lavoro. Meno drammatica di altre, ma non per questo meno significativa.

Infine, il racconto di Roberta Carreri sembra spostare di diversi anni il momento del cambiamento (Eugenio e Torgeir che smettono di interessarsi al training, gli esercizi svizzeri di Iben, il nuovo training con bastoni e nastri e tamburi e, come abbiamo visto, danza: l'Odin che cammina con le sue gambe di cui ha parlato Iben). Eugenio lavora ancora in sala con il training quando lei arriva all'Odin, Torgeir, a quanto pare, anche. Il momento in cui non compaiono più è, nelle parole di Roberta, più drammatico e più graduale di quel che appare nelle parole degli altri. Forse è una seconda fase di cambiamento. Forse è la stessa. C'è una mescolanza di assoluta precisione e di completa confusione nei ricordi – probabilmente non sarebbe difficile mettere in ordine. Però, con la morte di Torgeir alcuni accertamenti sono diventati impossibili.

#### VII.6 *Eugenio Barba*

L'intervista a Eugenio Barba è stata un po' diversa. Non mi ci soffermo perché sarò al centro dell'intervento di Francesca Romana Rietti, ma mi sembra necessario accennare alle differenze che mi è sembrato di cogliere rispetto al modo di parlare degli attori. Barba ha individuato i punti per cui il training è stato ed è fondamentale, almeno per l'Odin: una prova di resistenza, che individua qualità e punti deboli dell'attore, non solo in senso estetico o creativo. Una esperienza unica, quella di poter superare stanchezza e limiti fisici. La conquista della pazienza (lui la chiama speranza): la conquista della capacità di tornare ogni giorno a casa pensando di non mettere mai più piede in teatro, ma, il giorno dopo, tornare al lavoro, sempre. È tornato sul corpo pericoloso di Rena Mirečka, e sulle differenze tra gli attori di Grotowski e i suoi.

Quando è finita ho pensato: una splendida lezione sul training.

In realtà non era vero, i nostri discorsi ci avevano portato, ancora una volta, su un piano personale. Forse meno privato, qualche volta più proponibile come via esemplare, come modello, ma

personale. Ha parlato dei suoi primi tempi di osservatore al Teatr-Laboratorium di Grotowski, dei suoi primi tempi di regista principiante a Oslo, e del senso e dell'uso che ha avuto il training in queste occasioni.

È tornato sulla questione della durezza del training dal suo punto di vista, quello più razionale (l'importanza di far toccare all'attore l'infinita catena del proprio potenziale, l'importanza di testare la sua capacità di resistenza, oltre che le sue capacità) e un altro, soprattutto, che ci tengo a riportare, anche se in questo modo mi trovo un po' a ripetere quel che già è stato trattato da Francesca Romana Rietti, che fa anche un confronto con gli interventi scritti del regista sul problema del training. Non citerò la trascrizione, ma racconterò cercando di rispettare le parole di Barba e anche la sua frammentarietà, il modo in cui affioravano due emozioni, che sembravano essere impaccio e forza al tempo stesso: l'amore, e l'ombra del tradimento.

È difficile spiegarlo, dice, ma tra i tanti "maestri" che ho avuto, mi hanno particolarmente influenzato i capo banda guerriglieri: c'erano stati gruppi di persone che, senza armi, senza appoggi, erano riusciti a mantenersi in vita, a giustificare quel che stavano facendo, e perfino ad essere accolti dalla popolazione tutto intorno. Mi affascinavano i libri di Giap, di Che Guevara, perché spiegano il comportamento necessario all'interno di questi gruppi: lì, la disciplina interna era fondamentale. La disciplina, per loro, era patriottica, era una necessità per i Vietnamiti nella guerra di liberazione dai francesi e poi dagli americani, oppure a Cuba, o sulla Sierra Maestra. E così era per me: non avevo niente. L'unica cosa che avevo era un gruppo di giovani che forse sarebbero potuti diventare attori. Ma sapevo anche che in genere sono gli attori a tradire – era la leggenda intorno alla morte di Mejerchol'd, quella, poi risultata non vera, secondo cui il grande regista era stato abbandonato dai suoi attori, quando era arrivato il momento dello sfavore di Stalin. E anche se poi è venuto fuori che non era andata così, era quello che mi avevano insegnato e che credevo allora.

In quegli anni non potevo pagare gli attori, e neppure dar loro esperienza o prestigio. Tutto quel che potevo fare era metterli di fronte a ostacoli che permettessero loro di scoprire le proprie grandi possibilità. Perciò sono stato un sergente, per spingerli al di là dei loro limiti. Era l'unica cosa che avevo, che potevo dare, e ne ero consapevole, e da qui è venuto fuori tutto il mio accanirmi. In fondo insegnavo loro ad imparare a resistere, e non si tratta solo di una resistenza fisica o psichica, ha un senso più profondo e remoto: la possibilità di durare nel tempo. Per me, era fondamentale.

Sapevo che ognuno, ogni giorno pensava "oggi no, non vado via, ma domani sì, domani ci rinuncio, sicuramente". Ma che dall'altra parte poteva essere anche "fino all'ultimo giorno della mia vita". Ed era quello che, allora, dicevo ai miei attori "devi lavorare come se questo fosse l'ultimo giorno, ma allo stesso tempo come se tu avessi tutta l'eternità davanti a te". Quindi se è l'ultimo giorno, come dare il massimo? E se invece hai tutta l'eternità davanti a te, tu sai che anche se non ce la fai, hai domani e poi dopo domani. Così creavo le mie fondamenta, non avevo la visione artistica, non avevo visione politica, ma questo, questa visione, per me era ben chiara e sapevo che non potevo raccontarla agli attori, non l'avrebbero condivisa. Però insieme, senza parlare, lo abbiamo fatto.

L'altra faccia del tradimento, per Barba, era il timore di tradire il proprio Maestro, Grotowski.

Avevo un desiderio stranissimo, dice: volevo che il nostro lavoro non potesse mai provocare di riflesso una reazione negativa sul lavoro e la visione teatrale di Grotowski. Non volevo dar ombra, non volevo gettar fango su quello che era il mio punto di riferimento, la mia bussola personale, una forza che posso solo chiamare amore. L'amore ti fa uscire da te, ti fa mettere da parte perfino l'istinto di conservazione. E tutto questo è durato fino a *Min Fars Hus*, fino a che l'Odin non si è trovato in contatto con tutta la cultura del teatro di gruppo, in America Latina e in Europa, e tutto quello che per me aveva coinciso con la relazione con Grotowski si sposta, si allarga. Ma prima era diverso, Grotowski era il mio nord, la mia stella polare. Ma certo non potevo parlare di questo ai miei attori, specie all'inizio, a Oslo, quando per loro Grotowski non era niente, non lo conoscevano neppure.

Forse i discorsi di Barba erano semplicemente più concreti. Erano diversi anche perché, come ho detto, erano esportabili: personali, ma non privati. Erano discorsi che potevano essere fatti propri da qualsiasi aspirante regista. Forse, invece, erano differenti da quelli degli altri soprattutto perché mostravano una cesura tra quel che riguardava il problema della relazione con gli attori e la zona della creazione dello spettacolo. Più che una cesura, forse, si è trattato di un canale non esplorato, non abbastanza messo a fuoco. In ogni caso senz'altro spostato rispetto al punto di vista degli attori.

I discorsi di Barba riguardavano scelte, necessità, soluzioni: la zona solida dell'arte teatrale, anch'essa indispensabile.

Però, anche questa intervista ci ha mostrato qualcosa di banale, dimenticato e fondamentale: la zona solida del teatro vista dal punto di vista di un artista, di un regista, è molto meno semplice,

molto meno comprensibile, molto più piena di caos, della zona solida quando è guardata dal punto di vista dei non-teatranti. Per i non teatranti caos e stabilità sono in genere incompatibili. Per molti teatranti, non necessariamente.

Come ho detto, l'intervento di Barba e molti di questi punti sono l'argomento del discorso della Rietti, e quindi non ne tratterò ulteriormente.

### VII.7 Conclusioni

Conclusioni, almeno sul training, non possono essere ancora tratte. L'insieme di queste interviste ha tracciato embrioni di vie di ricerca sulle quali non abbiamo potuto proseguire, per motivi di tempo e di accavallamento di lavoro. Bisognerebbe continuare, e spero di cuore che ce ne sarà occasione. D'altra parte, la strada indicata mi sembra, per quanto rischiosa, essenziale.

Da un altro punto di vista è stato per noi, le persone degli archivi dell'Odin, un momento fondamentale, e ha determinato una svolta. Il lavoro sulla costruzione dell'archivio era iniziato da pochissimo. Come ho raccontato a inizio di questo articolo, per i sette anni successivi il nostro compito è stato quello di riordinare, catalogare e sistemare questi materiali, senza alterare l'ordine originale dato dall'Odin, ma inglobandolo in un altro ordine, utile per una consultazione futura, quando questo teatro e tutti i suoi componenti saranno scomparsi. Perciò, benché fosse tecnicamente solo il momento di scrivere un semplice elenco di versamento, abbiamo messo insieme piuttosto degli inventari, in cui abbiamo cercato di inserire informazioni di ogni tipo. Il che ha cominciato presto a significare dover rendere conto di un modo di pensare ben preciso, e perfino di una lingua, perché l'Odin, come molti teatri di lunga durata, si è creato una propria lingua di lavoro e non solo, e un insieme di punti di riferimento o di gerarchie di importanza e valore privati e auto-referenziali, che tende a considerare e a imporre come oggettivi e assoluti, e che bisognava al tempo stesso evitare di condividere (e non era facile) e rendere comprensibili per il futuro.

C'erano problemi di lingua anche in senso stretto, visto che i documenti da riorganizzare erano in molte lingue differenti – dal norvegese al polacco – non tutte veramente accessibili per noi che ci occupavamo dell'archivio. Qualche volta qualche attore si è prestato a darci rapide letture e traduzioni, da cui emergevano anche i suoi ricordi di un determinato episodio, o informazioni su persone, o altro. Barba lo ha fatto continuamente, per sette anni.

Ma sono state le interviste sul training a darci la chiave: un archivio, o almeno un archivio di teatro, dovrebbe ovviamente non solo conservare, ma stimolare o ricreare entrambe le memorie, quella oggettiva, dei documenti, da interpretare, e quella soggettiva, volubile, parziale, labile dei protagonisti. Quella che conduce al cosiddetto centro e quella che conduce ai margini. Quella solida e quella liquida. Così ora gli Inventari, e ancor più il mio *Libro degli inventari* (Schino 2015) che ho elaborato dagli inventari dei documenti, presentano tracce almeno dei diversi modi di pensare e di vivere il teatro e le sue relazioni. Resta ancora molto da fare.

## VIII. *Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell'OdinTeatret*

Francesca Romana Rietti

«La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda, y  
cómo la recuerda para contarla».

(Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*)

Tra l'aprile del 2009 e il maggio del 2011 presso gli Archivi dell'OdinTeatret è stato realizzato un progetto, ideato da Mirella Schino, volto alla creazione di un corpus di fonti orali sul training.<sup>81</sup> Nel corso di lunghe video-interviste da lei condotte con le attrici, gli attori e il regista dell'Odin, sono state raccolte le loro testimonianze in prima persona, relative al training del primo decennio di vita del gruppo.

Quelle orali sono fonti di memoria e quest'ultima, come ha scritto Giovanni Contini, è «un serbatoio in continuo divenire, un archivio in trasformazione dove accanto agli scarti si determinano anche correzioni, rivisitazioni e riscritture» (Contini – Martini 1993: 52). Questo può significare, innanzitutto, che le tracce che le fonti orali lasciano sono di natura mobile, non rigida e possono permettere di porre, persino su un oggetto di studio tanto indagato com'è il training, un nuovo ordine di domande, dubbi e problemi. Per esempio, mettendo in rilievo quegli aspetti autobiografici e aneddotici che nell'oralità si intrecciano fortemente al filo dei ricordi, possono fornire notizie e dettagli, spesso considerati a torto marginali dagli studi storici.

La natura dialogica della documentazione orale può offrire allo storico degli strumenti di indagine che, alla fissità della forma scritta, contrappongono la fluidità, il movimento, i salti temporali e logici propri dello scambio di idee e di pensieri. In primo luogo mi appare allora necessario chiedersi in che misura le caratteristiche delle fonti orali incidano sui contenuti e sulla sostanza del discorso o sui modi e le forme in cui la voce narrante tramanda la storia.

Come collaboratrice del progetto di fonti orali sul training ho partecipato alle sessioni dedicate alle video-interviste agli attori: in questo intervento mi occuperò invece di quella al regista Eugenio

---

<sup>81</sup> Cfr. <<http://www.odinateatretarchives.com/thearchives/oral-sources/training-project-2009>>. Il "Training Project" è stato diretto da Mirella Schino e Claudio Coloberti, in collaborazione con Chiara Crupi, Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia e Valentina Tibaldi.

Barba, avvenuta nel maggio del 2011,<sup>82</sup> e la metterò in relazione con la sua opera scritta, della quale mi sto attualmente occupando nel mio lavoro agli Archivi dell'Odin.

Come vedremo, nell'universo teatrale di Barba, la scena e la carta sono due realtà che scorrono parallele e autonome, pur presentando molte zone di intersezione. L'analisi dei suoi articoli e dei suoi libri offre la possibilità di seguire nel tempo le trasformazioni del pensiero e dell'agire del regista e solleva problemi e interrogativi divergenti e speculari rispetto a quelli generati dalla visione dei suoi spettacoli.

La messa a confronto con le fonti scritte credo sia uno dei possibili modi, uno dei passi da compiere per cominciare a chiedersi come interpretare, analizzare e usare quelle orali che, per genesi e forma, sono così peculiari e diverse dalla documentazione cui la storiografia teatrale ha finora più frequentemente fatto ricorso.

Nel corso di questo intervento, mi occuperò, in particolare, di quegli scritti sul training relativi all'arco cronologico<sup>83</sup> cui si sono riferiti Eugenio Barba e Mirella Schino nel corso della video-intervista e la mia analisi ruoterà, essenzialmente, attorno a una considerazione storica cui sono giunta attraverso l'esperienza della consultazione di questa fonte documentaria. Mi sembra che una delle prime e possibili conseguenze prodotte dalla sua creazione possa riguardare proprio la fruizione e l'uso delle documentazioni scritte che possono essere ora lette, e studiate, osservandole da una nuova prospettiva distante e straniante. Per Barba la carta è sempre stata lo strumento naturale e privilegiato per riflettere e dialogare. Oltre che un regista è infatti un intellettuale abituato a studiare e leggere libri, ma anche uno scrittore che dei libri si serve per raccontare e trasmettere il suo pensiero, la sua esperienza, frammenti della sua biografia e il suo interesse per la storia, del teatro e non.

### VIII.1 *La fonte orale*

Rispetto a questo istintivo e costante ritorno alla scrittura, mi chiedo quale sia invece il rapporto di Barba con l'oralità e come muti il suo linguaggio nel passaggio da una dimensione all'altra. Durante conferenze e interventi pubblici, in situazioni pedagogiche e di ricerca, Barba è solito usare con

---

<sup>82</sup> *Video-intervista a Eugenio Barba di Schino Mirella*, Holstebro, 23 e 24/05/2011.

<sup>83</sup> Si tratta dei seguenti documenti di Eugenio Barba: *Om vår trening (Sul nostro training)*, pubblicato nel programma di sala dello spettacolo dell'Odin Teatret *Ornitofilene*, Oslo, 1965, pp. 10-12), *Words or Presence (Parole o presenza)*, pubblicato per la prima volta in «The Drama Review», n. 53, New York, 1972, pp. 47-54) e *Il training* (trascrizione del commento di Barba ai film del 1972 di Torgeir Wethal sul Training fisico e vocale dell'Odin Teatret, oggi consultabile nel volume di Eugenio Barba 2014: 63-69).

grande maestria la parola, forgiandola fino a renderla uno strumento capace di produrre un effetto di indubbia fascinazione. Attraverso il ricorso a un universo di immagini e di metafore efficaci, di elementi autobiografici, professionali e non, ho sempre l'impressione che non agisca solo per tenere desta l'attenzione di chi lo ascolta, ma anche per stimolarne la creatività e colpirne i sensi.

Una raccolta di fonti orali avviene in un altro tipo di contesto le cui circostanze date mirano a generare una "narrazione dialogica" tra due poli: il testimone e l'intervistatore. Nel nostro caso specifico, che tipo di relazione e di contatto il testimone Barba stabilisce con Mirella Schino che lo intervista? In che misura influisce il fatto che a porgli le domande è non solo una storica del teatro e una spettatrice dell'Odin Teatret dagli anni Ottanta, ma anche una sua amica e collaboratrice di lunga data? Cosa succede quando Barba è chiamato a reagire al pungolo delle domande e dei ricordi evocati da una documentazione iconografica e audiovisiva? Quale è il peso degli altri testimoni presenti e quello degli operatori audiovisivi?

Nel momento in cui dialoga con Mirella Schino sul training e nel tentativo di spiegare, forse prima di tutto a se stesso, perché fosse così importante per la costruzione dell'identità professionale del suo gruppo di attori autodidatti, sembra materializzarsi di fronte ai suoi occhi quello che definirei un paesaggio essenzialmente emotivo. In un simile scenario, le motivazioni private, le risposte personali – persino quando sembrano sorprenderlo perché gli si rivelano un po' bizzarre e surreali – sono per Barba profondamente fondanti. Alla radice del training mi pare emergere qui, con maggior nitore che sulla carta, l'esistenza di un livello strettamente intrecciato con alcune esperienze biografiche e connesso con l'intenzione di rispondere a un ordine personale di necessità essenziali.

Fin dagli inizi dell'Odin Teatret, racconta Barba, nessuno nel gruppo riusciva a capire cosa stessero facendo, in che direzione stessero andando e persino lui non dava ai suoi compagni alcuna spiegazione. Eppure, di fronte alle difficoltà fisiche e psichiche create dal training, tutti condividevano uno stesso atteggiamento che li portava a dire: «Domani rinuncio, ma oggi no, oggi continuo!». La sfida non era una resistenza cieca e ostinata, ma la precisa volontà di durare nel tempo. Agire sulla dimensione temporale per Barba significa cambiare non il teatro, ma la sua storia:<sup>84</sup> trasformare l'essenza di un'istituzione costellata di compagnie legate da contratti

---

<sup>84</sup> Nel corso dell'intervista Barba fa riferimento a questa sua affermazione – «lo non voglio cambiare il teatro. Voglio cambiare la storia del teatro» – ritenendola contenuta in una lettera da lui inviata da Oslo al ritorno della Polonia al suo compagno di studi della Nunziatella, Rori Amodeo. Dell'importanza di questa lettera che, contrariamente al ricordo di Barba, è stata inviata a suo fratello

temporanei, fondata su legami destinati a sciogliersi dopo un breve arco di tempo e dove persino il rapporto con il pubblico si consuma e si esaurisce nella fugacità della replica di uno spettacolo.

Nella narrazione orale di Barba, quest'aspetto è strettamente legato alla pratica quotidiana del training, alle strategie che vi mise in atto, comportandosi con i suoi attori come se fosse il capo di una banda di guerriglieri. Ricorda le letture dei volumi in cui Giap o Che Guevara raccontano le esperienze delle guerre di liberazione in Vietnam e a Cuba lungo la Sierra Maestra, l'aver vissuto la disciplina interna non solo come una giustificazione quotidiana del loro operare, ma anche come un mezzo che gli permise di essere accolti e accettati dalla popolazione locale.

A questi rivoluzionari Barba si ispira e guarda come ad alcuni dei suoi maestri, capaci di mantenere in vita e motivare un gruppo di persone senza armi e senza appoggi. Anche lui, quando nel 1964 raduna il suo gruppo di attori rifiutati dalle scuole di teatro di Oslo, sa di dover inventare forme e strategie di sopravvivenza. Sa che non potrà né pagarli né offrire loro prestigio ed esperienza ed è consapevole che potranno abbandonarlo da un momento all'altro. Per non perderli, la sola cosa che gli appare possibile fare è metterli di fronte a degli ostacoli che faranno scoprire loro delle grandi possibilità.

Uno dei possibili sensi del training sta in questa forma di rivelazione.

In un simile processo, la relazione stabilita con il tempo appare a Barba fondamentale: da un lato si deve lavorare come se ogni giorno fosse l'ultimo, dall'altro, come se davanti a sé si avesse tutta l'eternità.

Nel corso dell'intervista, sono frequenti i momenti in cui la parola si fa strumento per elaborare attorno al training immagini poetiche capaci di restituirne una dimensione molto concreta. Riporto tre esempi che più mi hanno colpito perché mi sembrano rendere ben conto di come Barba abbia dato voce alla propria esperienza e di quale tipo di tracce storiche sia contenuto in questa fonte orale.

Nel rispondere alla domanda sul perché il training avesse quell'aspetto fisicamente così duro ed estremo, Barba non solo allude alla sua necessità di stabilire un rigore e una disciplina, ma fa anche esplicito riferimento all'amore, inteso come quella forza che permette ai singoli di superare il

---

Ernesto, parla Ferdinando Taviani nella sua premessa al primo dei volumi delle *Obras escogidas* di Eugenio Barba pubblicato a Cuba nel 2004. La versione italiana di questo testo, *Premessa cubana. Il «romanzo che non c'è» e le «opere scelte» di Eugenio Barba*, è apparsa in «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 117-155. In particolare, si vedano le pp. 122-123. Per le lettere di Eugenio Barba al fratello Ernesto si veda anche: Schino 2015: 355-358.

proprio istinto di conservazione, i propri limiti e dare così il massimo agli altri. È questo tipo di atteggiamento e di visione che, a suo avviso, ha permesso ai membri dell'Odin di costruirsi sin dall'inizio una biografia comune e, malgrado tutte le diversità individuali, di condividere quell'esperienza che lui associa all'essere stati tutti insieme su una zattera, per un anno, in mare aperto. Questo è l'*ethos* cui il training educa: è un modo di agire e di pensare, non un'ideologia. Tutto questo, spiega Barba, ha a che fare con quella dimenticanza di sé cui conduce l'amore, un amore che nella sua lingua evoca una dimensione pericolosa, segnata dall'ingresso in una zona dell'esperienza dove ogni controllo razionale smette di funzionare.

Un altro esempio si ha quando lo stesso Barba si chiede perché Grotowski avesse inserito nel suo training degli elementi provenienti dallo yoga – in particolare si interroga sul perché fosse necessario imparare a fare la verticale –, eseguiti anche dai suoi attori fin dai giorni di Oslo nel 1964. Nel reagire alla documentazione iconografica relativa proprio a questi esercizi, Barba non nasconde una sorta di improvviso stupore: per quale motivo i membri di un gruppo teatrale che si riuniscono con un regista per allestire uno spettacolo, passano tanto tempo a esercitarsi a stare in equilibrio sulla propria testa, prima appoggiandosi al muro e poi essendo finalmente in grado di farlo al centro della sala di lavoro? La risposta mi pare tanto sorprendente quanto efficace: il teatro è il luogo che mette sottosopra tutte le certezze e dove l'attore deve imparare a stare perfettamente in equilibrio sulle sue mani e non sui suoi piedi.

Un altro momento rivelatore di un punto di vista innovativo e straniante è legato alla visione, nel corso dell'intervista, di un frammento del film del 1972 *Training at Teatr-Laboratorium in Wroclaw*, in cui Ryszard Cieślak insegna gli esercizi plastici a due attori dell'OdinTeatret, Maloullmoni e Tage Larsen.<sup>85</sup> Barba racconta in cosa consista la fondamentale trasformazione avvenuta in questi esercizi dopo che Cieślak, nel 1965, ha interpretato il ruolo del protagonista nello spettacolo di Grotowski *Il principe costante* ed «è passato per l'esperienza dell'attraversamento del muro del suono» che da allora in poi «colora tutto il suo training e vi apporta un riverbero di energia psichica che sublima quelli che erano dei normali esercizi di abilità dinamica praticati nelle scuole teatrali». Si tratta non solo di un passaggio cruciale che avrà delle conseguenze importanti anche per il training di alcuni degli attori dell'Odin, in particolare per Torgeir Wethal, ma pure di un'anomalia.

<sup>85</sup> Il film, diretto da Torgeir Wethal, è conservato e consultabile presso gli Odin Teatret Archives: Audiovisual Fonds, Series OdinTeatret – Videos, 72-02.

Come sottolinea Mirella Schino con le sue domande, la storia degli studi ci ha portati a pensare che siano le svolte attraversate dagli attori nel training a produrre riflessi negli spettacoli, e non il contrario come in questo caso.

Siamo di fronte a uno snodo tecnico importante del discorso di Barba che però, pur essendone consapevole, nel particolare contesto in cui avviene la narrazione orale segue un'altra logica e rivolge tutta la sua attenzione all'osservazione del movimento dei piedi di Cieślak. Barba riguarda ancora una volta il frammento video e lo commenta così: «Bisogna esplorare tutte le possibilità fino ad arrivare a passare quel traguardo dove i piedi cominciano a vivere, lo vedi proprio, non danzano, sognano».

Credo si tratti di un esempio illuminante di come la raccolta di fonti orali sul training, se portata avanti, potrebbe forse permettere di scoprire l'esistenza, alla base di un certo modo di fare e pensare il teatro, di zone più mobili che le teorizzazioni hanno probabilmente pacificato a posteriori.

Se questa è una delle dimensioni in cui si muove la narrazione orale di Barba sul training, proviamo ora a confrontarla con le sue testimonianze scritte per vedere quali sono le loro peculiarità, quali tracce, immagini e segni vi sono affidate e cosa le caratterizza, tanto a livello formale e stilistico, che di contenuti.

### VIII.2 *Il training nelle fonti scritte*

Il corpus degli scritti finora pubblicati da Barba sul training dei suoi attori copre un arco cronologico di quattro decenni e attraversa come un filo rosso tutta la sua opera scritta. Probabilmente è uno dei temi sui quali è tornato a interrogarsi e a riflettere con più frequenza e continuità in saggi, lettere, interviste e capitoli dei suoi libri.

Nel più recente dei suoi testi sul training, *La stanza fantasma*, attraverso la prospettiva peculiare di uno sguardo a distanza, Barba spiega così il suo continuo ritornarvi nella pratica teatrale:

«Da quando sono entrato nella professione teatrale, il training è stato un punto di riferimento costante. Ho attraversato campi minati di illusioni, ma non direi di essere un disilluso. La presenza costante del training, per me, è un continuo mutare. È stato sempre accanto a me perché non è cresciuto da una dottrina, ma dai miei dubbi e dalle domande che essi mi

ponevano (Barba 2007:115)».

Dal punto di vista della scrittura, mi domando cosa stia alla radice di questo ritorno e perché in Barba esista la necessità di ricorrere a uno strumento, com'è la carta, che fissa ciò che nella pratica è in perenne moto, come se fosse possibile piegare la stasi della forma scritta per farle restituire un sistema di costanti metamorfosi. Accanto a questa logica paradossale, così tipica anche del suo modo di pensare e di agire come regista, credo che il ponte che unisce gli scritti al training sia sostenuto però anche da tutto un altro ordine di motivazioni.

La pratica del training, che nel territorio concreto del lavoro quotidiano in sala si è contraddistinta per l'assenza di spiegazioni e comunicazioni verbali, attraverso la scrittura si è aperta un opposto cammino verso la dimensione della riflessione teorica e della trasmissione pedagogica del sapere. Nel corso del tempo, la pagina scritta è divenuta non solo il terreno in cui Barba ha individuato i principi e definito le tecniche, ma anche il luogo in cui ha messo in risalto il peso degli atteggiamenti, delle giustificazioni e delle logiche personali che stanno alla radice di quello che nella pratica è un processo empirico. Attraverso i testi sul training, ha avuto inizio per lui un dialogo, non solo con se stesso sulle sue origini biografiche e professionali, i suoi maestri e le sue fonti di ispirazione, ma anche con un ambiente di studiosi, di teatranti e persino di indiretti e lontani allievi.

Il primo di questi testi, *Om vår trening* (Sul nostro training), risale al 1965 e venne pubblicato nel programma di sala di *Ornitofilene*.<sup>86</sup> Si apre, come un manifesto programmatico, con questa asserzione: non esiste una tecnica elaborata a priori che sia valida per tutti. Secondo l'autore, tuttavia, l'esecuzione di esercizi – quotidiana e prolungata per ore, senza pause – può educare l'attore a reagire, a seguire i suoi impulsi mentali o una corrente precisa di associazioni o idee personali, a essere cosciente delle diverse parti del suo corpo per dominarlo e non esserne schiavo. A questa prima dichiarazione di intenti, segue un elenco sistematico, corredato da una brevissima descrizione, delle diverse branche del training. A corredare il testo c'è una sequenza di fotografie – le prime in assoluto della storia dell'Odin – che mostrano gli attori impegnati nell'esecuzione di alcuni dei loro esercizi: pantomima, maschere realizzate con i muscoli facciali, acrobatica, lotta con

---

<sup>86</sup> È il primo spettacolo dell'OdinTeatret, tratto dal testo di Jens Bjerneboe *Fugleelskerne* e rappresentato 51 volte tra il 1965 e il 1966. Attori: Anne Trine Grimmes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal. Adattamento e regia: Eugenio Barba.

i bastoni e salti. Si tratta delle uniche immagini pubblicate in questo programma di sala in cui insolitamente non vi è, invece, alcuna foto di scena. È un'assenza che induce a fare delle prime considerazioni storiche e a porsi alcune domande.

Siamo nel 1965 e il training non è affatto una pratica associata alla presentazione pubblica di uno spettacolo. Mi chiedo allora come mai un regista, che ha messo in scena una pièce di un noto autore norvegese, decida di dedicare più della metà delle pagine del programma di sala a una pratica allora sconosciuta ai più. Cerco di capire cosa lo spinga a mostrare al pubblico quelle immagini, che possono apparirgli così strane, di attori che volano, saltano, lottano e si esercitano come se fossero degli acrobati circensi. Quale logica lo guida quando sceglie di associare alla presentazione cartacea di *Ornitofilene* un universo, verbale e iconografico, così straniante per il pubblico teatrale dell'epoca? Perché decide di presentare sulla carta sé, il suo gruppo e il loro primo spettacolo raccontando, anche, il training?

Credo che, sin dagli inizi della sua biografia artistica, Barba abbia usato la scrittura come uno strumento privilegiato per spiegare e ribadire, in parte anche a se stesso, che la necessità del training è «la conquista personale di ogni attore del *come e perché* fare teatro» e «*l'espressione di un'identità professionale altra*» (Barba 2007: 121). La carta si configura come lo spazio in cui alcune delle scoperte avvenute nella solitudine della sala di lavoro, pur senza perdere la loro intimità, possono essere tramandate e non rimanere segrete.

Nell'analizzare l'opera scritta di Barba, andando anche alla ricerca delle tensioni e delle motivazioni che ne stanno alla radice, Ferdinando Taviani ha affermato:

«Sente con forza la necessità, il dovere, l'ossessione di trasmettere la propria esperienza a coloro che hanno bisogno di far teatro. Dice tutto. È il meno segreto fra gli artisti di teatro.

È anche il più misterioso.

La tensione irrisolta e irrinunciabile fra segreti (contro i quali lotta) e «mistero» (con la minuscola) contribuisce a far di Eugenio Barba uno *scrittore* (Taviani 2004: 131)».

Questa sorta di innata istanza a tramandare e diffondere un suo personale patrimonio di conoscenze, acquisito in anni di lavoro al fianco dei suoi attori, attraversa come una nota costante tutti gli scritti di Barba sul training. In quelli iniziali la preoccupazione dominante sembra essere

quella di trasmettere con precisione ed esattezza forme e principi degli esercizi per restituire con semplicità un sapere e renderlo fruibile. Col tempo, sembra cominciare a chiedersi quale sia il linguaggio più appropriato per simulare ed evocare sulla carta la sapienza di una lingua di lavoro. Accade allora che la sua scrittura cominci a colorarsi di termini più tecnici, assuma aspetti di apparente scientificità, ricerchi l'ordine delle riflessioni analitiche e teoriche.<sup>87</sup>

L'esperienza pratica però lo coglie di sorpresa e lo allontana da questo orizzonte per rivelargli, come scrive in un saggio del 1972, *Parole o presenza*,<sup>88</sup> la relatività del «mito della tecnica». A distanza di sette anni dal suo primo scritto sul training, Barba si trova così a riflettere sulle trasformazioni subite, non tanto e non solo dal suo pensiero, quanto dalla prassi del lavoro dei suoi attori, capace di mostrargli campi di ricerca e sperimentazione che lo obbligano a rimettersi in discussione.

«Per un lungo periodo questo “mito della tecnica” alimentò il nostro lavoro. Poi lentamente questo mi portò in una situazione di dubbio. Dovetti ammettere che l'argomento della tecnica era una razionalizzazione, un ricatto pragmatico – se fai questo, ottieni questo – che usavo per fare accettare agli altri il mio modo di lavorare (Barba 2014: 76)».

Di questa lotta tra la «fede nella tecnica» e il disorientamento prodotto dalla scoperta di un'indole del tutto miscredente, il linguaggio scritto di Barba offre un riflesso immediato e di particolare interesse da un punto di vista storiografico.

### VIII.3 *Le fonti a confronto*

Rispetto a questo paesaggio in movimento disegnato dalla carta, la differenza più evidente che emerge dal confronto con la fonte orale mi sembra riguardare, sostanzialmente, il tipo di logica seguita da Barba nell'ordinare e nell'organizzare il suo discorso sul training: una logica associativa che procede per salti. È indubbio che le interviste siano per lui una forma meno ovvia di riflessione. Nel momento in cui si trova a muoversi in questa dimensione, pur parlando di questioni tecniche,

<sup>87</sup> È il caso, per esempio, della trascrizione del commento di Barba ai due film di Torgeir Wethal del 1972 – *Physical Training at Odin Teatret* e *Vocal Training at Odin Teatret* – in cui Barba descrive tecnicamente e con grande precisione tutti i principi che stanno alla base dei diversi esercizi, fisici e vocali, eseguiti in sala dai suoi attori. Il testo, *Il training*, è oggi consultabile nel volume di Eugenio Barba 2014: 63-69. La versione restaurata nel 2010 dei due film è conservata e consultabile presso gli Odin Teatret Archives Audiovisual Fonds, Series Odin Teatret – Videos, 12-03, 12-04.

<sup>88</sup> Il testo è consultabile in Barba 2014: 72-77.

pur commentando dei documenti storici, accade che la sua narrazione si inoltri in territori impreveduti, a tratti, persino a se stesso.

La messa in relazione con la fonte orale permette di considerare come anche i suoi scritti sul training, al di là della sua necessità storica di fissare e tramandare le tappe di un cammino, andrebbero letti come una sequenza di istantanee da un universo in continuo stato di cambio.

Il particolare contesto dialogico in cui si svolge la narrazione orale produce degli effetti e delle conseguenze soprattutto sulla natura del suo linguaggio e delle sue metafore. Il sistema relazionale – con chi gli pone le domande e con la documentazione iconografica e audiovisiva – lo mette in una condizione in cui è chiamato non tanto ad agire, quanto a reagire e questo produce un suo continuo movimento, un costante mutare del suo punto di vista. Lo sguardo a ritroso, la distanza temporale lo rendono meno assertivo che nella pagina scritta e lo costringono a trovare un nuovo ordine di spiegazioni e giustificazioni, a lasciarsi attraversare da nuovi dubbi e domande. L'immediatezza del presente provoca risposte senza filtri e senza passaggi intermedi.

Messo di fronte a quel suo passato, che pure conosce a menadito e su cui per più di quarant'anni è tornato a riflettere, Barba sembra reagire con lo stupore di chi scopra per la prima volta un mondo sconosciuto. Sembra esser colto di sorpresa dalla sua stessa meraviglia: è come se rientrasse in una casa che gli è familiare ma vi scoprisse un universo altro, o meglio ancora, un universo che gli è noto ma che per esser raccontato necessita di attingere a metafore e a parole da una nuova sorgente.

Da qui sgorga la dimensione immaginifica e poetica, mai astratta, di cui si è nutrito Barba nel corso di questa intervista in cui, a ben guardare, sembra essersi comportato come un attore durante un'improvvisazione per la creazione di uno spettacolo.

Ha agito nel tempo presente, reagendo con precisione agli impulsi dettati da una sua corrente sotterranea di immagini, associazioni e ricordi.

## IX. Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Gaia Clotilde Chernetich

Nello studio della memoria della danza la storia orale si mette in luce per la propria capacità di essere strumento efficace per la documentazione, la conservazione, la trasmissione e, di conseguenza, per la ricerca storica contemporanea.

Nel corso dei prossimi paragrafi proverò a rendere conto del ruolo che le fonti di storia orale hanno avuto in occasione della mia ricerca dottorale<sup>89</sup> e del modo in cui mi hanno permesso di indagare in maniera specifica alcune questioni riguardanti il funzionamento della memoria, la trasmissione delle conoscenze e del repertorio coreografico nel mio caso di studio, il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Immediatamente dopo la morte della coreografa, avvenuta improvvisamente il 30 giugno 2009, i suoi eredi — legali e non solo — si sono messi a disposizione per prendersi cura del suo consistente *corpus* memoriale e per organizzarne la conservazione nel tempo. Gli eredi artistici di Pina Bausch sono i membri della compagnia mentre l'unico erede legale è suo figlio Salomon; a poche settimane dalla scomparsa della madre egli ha dato vita alla Pina Bausch Foundation.<sup>90</sup> L'impostazione che è stata data ai lavori della Fondazione permette di considerare l'archivio come un laboratorio di memoria vivente, ovvero un archivio che — seguendo l'approccio espresso dalla studiosa Aleida Assmann nel testo *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale* — oltre ad essere memoria-deposito è anche memoria-funzionale, funzionale a qualcosa che produce effetti nel presente (Assmann 2014).

---

<sup>89</sup> La mia ricerca dottorale, condotta presso l'Università degli Studi di Parma in cotutela con l'Université Côte d'Azur, è iniziata nel gennaio del 2014 e si è conclusa alla fine di marzo del 2017 (XXIX ciclo). Per portare a termine la mia ricerca, ho ricevuto il supporto della Pina Bausch Foundation di Wuppertal.

<sup>90</sup> La fondazione si occupa dell'archivio Bausch e detiene i diritti d'autore delle coreografie oltre alle scenografie e ai costumi degli spettacoli. La Fondazione e la compagnia sono due istituzioni separate, ma sono legate tra loro attraverso un intenso rapporto di collaborazione che ha per obiettivo il riallestimento degli spettacoli di repertorio, la trasmissione delle coreografie alle nuove generazioni di danzatori e il mantenimento della memoria artistica della coreografa nell'ottica di un approccio alla memoria come materia vivente. Il progetto riguardante l'archivio prevede che, nel corso dei prossimi anni, esso possa aprirsi al pubblico sotto forma di ipertesto liberamente accessibile, anche grazie al progetto di digitalizzazione che è attualmente in atto. Si tratta di un dispositivo che ad oggi raccoglie circa 32000 oggetti tra programmi, video e fotografie. In particolare, si tratta di circa 3000 video, 30000 fotografie e quasi un migliaio di programmi. Oltre a questo, vi sono circa 3000 costumi, più di 70 scenografie e altri materiali. Dal punto di vista strutturale e informatico, l'impianto progettuale è stato curato da un gruppo di ricercatori dell'Università di Scienze Applicate di Darmstadt, Germania (Diwisch - Thull 2014: 274-285). La missione della Fondazione Bausch è consultabile nel sito internet: *Pina Bausch Foundation - Mission statement*, s. d., <<http://www.pinabausch.org/en/archive/mission-statement>> (consultato il 10 aprile 2017). In due report, pubblicati rispettivamente nel 2011 e nel 2012, la Fondazione rende conto delle proprie attività in corso e in programmazione (Walter - Bausch 2011 e Bausch - Walter - 2012).

Iniziata nel 1973 con la nomina di Pina Bausch alla direzione del balletto di Wuppertal, la storia della compagnia che oggi porta il nome di Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ha potuto proseguire dopo il 2009 grazie agli artisti della compagnia che hanno espresso il desiderio di continuare a portare in scena gli spettacoli creati in quasi quarant'anni di carriera. Dal 2009 si è dunque aperta una nuova fase per l'ensemble di Wuppertal; l'era post-Bausch ha fatto emergere questioni complesse riguardanti la memoria e la conservazione del repertorio Bausch. Passando attraverso un periodo piuttosto lungo di sospensione della creazione di nuovi spettacoli che è durato fino al 2015, l'attività creativa della compagnia è stata interamente sostituita da un intenso impegno volto al riallestimento degli spettacoli del repertorio, alcuni dei quali non venivano riproposti in scena da molti anni. Alcune manifestazioni importanti, come i giochi olimpici di Londra nel 2012 e *PINA40*, il giubileo per il quarantennale del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch nel 2013, hanno visto la compagnia impegnata in lunghe rassegne in cui sono stati presentati nuovamente al pubblico numerosi titoli del passato.

L'oggetto del mio studio, rispetto al quale il ricorso alla metodologia della storia orale è stato fondamentale, sono le modalità attraverso cui si è configurata quell'architettura di diversi formati della memoria contemporanea della danza che si articola attraverso il repertorio, l'archivio, la creazione, le attività espositive o museali riguardanti la memoria di Pina Bausch e della compagnia e i danzatori che, in prima persona, incarnano la memoria coreografica, un complesso corpus di conoscenze tecniche, espressive, spaziali, musicali, coreografiche e visive. In particolare, come spiegherò successivamente, ho scelto di occuparmi della memoria dei danzatori italiani che hanno fatto parte della compagnia tra il 1973 e il 2009: Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Antonio Carallo, Aida Vainieri, Cristiana Morganti e Damiano Ottavio Bigi. In calce alla mia tesi dottorale sono riportate le trascrizioni integrali di tutte le interviste che ho realizzato tra il 2015 e il 2016. Nel corso di questo saggio, utilizzerò e farò riferimento ad alcune parti di queste trascrizioni.

### IX.1 *Una questione metodologica e storiografica*

Sono molte le ragioni per cui la danza presenta, di per sé, una complessa condizione storiografica. Marina Nordera e Susanne Franco (Franco - Nordera 2007 e 2010) hanno condotto approfondite ricerche sulla metodologia della ricerca, sulla formazione e sul funzionamento delle categorie nell'indagine storica e sulla genesi della configurazione storiografica della danza antica, moderna e

contemporanea. I loro studi evidenziano come la danza sia non l'arte effimera per eccellenza, a lungo ritenuta incapace di produrre sostanziali e affidabili tracce storiografiche, ma un'arte che produce tracce di tipo diverso rispetto, per esempio, alla musica, al cinema, alla letteratura e dunque fornisce fonti differenti allo studioso che se ne occupa. Dall'invenzione della stampa in poi, e seguendo una prospettiva eminentemente positivista, nelle società occidentali si è assistito un *iter* di sfiducia e di allontanamento dalla dimensione corporea e dalle sue capacità espressive e narrative. Al contrario, tra le arti, la danza è probabilmente quella che maggiormente necessita di poter fare pieno affidamento ai corpi, a quelli dei danzatori – alle loro capacità espressivo-narrative e alle loro conoscenze incorporate – e talvolta anche a quelli dei collaboratori e del pubblico, per tentare di mantenere in vita e di riprodurre nel corso del tempo quel particolare “artefatto” culturale che è una coreografia.

Mi permetto di notare, in questo senso, come nel danzatore sia già la corporeità stessa — e non solo la sua memoria — ad assumere, a seconda delle circostanze, una valenza materiale o immateriale. Per esempio, la forma di un movimento, con la figura che esso disegna nello spazio, è nel momento della trasmissione un dato materiale che “passa” da un corpo a un altro attraverso processi mimetici, l'uso di nomenclature specifiche come quelle assegnate nella tecnica del balletto ai passi di danza, descrizioni anatomiche, ecc.; vi è però anche un altro piano della trasmissione del movimento che riguarda tutti quei “dati sensibili” come l'attitudine, la presenza, l'intensità, l'energia o l'intenzione del corpo che fanno riferimento, non solo a immaginari o metafore cognitive che volta per volta possono essere usate e risultare più o meno condivise tra i danzatori, ma anche alla sua dimensione immateriale, ovvero all'aura che circonda un corpo che si trova in uno stato di danza e che è propria, individualmente, dell'identità stessa di ogni artista.<sup>91</sup>

Oltre al corpo, l'altro aspetto di cui è fondamentale tenere conto nello studio della danza e nella ricerca e studio delle fonti è il tempo. Il tempo della danza è un tempo-evento che si dispiega nell'unicità della performance, ma esso è anche immediatamente un processo, e non solo “fatto concluso”, poiché la danza è tale per via del suo svolgersi e del suo poter vivere non solo durante, ma anche prima e dopo il tempo della performance stessa. Questa collocazione, in più d'una

<sup>91</sup> Nelle parole della danzatrice Marigia Maggipinto, mentre racconta di aver lavorato sull'apprendimento di alcuni ruoli direttamente con Barbara Kaufmann e non solo attraverso i video: «Sì, lavoravamo insieme quando era possibile anche per lei, ci coordinavamo. Era importante, la trasmissione del ruolo come scambio da vita a vita piuttosto che con delle macchine» (Chernetich 2017: 339).

dimensione temporale, ha iniziato a essere affrontata e percepita diversamente quando sono cambiate, più in generale, le modalità di approccio alle esperienze umane che – in quanto tali – vengono considerate dalla fenomenologia come contingenze riguardanti allo stesso tempo tutte le dimensioni: passato, presente e futuro.

Quando le fonti storiche, viventi e d'archivio, sono animate, come è nel caso specifico dell'arte tercorea, da una tanto costante quanto necessaria dialettica tra dimensione materiale e immateriale, la figura del testimone, con il suo portato di memoria individuale e collettiva, assume – come ha osservato Paul Ricoeur – una rilevanza particolare poiché è in grado di porsi come punto di intersezione e di incontro tra i fatti e le istanze del passato e quelle del presente.<sup>92</sup> Di qui la pertinenza di un lavoro con e sulle fonti orali per lo studio della danza contemporanea. Rispetto al mio caso studio, in particolare, tutto ciò si amplia e si intensifica.

La storia contemporanea del Tanztheater Wuppertal nell'era post-Bausch è una storia che, nel corso di questi anni, è possibile osservare nel momento del suo farsi; a ciò si aggiunge il fatto che, già all'interno dell'istituzione della compagnia e della Fondazione Bausch stesse, c'è la volontà consapevole di agire in funzione della produzione di documenti per la conservazione e trasmissione del proprio *corpus memoriae*. Il lavoro dello storico della danza (che in questo caso si interroga sull'eredità coreografica di Pina Bausch, sulle politiche della memoria e sulle modalità di trasmissione delle sue coreografie) si intreccia con quello della compagnia. In questo modo, fra l'altro, la nozione di trasmissione si espande, assumendo almeno due diversi livelli di significato: il primo riguarda l'aspetto organico della voce, "oggetto" e medium dell'intervista, strumento capace di catalizzare tutte le istanze del corpo, non solo memoriali e "di contenuto" ma anche espressive, fino al punto di riuscire a depotenziare, almeno parzialmente, la forza falsamente esaustiva dell'immagine e del video; mezzi che, apparentemente, potrebbero sembrare più adeguati per registrare la testimonianza di artisti che del proprio corpo fanno il proprio strumento professionale d'eccellenza. Oltre a questa, vi è un'ulteriore accezione di trasmissione che è quella legata alla trasmissione dei movimenti e dunque delle conoscenze coreografiche vere e proprie: anche in questo contesto, la voce è, insieme al corpo, strumento utile, se non necessario, per trasferire una

---

<sup>92</sup> Nel corso delle sue ricerche, Paul Ricoeur ha ampiamente studiato le potenzialità e la funzione storica del testimone. Il testimone è il campo d'azione di quelle macro-metafore che permettono alla narrazione storica di emergere attraverso diversi processi di "messa in forma narrativa" per i quali la narrazione agisce da contenitore, mentre gli eventi raccontati agiscono contenuto (Ricoeur 2012).

sequenza coreografica da un danzatore a un altro durante il lavoro in sala prove.

Nei suoi studi, Diana Taylor (Taylor 2003) sostiene che nell'archivio viene custodita l'esperienza corporea sradicata dal corpo, sotto forma di oggetti, mentre l'esperienza di una determinata coreografia viene mantenuta viva nel corpo attraverso la ricostruzione e il mantenimento del repertorio. In questo senso, probabilmente è possibile affermare come tra tutte le tipologie dei materiali d'archivio, le fonti di storia orale siano quelle geneticamente più compatibili con la danza stessa, con le sue istanze di conservazione e di trasmissione. Nel farsi mezzo, la voce sfrutta il canale dell'intersoggettività che mette in relazione intervistato e intervistatore, non una relazione soggetto-oggetto come accade nelle ricerche d'archivio più canoniche, ma una dimensione dialettica tra due soggetti dove a tratti è difficile stabilire chi sia, veramente, l'oggetto ultimo dell'indagine. Nella costruzione della relazione tra studioso e artista prende corpo, attraverso la voce, una nuova dimensione intersoggettiva che potenzialmente potrebbe rappresentare il punto d'incontro tra il corpo e l'archivio, tra la dimensione immateriale e quella materiale della conoscenza.

### *IX.2 L'archivio vivente e il repertorio*

L'archivio della Fondazione Bausch, la cui apertura è stata per lungo tempo attesa e auspicata da parte della comunità degli studiosi, non è ancora accessibile al pubblico nonostante la fondazione che lo possiede e lo gestisce sia attiva dal 2009. Nel volume sull'eredità Bausch curato da Marc Wagenbach e dalla Fondazione Bausch, l'accento viene posto sull'archivio non solo come luogo deputato alla conservazione dei documenti storici, ma anche come laboratorio di memoria vivente (Wagenbach 2014). Come conseguenza della procrastinazione del momento in cui sarà finalmente attivo un vero e proprio accesso ai materiali conservati dalla Fondazione, che di per sé consentirebbe l'apertura a nuove conoscenze e a nuove visioni dell'opera di Pina Bausch, si è verificato uno spostamento del focus d'attenzione che ha messo in evidenza la necessità di poter approfittare della presenza in vita e della disponibilità a prendere la parola da parte di coloro che hanno partecipato sin dall'inizio all'esperienza artistica condotta dalla Bausch.

Oggi il vero "archivio Bausch" cui è possibile accedere è dunque, nella pratica, quell'insieme di conoscenze e ricordi che vive incarnato nei corpi dei testimoni dell'esperienza del Tanztheater Wuppertal e che la storia orale può efficacemente contribuire a conservare.

La danzatrice Aida Vainieri, intervistata nel 2016, interrogata a proposito dell'uso dell'archivio come supporto per la memoria delle coreografie, ha risposto:

«No, perché tutte le cose che ho sempre scritto mi sono bastate, e le ho sempre lì davanti. E quando ci sono cose che non conosco, o se mi vengono dei dubbi, so che se vado direttamente da una persona posso chiedere a lei. Però l'archivio c'è, so che è a disposizione. Questa idea geniale, fondamentale, è lì. Sempre, quando riprendiamo un pezzo di repertorio, abbiamo sempre i video, che arrivano direttamente al Lichtburg e noi lavoriamo costantemente tenendoli come un punto di riferimento. Tutto questo è molto più veloce di prima grazie all'archivio» (Chernetich 2017: 316).

Non secondariamente, va considerato come a caratterizzare l'era post-Bausch vi sia anche un utilizzo dell'eredità e della memoria in quanto "oggetto", prevalentemente commerciale, che ha incontrato nel mercato della danza contemporanea una grande domanda: se durante gli anni di direzione Bausch solamente il corpo di ballo dell'Opéra National de Paris aveva eccezionalmente avuto la possibilità di poter vantare nel proprio repertorio tre coreografie firmate da Pina Bausch, dal 2009 in poi la Fondazione ha iniziato a cedere i diritti di alcune opere anche ad altre compagnie che, in continuità con quanto avvenuto mentre Bausch era ancora in vita, sono tutte importanti compagnie di balletto. Tra queste, al momento vi sono il Bayerisches Staatsballett (*Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, 2016), l'English National Ballet (*Die Frühlingsopfer*, 2017) e il Ballet Vlaanderen (*Café Müller*, 2017), tuttavia la lista sembrerebbe destinata ad allungarsi con il risultato che la nozione di repertorio, quando riferito al corpus Bausch, dovrà affrontare un ulteriore, importante aggiornamento.

Rispetto alle modalità con cui sono rese possibili queste nuove produzioni, che entrano nel repertorio di corpi di ballo di danza classica che non hanno mai avuto un contatto diretto con Pina Bausch, diventa fondamentale la presenza fisica dei danzatori del Tanztheater Wuppertal, la loro memoria e la loro capacità di trasmettere le coreografie a dei corpi che né hanno percorso tutto l'iter creativo originario dei ruoli né hanno, magari, piena dimestichezza coi linguaggi ibridi del teatrodanza. Anche in questo senso, il contributo della storia orale è importante e, prevedibilmente, lo diventerà ancora di più man mano che i danzatori "storici" della compagnia di Wuppertal non potranno più portare avanti queste attività in prima persona recandosi alle prove e

trasmettendo, fisicamente, la propria memoria coreografica.

Le fonti di storia orale, con la loro accessibilità e fruibilità, potranno dare un grande contributo ai danzatori del futuro quando, per danzare una coreografia di Pina Bausch, essi non potranno più avvalersi della presenza e dello sguardo di quei danzatori che in passato hanno fatto parte dell'*ensemble* di Wuppertal e che hanno contribuito alle creazioni degli spettacoli. Inoltre, nel caso del repertorio Bausch non si tratta di “semplici” sequenze di passi di danza da trasmettere o imparare, ma di veri e propri ruoli che, alla stregua di personaggi, nella maggior parte dei casi sono basati sui caratteri e sui vissuti individuali e di gruppo.

Come hanno sottolineato i danzatori italiani del Tanztheater Wuppertal nelle interviste che ho raccolto, in passato — in occasione dell'assegnazione o riassegnazione dei ruoli, nei casi di sostituzione temporanea o definitiva del danzatore originario di un determinato ruolo — Pina Bausch era solita scegliere i nuovi interpreti sulla base di criteri imprevedibili, imperscrutabili e determinati a seconda della circostanza: l'aspetto fisico, i colori di un volto, una certa qualità del movimento o della presenza scenica, un'abilità particolare, una corporatura somigliante o differente rispetto a quella del danzatore della creazione, le capacità tecniche, ma tutti i danzatori riconoscono all'unanimità come la sua capacità di scegliere, sebbene a volte creasse qualche tensione nella gestione dei rapporti interni della compagnia, fosse sempre coerente e dunque “giusta” rispetto alle esigenze dello spettacolo.

Inoltre, le scelte della coreografa di operare delle variazioni negli spettacoli, anche a molti anni di distanza erano sempre lecite, naturalmente, diverso è oggi — come osserva Damiano Ottavio Bigi, riferendosi agli anni tra il 2006 e il 2009 in cui ha fatto parte della compagnia — il compito di chi dirige le prove e ha la responsabilità del riallestimento di uno spettacolo:

«Pina avrebbe anche potuto cambiare completamente un ruolo o un pezzo, anche dopo trent'anni. Lo poteva fare benissimo. Il fatto di avere una persona cosciente del proprio gusto rendeva noi coscienti delle sue idee e del modo in cui le attuava. Oggi questa cosa ci dovrebbe essere comunque: la persona che dirige le prove e deve scegliere chi rimpiazza Aida in un certo pezzo, può chiedere l'opinione di tutti, ma alla fine la scelta deve essere la sua. Deve in qualche modo accettare che il pezzo andrà avanti anche rispetto al suo gusto personale» (Chernetich 2017: 364).

Tra i danzatori con cui ho conversato, solamente Beatrice Libonati ha espresso delle perplessità rispetto al modo in cui, a volte, un danzatore veniva selezionato e preparato per entrare nel ruolo che precedentemente era stato di un'altra persona. Dalle conversazioni emerge come nell'appropriazione del ruolo non vi fosse grande libertà interpretativa, al contrario il nuovo danzatore doveva cercare di avvicinarsi il più possibile a "l'originale".

Oggi, poiché l'assenza di Pina Bausch ha messo fine a queste dinamiche di relazione individuale e di gruppo, i ruoli sono assegnati, come spiega Damiano Ottavio Bigi, secondo criteri decisi dagli attuali responsabili dei singoli riallestimenti, molto spesso per analogia rispetto al danzatore originario; naturalmente, queste decisioni non possono più essere prese dalla creatrice stessa come invece è accaduto fino al 2009.

«Quando impari un ruolo da qualcuno, quindi anche quando lo insegni, devi ricordarti che a un certo punto devi staccarti dall'originale, e sapere che di correzioni ce ne possono essere sempre. Il punto è che non essendoci Pina, cambia tutto» (Chernetich 2017: 374).

Unico rimedio a questo vuoto lasciato da Pina Bausch, un vuoto che potenzialmente a lungo andare potrebbe indebolire la forza e l'impatto dei suoi spettacoli, sono i materiali d'archivio uniti alle conoscenze incorporate dei danzatori che per più tempo hanno lavorato a stretto contatto con lei. È in loro che va riposta la fiducia della compagnia stessa e del suo pubblico, sono loro che garantiscono al pubblico del XXI secolo di poter assistere a uno spettacolo degli anni Settanta del secolo scorso ricostruito secondo criteri analoghi, informati da una grande esperienza maturata proprio accanto alla coreografa.

Per questo, la storia orale è entrata a far parte delle attività della compagnia del Tanztheater e della Fondazione Bausch attraverso un percorso che ha portato a una crescente attenzione — di natura endogena — nei confronti della figura del danzatore, ma anche nei confronti dello spettatore, intesi come testimoni. Attualmente, a indicare l'attenzione che questa istituzione rivolge alla storia orale, presso la fondazione Bausch vi è un responsabile che si occupa esclusivamente di progetti che rientrano in questo ambito metodologico, attualmente si tratta di Ricardo Viviani.

La prima iniziativa che ha previsto l'utilizzo della metodologia della storia orale è stato il progetto

7x7x7, un progetto curato nel 2011 da Marc Wagenbach per la ricostruzione dello spettacolo di Pina Bausch *Two cigarettes in the dark*.<sup>93</sup>

Questo esperimento ha previsto la messa in pratica dell'*iter* completo che le fonti orali possono percorrere: dalla loro creazione al loro utilizzo, sia a fini documentari sia a fini "performativi", ovvero a vantaggio di fruitori esterni non necessariamente rientranti nel merito dell'effettivo processo di trasmissione della coreografia.

Nello specifico, per questo progetto è stato organizzato un incontro tra sette danzatori della compagnia che avevano partecipato alla creazione della *pièce* e sette persone che assisteranno alle prime rappresentazioni della stessa, invitandoli a condividere le proprie memorie attraverso un dialogo basato sui rispettivi ricordi. Gli esiti degli incontri, registrati sotto forma di tracce audio, si intendono — a conclusione del progetto — come effettivi materiali d'appoggio aggiuntivi a disposizione dei danzatori e dei direttori delle prove per la ricostruzione il più possibile fedele dello spettacolo, ma possono servire anche per permettere l'accesso, allo spettatore come all'appassionato, a una conoscenza più approfondita della storia e dell'*iter* trasmissivo di questo specifico titolo.

In questo modo, la storia orale viene sfruttata attraverso due sue funzioni caratteristiche: non solo come una valida metodologia della ricerca sulla memoria delle arti sceniche, ma anche come oggetto di installazione che può essere offerta al pubblico. Questa dimensione di rappresentazione delle fonti di storia orale, presenta caratteristiche proprie di quegli oggetti che possono essere esposti in una galleria o in un museo, ma in una maniera che è diversa rispetto al lavoro condotto, per esempio, dallo studioso di danza e coreografo Jeff Friedman di cui renderò conto a seguire.

Come mi è stato confermato durante un colloquio con la danzatrice del Tanztheater Wuppertal ed ex direttrice della documentazione della Fondazione Bausch, Barbara Kaufmann, la storia orale permette in qualche modo di lenire efficacemente il costante senso di perdita della memoria che viene avvertito come un pericolo per il futuro e per la stabilità dell'eredità Bausch.

Dall'interno della compagnia di Wuppertal la politica attuata sulla memoria coreografica viene percepita e vissuta come una necessaria corsa contro il tempo: una corsa contro il naturale invecchiamento di coloro che hanno partecipato alla costituzione, allo sviluppo e alla trasmissione del repertorio del Tanztheater Wuppertal da una generazione di danzatori alla successiva e contro

---

<sup>93</sup> Pina Bausch Foundation, «7x7x7», 2011, <<http://www.pinabausch.org/en/projects/7x7x7>> (consultato il 10 aprile 2017).

la fisiologica dispersione di un sapere coreografico che, nel corso dei precedenti quarant'anni, probabilmente non è stato sufficientemente "allenato" a funzionare e ad essere trasmesso ad altri indipendentemente dalla presenza della propria creatrice.

Nei primi anni Duemila, erano ormai diverse le generazioni di danzatori del Tanztheater Wuppertal ad essersi susseguite le une dopo le altre.<sup>94</sup> Agendo nel rispetto di un'ideale "versione originale" delle coreografie che in diversi casi è molto difficile da individuare a causa delle numerose varianti subite dai ruoli nel corso del tempo e dei normali cambiamenti avvenuti all'interno dell'ensemble, la sopravvivenza delle opere di Pina Bausch dipende in grandissima parte della memoria corporea dei danzatori che precedentemente hanno affrontato i diversi ruoli negli spettacoli e, contestualmente, dalla disponibilità dei video, delle fotografie e di tutti gli altri materiali d'archivio che possono concorrere al recupero e al mantenimento del repertorio. Purtroppo, la qualità di molti video, specialmente dei primi decenni di lavoro, non permette un lavoro di ricostruzione particolarmente accurato a partire dall'immagine. Nelle parole di Aida Vainieri:

«Il video, certamente, è fondamentale. Adesso inizio a vedere dei video che funzionano. All'inizio facevano dei video che insomma... mi ricordo quando sono arrivata a lavorare in compagnia, Pina diceva: "Ho bisogno del video, ho bisogno di vedere quello che abbiamo fatto anni fa..." e apparivano questi video con la telecamera fissa su un angolo e tu praticamente vedevi solo quello che c'era in quell'angolo, e quello che non si vedeva. Mi ricordo... per recuperare *Blaubart* oppure *Arien*, *Ahnen*, con lei... è stato veramente... tu vedevi dei puntini che si spostavano!» (Chernetich 2017: 317)

### IX.3 Prendersi cura delle zone d'ombra. Oltre alla memoria funzionale

A fronte di questa situazione dell'archivio e di questo pregresso interesse per la storia orale che ho riscontrato sin dai miei primi giorni di ricerca in Germania, la decisione di adottare la storia orale come metodologia di creazione delle fonti non è stata per me una scelta alternativa a un'altra, ma

---

<sup>94</sup> Alcuni degli artisti che hanno partecipato ai primi anni di avvio di questa grande avventura artistica sono ancora oggi attivi nella compagnia come danzatori (in alcuni casi con dei ruoli meno impegnativi dal punto di vista corporeo), come maestri ripetitori incaricati di curare l'allestimento di un particolare titolo del repertorio o come assistenti. Solo pochi tra loro hanno sospeso l'attività artistica per dedicarsi ad altri aspetti del lavoro della compagnia (amministrazione, costumi, archivio, documentazione, ecc.). Nella maggioranza dei casi, un vero e proprio allontanamento dal cuore del Tanztheater Wuppertal non ha avuto luogo tanto che, attualmente, le diverse generazioni di danzatori coabitano gravitando attorno alla storica sala prove dell'ex cinema Lichtburg a Wuppertal scambiando quotidianamente, il più delle volte secondo modalità informali, una grande quantità di informazioni "storiche" che - nel loro insieme - rinegoziano continuamente il posizionamento dell'arte di Pina Bausch nel tempo presente.

il frutto di una necessità documentaria che ha avuto modo di incontrare la conformazione della ricerca e delle attività già in essere presso la Fondazione. Questo ha permesso che si creasse tra la mia ricerca e l'istituzione una sinergia d'intenti nata attraverso la condivisione di un obiettivo comune: arginare la dispersione della memoria e tentare di recuperare quelle testimonianze che il passare del tempo sta mettendo in pericolo. Inoltre, con la Fondazione ho condiviso, sin dall'inizio, la dimestichezza con la storia orale intesa come metodologia scientifica della ricerca storica. Se tutto ciò è vero, tuttavia, nell'impostare la mia ricerca, mi sono accorta che, nel corso del tempo, ai danzatori di Pina Bausch sono state concesse poche occasioni per prendere la parola o esporsi in prima persona a proposito del lavoro presso il Tanztheater Wuppertal. Beatrice Libonati, in particolare, mi ha spiegato quanto fosse prevalente una postura chiusa e tendenzialmente accentratrice nei confronti del mondo esterno alla sala prove:

«[...] una giornalista tedesca una volta mi chiese se poteva intervistarmi su *Kontakthof*. Io le dissi che dovevo chiedere a Pina che effettivamente rispose che avrebbe dovuto farlo lei»  
(Chernetich 2017: 299).

La direzione di Pina Bausch è sempre stata caratterizzata da un forte accentramento organizzativo, comunicativo e d'immagine che ha dato adito a una condizione di chiusura verso l'esterno che ancora oggi, come dimostra l'indisponibilità all'accesso dell'archivio, è caratterizzante.

La presa di parola in prima persona da parte dei danzatori è ancora poco diffusa e nel panorama della letteratura e delle conoscenze su questo caso di studio si avverte a tratti la mancanza di una condizione comunicativa libera, aperta e disponibile<sup>95</sup>. Effettivamente, gli anni di Pina Bausch sono stati caratterizzati da un forte controllo del discorso e da un difficile o pressoché impossibile accesso ai documenti che, al netto delle questioni legate all'archivio, ha avuto l'effetto di mantenere lontana la comunità degli studiosi e, molto spesso, anche quella dei giornalisti.

L'immagine, l'iconografia e la narrazione del Tanztheater Wuppertal che hanno potuto circolare tra il 1973 e il 2009 sono nate in seno alla compagnia e hanno mantenuto un approccio — e un filtro — meticoloso e controllante. L'assenza di un'adeguata apertura verso l'esterno ha determinato una costante scarsità di informazioni e, progressivamente, una condizione di vuoto narrativo, di natura

<sup>95</sup> Tra i danzatori di Pina Bausch della prima generazione, l'unica ad aver raccontato in prima persona e in forma scritta la propria esperienza artistica è stata Jo Ann Endicott. Si vedano le sue due autobiografie: Endicott 1999 e 2015.

storica, che rientra oggi tra le particolarità di questa esperienza artistica<sup>96</sup>.

Da questa prospettiva può apparire meglio, forse, l'importanza del 2009 come anno-chiave: senza dubbio per l'inaspettata scomparsa della coreografa e l'interruzione del suo lavoro creativo, ma anche perché a partire da questo momento si è aperto il grande cantiere dell'era post Bausch che non solo ha messo in dubbio l'esistenza stessa, oltre la vita di Pina Bausch, della compagnia, ma ha anche aperto la strada a nuove prospettive artistiche nate in seno al repertorio stesso. Situandosi in questo nuovo corso, nel mio studio ho potuto scegliere di abilitare le memorie dei danzatori attraverso le loro voci e le loro testimonianze.

#### IX.4 Il confronto con l'esperienza di Jeff Friedman e la questione dell'originale

Lo studioso e coreografo americano Jeff Friedman decise di occuparsi di storia orale quando, negli anni Ottanta, moltissimi artisti della danza della regione di San Francisco stavano perdendo la vita per colpa della diffusione dell'HIV.

Dopo aver registrato le testimonianze orali di decine di danzatori e coreografi, Friedman ha creato un archivio di storia orale che attualmente è conservato presso il San Francisco Museum of Performance & Design presso il quale dirige il progetto *Legacy*.

Il punto di partenza di Friedman si radica in una concezione della storia intesa come materia vivente, fatta di fonti viventi in quanto la creazione dei fatti storici stessi origina dal corpo dei soggetti testimoni narranti. Secondo lo studioso, il testimone, soggetto narrante, si rende fisicamente disponibile alla narrazione di una determinata porzione di conoscenza che però ha avuto bisogno d'essere, precedentemente, incorporata attraverso l'esperienza diretta.

In questo senso, la forma dell'intervista è percepita essa stessa come una pratica di *embodiment*, poiché per poter avere luogo si devono attivare i canali di comunicazione corporei di base, ovvero il corpo dell'intervistatore e quello dell'intervistato con le proprie voci e la propria gestualità ed espressività. Questa dimensione dell'intervista, che di per sé è già performativa, fa emergere l'artista nella veste di iper-storico (*hyper-historian*) ossia come una presenza capace di riempire dinamicamente il vuoto che vige, nel tempo presente, tra un'arte e la sua storia: il tempo della storia orale non è quindi descrivibile in una nozione conclusa, ma in un processo che si rinegozia

---

<sup>96</sup> Tra le pubblicazioni più importanti che sono nate negli anni di attività di Pina Bausch si possono annoverare: Bentivoglio 1991, Gauthier 2008, Servos 2001, Frétard 2012, Hoghe - Weiss 1987, Guzzo Vaccarino 2005.

continuamente nel corso della conversazione. A proposito del posizionamento temporale dell'intervista, Friedman prende a prestito la nozione di «quasi-tempo» formulata da Jan Patřocka, allievo di Martin Heidegger (Patřocka 2008). L'intervista di storia orale si basa infatti su un'esperienza passata (che vive, nel tempo del colloquio, in un "quasi-passato"), che viene incorporata in un determinato processo metodologico (il "quasi-presente" del *hic et nunc* dell'intervista) in funzione di obiettivi futuri ("quasi-futuro") come la ricostruzione di una coreografia o la conservazione delle memorie biografiche o autobiografiche di un artista.

In particolare, lo studioso americano ha utilizzato le fonti di storia orale non solo per la conservazione delle memorie dei danzatori di San Francisco, ma anche per la ricostruzione di coreografie dando vita a nuove performance basate su fonti di storia orale (*oral history based performance*). L'istanza del ricercatore-coreografo — nel momento della ricostruzione coreografica — non sembrerebbe essere solo filologica, ma anche creativa, di rielaborazione e, dunque, la fedeltà all'originale non varrebbe qui quale criterio di lavoro.

Nel caso del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, invece, le fonti di storia orale sono parte di un set di utensili più ampio dove fonti orali, video, fotografie, appunti, quaderni di regia e i ricordi dei danzatori contribuiscono, tutti insieme, dapprima a stabilire e successivamente a tenere fede a una determinata "versione originale" di uno spettacolo.

Eppure, nella ricostruzione vi è qualcosa che inesorabilmente si perde. Come osserva Cristiana Morganti:

«C'erano sempre, in tutte le scene di gruppo, delle variazioni, e ognuno è convinto di essere quello "giusto", e che tutti stiano facendo come lui. Questa è stata una scoperta. È come se da un lato avessimo bisogno di analizzare gli spettacoli perché ci sono dei meccanismi di cui non eravamo consci, e dall'altro — però — leviamo molta della magia facendo quest'analisi...»  
(Chernetich 2017: 230).

Non è facile stabilire in cosa consista esattamente la "magia" di cui parla la danzatrice romana e quali variabili concorrano, esattamente, per farla percepire ai danzatori e al pubblico. Avendo potuto assistere alle prove della compagnia, nel 2016, posso testimoniare della grande minuziosità, ma anche la naturalezza con cui i nuovi e i vecchi danzatori entrano nei ruoli del repertorio. Non si

tratta di un processo univoco e semplice, senza dubbio, perché l'assenza di Pina Bausch ha determinato, di fatto, una riduzione del grado di libertà degli interpreti all'interno delle coreografie del repertorio. Probabilmente, infatti, si potrebbe ipotizzare che la presenza di Pina Bausch in sala prove consentisse che nello spettacolo, e nei danzatori, avesse spazio un poco di incoscienza, capace di dare ossigeno alla coreografia evitando che lo spettacolo producesse, in alcuni casi, lo stesso effetto di una danza in "copia conforme".

## X. Osservatorio su progetti in corso

### X.1 Memoria e Stabilità: i racconti della costruzione del teatro pubblico italiano

Livia Cavaglieri

«Se i comici vi domandano s'io torno sulla scena dite pure che no:  
assolutamente non posso più esser attore nelle condizioni dell'arte e  
degli artisti in Italia: accetterei la direzione d'un teatro stabile a  
Milano... ma quello resterà sempre negli spazi immaginari»  
(Lettera di Gustavo Modena al padre Giacomo, 12 novembre 1838,  
in Grandi 1955: 30).

#### X.1.1 1947 e 2014: nascita e morte dei Teatri Stabili?

Un cambiamento profondo e irreversibile nella storia del teatro italiano è stato generato dalla fondazione del Piccolo Teatro della città di Milano nel 1947 e dalla successiva ampia (ma geograficamente disequilibrata) propagazione di «Piccoli Teatri», denominati successivamente «Teatri stabili»<sup>97</sup> e poi ancora «Teatri stabili a iniziativa pubblica», allorché la cosiddetta 'area della Stabilità' si è arricchita di altre due, differenti, opzioni di configurazione (i «Teatri stabili a iniziativa privata» e i «Teatri stabili di innovazione»)<sup>98</sup>. Un sistema di produzione teatrale basato per quattro secoli sul modello della circuitazione delle compagnie – con il paradosso della parigina *Comédie italienne*, una sorta di teatro stabile fuori dai confini culturali della lingua italiana – è passato così, in una manciata di decenni (gli stessi in cui sono stati assimilati il concetto e le pratiche di regia), alla stabilità produttiva come condizione dominante, pur senza che sia stato avviato un organico, profondo e consapevole disegno di riforma strutturale dell'ambito teatrale nel suo complesso (Locatelli 2015: 130-143). Contemporaneamente il teatro drammatico italiano si è trasformato da un settore a iniziativa prevalentemente privata (solo in piccola parte sostenuta dal finanziamento pubblico)<sup>99</sup> ed esplicitamente votata al profitto, a un settore in cui sono diventate invece

<sup>97</sup> A seguito del riconoscimento legislativo ottenuto dall'ente milanese come unico organismo che possa fregiarsi del titolo di «Piccolo Teatro», a partire dalla metà degli anni Cinquanta gli altri Piccoli Teatri hanno cambiato denominazione in Teatri stabili.

<sup>98</sup> La denominazione «di iniziativa pubblica» viene introdotta da MIBAC 1999. Le tre categorie riconosciute (ma gli Stabili di innovazione sono a loro volta suddivisi in innovazione rivolta alla ricerca e sperimentazione e in innovazione rivolta all'infanzia e alla gioventù) sono il risultato di un processo storico, per il quale cfr. Gallina 2001: 59-66.

<sup>99</sup> Ricordiamo che le azioni statali di finanziamento specificamente destinate alla prosa furono intraprese in modo irregolare negli

determinanti la presenza dell'intervento pubblico e la missione senza fini di lucro. Due pilastri del profilo istituzionale del teatro italiano attuale – radicamento territoriale della produzione e cultura del teatro come «come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un *pubblico servizio*» (Grassi 1946) – sono perciò esiti entrambi maturati nei primi decenni dello Stato democratico e consolidatisi in stretto reciproco intreccio. «L'attività teatrale stabile è attività di interesse pubblico»<sup>100</sup> dichiarava difatti il Regolamento 4 novembre 1999 (MIBAC 1999: art. 12, comma 1), ratificando il decennale processo di trasformazione sistemica.

Ciò non toglie – lo ricordo *en passant* – che lo spartiacque generato dalla fondazione del Piccolo Teatro di Milano sia stato preparato da una lunga preistoria di quasi un secolo e mezzo di esperimenti e progetti (realizzati e irrealizzati) di Stabilità, volti altresì a superare una visione del teatro come mero intrattenimento. Dalle «compagnie privilegiate» di epoca preunitaria – seminate dal vento napoleonico, fautore di una concezione del teatro come attività di interesse pubblico e di un fertile incontro tra sovrani e capocomici –, alla nuova fioritura di «compagnie stabili» a Roma e a Milano tra la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento nel pieno dispiegarsi delle politiche liberiste, fino al più intellettuale ed europeista movimento dei «piccoli teatri d'arte», collocabili tra l'inizio del XX secolo e l'*entre-deux-guerres*, si tratta di esperienze tutte fallite sul piano essenziale della durabilità e tra loro estremamente diverse – al punto che uno sguardo ravvicinato indurrebbe più ad allontanarle che ad avvicinarle – ma che ebbero in comune il fatto di diffondere a piccole ondate l'insoddisfazione per la routine del 'giro' e di incresparsi il mare del nomadismo con l'aspirazione ad allinearsi a modelli europei di radicamento territoriale<sup>101</sup>. Una trasformazione altrettanto importante (ma di cui è ancora difficile stabilire la reale portata) è in corso in questi anni dieci del XXI secolo: dal 2015 i Teatri Stabili 'non esistono più' (anche se per

---

anni Venti del Novecento e presero una forma più strutturata a partire dal 1935 (cfr. Pedullà 2009: 55-61 e 119-131). A livello locale non mancavano in molti comuni italiani forme di finanziamento allo spettacolo dal vivo, ma erano spesso di tipo indiretto (legate alla proprietà delle sale, per esempio) e in ogni caso residuali rispetto ai bilanci delle compagnie drammatiche, essendo quasi totalmente indirizzate a sostenere il teatro d'opera.

<sup>100</sup> Definendo per la prima volta il concetto di «attività teatrale stabile», l'articolo prosegue: «[...] ed è caratterizzata dal peculiare rapporto con il territorio entro il quale è ubicato ed opera il soggetto che la svolge, nonché da particolari finalità artistiche, culturali e sociali, dalla priorità dell'assenza di fine di lucro e dal conseguente reinvestimento nell'attività teatrale degli eventuali utili conseguiti». Il successivo MIBACT 2003 introduce nella definizione la «continuità del nucleo artistico-tecnico-organizzativo», successivamente indicata come «stabilità del nucleo artistico-tecnico-organizzativo». Non si segnalano altre variazioni di sostanza fino al 2014.

<sup>101</sup> Si vedano: Camilleri 1959, Sanguinetti 1963, Cascetta 1979, Doglio 1969, Bentoglio 1994, Merli 2007. Sui piccoli teatri d'arte italiani rimando inoltre al lavoro in corso di Roberta Gandolfi, presentato in un primo formato nel 2014 (*I teatri "piccoli" e "d'arte" in Italia: elementi per una ricognizione storiografica*), all'interno del seminario *Il teatro italiano tra crisi e mutamenti (1915-1935)*, tenutosi presso l'Università degli studi di Genova.

ora l'aggettivo «stabile», su cui si è costruita l'identità anagrafica di molti organismi teatrali, rimane nella loro titolazione). Il Decreto 1 luglio 2014 (MIBACT 2014) ha infatti cancellato le tre diverse categorie in cui erano stati riconosciuti fino ad allora i Teatri Stabili e ha istituito tre nuove tipologie in cui sono stati invitati a 'ritrovarsi' gli organismi che svolgono attività teatrale stabile: i Teatri nazionali, i Teatri di rilevante interesse culturale (TRIC) e i Centri di produzione teatrale. Posto che tali realtà rappresentano solo la parte più in vista della stabilità produttiva<sup>102</sup> – formula oramai capillarmente diffusa in tutt'Italia, che comprende ancora le Residenze e un mondo pulviscolare di realtà che integrano produzione e gestione di spazi operando in continuità su un territorio senza per questo ricevere i contributi ministeriali<sup>103</sup> –, elementi di transizione estremamente significativi sono osservabili al livello delle scelte lessicali e della terminologia introdotta dal nuovo decreto. Esso sancisce, in primo luogo, come il concetto di stabilità sia stato così profondamente incorporato dal sistema e dalla società teatrale italiana, da diventare talmente scontato da essere cancellato nella definizione delle categorie. In secondo luogo, in concomitanza forse non casuale con l'anniversario dei 150 anni dall'Unità d'Italia, per la prima volta il governo accoglie e prova a dare corpo concreto all'antica e intermittente aspirazione a identificare e sostenere un'attività teatrale considerata di valore nazionale,<sup>104</sup> di contro alla storia recente che ha visto la stabilità inverarsi inizialmente attraverso la formula municipale<sup>105</sup> e allargarsi poi a quella regionale. Il decreto declina al plurale l'aggettivo nazionale (scelta prevedibile, ma forse non completamente scontata<sup>106</sup>), ma non definisce in modo soddisfacente le caratteristiche dei teatri nazionali (sono definiti teatri nazionali: «gli organismi che svolgano attività teatrale di notevole prestigio nazionale

<sup>102</sup> Quantitativamente parliamo di 67 Teatri stabili nel 2014 e di 55 Teatri nazionali, TRIC e Centri nel 2015.

<sup>103</sup> Ricordo che dal 1959 al 1993 la competenza sullo spettacolo dal vivo è stata allocata al Ministero del turismo e spettacolo; dal 1998 ad oggi al Ministero dei beni e delle attività culturali, che per alcuni anni è stato competente anche per lo sport e che lo è anche per il turismo dal 2013. Fino al 1959 e nel periodo di vacanza ministeriale lo spettacolo dal vivo è stato alle dirette dipendenze Presidenza del Consiglio dei ministri.

<sup>104</sup> In Europa i primi teatri nazionali nascono, entro politiche assolutiste, in Francia, in Austria e in Svezia nel corso del XVII secolo. Si tratta di una ricca e varia fenomenologia, per la quale rimando a Wilmer 2008. In Italia il dibattito sul teatro nazionale prende corpo sul finire del XVIII, cfr. Merli 2007: 19-20.

<sup>105</sup> L'importanza politica ed economica dell'intervento municipale, nel settore dello spettacolo dal vivo in genere, si era delineata fin dagli albori dell'Italia unita, essendo in parte il prodotto di una politica centrale non interessata all'intervento diretto nella *res* teatrale. Questo indirizzo di fondo fu solo in parte modificato dalle politiche centralizzanti del fascismo.

<sup>106</sup> La presa d'atto dell'insufficienza della creazione di un unico Teatro nazionale a Roma deriva certo dal policentrismo urbano e dalla natura decentrata e parcellizzata dei consumi teatrali italiani, ma anche da un processo di consolidamento dei Teatri stabili pubblici in quanto categoria. Se nel 1965 Guazzotti sottolineava la necessità di non prescindere, per la progettazione di un teatro nazionale, dal modello, autentico e vitale nei fatti, del Piccolo Teatro (1965: 184-193), un anno più tardi (divenuto responsabile dei servizi culturali dello Stabile di Genova) auspicava «[...] la possibilità che l'istituto del teatro nazionale italiano non sia unico e accentrato» e riteneva che gli enti candidabili fossero, oltre al Piccolo, Genova e Torino. Avrebbe poi dovuto aggiungersi l'ancor fragile Stabile di Roma (1966: 92-93).

e internazionale e che si connotino per la loro tradizione e storicità», MIBACT 2014: 10),<sup>107</sup> concentrandosi piuttosto su parametri di carattere quantitativo ed esprimendo una povertà della visione politico-teorica disarmante. Eppure, almeno al livello delle parole, la svolta è epocale e meriterà indagini e riflessioni precise, relative alle motivazioni di ordine non solo costruttivo, ma anche distruttivo (la perdita di consenso degli Stabili nel tempo e la necessità di una riforma sono innegabili),<sup>108</sup> che hanno portato il governo – e il mondo dello spettacolo, le cui rappresentanze sono state ampiamente consultate dal MIBACT – a riprendere l'idea del teatro nazionale e a svilupparla al plurale.

Non è infine marginale segnalare che il Decreto 2014 ha cancellato anche la distinzione fra iniziativa pubblica e iniziativa privata, essendo ormai l'attività teatrale stabile (e non solo) nella sua globalità ampiamente (seppur diversamente) sostenuta dal finanziamento pubblico, a livello sia centrale che periferico.

### X.1.2 *Appunti per una storia degli istituti teatrali*

I due eventi a cui ho fatto riferimento, la fondazione del Piccolo Teatro di Milano nel 1947 e il Decreto ministeriale del 2014, segnano simbolicamente nascita e morte di un oggetto di ricerca multiforme, i Teatri stabili pubblici, i quali, nel bene e nel male, sono stati e rimangono una realtà chiave del sistema teatrale italiano. Pur se molto differenti gli uni dagli altri,<sup>109</sup> essi necessitano

<sup>107</sup> La vaghezza è tale che la Commissione Consultiva Teatro, per operare, ha dovuto dotarsi di una propria definizione: «Il profilo nazionale può essere definito come quel progetto complessivo che è in grado di esaltare, moltiplicare, connettere differenze originali e singolari (dal repertorio alle drammaturgie alle modalità di produzione, dalle invenzioni di nuovi ambiti e poetiche teatrali ai percorsi individuali dei suoi esponenti più rappresentativi in Italia e all'estero, etc.) che di fatto hanno disegnato storicamente le geografie dei teatri in Italia e altresì di favorire lo sviluppo di nuove prospettive per la scena nazionale» (Commissione Consultiva Teatro 2015a: 1, ma cfr. anche 2015b: 2). La Commissione 2015-2017 è stata formata dal presidente Lucio Argano; dagli esperti Oliviero Ponte di Pino e Roberta Ferraresi; dai rappresentanti delle conferenze Ilaria Fabbri (Stato-Regioni-Province autonome) e Massimo Ceconci (Stato-città e autonomie locali).

<sup>108</sup> Il discorso relativo alla perdita di identità degli Stabili è molto complesso, avendo riguardato sia la proposta artistica, sia gli assetti politici e gestionali (un tentativo di sintesi, utile ma da approfondire problematicamente, è in delineato in Merli 2007: 101-181). Il processo comincia a metà degli anni Sessanta, momento in cui – secondo Guazzotti – il fenomeno del teatro a gestione pubblica non sarebbe ancora completamente compreso e accettato da parte dell'opinione pubblica e della classe politica (Guazzotti 1966: 65-66). Suggestiva è la lettura di Sisto Dalla Palma, che vede la breve durata della capacità propulsiva degli Stabili in termini di perdita di pluralismo ideologico e politico e di incapacità di porre a tema la questione dell'autonomia del teatro nei confronti del potere politico (Dalla Palma 2001: 1253-1255).

<sup>109</sup> È tuttavia possibile rintracciare alcuni tratti comuni derivanti dalla cronologia di fondazione dei teatri, come ha fatto Chiara Merli (Merli 2007: 11-12), proponendo una distinzione in tre generazioni. Della prima generazione fanno parte la Fondazione Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, l'Ente Autonomo Teatro Stabile di Genova, la Fondazione Teatro Stabile di Torino, l'Ente Autonomo Teatro Stabile di Bolzano, l'Ente Autonomo Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, l'Associazione Teatro Stabile Sloveno, l'Associazione Teatro di Roma, l'Ente Teatro di Sicilia Stabile di Catania e l'Ente Teatrale Regionale Teatro Stabile d'Abruzzo, tutti fondati entro il 1964. La seconda generazione abbraccia le fondazioni tra il 1965 e il 1975 e comprende l'Associazione Centro Teatrale Bresciano, la Fondazione Teatro Stabile dell'Umbria, la Fondazione Emilia Romagna Teatro e la Fondazione Teatro Metastasio di Prato. La terza generazione, infine, è rappresentata dall'Associazione Teatro Biondo Stabile di Palermo, l'Associazione

oggi di essere storicizzati, ossia raccontati da narrazioni critiche, che si affianchino alle utili pubblicazioni nate all'interno di strategie auto-documentative o di occasioni esplicitamente celebrative, e ripensati con le loro peculiarità dentro una riflessione di sistema, che superi il dato del singolo teatro e guardi agli Stabili pubblici come a un campo di produzione culturale le cui omogeneità e disomogeneità<sup>110</sup> sono da valutare sul lungo periodo e le cui dinamiche artistiche, sociali, economiche e politiche sono da approfondire, in chiave storica, tanto sul fronte interno, quanto su quello esterno.

La questione chiave della tortuosità delle origini è stata di recente posta con novità documentaria e originalità interpretativa da Stefano Locatelli (Locatelli 2015) a proposito del caso apparentemente più conosciuto e certamente più mitizzato, il Piccolo Teatro di Milano, e dello scenario sistemico che ne è derivato, essendo stato il Piccolo il motore propagatore del processo di stabilizzazione. Un'attenzione problematica al tema genetico andrebbe ampliata per recuperare la pluralità dei fili che compongono la storia di istituzioni passate attraverso fallimenti, antagonismi, conflitti e problemi oggi messi da parte: da esperimenti naufragati completamente (Bologna, se inteso come Stabile a base prevalentemente municipale e non in quanto prefigurazione di Emilia Romagna Teatro), al ricorrere di fondazioni e rifondazioni di Stabili che hanno faticato non poco a superare l'intermittenza (Roma, Napoli e Palermo), fino a casi in cui, dietro a una fondazione ufficiale, si nasconde una diversa e rimossa incubazione (Genova<sup>111</sup>). Sono quindi da affrontare le dialettiche plurali interne alla storia delle singole istituzioni (che hanno visto – anche nei teatri che nel tempo hanno assunto un profilo più preciso – il sovrapporsi e talvolta lo scontrarsi di estetiche diverse fra loro, lungo percorsi anche accidentati e non sempre convergenti verso la visione che si è poi imposta); la complessa evoluzione della dinamica relazionale interna all'area degli Stabili, i quali – prima di arrivare a perimetrare un territorio di reciproca collaborazione – sono passati attraverso momenti di concorrenza anche feroce e improbabili patti di non belligeranza reciproca;<sup>112</sup> il

---

Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni, Marche Teatro e l'Associazione Teatro Stabile della città di Napoli.

<sup>110</sup> A partire dal tema cruciale della posizione di *primus inter pares* che il Piccolo Teatro di Milano detiene rispetto agli altri Stabili (analogo è il rapporto fra il Teatro alla Scala e le altre Fondazioni lirico-sinfoniche).

<sup>111</sup> Merita maggiore attenzione di quanta ne abbia ricevuta finora il Piccolo Teatro della città di Genova, fondato nell'estate 1947 e oggi completamente messo in ombra dalla rifondazione del 1951. Eppure Grassi chiamò quel teatro «il mio primo figlio»: cfr. Lettera 31 ottobre 1947, da Grassi a Gian Maria Guglielmino, citata in Locatelli 2015: 156. Si veda anche Guglielmino 1967: 59-60.

<sup>112</sup> Istruttivo in questo senso è il tesissimo carteggio tra Paolo Grassi e Ivo Chiesa (conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro -Teatro d'Europa). In più occasioni Chiesa propone di giungere a un patto di «non aggressione reciproca» tra Stabili, che aiuti a regolare la concorrenza reciproca (e non sempre leale) in tema di scritture (Lettere 3 e 6 agosto, 18 settembre 1963, 12 maggio 1965). Si veda anche Guglielmino 1967: 72.

confronto con il resto del mondo teatrale italiano, con il quale gli Stabili hanno avuto fasi di permeabilità più o meno forte, esprimendo strategie differenti;<sup>113</sup> non ultimi, i rapporti intrattenuti con il resto della società: i poteri pubblici, da cui sono dipesi i finanziamenti e la riconoscibilità dei teatri, e la società civile, nella sua multiforme accezione di pubblico, non pubblico, abbonati, spettatori occasionali. Sono questioni queste, che sarà interessante affrontare anche nell'ottica dello sviluppo di un approccio di «Estetica istituzionale», che metta a tema l'intreccio fra situazioni produttive, condizioni macroambientali ed estetiche teatrali.<sup>114</sup>

### X.1.3 *L'apporto della storia orale: la Stabilità nei progetti di Ormete*

Ormete ha intrapreso un primo segmento della riflessione sulla costruzione del sistema teatrale pubblico italiano, dedicando tre progetti di ricerca ai primi Teatri stabili fondati nella penisola (Torino, Genova e Milano),<sup>115</sup> esperienze fortemente intrecciate fra loro. È evidente che le tre realtà rappresentano solo uno spicchio di un mondo – come abbiamo detto – ben più vasto e complesso, perciò è in corso anche una riflessione su come articolare una 'chiamata pubblica' di collaborazione alla ricerca, che metta a punto un'indagine più esaustiva e ramificata sul territorio nazionale.

Accomuna i tre progetti, oltre all'orizzonte della riflessione generale prima esposto, la metodologia di ricerca, che mira a un utilizzo strettamente integrato di fonti documentarie tradizionali e di fonti orali. Partiamo dalle prime, per poi soffermarci maggiormente sulle seconde. Per quanto riguarda le fonti scritte, l'obiettivo è sia quello di sfruttare con maggiore consapevolezza i materiali degli archivi teatrali, man mano che questi vengono catalogati e resi disponibili<sup>116</sup>, sia di volgere lo

<sup>113</sup> Se il rapporto fra i Teatri Stabili e il teatro di ricerca della fine degli anni Sessanta ha molto interessato gli studiosi, sono rimasti più in ombra con quelli con le compagnie capocomicali private, che pure sono state un elemento di collaborazione e di concorrenza importante, almeno fino a tutti gli anni Sessanta.

<sup>114</sup> Mi riferisco in particolare alla proposta di Institutionelle Ästhetik, sviluppata dal centro di ricerca inaes, diretto da Christopher Balme presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera, cfr. <<http://www.inaes.kunstwissenschaften.uni-muenchen.de/index.html>>.

<sup>115</sup> I tre progetti, sviluppati in collaborazione con i relativi enti, abbracciano tre prospettive specifiche. Curato da Donatella Orecchia *Il teatro, la città, la memoria*. Torino pone al centro della sua indagine il rapporto fra il teatro e il tessuto cittadino, avendo quindi la peculiarità di guardare al Teatro Stabile come parte di un contesto teatrale cittadino più ampio (le interviste finora realizzate da Silvia Iracà sono disponibili al link: <<http://patrimoniorale.ormete.net/project/il-teatro-la-citta-la-memoria-torino/>>). Dal *Piccolo Teatro della Città di Genova allo Stabile: interrogare la memoria dei testimoni (1951-1976)*, curato da chi scrive, si avvale anche della possibilità di lavorare sulle audioregistrazioni di spettacoli e su altre fonti sonori conservate dal teatro. Infine, il progetto dedicato al Piccolo Teatro di Milano si concentra su un segmento preciso d'indagine: gli anni poco conosciuti della direzione unica di Paolo Grassi, caratterizzati da un pluralismo inedito di proposte registiche, dall'attività di decentramento, dai primi spettacoli per i bambini e da forti attriti interni di ordine politico-ideologico.

<sup>116</sup> Sul fronte storiografico, si veda l'ottimo esempio fornito dal gruppo di studiosi coordinati da Locatelli (Locatelli 2008). Estremamente utile è il lavoro di digitalizzazione dell'Archivio storico del teatro, sviluppato recentemente dal Centro Studi del

sguardo a istituzioni conservative ancora poco consultate per la storia teatrale più prossima, ma che permettono di affrontare il tema cruciale dei rapporti istituzionali con le varie articolazioni politiche e amministrative della complessa architettura statale (l'Archivio centrale dello Stato, gli archivi di Stato e gli archivi comunali – almeno per i decenni di cui sono già avvenuti i depositi documentali).<sup>117</sup>

Il discorso relativo alle fonti orali poggia su due pilastri. Da una parte, si vuole iniziare a smuovere le acque intorno al tema negletto delle fonti sonore in senso lato, ossia lanciare la sfida di portare in superficie i materiali sonori prodotti dai teatri stessi, per fini d'uso o di auto-documentazione, che presumibilmente giacciono conservati (completamente dimenticati e spesso in formati desueti) negli archivi delle istituzioni: prevalentemente audioregistrazioni di spettacoli, ma non si escludono anche dibattiti e incontri con il pubblico o materiali inaspettati, come sta dimostrando la ricerca genovese.<sup>118</sup> Mirando a iscriversi nel solco tracciato da ECHO<sup>119</sup> e a superare lo stato di «surdité selective et signifiante» (Mervant-Roux 2013: 168) in cui si trovano gli studi teatrali, Ormete vuole rimettere in gioco questi materiali e arricchire l'indagine sia sul versante artistico ed estetico,<sup>120</sup> sia sul piano della storia sociale del teatro.

Il cuore del lavoro di Ormete è tuttavia rappresentato dalla costruzione di interviste di ricerca<sup>121</sup> e dalla messa in campo, ove supportati da istituzioni partner, di sistematiche campagne di raccolta di “memorie spontanee”. La creazione di tali nuovi fonti ci sembra uno strumento utile e insostituibile per mettere a fuoco, nella costruzione del sistema teatrale pubblico italiano, un campo di forze più ampio e differenziato di quanto raccontino le storie ufficiali. Se, per esempio, entriamo nel

Teatro Stabile di Torino (<<http://archivio.teatrostabiletorino.it/>>). Mentre anche lo Stabile di Genova si sta ponendo la questione di una ricatalogazione del proprio archivio (attualmente catalogato in numerose serie, nate da criteri d'uso discontinui e frazionati su 368 faldoni privi di collocazione fisica adeguata) e di una sua più agevole consultazione, è stato inventariato l'Archivio dell'ERT (<[http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00123&munu\\_str=0\\_1\\_1&numDoc=69&docStart=&backward=&hierStatus=2,1,0&docCount=25&physDoc=1&comune=Modena](http://archivi.ibc.regione.emilia-romagna.it/ibc-cms/cms.find?flagfind=customXdamsTree&id=IBCAS00123&munu_str=0_1_1&numDoc=69&docStart=&backward=&hierStatus=2,1,0&docCount=25&physDoc=1&comune=Modena)>) ed è in corso la digitalizzazione dell'archivio storico del Centro Teatrale Bresciano (<<http://www.centroteatralebresciano.it/chi-siamo/archivio>>).

<sup>117</sup> Un discorso a parte meriterebbe l'allargamento della ricerca ad archivi di organismi di categoria, come l'Agis e l'Associazione dei teatri stabili (oggi Fondazione per l'Arte Teatrale P.I.a.tea., si veda (<<http://www.fondazioneplatea.it>>).

<sup>118</sup> La ricerca in corso, sviluppata da Emanuela Chichiriccò, ha portato alla luce, per esempio, alcune audioregistrazioni di riunioni di compagnia.

<sup>119</sup> Mi riferisco in particolare alla ricerca sui fondi sonori conservati presso la Bibliothèque Nationale de France, concernenti le audio-registrazioni di spettacoli realizzati dai teatri parigini di Chaillot e dell'Athénée (1947-97) e alla contestuale realizzazione di interviste con spettatori sui loro ricordi di tali spettacoli. Si tratta di un percorso di studio che va intrapreso all'interno di una metodologia in statu nascenti (si veda *l'Esquisse d'un protocole d'écoute* in Mervant-Roux 2013: 179-180).

<sup>120</sup> Si veda, per un uso approfondito del documento sonoro nell'analisi del singolo spettacolo, Mazzocchi 2015, volume che rende disponibili le musiche originali di Nino Rota e la registrazione audio della viscontiana *Arialda*.

<sup>121</sup> Ci si riferisce all'intervista lunga, aperta e flessibile, come impostata dalla tradizione di storia orale italiana e dalla ricerca qualitativa sociologica (vedi Orecchia 2018).

territorio minato delle rimozioni, Stefano Locatelli ha raccontato della progressiva sparizione di Mario Apollonio e Vito Pandolfi dalla pattuglia che fondò il Piccolo Teatro e ne mise in piedi la prima stagione. Lo ha fatto, avvalendosi di preziosa documentazione scritta inedita, la cui presenza deriva – prima ancora che da politiche di conservazione dell’ente – dal fatto che i protagonisti di questa storia sono intellettuali, uomini per i quali la comunicazione epistolare è stata fondamentale strumento di lavoro e riflessione. Molto più difficile è invece accedere alle narrazioni dei tecnici, degli organizzatori non apicali, degli attori non protagonisti, dei collaboratori artistici del regista:<sup>122</sup> tutti costoro solo eccezionalmente hanno ‘scritto la loro’, ossia scritto lettere e autobiografie o rilasciato interviste. Eppure il teatro è un lavoro collettivo per statuto fondativo, che deve molto alla presenza di una *leadership* (che sia un’istanza costante o un affioramento nei momenti chiave), ma che non potrebbe esistere senza l’apporto dell’intera squadra. È questa la natura profonda del lavoro teatrale e, se di una storia polifonica intendiamo occuparci, dobbiamo cercare e ascoltare anche le voci non emergono dal coro,<sup>123</sup> per capire e analizzare la concertazione che nutre il processo di vita di uno spettacolo, così come di una compagnia, di un teatro, di un gruppo. A questo fine,

«l’incrocio dello “scritto” con l’“orale” è stato e rimane pressoché indispensabile. Non solo per l’opportunità di accedere ai protagonisti dei fatti. Ma anche per l’incrocio delle prospettive e delle informazioni fattuali e per l’accesso al racconto di esperienze personali e collettive, altrimenti irrecuperabili» (Cartosio 2008: 86).

L’impiego delle fonti orali per una storia della Stabilità teatrale può essere utile sotto molti punti di vista (e meno utile sotto altri ancora). Certo ci sembra fertile rispetto a una questione cruciale e ramificata, che può essere però sintetizzata nella domanda: Quale stabilità? Se la stabilità produttiva è ormai un dato acquisito, quali forme e quale senso essa ha assunto in Italia? È noto che la stabilità all’italiana è una “stabilità relativa”, se comparata con le esperienze europee

<sup>122</sup> Accenno solamente all’interessante campo di ricerca dei mestieri del teatro. Qui l’uso delle fonti orali potrebbe contribuire a portare alla luce quanto le memorie degli interlocutori si costruiscano diversamente, a seconda del mestiere di cui sono portatori i testimoni, e ad approfondire «le strategie per la trasmissione dei saperi e delle tecniche» (Orecchia 2018: 483). Si veda il lavoro sul Théâtre du Peuple de Bussang, nato dalla convinzione che gli archivi scritti «qui permettent de documenter avec plus ou moins de précisions [...], ne peuvent à elles seules traduire les effets de la transmission orales des savoirs et des savoir-faire» (Boisson – Denizot 2015: 12).

<sup>123</sup> Un aspetto problematico della ricerca è rappresentato dalle voci già scomparse, che sono numerose, poiché quello della Stabilità è un processo ormai storico, avviato da uomini e donne nati negli anni Dieci-Venti del Novecento.

generalmente considerate di riferimento (ma un tema alle porte è un aggiornamento verso un paradigma meno occidentalizzato della cultura teatrale): è una formula cioè che prevede un'incidenza notevole della circuitazione,<sup>124</sup> che non conosce continuità strutturale degli ensemble e non realizza un teatro di repertorio, rimanendo fedele a una tradizione stagionale. Se questo è tutto ciò che la stabilità all'italiana non è, che cosa invece essa è? E, se «la conquista della stabilità pare essersi configurata come processo lento e non scontato» (Locatelli 2015: 32), come si sono delineati i percorsi di ciò che è e di ciò che non è? Come si sono delineate e consolidate la cultura artistica, politica e organizzativa, i valori e i fallimenti di cui gli Stabili si sono fatti portatori? Per esempio, che cosa ha significato essere attori o attrici 'da Stabile'? Sul piano simbolico, su quello della creazione dello spettacolo e sul piano dei comportamenti di vita? A questa domanda si può rispondere benissimo senza interrogare le fonti orali.<sup>125</sup> Eppure, in queste ultime si possono forse trovare risorse di inaspettata di ricchezza, che toccano le percezioni soggettive e gli apporti individuali di chi è stato parte del processo di costruzione della Stabilità e di propagazione di un modello di creazione teatrale incentrato sul paradigma estetico di una regia che, come sappiamo, nel tempo è stata definita «critica».<sup>126</sup> Se è vero che nella fase propulsiva del loro percorso cronologico gli Stabili sono riusciti ad accompagnare mutamenti di mentalità tutt'altro che scontati, poiché promossi «all'interno di una tradizione in cui i codici genetici portavano in ben altra direzione rispetto a quella della funzione aggregante del teatro, del suo radicamento, della sua capacità di porsi come coscienza critica dentro il cambiamento» (Dalla Palma 2001: 1253), le fonti orali possono aiutarci a capire come sono avvenuti questi mutamenti.

Terminerò con due esemplificazioni, tratte dal gruppo di interviste già realizzate per il progetto dedicato allo Stabile di Genova. La prima riguarda Giorgio De Virgiliis,<sup>127</sup> un attore genovese 'non-famoso' per eccellenza, che raramente ebbe parti di richiamo allo Stabile, ma tutt'altro che privo di

<sup>124</sup> La riduzione delle recite in tournée, a favore di una maggiore presenza in sede, è una delle linee di intervento più chiaramente espresse dal nuovo decreto (per i Teatri nazionali e per i TRIC) con risultati praticamente immediati (cfr. Gallina – Ponte di Pino 2016: 136-138). Questa prescrizione rischia di penalizzare i teatri collocati in città di medie-piccole dimensioni: non a caso Ivo Chiesa utilizzò la tournée come uno strumento competitivo, per permettere al suo teatro di affrancarsi da una città di media grandezza (Cavaglieri 2015: 102, ma cfr. anche Guazzotti 1966: 70).

<sup>125</sup> Rimando ancora a Locatelli che ha fatto riemergere una realtà di compromessi significativi accettati da Grassi e Strehler al principio della storia del Piccolo, alle prese con «attori di fatto insensibili all'idea di stabilità», fra cui spicca il caso di Sarah Ferrati (Locatelli 2015: 101 e 112-124).

<sup>126</sup> Cfr. Squarzina 1963: 69-71 e Meldolesi 2008.

<sup>127</sup> *Intervista a De Virgiliis Giorgio di Buonaccorsi Eugenio e Cavaglieri Livia, Genova, 17 dicembre 2015, progetto Dal Piccolo Teatro della Città di Genova allo Stabile: interrogare la memoria dei testimoni (1951-1962)*, Collezione Ormete. La scheda biografica del testimone è consultabile on line: <<http://patrimoniorale.ormete.net/scheda-di-de-virgiliis-giorgio/>>.

una consapevolezza raffinata del mestiere del recitare, anzi estremamente sensibile alla riflessione in tale direzione. Un momento significativo del lungo colloquio avuto con lui ha toccato uno spettacolo poco riuscito per l'impossibilità di trovare una sintesi fra estetiche divergenti, *La Fantesca* di Della Porta (1965), sull'insuccesso del quale si chiuse la sofferta collaborazione tra Carlo Quartucci, Ivo Chiesa e Luigi Squarzina. Riportando alla luce la propria difficoltà a lavorare con Quartucci, De Virgiliis ha messo a fuoco sul piano concreto della costruzione dello spettacolo come sia stata l'assenza del copione nella prima fase delle prove a rappresentare il problema cruciale per un attore come lui, formato in una cultura scenica fondata sull'idea che l'appropriazione del personaggio possa avvenire solo a partire da un tessuto verbale prescritto. Il controluce con cui è illuminata nel racconto soggettivo un'esperienza per altri fertile rivoluzionaria, ma estranea per chi l'ha vissuta e la ricorda genera uno spazio di lavoro critico prezioso.

Tocca un piano completamente diverso l'esempio tratto dall'intervista a Paola Comolli,<sup>128</sup> attrice del Centro per il Teatro dell'Università di Genova, che ha raccontato la sua esperienza di spettatrice dello Stabile. Nell'incontro con una laureanda molto più giovane di lei, la testimone ha sentito la necessità di ricordare un dettaglio trascurato e apparentemente banale, cioè che le *clagues* fossero composte da soli maschi. Entrare nelle file dei *claguers* era un'ottima soluzione per gli studenti maschi che volevano andare regolarmente a teatro, ma era una via totalmente interdetta alle studentesse. Costruirsi un'esperienza spettatoriale e un gusto teatrale negli anni Cinquanta per le ragazze era molto più complicato e costoso: questo dettaglio inaspettato fa riflettere su come un «teatro d'arte per tutti» non sia sempre stato «per tutte» e su quanto una composizione della platea prevalentemente maschile possa avere condizionato, ancora almeno per tutti gli anni Cinquanta, la comunicazione teatrale.

## X.2 Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)

<sup>128</sup> Intervista a Comolli Paola di Manfredo Federica, Genova, 11 dicembre 2015. progetto *Dal Piccolo Teatro della Città di Genova allo Stabile: interrogare la memoria dei testimoni (1951-1962)*, Collezione Ormete.

Francesca Fava

### X.2.1 *Genesi del progetto*

L'interesse verso le donne di teatro e il desiderio di ascoltare le storie di vita, arte, impegno nascono dall'aver conosciuto in prima persona, durante la mia giovanile attività artistica, diverse testimoni della ricca stagione degli anni Sessanta e Settanta.

Nel 2000, trasferitami definitivamente a Roma, dopo l'esperienza professionale al Teatro Argentina con Luca Ronconi, entrai in contatto con diverse realtà "storiche" del teatro romano, tra cui il teatro Vascello, il teatro Orologio, il teatro Colosseo, il Politecnico, l'Argot, lo Spazio Uno, il Metateatro... Conobbi Manuela Kustermann e Giancarlo Nanni, Caterina Merlino e Valentino Orfeo, Simone Carella e Ulisse Benedetti, Pippo Di Marca e tanti altri protagonisti del periodo della cosiddetta "scuola delle cantine romane".<sup>129</sup>

Interloquendo con gli artisti di palcoscenico, emergevano le ricostruzioni della vivissima stagione del teatro di un trentennio prima: storie di attori e registi, quasi sempre affiancati da donne, diverse prospettive sul Sessantotto, la conquista degli spazi, la creazione delle compagnie, il rapporto con la società e l'impegno politico. Personalmente, mi interessavano le storie delle attrici, ma queste ultime risultavano sempre più vaghe, nascoste, marginali rispetto a quelle dei colleghi maschi. Sentii parlare per la prima volta dell'esistenza del Teatro della Maddalena, il primo teatro femminista in Italia, nato a Roma presso una ex cantina ristrutturata e ora chiuso da tempo.<sup>130</sup>

L'interesse verso la storia delle attrici venne poi arricchito, teorizzato e approfondito, a partire dal 2010, con l'ottenimento del dottorato di ricerca in Studi di genere presso l'Università Federico II di Napoli.<sup>131</sup> Iniziai così ad occuparmi delle attrici inglesi suffragiste del periodo edoardiano (1901-1910), un campo di ricerca che ha interessato le studiose di teatro a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso.<sup>132</sup> Già da qualche tempo, in Inghilterra, si andavano colmando le grandi lacune che

---

<sup>129</sup> Il primo a dare l'appellativo di "scuola romana" a questi artisti di teatro che operarono nelle cosiddette "cantine" o negli spazi alternativi, sperimentando un teatro di ricerca, fu il critico Giuseppe Bartolucci (Bartolucci 1974).

<sup>130</sup> Solo due fondatrici del Teatro della Maddalena hanno raccontato in prima persona questa esperienza nelle loro pubblicazioni: Dacia Maraini e Maricla Boggio (Maraini 2000, Boggio 2002).

<sup>131</sup> Dottorato di ricerca in Studi di genere, ottenuto presso l'Università degli studi di Napoli "Federico II" - XXV ciclo - a.a. 2012-2013. Titolo della dissertazione: *Le attrici entrano nel palcoscenico della storia. Teatro, suffragismo ed emancipazione femminile in Inghilterra nel periodo edoardiano*. Tutor: prof.ssa Annamaria Lamarra. Coordinatrice del corso: prof.ssa Caterina Arcidiacono (Fava 2013).

<sup>132</sup> L'originale testo di Julie Holledge (Holledge 1981) inaugura il campo di studi del teatro suffragista e si occupa in particolare della storia delle attrici, professioniste e non, che si sono cimentate nella vasta campagna della lotta femminile per la conquista dei diritti sociali, politici e civili, a partire dal voto alle donne.

la storia canonica del teatro e dello spettacolo britannica (come d'altronde quella degli altri Paesi) aveva lasciato rispetto alle figure delle artiste di palcoscenico di prosa: registe, drammaturghe, scenografe, attrici, capocomiche.<sup>133</sup> In seguito, varie studiose sono state in grado, nella lunga stagione del “pensiero di genere”, di ricostruire i percorsi delle donne di teatro, analizzandone intrecci, legami, interconnessioni con le diverse ondate dei movimenti delle donne: l’emancipazionismo del secondo Ottocento, le lotte per il suffragio, e, in seguito, i movimenti femministi degli anni ’60 e ’70 del Novecento (Wandor 1986, Stowell 1992, Goodman 1993, Aston 1995, Mariani 1991 e 2005, Gandolfi 2003). Le ricostruzioni della fase più recente sono state fatte anche attraverso la storia orale, con la raccolta di interviste alle testimoni (Aston 1997, Goodman 1986).

In Italia non esistono studi organici riguardo ai gruppi monosessuati e femministi degli anni ’70 e sul modo in cui le teatranti di quella generazione si sono rapportate al femminismo; anche le testimonianze sono poche (fra di esse, una snella e preziosa ricostruzione in presa diretta di Maria Grazia Silvi; Silvi 1980). C’è ancora molto da approfondire riguardo alle figure delle attrici italiane di quest’ultima stagione, in particolare le attrici avanguardiste che hanno agito nell’ambito delle cantine romane. Mi chiedevo se concentrare una possibile ricerca sull’utilizzo del corpo – fu dirompente, in quel periodo, l’esplosione della *performance* e della *body art* –, come nuovo modo di espressione; pensavo come utilizzare lo strumento dell’approccio biografico per gli studi delle donne di palcoscenico, proposto da Roberta Gandolfi e Annamaria Cecconi (Cecconi – Gandolfi 2007); mi domandavo come interpretare le storie di vita attraverso alcuni spunti offerti dal pensiero di filosofe come Teresa De Lauretis, Rosi Braidotti, Judith Butler, Donna Haraway (Butler 1996, De Lauretis 1999, Haraway 1995, Braidotti 1999). Le loro riflessioni – il *gender* come rappresentazione, l’identità femminile nomade, il corpo come mascheramento, la teoria *cyborg* – potevano certamente ben coniugarsi con un approccio “di genere” alle biografie delle attrici e con lo strumento delle interviste si potevano ricostruire le storie delle attrici sia dentro la scena (soggettività rappresentata), sia fuori dalla scena (soggettività biografica).

### X.2.2 Il progetto

<sup>133</sup> Per la storia delle attrici inglesi segnalo Howne 1992 e Richards 1993.

Il progetto *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)*, che curo insieme a Roberta Gandolfi e a Maia Giacobbe Borelli, ha preso corpo nel 2014 quando ho incontrato e conosciuto Ormete e le sue curatrici, Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, trovandovi il terreno ideale per farvi confluire e strutturare questi miei interessi e prospettive di ricerca. Il protagonismo teatrale delle donne all'incrocio col movimento femminista è un fenomeno storico che ha lasciato poche fonti scritte e che non viene canonizzato dalle storie ufficiali, dunque si presta idealmente alla ricostruzione e all'indagine attraverso le fonti orali, che è il segno distintivo di Ormete.

Insieme alle colleghe, nei nostri primi incontri, decidemmo che il nostro progetto sarebbe stato inserito nella sezione di Ormete intitolata *L'Italia a teatro, 1960-1990: trent'anni di storia orale per il teatro*; come gli altri tasselli di questa sezione, anche il nostro progetto acquisì confini cronologici e geografici precisi e circoscritti: avremmo raccolto le storie di vita delle artiste che furono attive nell'area della capitale e nel periodo del femminismo.<sup>134</sup> Inizialmente si pensò di rivolgersi esclusivamente alle attrici, in seguito abbiamo aperto il campo alle donne di teatro tutte, le registe, le drammaturghe, le scenografe, le organizzatrici, rivolgendoci in prima battuta a chi condivideva e sosteneva gli orizzonti e le pratiche dei gruppi femminili legati alla corrente della rivoluzione sessuale, ma anche a chi non ne era direttamente coinvolto, sondando gli ambienti delle compagnie teatrali neo-avanguardiste e le figure di chi agiva autonomamente sulle scene dello spettacolo. Ragionammo, con l'aiuto di Laura Mariani, su una griglia di temi e domande per interviste che, partendo dalla storia di vita e della carriera artistica, miravano a mettere a fuoco le ricadute, dirette e indirette, che aveva avuto la mobilitazione femminista.<sup>135</sup> Così, dal 2014 ad oggi, abbiamo raccolto le memorie di 18 donne di teatro (altre interviste sono in preparazione),<sup>136</sup> con lo scopo di creare fonti orali e un corpus di narrazioni autobiografiche riguardanti una stagione di grande effervescenza politica ed artistica insieme.

<sup>134</sup> Gli studi sul femminismo italiano di quegli anni (fra i più recenti ed aggiornati, cfr. Lussana 2012, Stelliferi 2015) ci hanno aiutato ad individuare cronologie, tematiche, prospettive e questioni preziose per il nostro lavoro.

<sup>135</sup> La conversazione doveva essere il più libera possibile, strutturata in prevalenza da domande aperte, e bisognava evitare di condizionare, con le nostre piste di ricerca, le intervistate. Lo sforzo mnemonico richiesto, semmai, poteva essere diretto verso il racconto delle manifestazioni cui avevano preso parte, dei luoghi frequentati, delle persone conosciute, delle letture o degli autori di riferimento, al fine di costruire un preciso contesto politico-culturale. La prima parte del dialogo era demandata alla narrazione della formazione artistica e dell'approdo a Roma, per passare poi al racconto delle fasi salienti del loro specifico artistico nel ventennio '65-'85, fino ad arrivare a capire in che modo il femminismo e le sue istanze si fossero intrecciate (o non intrecciate) con il mestiere. In conclusione si sarebbe chiesta alle intervistate una riflessione sul teatro odierno e su come esso potesse influire sul pensiero di genere.

<sup>136</sup> Cfr. <<http://patrimoniorale.ormete.net/project/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/>>.

L'indagine ancora in corso non pretende di fornire un quadro esaustivo e coerente delle donne di teatro romane che hanno agito nell'epoca degli anni Settanta e Settanta e del loro rapporto con i movimenti del femminismo, ma schiude a noi ricercatrici interi mondi. È evidente che nel ventennio '65-'85, all'interno del teatro sperimentale romano, contemporaneamente ai movimenti di liberazione delle donne, si stava imponendo un nuovo e consapevole protagonismo femminile sulle scene. Non era solo un fenomeno di moda, dettato dalla notorietà che andavano ottenendo talune artiste ed esperienze (ad esempio Lucia Vasilicò, Lucia Poli, il Teatro della Maddalena). Questo protagonismo era caratterizzato soprattutto dalla presenza di artiste alla ricerca di un linguaggio originale e di un nuovo modo d'espressione femminile in scena (Sista Bramini legato alla natura, Rossella Or alla *performance*<sup>137</sup>) che, evidentemente, incuriosiva, interessava, coinvolgeva spettatrici e spettatori, creava dibattito e confronto. Per ora abbiamo avuto modo di scoprire che sono state varie e tante le modalità delle artiste di rapportarsi all'impegno femminista e alle correnti di emancipazione. C'era chi presentava i propri spettacoli ai Festival dell'Unità (Scalfi, Cerliani), chi partiva dall'esperienza femminista e politica verso una originale ricerca dello «specifico dell'espressione femminile»<sup>138</sup> (il Teatro Viola) chi, come la regista Ida Bassignano, riflette sulle difficoltà a «stare dentro degli schemi rigidi»: «vivevo come una femminista, facevo delle scelte come una femminista, ma non partecipavo alle teorie femministe, non aderivo alle assemblee delle donne, non facevo autocoscienza».<sup>139</sup> Tra le intervistate, abbiamo anche trovato chi ha espresso disinteresse verso le posizioni femministe, come l'attrice e compagna di Carmelo Bene, Lydia Mancinelli: «Manifestazioni femministe? No. Io avevo un uomo che mi amava, io lo amavo... facevo delle cose meravigliose (...). Non ho mai fatto parte di comitati femministi. Io avevo da fare, avevo da lavorare, lavoravo dalla mattina alla sera...».<sup>140</sup>

L'intrinseco distacco delle attrici dal modello femminile tradizionale di donna-moglie-madre, e, talvolta, il rifiuto nei confronti dei costumi e delle istituzioni della società del tempo, in quegli anni poté appoggiarsi alle pratiche femministe. L'intreccio teatro/vita e il modo in cui le attrici degli anni

<sup>137</sup> *Intervista a Sista Bramini di Francesca Fava*, Roma, il 20/01/2015, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-0c). *Intervista a Rossella Or di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli*, Roma, il 02/07/2015, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04g).

<sup>138</sup> *Intervista a Teatro Viola di Francesca Fava*, Roma, il 14/02/2015, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04f), minuti 1:05:49

<sup>139</sup> *Intervista a Ida Bassignano di Francesca Fava e Roberta Gandolfi*, Roma, il 01/09/2016, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04o), minuti 00:48:46 -00:49:33.

<sup>140</sup> *Intervista a Lydia Mancinelli di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli*, Roma, il 03/09/2015, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04i), minuti 00:38:33 -00:39:06.

Settanta hanno contribuito a cambiare un modello di donna, è un punto di riflessione che ci pare interessante approfondire. L'attrice Marilù Prati, per esempio, racconta il difficile divorzio dal primo marito, sposato quando era minorenne, e la lunga lotta legale per riavere la figlia grazie, anche all'aiuto e al supporto di un gruppo di cineaste che si incontravano al Governo Vecchio con i collettivi femministi: Sofia Scandurra, Lou Leone, Adele Cambria.<sup>141</sup>

Abbiamo poi notato che quasi tutte le artiste intervistate arrivarono in quegli anni a farsi attrici-autrici e a scrivere testi drammatici, a partire da una esigenza derivata dalle vaste lacune nel repertorio loro offerto in teatro. Saviana Scalfi spiega:

«Non c'erano ruoli per donne [...] non c'erano le parti [...] la donna se era protagonista era la moglie di ..., oppure aveva l'amante oppure era l'amante del ..., cioè non aveva nessun peso politico, voglio dire... intellettuale e di rilievo, poi magari poteva essere in scena tutto il tempo...».<sup>142</sup>

Se il teatro militante delle donne partiva dalla necessità di riscrivere i personaggi femminili, anche le tematiche della drammaturgia tradizionale apparivano di poco interesse, poco rispondenti a ciò che le artiste desideravano esprimere. Annabella Cerliani ad esempio scrisse *Eguaglianza e libertà* su invito di Dacia Maraini, che lei stessa definisce 'maieutica',<sup>143</sup> per mettere al centro la scelta consapevole della maternità, mentre in *Donne donne eterni dei* racconta una storia di emancipazione, la conquista di uno spazio per sé (d'altra parte anche la prima regia di Cerliani, per il Teatro della Maddalena, fu su un testo di Dacia Maraini, *La donna perfetta*, che trattava lo scottante tema dell'aborto). E Lucia Poli racconta che il monologo *Liquidi* (il suo primo testo da autrice) nacque da una esigenza e un'urgenza precisa: «Avevo necessità di parlare dell'identità femminile...».<sup>144</sup>

La preferenza accordata al monologo come genere drammaturgico è da evidenziare. Oltre al sopramenzionato *Liquidi* (1979) di Lucia Poli, Emanuela Morosini scrive *Pascal non c'entra* (1979),

<sup>141</sup> *Intervista a Marilù Prati di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli*, Roma, il 13/07/2015, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04h), minuti 01:24:22 -01:24:27.

<sup>142</sup> *Intervista a Saviana Scalfi di Francesca Fava*, Roma, il 14/05/2014, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04a), minuti 0.13:49-0.14:35.

<sup>143</sup> *Intervista a Annabella Cerliani Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli*, Roma, il 05/07/2016, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04 ), minuti 0.15-00.

<sup>144</sup> *Intervista a Lucia Poli di Francesca Fava*, Roma, il 03/07/2014, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04a), minuti 0.13-49.

Rossella Or *Lei* (1982), Marilù Prati *Bumbulè* (1977). Il soliloquio, oltre ad essere certamente una forma più snella ed economica, veniva adottato, possiamo ipotizzare, perché rappresentava un canale espressivo più libero, meno strutturato. Abbiamo notato come questi monologhi avessero a volte la forma della *performance*, alcuni ricordavano da vicino le tecniche della coeva *body art*.

Oltre all'autorialità e alla produttività di alcune intellettuali impegnate (Edith Bruck, Annabella Cerliani) va segnalato l'*empowerment* delle registe. Spettacoli e performance erano firmate da donne (Saviana Scalfi, Sista Bramini, Lucia Poli; si auto-dirigono, in alcuni casi, anche Vasilicò, Morosini, Prati) o da collettivi monosessuati (Teatro Viola, il Collettivo Isabella Morra, Isabella Andreini). Era fortemente sentito il desiderio di "fare gruppo", unirsi, cooperare, creare, trovare spazi autonomi (lo fece Manuela Morosini con il teatro che ancora le appartiene, il Teatro Spazio Uno,<sup>145</sup> Ornella Ghezzi quando si unì al Collettivo diretto da Scalfi, Lucia Poli con l'Alberichino, lo fecero Maraini, Scalfi, Cerliani, Leone, Boggio quando decisero di affittare e restaurare una ex tipografia per creare il teatro La Maddalena, e, diversamente, le ragazze autodidatte del Teatro Viola, che si appoggiarono alle sedi del femminismo romano). Non a caso appare, nelle nostre interviste, anche un'organizzatrice di compagnia e amministratrice, Carmen Pignataro.<sup>146</sup>

Dalle storie di vita raccolte emergono infine le memorie di spettacoli pregnanti, dimenticati o accantonati dalle storie del Nuovo Teatro, che segnarono con originalità l'arte militante delle donne e le sue spettatrici: come *Mara Maria Marianna*, che inaugurò il Teatro della Maddalena portando in scena le storie di donne di periferie e transitò anche alla Biennale di Teatro di Venezia, come *Liquidi* di Lucia Poli o *Molly* di Piera degli Esposti, per la regia di Ida Bassignano, che divennero spettacoli-*cult* sul finire degli anni Settanta, come *Maria Stuarda* (1979) che Dacia Maraini scrisse per il Collettivo Isabella Morra e Saviana Scalfi portò in *tournee* per molti anni, come *Shoe Show* (1980) del Teatro Viola che volò ad un *festival* femminista oltreoceano girando poi le università e i luoghi di cultura di New York. Spettacoli la cui progettualità, incisività e capacità di riconfigurare creativamente stereotipi e rappresentazioni di genere è tutta da riscoprire.

### X.3 Franco Scaldati, le fonti scritte e orali. Una ricerca in fieri

<sup>145</sup> *Intervista a Manuela Morosini di Francesca Fava*, Roma, il 10/12/2014, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04c).

<sup>146</sup> *Intervista a Carmen Pignataro di Maia Giacobbe Borelli*, Roma, il 26/02/2016, progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista", Collezione Ormete (ORMT-04k).

## Viviana Raciti

Franco Scaldati (Montelepre, 13 aprile 1943 – Palermo, 1 giugno 2013) è stato un autore per il teatro estremamente prolifico: attore, capocomico e soprattutto drammaturgo, con la sua opera ha contribuito a rinnovare la produzione del teatro siciliano del secondo Novecento. All'interno della mia ricerca di dottorato dedicata alla sua drammaturgia,<sup>147</sup> ho avviato una prima riflessione sistematica sulla sua particolare modalità compositiva, fatta di continui rimaneggiamenti e riscritture, avvenuti anche a distanza di molti anni.

Le esperienze drammaturgiche, attoriali e sceniche di Scaldati trovano il proprio fondamento tanto nella rielaborazione di eventi e incontri – che attingono a storie personali e alla memoria collettiva popolare –, quanto nella costante riflessione sulla scrittura che rimette in gioco anche meccanismi simili a quelli che attua il pensiero nel ricordare un evento, riscrivendolo e ridicendolo in maniera sempre diversa. Se nella mia ricerca le fonti principali sono certamente le opere edite e inedite conservate nel suo archivio privato, tuttavia la natura stessa del suo teatro, costruito insieme alle persone e a contatto diretto con la città, chiede che mi rivolga anche ad altre fonti, come quelle orali, utili a ricostruire la complessità del suo percorso artistico.

In aggiunta alla bibliografia di riferimento, mi sono servita pertanto di alcune interviste fatte nel passato a Scaldati, trascritte e raccolte o in volumi specializzati o in testate quotidiane, e ho raccolto alcune nuove interviste: agli attori Melino Imparato e Antonella Di Salvo, a Franco Maresco, cineasta e amico di Scaldati, alla coppia artistica composta dagli attori-registi Enzo Vetrano e Stefano Randisi.

Melino Imparato e Antonella Di Salvo sono da considerarsi tra i testimoni più importanti del lavoro di Scaldati. Le numerose interviste, raccolte a partire dal 2014 (alle quali sono seguite diverse conversazioni anche a carattere più informale), hanno fatto luce su diversi momenti chiave della carriera dell'artista siciliano. Nello specifico, Antonella Di Salvo, che ha collaborato con Scaldati dalla fine degli anni Ottanta fino ai primissimi dei Duemila, è stata assistente alla regia e cofondatrice della Compagnia Laboratorio Femmine dell'Ombra. In questa veste ha raccontato le origini e il complesso *iter* del testo multiforme *Femmine dell'Ombra*, che dà il nome alla compagnia e che costituisce il cuore di molte delle scritture di quegli anni (*Angeli Operaie* poi divenuto nella

---

<sup>147</sup> Dottorato di Ricerca, presso l'Università degli studi di Roma Tor Vergata, ciclo XXXI.

scrittura successiva *Ofelia è una dolce pupa tra i cuscini, La gatta rossa, Sul muro c'è l'ombra di una farfalla, Ombre Folli, L'ombra della luna* poi nominato dieci anni dopo *Sabella*). Nel suo racconto grande importanza riveste l'attenzione al rapporto tra scrittura e recitazione, le quali, a suo avviso, sono strettamente correlate:

«La sua scrittura era come lui. Se avessi conosciuto Franco, l'avessi visto muoversi, avresti notato come fosse la messa in pratica della sua scrittura che si muoveva. Lui aveva questo particolare modo di camminare, fare tre passi, fermarsi, poi riprendere; e se osservi la sua pagina ti sembra di scorgere un andamento simile». <sup>148</sup>

Inoltre, ricorda sempre Antonella Di Salvo, nel ripercorrere l'esperienza di conduttrice dei numerosi laboratori presso il Centro Sociale S. Francesco Saverio all'Albergheria (esperienza che è continuata anche in seguito all'interruzione dei rapporti con Scaldati) ha potuto inquadrare con maggiore completezza il processo di allontanamento<sup>149</sup> di Scaldati dalla scena ufficiale e il suo prediligere, al contrario, il lavoro con abitanti del quartiere, non professionisti, in aggiunta al lavoro con la propria compagnia che trova spazio non più tanto nelle stagioni ufficiali, quanto nei festival o nelle rassegne legate al teatro di ricerca.

Parlare con Melino Imparato, d'altro canto, mi ha dato la possibilità di entrare in contatto con un periodo più ampio di tempo: compagno di strada di Scaldati fin a partire dagli esordi della sua carriera e fino alla morte dell'artista, esclusi solo pochi anni di intervallo (soprattutto durante gli Ottanta), Melino Imparato è colui che ad oggi tiene in mano le redini dell'ultima formazione della compagnia Scaldati. Anche in questo caso la testimonianza verte sulla modalità compositiva drammaturgica e spettacolare, sul contesto, particolarmente utile soprattutto per un inquadramento del periodo storico di avvio.

«Ho conosciuto Franco verso la fine degli anni Sessanta, '69 credo. Noi avevamo un teatrino dove sostanzialmente ci vedevamo tra amici. Non c'erano posti dove stare, dunque avevamo affittato uno scantinato in via San Martino, che si chiamava Il Buco. Scherzavamo, giocavamo a fare la radio, i drammi radiofonici, e a un certo punto abbiamo deciso che dovevamo fare

<sup>148</sup> Intervista di *Viviana Raciti* ad *Antonella Di Salvo*, Palermo, 2 dicembre 2014.

<sup>149</sup> Si tratta di un allontanamento e non di una rottura senza eccezioni, anche perché, se come autore e capocomico ha preferito la dimensione raccolta del laboratorio, in veste di attore ha partecipato più volte a produzioni del Teatro Biondo.

teatro. C'erano I Travaglini in quel periodo, che facevano un cabaret politico fatto dal notaio Marsala, Salvo Licata, Gigi Burruano. Anche noi, diciottenni, decidemmo di fare questo cabaret politico. Ad un certo punto, non so come, Franco venne a sapere di noi e volle conoscerci. Poi venne fuori l'idea di andare a fare teatro allo Zen, questo quartiere in cui c'era stato il terremoto nel '68, e la gente della Cala e di San Pietro occupò quelle case dove non c'era nulla, montagne di rifiuti, di sterrato, topi. Assieme ad altri tra cui Salvo Licata, Gigino Gallo, Beppo Cammarata, si occupò uno spazio allo Zen per fare il teatro. Non se ne fece mai, perché finimmo per fare assemblee per creare delle strutture culturali, per le fognature allacciate e così finì l'esperienza allo Zen. Ma l'amicizia con Franco continuò e aprimmo un nostro spazio in via Manin che si chiamava Teatro Eccì con Ninni Truden, Burruano e cominciammo a fare le prime cose di teatro: non solo cose nostre, molte cose le improvvisavamo, poi facevamo Beckett ma anche *Lu triunfo di Santa Rosalia*, una cosa antichissima che facevano i barbieri nelle sale da barba del centro, con un mandolino e una chitarra, cantando in rima».<sup>150</sup>

Franco Maresco, regista e sceneggiatore palermitano, negli ultimi anni si è avvicinato sempre più al teatro di Scaldati, dopo alcune sporadiche collaborazioni nei Novanta e dopo averlo chiamato a interpretare il ruolo di Salvatore La Marca nel film *Il ritorno di Cagliostro*, codiretto assieme a Daniele Ciprì nel 2003. Negli anni Duemila i due avevano fra l'altro lavorato insieme in spettacoli che univano la parola e il jazz, mentre nel 2014 Maresco ha presentato la sua prima regia teatrale di *Lucio*, uno dei testi simbolo di Scaldati scritto alla fine degli anni Settanta. La testimonianza di Maresco si arricchisce della sua personale ricerca sull'amico e maestro Scaldati che ha trovato compimento nel film documentario dedicato alla vita e al teatro dell'artista palermitano, *Gli uomini di questa città io non li conosco*, presentato alla Biennale di Venezia nel 2015. Ho incontrato Maresco a Palermo nel febbraio 2016 in occasione della prima di *Tre di Coppie*, spettacolo frutto di un assemblaggio originale di tre testi (uno dei quali inedito) che attraversano tre momenti diversi della produzione dell'autore, per approfondire le affinità artistiche tra i due e il lavoro con attori che in più di un'occasione hanno avuto modo di lavorare insieme a Scaldati.

Taglio diverso ha la conversazione con il duo composto da Enzo Vetrano e Stefano Randisi (avvenuta a gennaio 2017, in prossimità del debutto di *Assassina*), i quali, pur avendo iniziato a lavorare a Palermo negli stessi anni di Scaldati, si sono presto trasferiti in Emilia Romagna e,

<sup>150</sup> Intervista di Viviana Raciti a Melino Imparato, Palermo, 21 aprile 2017.

proprio in virtù del cambio – geografico – di pubblico, quando nei Duemila hanno iniziato a lavorare a spettacoli con drammaturgie di Scaldati, hanno ritenuto opportuno compiere un lavoro di asciugatura della lingua d'origine contaminandola con l'italiano. In questo caso il dialogo si è focalizzato in modo particolare sul modo in cui i due artisti sono intervenuti sui testi di partenza: un'operazione questa che, come raccontano, per *Totò e Vicé* (da loro messo in scena nel 2012) comprese anche un rimaneggiamento da parte di Scaldati stesso, tanto che il testo, che aveva già avuto una prima versione per i tipi di Rubbettino nel 2003, ha trovato una nuova versione nell'edizione postuma, edita da Cue Press nel 2014.

Oltre ad ampliare il *corpus* di conversazioni di artisti che sono stati a lui vicini e che si sono occupati di mettere in relazione le opere di Franco Scaldati con il proprio teatro (tra i quali Elio De Capitani e Marion D'Amburgo, che misero in scena rispettivamente *Il pozzo dei pazzi* nel 1990 e *Pupa Regina opere di fango* nel 2005; Federico Tiezzi, il quale chiese a Scaldati di scrivere la conclusione della sua messinscena de *I giganti della montagna* nel 2007; Dario Enea, per vent'anni in compagnia come scenografo e attore), altre indagini verranno condotte intervistando intellettuali e spettatori d'eccezione che nel tempo si sono confrontati con il suo lavoro, come Guido Valdini (tra i primi critici ad interessarsi del suo teatro e a seguirlo fin dagli esordi), Nino Drago (organizzatore e fondatore della compagnia I Draghi all'interno della quale Scaldati esordì come attore e che poi produsse diversi suoi spettacoli), padre Cosimo Scordato (che per oltre quindici anni ha ospitato presso il Centro San Francesco Saverio all'Albergheria i laboratori di Scaldati).

Un altro aspetto interessante che emerge dall'analisi della drammaturgia di Scaldati in correlazione all'oralità, aspetto che andrà analizzato con attenzione, riguarda alcune fonti di riferimento utilizzate dall'autore soprattutto durante i primi anni di composizione. Scaldati dichiara espressamente di aver creato alcuni personaggi e situazioni proprio a partire da persone e accadimenti realmente esistiti oppure provenienti da racconti ascoltati; emerge nella sua scrittura un retaggio tipicamente appartenente alla tradizione orale, che recupera alcune forme del parlato tanto sul piano dei contenuti quanto soprattutto su un piano sintattico-linguistico, che trasferisce forme e strutture della lingua parlata nello spazio fisico (grafico) della pagina e nella temporalità delle sue varianti. Alla luce di questa considerazione, utilizzare la metodologia proveniente dalla storia orale non diventa soltanto la possibilità per dare voce a una marginalità, ma corrisponde anche a un approccio filologicamente vicino alla modalità compositiva dell'autore col quale

indagare qualcosa di irriproducibile e impossibile da fissare, anche su carta.



## Fonti orali *nel* teatro



## XI. Esperienze con le fonti orali e narrazione

Alessandro Portelli

*L'intervento che segue è la trascrizione, revisionata e corretta dall'autore, del suo intervento alle giornate di studio di Imperia, avvenuto tramite collegamento skype. Le curatrici hanno inserito alcune note redazionali al fine di dare maggiori coordinate storiche al lettore in relazione ad alcuni eventi ricordati da Portelli nell'intervento.*

Arrivo alle fonti orali per altre strade, una delle quali è il Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino, in cui fin dall'inizio era molto presente la consapevolezza che il lavoro di ricerca sul mondo popolare non si può limitare alla pura e fondamentale operazione della ricerca storica e alla costruzione di archivi (non dimentichiamo che l'Istituto De Martino creò il primo grande archivio sonoro d'Europa), ma ha bisogno di forme di comunicazione che raggiungano altri destinatari. Perciò l'esperienza della performance in generale caratterizza tutta questa storia di De Martino/Nuovo Canzoniere Italiano. Ricordiamo l'episodio fondante del Festival dei Due mondi di Spoleto,<sup>151</sup> la collaborazione anche difficile con Dario Fo negli anni Sessanta e così via.<sup>152</sup>

Per quanto riguarda me, fin dall'inizio, mi sono reso conto di una cosa: la narrazione orale è una performance, una maniera di mettersi in scena e in campo, in cui giocano una quantità di elementi. I colleghi e compagni che lavorano col video, per esempio, sono molto consapevoli che c'è di mezzo il corpo, e che comunque, nella misura in cui il lavoro della ricerca sul campo è un lavoro di incontro tra persone, la compresenza dei corpi è fondamentale e già questo istituisce un elemento di teatro, di performance dal vivo. Io ho cominciato ad accorgermi di questa possibilità già in un workshop negli Stati Uniti, a Baltimora nell'86, sulle esperienze di teatro basato sulle fonti orali, in cui tra l'altro si ragionava abbastanza sulle modalità d'approccio: cioè, tu fai un lavoro di fonti orali e poi scegli il teatro come forma di comunicazione dei suoi esiti, oppure hai il progetto teatrale e lo sostanzi facendo ricerca sul campo con le fonti orali? Le due cose ovviamente si incontravano, ma

---

<sup>151</sup> Al Festival dei Due mondi di Spoleto del 1964 venne presentato lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano *Bella ciao*, con canzoni popolari italiane, curato da Roberto Leydi, regia di Filippo Crivelli e testo di Franco Fortini: l'esecuzione del brano *Gorizia* suscitò polemiche e una denuncia per vilipendio alle forze armate.

<sup>152</sup> Sul complesso rapporto fra Nuovo Canzoniere Italiano e Nuova scena di Dario Fo si possono leggere le pagine di Cesare Bermani (Bermani 1997: 123-26).

erano storie abbastanza dirette di gruppi diversi.

Io avevo fatto questo lavoro su Terni, cominciato nel '72 e pubblicato nell'85 (Portelli 1985); poi ho ri-pubblicato un altro libro su Terni (Portelli 2007a), che ora sto traducendo in inglese perché *Biografia di una città* l'anno prossimo esce anche negli Stati Uniti.

In quel periodo, invece, negli anni Ottanta, stavo iniziando il lavoro sul Kentucky, che è durato dal '72 all'89, e contemporaneamente insegnavo.<sup>153</sup> L'idea di usare le fonti orali nella didattica e usare forme di attività didattica che coinvolgessero gli studenti anche come attività teatrale venne quasi inevitabile. Per cui quello che facemmo, e che culminò attorno al 1990-91 ed è la prima esperienza teatrale effettiva, fu una cosa in cui con un gruppo di studenti mettemmo su uno spettacolo che chiamammo *Quilt*, che sarebbe la famosa coperta patchwork appalachiana, dove utilizzavamo una serie di fonti: letterarie, memorialistiche, tutto il primo blocco delle mie prime interviste appalchiane e anche alcune scene del film *Harlan County, USA* di Barbara Kopple. Al centro di questo progetto c'era la tensione generazionale all'interno ai movimenti di conflitto sociale, per cui il momento teatrale più alto era la semplice ri-messa in scena di un pezzo di un'intervista – in realtà, un diverbio in cui ero al margine – fra due minatori, un uomo e una donna, che litigavano fra loro sulla presenza femminile in miniera. Il tema delle relazioni di genere e di generazione all'interno di un conflitto di classe era il tema al centro di questa performance, che era poi arricchita, come tutte le cose in cui sono entrato io, dalla musica naturalmente.

Devo dire che la cosa nasce perché io avevo fatto prima un seminario sulla canzone popolare e le ballate in America, perché mi ero reso conto di insegnare a una classe piena di studenti che sapevano fare musica. L'anno dopo mi trovo un paio di studenti che lavorano in teatro e sono io a dire: integriamo musica e teatro. Quindi *Quilt* è la prima esperienza, l'abbiamo portata in giro in vari posti in Italia: naturalmente a Piacenza, a Crema, a Isernia... ricordo una volta in Toscana, nei momenti in cui stava sciogliendosi il PCI, noi facemmo questa performance e i nostri amici locali ci dissero: «Ci fate venire una tale voglia di comunismo!». Quindi, diciamo, l'impatto comunicativo era, andando avanti, lo stesso che ebbe poi il libro.

La cosa poi si ripete qualche anno dopo con l'incontro con Ascanio Celestini. Io scrivo *L'ordine è stato eseguito* (Portelli 2004), sulla memoria della Fosse Ardeatine, casualmente incontro Mario Martone, che dirigeva allora il Teatro di Roma (lui stava inaugurando il Teatro India e mi chiese di

---

<sup>153</sup> Il lavoro è poi confluito in Portelli 2011.

fare una piccola storia orale di quello che era prima quello spazio, che era una fabbrica prima di diventare teatro, c'è anche questo tipo di relazione: un sacco di teatri sono ex fabbriche, c'è anche questa relazione tra questa memoria e questi teatri), io gli portai il libro e gli dissi: secondo me, questa è una cosa che deve avere uno sbocco teatrale.

Io avevo in testa un'idea simile a una specie di sacra rappresentazione, molto solenne, lui, invece, mi dice subito: «Qui ci vuole Marco Paolini». Io dico no, non si può fare con lui perché questa è una storia troppo romana. Passato qualche mese, mi chiama per dirmi di aver trovato la persona giusta. Vado a sentire Ascanio Celestini e dico: «questo è un genio, ma è troppo divertente; come farà a portare una storia come questa?». Dopo quindici giorni Ascanio arriva con quello che sarà il canovaccio di *Radio Clandestina*, anche se poi non è cambiato quasi nulla da questa prima stesura. Devo dire intanto una cosa: il mio libro non ho la minima idea di quante persone lo abbiano letto, Ascanio è stato visto da almeno centomila persone dal vivo, e anche più in televisione, quindi l'impatto di queste storie che ho ascoltato si è moltiplicato grazie al lavoro di Ascanio.

Ascanio poi ha usato cose mie ancora in altre occasioni: *Fabbrica*, ad esempio, anche lì cogliendo molto bene un paio di narrazioni in cui la dimensione teatrale e dialogica era straordinaria, e quindi era già di per sé una performance creativa; e poi ha fatto assieme a Lucilla Galeazzi a Terni lo spettacolo *Sirena dei Mantici*, che purtroppo non si è ripetuto, ma c'è il CD. Lì metto insieme molte delle mie interviste del libro su Terni, alcune interviste che ha fatto lui, e le canzoni raccolte da me e Valentino Paparelli. Tra l'altro una delle esperienze più sconvolgenti della mia vita è stato quando i Têtes de Bois hanno inventato una cosa, una sera d'estate, fuori dalle ex officine Bosco in cui hanno messo su due "apette" da una parte me e dall'altra Ascanio Celestini e ci misero a raccontare delle storie. Per me, raccontare delle storie dopo Ascanio fu una bella sfida. Però, di nuovo, lì l'idea era proprio quella che la narrazione in prima persona della storia, davanti alla gente insieme, sotto una specie di palco che era appunto il retro di queste "apette".

La cosa importante con Ascanio qual è? Che Ascanio non ha, fin dall'inizio, pensato di mettere in scena il mio libro, bensì di creare un'opera d'arte completamente autonoma. Anche se il lavoro semplicemente di messa in scena delle interviste funziona, lui questa cosa l'ha portata a un livello molto più elevato e adeguato a un linguaggio teatrale.

Brevemente un altro paio di esperienze. È capitato, quando abbiamo fatto questo libro (e disco) sui Castelli Romani, che alcuni ragazzi dell'ANPI di Genzano ci hanno chiamato a presentarlo in piazza.

Sara Modigliani, secondo me la più bella voce della musica popolare italiana, ha cantato due o tre canzoni e poi alcuni ragazzi hanno letto dei brani del libro. Non era una performance teatrale ma c'era questo gruppo di ragazzi che leggevano in piazza e la vibrazione che si aveva era che improvvisamente la gente di questa ex rocca rossa, diventata ora di un rosso sbiadito, ha ritrovato in queste storie il senso dell'orgoglio e di se stessa. E infatti ci venne l'idea di fare uno spettacolo. Lo abbiamo fatto in vari posti, a Roma, ed è semplicemente un intreccio tra la scelta delle interviste *performed*, teatralizzate semplicemente con un uso sapiente della voce, e le canzoni. E funziona benissimo. Lo stiamo ripetendo con altre due esperienze, una già in corso in questi giorni, che si chiama *Maledetti studenti italiani* che ha debuttato e proprio domani lo rifanno, in cui di nuovo un gruppo di musicisti eseguono canzoni della Prima Guerra Mondiale e c'è questo meraviglioso cantastorie siciliano Mauro Geraci che legge – non solo legge, ma mi viene da dire: canta – brani da *Terra Matta* di Vincenzo Rabito (Rabito 2007), il meraviglioso testo autobiografico di questo contadino siciliano che in un impulso irresistibile di scrittura scrive la storia di un secolo. Lo spettacolo, di nuovo, funziona e trasmette il senso di che cosa è stata l'esperienza popolare della Prima Guerra Mondiale, in una maniera efficacissima.

L'altro che stiamo preparando si chiama *Ribelle e mai domata*,<sup>154</sup> ed è la stilizzazione di una intervista con una famiglia antifascista romana, con sei donne che si alternano raccontando la storia della loro famiglia, soprattutto la storia del patriarca di questa famiglia, la famiglia Menichetti, che è la famiglia da cui abbiamo imparato alcune delle canzoni diventate poi tra le più popolari del folk revival. *Su, comunisti della capitale* ce l'hanno insegnata loro perché a loro l'aveva insegnata il padre. Qui è proprio il dialogo interattivo che viene intrecciato con le canzoni della tradizione paterna che parte appunto da *Su, comunisti della capitale* a *Barcarolo romano*, e diventa performance. Il cast è lo stesso di *Mira la rondondella*.<sup>155</sup>

Volevo aggiungere un'altra esperienza, quella di un seminario, che facemmo al Centro Teatro Ateneo, con Ferruccio Marotti, con Ascanio Celestini allora (sto parlando credo del 2000) e Marty Pottenger, una attrice performer di New York, la quale col solo uso della voce e di un paio di proiezioni e due o tre oggetti simbolici riesce a farti vivere l'esperienza dello scavo del grande

<sup>154</sup> Lo spettacolo è tratto dal lavoro di Portelli e Parisella: Portelli - Parisella 2016.

<sup>155</sup> Lo spettacolo risale al 2015. *Mira la rondondella. Musica, Storie e Storia dai Castelli Romani*: da un'idea di Costanza Calabretta e Alessandro Portelli; letture Nicola Sorrenti e Matilde D'Accardi; musica Sara Modigliani (voce), Gabriele Modigliani (chitarra), Massimo Lella (chitarra), Roberta Bartoletti (organetto). Si veda Portelli 2012.

tunnel che porta l'acqua a New York e di tutto il lavoro e dell'etica che c'è stato dietro. Questa è stata una performance che ho visto negli Stati Uniti ed è stato molto bello riproporre con gli studenti a Roma, discutendo di come tu passi da queste storie alla costruzione del progetto teatrale.

PS Nel tempo trascorso dopo il convegno, lo spettacolo *Ribelle e mai domata* l'abbiamo presentato in diverse occasioni, ed ha avuto molto successo. Nel frattempo, è maturata un'altra esperienza molto importante: lo spettacolo *Tante facce nella memoria*,<sup>156</sup> con la regia di Francesca Comencini e sei attrici, fra cui Mia Benedetta e Lunetta Savino. Le attrici hanno ascoltato attentamente le registrazioni delle mie interviste sulle Fosse Ardeatine e creato uno spettacolo che consiste nell'intreccio di sei diverse voci di donne. Ha debuttato nell'anniversario delle Fosse Ardeatine al Teatro India, è stato per una settimana all'Argentina, e ora sta girando con molto successo in tutta Italia.

---

<sup>156</sup> *Tante facce della memoria*: drammaturgia a cura di Mia Benedetta e Francesca Comencini; regia Francesca Comencini, liberamente tratto dalle registrazioni raccolte da Alessandro Portelli; con Mia Benedetta, Bianca Nappi, Carlotta Natoli, Lunetta Savino, Simonetta Solder, Chiara Tomarelli; produzione Teatro Stabile d'Abruzzo, in collaborazione con l'Associazione InArte. Roma, Teatro India, marzo 2016.



## XII. *Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*

Roberta Gandolfi

Con gli anni Sessanta in Italia (in sinergia con più globali mutamenti delle pratiche performative) si apre una nuova epoca teatrale, che siamo abituati a indicare con il termine “nuovo teatro”, termine ombrello con il quale oggi intendiamo mille pratiche di un teatro diverso, che nei suoi modi di operare si allontana dalle scene istituzionali del teatro di regia e da quelle tradizionali del teatro di compagnia: muove inizialmente da forti istanze sperimentali e inaugura nuove pratiche di scrittura scenica, poi si immerge nella stagione dei movimenti alla ricerca del popolare e del politico, inventa diversi circuiti e allarga la cerchia degli spettatori, adotta grammatiche postmoderne e postdrammatiche: una fenomenologia ricchissima e plurale, che gli studi di settore hanno indagato e testimoniato con dovizia di pubblicazioni e, di recente, con tentativi organici di sistematizzazione (Visone 2010, Margiotta 2013, Valentini 2015, Valentino 2015).<sup>157</sup>

Quando si riflette sul cambio di paradigma che apre l'epoca del nuovo teatro, generalmente si concorda su un paio di assunti, che non si negano affatto a vicenda. C'è chi sottolinea la «svolta performativa» che caratterizza non solo il teatro ma l'arte tutta in occidente (Fischer-Lichte 2004). C'è chi insiste sulla tendenza generale delle pratiche teatrali ad abbandonare l'alveo della rappresentazione, a mettere fra parentesi il testo, la parola e il tradizionale ruolo attorico – inteso come interpretazione di un personaggio attraverso una partitura verbale –, per portare il corpo e il performer, le luci e le immagini al centro della scena, secondo modalità plurali di «scrittura scenica» (Mango 2003). C'è chi sottolinea come tutti i registri dell'espressione teatrale – dalla componente visiva a quella linguistica – cambino verso e status a partire da dinamiche postbrechtiane e «postdrammatiche» (Lehmann 1999). Con questo mio contributo, intendo affiancare a questi paradigmi un altro che è rimasto più in ombra, ma che invita a feconde riletture della scena secondo-novecentesca in Italia. Mi pare che la svolta del nuovo teatro si possa e si debba capire anche alle luce di un ulteriore passaggio: dal concepire e praticare il teatro come un'arte di derivazione letteraria (un'arte di rappresentazione basata sulla messa in scena del repertorio drammatico) a un'arte che appartiene di diritto, e da sempre, ai terreni dell'oralità.

<sup>157</sup> Valentina Valentini, nel più recente di questi scritti, spinge tale fenomenologia fino all'oggi: concordo con la sua lettura, credo sia importante individuare categorie di media durata, e anche a me pare che le mille pratiche del nuovo teatro e i suoi paradigmi plurali fluiscono senza soluzione di continuità fino agli orizzonti odierni.

È a partire da questa proposta, che a livello teorico in Italia trova alcuni tasselli di appoggio nelle proposte epistemologiche di Fabrizio Deriu (Deriu 2012), che da storica del teatro proporrò, a mo' di ipotesi, alcuni territori elettivi per esplorare lo stretto intreccio fra le pratiche teatrali e le dimensioni dell'oralità, dell'ascolto e della testimonianza. Sono territori che ci portano fuori e oltre la scena professionistica e incontrano la storia dei movimenti e della società, perché negli ultimi decenni del Novecento il teatro per molti versi si svincola «dalle forme chiuse dell'estetica, del professionismo e della delega espressiva» (Fiaschini 2015: 106) per affermarsi come strumento di espressione comunitaria e collettiva, di enunciazione di nuove soggettività, di comunicazione. I movimenti studenteschi, il femminismo, la pluriforme istanza politica verso il decentramento e l'animazione, alla ricerca della cultura popolare, sono i territori di queste piste d'indagine, che propongo senza alcuna pretesa di esaustività, appoggiandomi in qualche caso alle ricerche in corso nell'ambito di Ormete, *L'Italia a teatro, 1960-1990: trent'anni di storia orale per il teatro*.

### XII.1 *Oralità e memoria storica: il teatro documentario*

«L'allora Collettivo di Parma, nel passaggio da teatro universitario a compagnia cooperativa, aveva avuto un incontro con Cesare Bermani, Franco Coggiola, Gianni Bosio, l'Istituto De Martino, le edizioni del Gallo e i dischi del Sole, pionieri del discorso sulla memoria storica attraverso le testimonianze orali. Loro raccoglievano in tutta l'Italia documenti sonori legati alle tradizioni e alle lotte operaie o contadine. [...] Il nostro incontro avvenne su dei documenti della famosa occupazione delle fabbriche del 1921 a Torino, le grandi assemblee che si svolsero con Togliatti, Gramsci, Bordiga e i loro scontri interni: bisognava proseguire nella lotta? Nacque uno spettacolo che mettemmo in scena nel 1971, *La grande paura*, e che portammo in giro, in tournée. Lì iniziò questo nostro rapporto con la memoria, la trasmissione della memoria...» (Walter Le Moli, in Gandolfi 2016: 42).



1 - Locandina dello spettacolo del Collettivo di Parma *La grande paura* (fonte: Becchetti 2003).

Lavorando, a Parma, sulla storia e la memoria della Compagnia del Collettivo, nata nel 1970 in seguito all'intensa parabola del Centro universitario teatrale, mi è capitato di imbartermi in almeno due spettacoli che nacquero da un legame stretto ed organico con il fiorire della storia orale, dell'etnomusicologia, del recupero delle canzoni popolari e di protesta: *La grande paura* (1971) e *1921. Arditi del popolo* (1972). Come ha ben raccontato Margherita Becchetti (Becchetti 2003: 83-96), il primo, *La grande paura*, drammatizzava per la scena gli interventi dei dirigenti nelle infuocate assemblee del Movimento operaio, durante l'occupazione delle fabbriche a Torino, nel 1921, valorizzando con scrupolo i verbali inediti di quei dibattiti che riportavano l'asprezza del confronto politico interno; alle voci dei dirigenti alternava, grazie alla presenza in scena del Nuovo Canzoniere Italiano, canzoni popolari degli anni Venti e pezzi originali di Pino Masi e Paolo Pietrangeli con l'intento di contrapporre, nella scrittura scenica, le voci dei quadri di partito con il sentire popolare, con la cultura operaia. Cesare Bermani, Gianni Bosio e Franco Coggiola collaborarono organicamente alla creazione dello spettacolo, raccogliendo il materiale e seguendo

l'allestimento, e Bosio orientò la Compagnia del Collettivo a concepire lo spettacolo in termini di «rappresentazione urbana», di «indagine all'interno della cultura proletaria urbana» (Becchetti 2003: 87). Lo spettacolo dell'anno successivo, *1921. Arditi del popolo* (dedicato ai protagonisti delle barricate di Parma del 1922) nacque invece dall'organica collaborazione con un'altra formazione musicale che si dedicava alla riscoperta dei canti anarchici e operai, il Canzoniere Internazionale di Leonardo Settimelli.

Questi spettacoli della Compagnia del Collettivo non sono che due esempi fra tanti di un teatro politico e di classe, votato alla memoria storica (allora lo si pensava nei termini di un "teatro documentario"), che fiorì nella stagione dei movimenti. Già prima del fecondo fenomeno del teatro narrazione, che data agli anni Novanta (e di cui si è messa bene in luce la processualità e narratività di tipo orale: cfr. almeno Guccini 2005), tali forme di teatro civile nacquero intrecciandosi organicamente con varie dimensioni di oralità: la musica popolare, i dialetti, le fonti orali, la dimensione della testimonianza.

Allargando lo sguardo oltre l'Italia, non è un caso che il capolavoro del teatro documentario europeo, *L'Istruttoria* di Peter Weiss (1965) si basi su documenti orali, le deposizioni processuali dei sopravvissuti ad Auschwitz, raccolte durante un processo svoltosi a Francoforte fra il 1963 e il 1965. Questo oratorio in 11 canti, che è stato oggetto di due storiche messinscene in Italia (la seconda delle quali, ancora in repertorio, è proprio ad opera della Compagnia del Collettivo e del Teatro Due di Parma: cfr. Gandolfi 2016), privilegia l'impianto tribunalizio – come poi altri testi del teatro documentario europeo, fra i quali appunto *1921. Arditi del popolo* – col suo ritmo di deposizioni e testimonianze. È un impianto tornato oggi d'attualità drammaturgica col fenomeno del *verbatim theatre* (Giubeli 2008).

Dunque dalla stagione dei movimenti fino ad oggi, dal teatro documentario al teatro narrazione, il teatro di impegno civile ha prediletto le fonti e le memorie orali; e credo che questo carattere di lunga durata si faccia pienamente comprensibile se ci riferiamo a quel quadro culturale che Annette Wieviorka ha chiamato *L'ère du témoin* (Wieviorka 1998). L'era del testimone è la nostra, quella che costruisce la memoria collettiva riconoscendo e dando autorevolezza alle voci di chi ha vissuto in prima persona i conflitti della Storia. Wieviorka si riferisce alla memoria dell'Olocausto, e indica a questo riguardo un deciso cambio di paradigma che data appunto all'inizio degli anni Sessanta (prima, come è noto, la voce dei sopravvissuti ai campi di sterminio era marginalizzata,

rimossa); ma mi pare significativo che la valorizzazione della figura del testimone si intrecci con altrettanti indirizzi politico/culturali che maturarono in quel periodo storico: la tensione verso una storia dal basso, la nascita della storia orale, le ricerche di etnomusicologia, il teatro e l'arte documentaria. Queste e altre istanze convergono nella tensione etica e politica a riconfigurare le nostre società e la loro storia alla luce di una dialettica capace di accogliere le voci degli esclusi, le voci non egemoni.

## XII.2 *Oralità e storie di vita nel teatro femminista*

Il movimento femminista «ha fatto della soggettività, dell'autorappresentazione e della narrazione dei vissuti personali il principale strumento di liberazione individuale e collettiva» (Stelliferi 2015: 4).

Il neofemminismo italiano degli anni Settanta italiano si nutrì profondamente di ascolto, di parola scambiata e ascoltata, di riconoscimento nell'altra, per trasformare il personale in politico: non solo, come è noto, nelle pratiche separatiste del piccolo gruppo e dell'autocoscienza, ma anche nel suo teatro.

In una delle ricerche in corso per Ormete, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista*<sup>158</sup>, abbiamo raccolto la testimonianza di Edith Bruck, che fu attiva come drammaturga nei primi anni del Teatro della Maddalena, il più noto teatro femminista degli anni Settanta. Ella firmò il testo del debutto, *Mara, Maria, Marianna*, insieme a Dacia Maraini e Maricla Boggio: era uno spettacolo a medaglioni con le storie di sette donne 'reali', raccontate dalle scrittrici a partire da lunga serie di interviste da loro condotte nel quartiere popolare e periferico della Magliana. L'oralità, nella forma dell'intervista e della storia di vita, venne così a costituire materiale di scrittura scenica.

«Con *Mara Maria Marianna* abbiamo debuttato finalmente dopo un lungo lavoro. Era scritto da tutte e tre, il debutto è andato molto bene, le donne venivano a vagoni a vedere questa pièce, c'era la Scalfi che ha fatto l'attrice del mio pezzo. (...). La cosa più interessante secondo me fu frequentare le donne delle periferie e dare loro una sveglia, perché attraverso il teatro si

---

<sup>158</sup> Dirigo la ricerca insieme alle colleghe Francesca Fava e Maia Borelli: cfr. il contributo di Francesca Fava in altra parte di questo volume e URL: <<http://patrimoniorale.ormete.net/project/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/>>.

sono avvicinate, avevano proprio bisogno di parlare, di solidarietà, raccontavano l'oppressione che subivano, le botte dei mariti, i patrocini dei fratelli [...]. Il lavoro più duro era proprio andare a casa di queste famiglie, nelle periferie, e dare in qualche maniera un minimo di coscienza, di dignità, a queste persone che sopportavano le angherie dai mariti da una vita [...]. Andavamo in due, avevamo paura che ci picchiassero! (ride). Io poi facevo giornalismo, allora scrivevo per «Il Messaggero», e affrontavo sempre questi argomenti, queste mogli, queste donne, le interviste, la loro vita...».<sup>159</sup>

**teatro la maddalena**

**teatro femminista alla magliana**

Abbiamo portato il nostro spettacolo sulla condizione della donna nel quartiere della Magliana. Ce l'avevo chiesto il comitato del Centro di cultura proletaria, dopo aver visto la rappresentazione alla Maddalena. Molte delle storie che vi si raccontano sono tratte da interviste a donne della Magliana. Così, sabato sera e domenica pomeriggio, siamo andati a fare il nostro « carnevale » alla Magliana. Nel vasto spazio al piano terreno delle case comunali, occupato dagli abitanti per farci la sede delle loro riunioni, del doposcuola, dei dibattiti, abbiamo cercato di rimettere insieme quegli elementi di scena e di luce che potessero riprodurre il meglio possibile le condizioni dello spettacolo. Per tutte e due le rappresentazioni la sala era gremita. Era un pubblico dove tutti si conoscevano, una comunità di uomini, donne e ragazzi che insieme erano venuti a verificare se, attraverso il nostro linguaggio teatrale, i temi che riguardavano la loro vita avevano conservato la loro verità e servivano per un discorso più largo che quello del caso personale.

Credo che sia stato effettivamente così. Già durante la rappresentazione, dagli applausi e dai commenti, si capiva l'adesione non solo ai temi trattati, ma il consenso alla linea scelta per tale trattazione. Non era il caso della donna disgiunta, piena di figli, occupata tutto il giorno nel lavoro in casa e fuori, a suscitare per lei comprensione e simpatia, ma il suo atteggiamento di lotta, la sua volontà a riscattarsi da un mondo che la vuole solo schiava, succube fuori dei padro-

ni, in casa del marito. L'angolazione del teatro evidenziava questo aspetto critico che avevamo voluto imprimere alle storie. La verifica vera e propria si è avuta durante i dibattiti. Marisa ha detto che la sua storia era proprio così, come noi l'avevamo raccontata, che lei aveva un figlio senza avere un marito, che era riuscita a organizzare la sua vita con la collaborazione dei compagni del quartiere, per cui veramente lei non sentiva di essere sola, e anzi, proprio a lei, dopo che aveva avuto il figlio, era stata affidata una ragazza che aspettava un bambino, una ragazza che non sapeva dove andare a sbattere la testa, che voleva quel figlio ma proprio non si sentiva le forze per farlo. Da questi e altri discorsi si delineava una comunità di tipo nuovo, non egotisticamente centrata sul nucleo familiare borghese, ma più articolata e ricca. Anche Mara ha parlato della sua storia, della quale noi avevamo fatto una canzone.

Dalla fatica di lavorare come donna delle pulizie, con i ricatti perché fai il rappresentante sindacale, mentre la bambina a casa non te la guarda nessuno e lui dice « nun me ne frega niente », il discorso si allarga alla possibilità di una più vasta presa di coscienza attraverso il dialogo con i compagni di lavoro. Mara non si vergogna di dire che la prima volta lei ha votato fascista, perché per lei il voto non aveva alcun significato, era sempre stata relegata in casa — come ancora stanno due sue sorelle, che mandano la spesa vanno a fare, ci mandano i figli — e questa dichiarazione di un fatto negativo della propria vita è una prova di coraggio, è un invito agli altri, pavidi e confusi, a non avere paura di farsi vedere tali, pur di acquistare coscienza della propria dignità e del proprio valore di essere umano. Vengono poi fuori tanti altri casi di donne che mantengono tutta la famiglia perché il marito è invalido o disoccupato.

Chiediamo se in questi casi il marito aiuta a fare i lavori di casa, certi dicono di sì, altri solo per certe cose. « Bé, addirittura i panni doremmo lavarci? » dice uno, ma c'è un coro di voci che lo contrasta, nel quartiere la gente si aiuta, i falsi concetti sono per lo più superati. Affiora con insistenza la difficoltà per la donna, che ha una famiglia composta dal marito e dai figli, di seguire con regolarità e l'attività del comitato, in sostanza le attività legate alla politica, alle scelte che sono insieme sociali e culturali. Per organizzare bene una manifestazione, per ottenere il doposcuola ci «vo » sono zone vuote? «Sì, una zona, discutere con i compagni per ore ed ore. Il marito un po' pazienza, poi si inquietava perché il pranzo non è pronto o i figli strillano. Qualche volta la casa la guarda anche lui, ma è un po' come fare un piacere alla moglie, in sostanza si sente defraudato dal diritto di andare sempre lui alle riunioni, se vuole, o di non andarci ma di stare in casa con la moglie. Proponiamo di raccogliere del materiale, delle registrazioni su questi problemi, per farne, come ci è stato chiesto, un argomento per un successivo spettacolo. In effetti noi abbiamo toccato, in questo attuale, i temi più gravi a livello di sopravvivenza: la donna priva di aiuto alcuno, la donna strumentalizzata dal marito che la considera solo un oggetto che fa i lavori di casa e serve per andare a letto, la donna che ha fatto tanti aborti che non li conta nemmeno più, o quella che considera legata alla possibilità di sopravvivenza il fatto che il marito o il figlio si prostituisca. Il tema di una famiglia economicamente più stabile e già sulla strada della lotta politica, ci pare adesso la base ideale per un discorso più evoluto politicamente, che continui tuttavia a tenere conto della mentalità maschile, distortamente repressiva, (in molti casi), nei confronti dell'affermazione della personalità della donna al di fuori degli schemi tradizionali dei ruoli familiari. Oltre agli attori Lina Bernardi, Gianni Ekner, Giuliano Mabetti, Yuki Maraini, Saviana Scali hanno partecipato al dibattito con gli abitanti della Magliana, Dacia Maraini, Agnese De Donato, Luciana Di Lello, e io stessa.

Maricla Boggio



PAG. 80 - EFPE - MARZO 1974

2 - Mara, Maria, Marianna, *lo spettacolo d'esordio del Teatro della Maddalena, nelle cronache di «Effe».*

<sup>159</sup> *Intervista a Edith Bruck di Francesca Fava e Maia Borelli, Roma, il 02/04/2016, minuti 0.33-0.35.* Alla testimonianza di Edith Bruck possiamo affiancare la cronaca in presa diretta di Maricla Boggio su «Effe»: «Abbiamo portato il nostro spettacolo sulla condizione della donna nel quartiere della Magliana. Ce l'avevo chiesto il comitato del Centro di cultura proletaria, dopo aver visto la rappresentazione alla Maddalena. Molte delle storie che vi si raccontano sono tratte da interviste a donne della Magliana». Boggio prosegue raccontando il dibattito che suscita lo spettacolo: «Marisa ha detto che la sua storia era proprio così, come l'avevamo raccontata, che lei aveva un figlio senza avere un marito, che era riuscita a organizzare la sua vita con la collaborazione dei compagni del quartiere, per cui veramente lei non sentiva di essere sola» (Boggio 1974).

La testimonianza di Edith Bruck è interessante per più motivi. Lo spettacolo della Maddalena ci ricorda che il femminismo militante di quegli anni valorizzava la relazione fra donne non soltanto con le pratiche dell'autocoscienza, ma impegnandosi anche su un altro fronte, lungo un'intersoggettività faticosa e controversa, che aveva a che fare con l'impegno sul campo delle intellettuali femministe nei quartieri periferici romani, alla ricerca di dialogo e relazione con le donne di classi sociali popolari: un impegno che contribuì in maniera sostanziale a un «progetto di diffusione sociale del femminismo» (Stelliferi 2015: 4). Proprio nel suo prezioso volume, dedicato ai collettivi femministi di quartiere nella Roma degli anni Settanta, Paola Stelliferi afferma che «la dimensione prevalentemente orale del movimento femminista è stata, infatti, prevalentemente accentuata nelle esperienze di quartiere che si contrapposero, a volte anche polemicamente, ai collettivi più teorici del centro storico ricercando forme di intervento sociale immediate» (Stelliferi 2015: 3-4). Il femminismo, nel caso dell'esordio del Teatro della Maddalena, si coniuga con il decentramento e con il lavoro sul campo alla Magliana, e non è un caso che Dacia Maraini avesse alle spalle precedenti esperienze di decentramento teatrale a Centocelle (Maraini 2014: 36-37).

Maraini, Bruck e altre intellettuali e scrittrici femministe ricorsero al teatro in maniera contigua all'uso di altri media e forme di comunicazione, quali il giornalismo, il cinema, la letteratura. Preme considerare che l'enfasi e la valorizzazione delle storie di vita, elaborate narrativamente e scenicamente, che si estese anche agli altri media citati, non fu influenzata solo dalle nascenti esperienze dell'autocoscienza nei piccoli gruppi, dalla maieutica del partire da sé, ma anche dal modo in cui il femminismo interpretò e declinò a suo modo "l'era del testimone", interpretandone le istanze a favore della dignità femminile.<sup>160</sup> Risulta emblematica a questo proposito la biografia di Edith Bruck. Ebreica ungherese approdata fortunatamente in Italia nel 1954, ella debuttò nella scrittura nel 1959 con il romanzo autobiografico *Chi ti ama così*, al quale sono seguiti altri 22 romanzi, pubblicati da Bompiani, Garzanti, Mondadori, tutti in lingua italiana, molti dei quali aventi a che fare con la memoria della Shoah, della quale Bruck, come Levi, è testimone diretta, essendo sopravvissuta al campo di concentramento di Bergen-Belsen. La sua militanza artistica e culturale femminista, nutrita di intense reti di relazione con altre donne, fu una intensa parentesi entro l'identità a tutto tondo di *testimone*: un ruolo da lei svolto con convinzione e dedizione (più volte

<sup>160</sup> Non a caso un trafiletto apparso sul primo numero di «Effe» (1974: 55), dedicato al debutto della Maddalena, specificava che con *Mara Maria Marianna* si era scelta la via delle «testimonianze», lungo la strada di «un teatro di intervento».

emerse anche nell'intervista di Ormete), e interpretato non solo attraverso i suoi romanzi ma anche con continui incontri nelle scuole, dibattiti, partecipazione a conferenze e incontri, lungo la strada dialogica della relazione in presenza, dell'oralità, della storia esemplare, di una maieutica civile. Questo impegno di una vita e la militanza femminista sono dimensioni in lei correlate, affini nell'afflato politico/pedagogico che le nutre. «Dare in qualche maniera un minimo di coscienza, di dignità», ricorda Bruck, anziana, rispetto a quel vibrante incontro delle intellettuali con le proletarie; e Stelliferi riflette, a proposito dell'impegno delle femministe nei quartieri:

«è innegabile che vissero il femminismo non solo come un processo di liberazione personale, fatto insieme alle compagne del gruppo, ma anche come un progetto politico più ampio, di rivoluzione sociale, al quale si sperava che tutte le donne, indifferentemente dalla cultura e dalla provenienza sociale, avrebbero preso parte simultaneamente come soggetti attivi» (Stelliferi 2016: 7).

Anche la seconda *pièce* di Edith Bruck per le scene della Maddalena partiva da storie di vita e si legava a questa dimensione socio/politica della testimonianza. *Per il tuo bene* (1974) era la storia problematica di una ragazza madre, messa incinta dal padre, e si ispirava ai racconti di prima mano di Elda Mazzocchi Scarzella (1904-2005), cugina del marito di Bruck, la straordinaria operatrice sociale e pedagoga che a Milano, fin dall'immediato dopoguerra, dirigeva il Villaggio della Madre e del Fanciullo (un ente morale laico) guidandolo con criteri molto diversi dalle altre strutture assistenziali del tempo, ispirandosi ad una soggettività e solidarietà femminile che per molti versi precorse il femminismo.<sup>161</sup>

Più tardi, nei secondi anni Settanta, vi furono altre *pièce* del teatro femminista, sempre centrate sulle storie di vita, che scaturivano più direttamente dall'*imprinting* del piccolo gruppo dell'autocoscienza; così ad esempio *Di madre in madre* (1978, debutto al Teatro della Maddalena) nacque dal forte e dialogico confronto fra le due autrici, Muzi Epifani e Francesca Pansa, nei mesi di gravidanza della seconda, in merito alla scelta di avere un figlio.<sup>162</sup> Sulla scia dell'autocoscienza, la biografia e la storia di vita, da sempre fonti della letteratura e del romanzo, in quegli anni si

<sup>161</sup> Cfr. *Intervista a Edith Bruck di Francesca Fava e Maia Borelli*, Roma, 02/04/2016, minuti 01.03.18-01.05.05, e l'articolo apparso su «Effe» (A.D.D. 1974).

<sup>162</sup> Muzi Epifani scrisse su «Effe» che lei e Francesca Pansa si erano sforzate, con questo loro testo teatrale, di passare dalla storia intimista a quella politica» (Epifani 1978).

colorarono radicalmente di intersoggettività, fino a prendere la forma dialogata propria del teatro e dell'intervista: si pensi ad esempio a *Storia di Piera*, il romanzo-intervista di Dacia Maraini a Piera Degli Esposti, una consapevole operazione letteraria di due fra le maggiori protagoniste del teatro femminista di quegli anni, che conobbe poi anche una interessante versione filmica per la regia di Marco Ferreri.

Da allora la storia di vita, il racconto di sé e dell'altra, illuminati da una forte consapevolezza di genere, sono entrati stabilmente a far parte del repertorio operativo della scena delle donne. In particolare i ritratti e gli 'autoritratti di gruppo' al femminile (per parafrasare il titolo di un libro di Luisa Passerini: Passerini 1988), che nascono da esperienze di ascolto, di scambio di parola e di racconto, nel contesto del 'piccolo gruppo' del laboratorio teatrale, sono una modalità molto amata da quelle attrici-autrici che operano per scelta e vocazione nel teatro di interazione sociale, dando vita ad innumerevoli e interessanti esperienze che non ho qui lo spazio di citare.<sup>163</sup>

Ma passando alle scene di strada e amatoriali del teatro femminista, e guardando alla performatività del movimento (le sue feste, i suoi cortei, le sue manifestazioni) va almeno ricordata, e andrebbe esplorata a fondo, un'altra e diversa modalità di intreccio con la cultura orale, di timbro ludico e giocoso, secondo l'istanza parodica tipica delle culture popolari. È noto infatti che il movimento femminista si appropriò delle strade e delle piazze, visse di oralità e di passaparola, mise in comune ludici ribaltamenti di espressioni e modi di dire. Maria Grazia Silvi, laureatasi al Dams di Bologna, in un libro scritto in presa diretta, *Il teatro delle donne* (Silvi 1980), registrò i momenti teatrali di queste manifestazioni.

«Questa di Marinella è la storia vera  
lavava i piatti da mattina a sera  
e un uomo che la vide così brava  
pensò di farne a vita la sua schiava...»

Queste rime divertite e irridenti, che riscrivono la famosa canzone di De André, erano cantate da

---

<sup>163</sup> Meritano un cenno almeno due radicate esperienze odierne che hanno consolidato interessanti prassi operative, da un capo all'altro d'Italia: a Torino, il progetto pluriennale *Non mi arrendo non mi arrendo!* un percorso di laboratori e spettacoli teatrali con le donne piemontesi della SPI-CGIL iniziato nel 2004 col coordinamento corale di Gabriella Bordin, Mariella Fabbris, Elena Ruzza e Rosanna Rabezzana (Gandolfi e Pedrazzoli 2009); a Napoli, I laboratori teatrali di Marina Lippa con le ragazze e le donne napoletane, dove conta la dimensione corale e l'interessante concetto di 'repertorio relazionale' (Sapienza 2016).

una ragazza alla chitarra, durante uno spettacolino di strada, nella grande manifestazione romana dell'otto marzo femminista del 1973, mentre le altre due compagne, una in parte da uomo, *en travesti*, e l'altra vestita a nozze, mimavano la storia di tutte, quella dell'oppressione matrimoniale, e un grande fazzoletto bianco, che faceva da velo da sposa, poi diventava lenzuolo matrimoniale e infine straccio per lavare per terra...

Silvi parla di un teatro che criticando i condizionamenti culturali si fa subito «contrappunto mimico, commento ironico alle canzoni in voga, stravolgimento del senso della frase e del suo effetto poetico» (Silvi 1980: 40).<sup>164</sup> Il ricorso al canto, con le canzoni scritte apposta o riscritte, col ribaltamento dei modi di dire, appare come una modalità ricorrente del teatro amatoriale delle femministe (dallo spettacolo del gruppo milanese Pentole e Fornelli, nel 1976, intitolato *La donna è mobile*, a vari altri: cfr. sempre Silvi 1980: 61-63) e se ne trovano tracce consistenti anche nelle cronache teatrali apparse su «Effe» (Palmieri 2016). Ancora, lungo questa pista d'indagine risultano preziose le indagini storiche di Paola Stelliferi, che oltre a recuperare l'intero testo della versione femminista della *Canzone di Marinella* e citarne le fonti (Stelliferi 2016: 34), registra con attenzione la creatività musicale del movimento (dagli iniziali «adattamenti di canzoni popolari», ai «testi e musiche nuove»), ricordando sia gli spettacoli di canzoni femministe, che le edizioni di dischi del movimento femminista (Stelliferi 2016: 34-35; 214). Si tratta di fonti, documenti e ricerche che attendono di essere incrociati in maniera dettagliata e possono essere frutto di indagini a venire sulla natura e i registri espressivi della performance femminista.

### XII.3 Comunicazione, ascolto, espressione corale e comunitaria: l'animazione teatrale

Per finire, mi preme accennare almeno ad un altro territorio (legato per molti fili ai due precedenti del teatro documentario e del teatro femminista), dove fiorì organicamente un modo di concepire e praticare il teatro immerso nelle dimensioni dell'oralità: il territorio fervente dell'animazione teatrale.

<sup>164</sup> Silvi racconta tutta una vivace realtà di collettivi di sole donne, in prevalenza amatoriali, che adottano il teatro come forma di militanza di grande efficacia comunicativa, esibendosi nei circoli e nelle feste di quartiere, per strada, nelle scuole (dove spesso conducono interventi di animazione teatrale). A Roma Milano, Torino, Bologna, Venezia, questi collettivi si sperimentano in plurali registri espressivi, dal teatro di strada al teatro di figura, dalla danza al canto alla prosa, con stili comunicativi che usano spesso la sintesi dell'agit-prop, attingono a piene mani al comico, al grottesco e all'allegorico. Non è mai teatro di rappresentazione: spettacoli e eventi sono sempre il frutto di scritture sceniche *ad hoc*, spesso veloci e leggere, in forma di sketch o di cabaret, e riguardano i temi scottanti di allora, la schiavitù sessuale delle donne, il lavoro domestico, la critica alla mercificazione del corpo femminile, l'aborto, l'autodeterminazione, l'educazione, e così via.

Nella stagione dei movimenti, negli anni della dilatazione del teatro dalla scena artistica a quella sociale, il teatro entrò nelle scuole in alleanza con la nuova pedagogia di Freinet; vi entrò non come prodotto (in forma di spettacoli) ma come processo, portandovi la ricchezza della proprie prassi creative, esperienziali e laboratoriali, e mettendole a disposizione di quel movimento di pedagogia popolare che in Italia si coagulò nell'MCE (Movimento di Cooperazione Educativa) e si imperniò sulla "libera espressione", sul saper fare e sull'autoapprendimento. Come mette bene a fuoco Fabrizio Fiaschini in un suo ricco saggio di sintesi sui rapporti fra teatro, scuola e animazione:

«Il principio della "libera espressione", che nei primi anni di attività l'MCE venne applicato soprattutto all'interno delle materie curriculari (con sperimentazioni quali il testo libero, il giornalino, la corrispondenza extrascolastica, il calcolo vivente) trovò alla fine degli anni Sessanta nel linguaggio teatrale (fino a quel momento del tutto ignorato, anche da parte dello stesso Freinet) lo strumento comunicativo ideale per un modo inedito del fare scuola» (Fiaschini 2015: 101).

Cominciò allora una straordinaria avventura, grazie all'attivazione congiunta degli educatori, dei maestri, dei teatranti, la cui educazione etica e politica convergeva sicuramente su un punto: la centralità della comunicazione, intesa e declinata non come processo a senso unico poiché, per dirla con le parole di Danilo Dolci «non esiste comunicazione senza reciproco adattamento creativo» (così recita il sottotitolo del suo libro, *Dal trasmettere al comunicare*: Dolci 1988).

Gli interventi dei teatranti nelle scuole furono palestra di adattamento creativo reciproco, degli operatori ai ragazzi, dei ragazzi agli stimoli forniti dagli artisti. Così si sperimentarono più vie di drammatizzazione. Già nel 1968, a Beinasco, in provincia di Torino, Remo Rostagno e il musicista Sergio Liberovici realizzano con una classe elementare *Un paese. Fotospettacolo a staffetta*; nel paese di Sissa, in provincia di Parma, Giuliano Scabia sviluppò nel 1971, con alcune classi elementari, le *Quattordici azioni per quattordici giorni*, eventi quotidiani di animazione del proprio paese, creati secondo il modello dello 'schema vuoto' da riempire con i partecipanti, che egli applicò poi anche a Torino, la città che fu il cuore pulsante dell'animazione in Italia. A Noventa padovana una classe di seconda media creò *La scarpa strega*, sulla realtà del lavoro minorile, a partire da libere affabulazioni; a Milano intanto si svilupparono le drammaturgie della festa, le costruzioni di eventi festosi collettivi, come i cinque giorni alla Rotonda della Besana, *Le botteghe*

*della fantasia*, realizzato dal Teatro-Gioco-Vita in collaborazione col Piccolo Teatro e l'assessorato all'istruzione. In questi e tanti altri interventi, realizzati nelle periferie delle metropoli e nelle realtà rurali, l'animazione veniva a far rima con il decentramento (Fiaschini 2015: 101-105; Perissinotto 2004).

Che accentuassero la chiave ludica e fantastica o quella del racconto e della storia di vita o la storia della collettività e del territorio, tutte queste sperimentazioni avevano qualcosa in comune: il primato della creazione collettiva e l'invenzione di mille forme di un teatro del coro. Si intendeva il processo di drammatizzazione come espressione di un gruppo, di un soggetto collettivo, come potente strumento di autoapprendimento.

Non v'è dubbio che questa fervente stagione fosse sotto il segno dell'oralità: aveva alla base l'ascolto, l'ascolto che gli operatori prestavano ai bambini, l'ascolto che i bambini erano invitati a prestare gli uni agli altri, agli operatori, agli abitanti del proprio territorio, della loro fetta abitata di mondo; insomma un profondo e creativo principio e prassi di reciprocità. Lo ha espresso benissimo Giuliano Scabia nel suo diario di bordo, *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico* (a Trieste, nel manicomio diretto da Franco Basaglia, nel 1973), un'avventura assurda nel tempo a paradigma della stagione dell'animazione teatrale:

«L'amplificazione reciproca ha costituito l'atteggiamento di fondo, il tratto che ci ha accomunati con gli abitanti di San Giovanni, ricoverati, medici, infermieri: il nodo fondamentale della *comunicazione*. L'atteggiamento di tutti è stato sempre quello di dare importanza uguale a ogni segno, parola, gesto, ad ogni intenzione espressiva. E' questa *attenzione all'altro* l'insegnamento maggiore che abbiamo tratto noi esterni dal rapporto col manicomio ("artista non è solo chi sa esprimersi con pienezza, ma anche chi sa profondamente *ascoltare*", ci ha detto qualcuno durante un'assemblea)» (Scabia 1976: 62; i corsivi sono miei).



3 - Giuliano Scabia, *Quattordici azioni per quattordici giorni*. Dramma didattico vuoto da riempire insieme coi ragazzi e con la gente (Sissa, Parma, 1971).

Furono forme di *oralità di ritorno*, se così posso dire, cioè attivata e stimolata dalle tecniche e dalle risorse espressive proposte dagli operatori, dal protagonismo collettivo di una nuova classe di intellettuali di base, che seppero rivitalizzare il racconto di sé, la testimonianza, la trasmissione da persona a persona, la manipolazione, l'artigianato manuale, la ludicità, la relazione – tutti tratti intrinseci delle culture orali – per farne strumenti straordinari di espressione delle microcomunità incontrate nelle scuole, negli ospedali, nelle carceri<sup>165</sup>.

Di fatto iniziò allora un processo che più realtà odierne continuano a tenere in vita, nonostante sia cambiato radicalmente il quadro storico, culturale e sociale: la capacità di lavorare per vasi comunicanti fra ricerca artistica e teatro nel sociale, fra professionismo e dimensione amatoriale, fra ricerca estetica e necessità espressive della comunità e dei territori. Da allora le nostre società delegano all'arte l'intervento nei luoghi del disagio e della marginalità: è il fenomeno che oggi studiamo e consideriamo sotto il nome di teatro sociale, o teatro applicato, e copre un territorio di

<sup>165</sup> In appendice al racconto diaristico pubblicato da Einaudi, Giuliano Scabia ha sintetizzato in 70 punti il bagaglio delle tecniche creative ed espressive messe in gioco (Scabia 1976: 179-195). Si intitola *I modi di comunicare* ed è un ricchissimo repertorio, un elenco aperto di sintesi dei dispositivi creativi applicati a Trieste, dai quali emerge l'aspetto di dilatazione, di duttilità del teatro, che, in quanto arte dell'animare il mondo, sa applicare la trasformazione: a Trieste il disegno diventa disegno cantato oppure standardo e sipario di teatrino, il versificare si fa drammaturgia, la narrazione autobiografica diventa storia e libro, gli spazi quotidiani sono investiti di immaginazione, gli oggetti create insieme (sagome, giganti, burattini) diventano personaggi, tramiti e proiezioni dell'io... Questo elenco si potrebbe anche chiamare «I modi di operare del teatro d'animazione» o «I modi del teatro di creare relazione espressiva e comunità»: vi emerge una cultura teatrale di straordinaria ricchezza, un patrimonio cui attingere ancora oggi.

grande estensione (la bibliografia è in espansione, ma cfr. almeno due testi di riferimento: Bernardi 2004, Pontremoli 2005). E anche oggi, non meno di ieri, l'oralità in questi territori la fa da padrona, strutturandosi in molti casi in collaudati metodi di indagine sul campo, raccolta di materiali, circolazione di parola e ascolto, strategie di composizione drammaturgica.

Ma tornando agli anni Sessanta e Settanta, credo si possa dire che furono tante le strade (l'animazione teatrale, il teatro documentario, il teatro femminista...) lungo le quali la gente di teatro – uomini e donne, drammaturghi, attori-autori, operatori teatrali – prese a praticare il proprio mestiere sotto il segno dell'oralità, dell'ascolto, della partecipazione ai discorsi di soggetti collettivi non egemoni, fuori dal canone del teatro di rappresentazione. Una storia del teatro che incroci la storia politica e sociale è quella che meglio ci può restituire queste dimensioni vitali e sfuggenti della nostra cultura.

### XIII. *Il testimone reale a teatro*

Gerardo Guccini

#### XIII.1 *L'estetica del naso tagliato*

Cechov non amava il realismo di Stanislavskij. Le reazioni del drammaturgo ai versi animali, alle sonorità rumorali e agli infiniti arredi che dilagavano negli allestimenti del Teatro d'Arte sono più emotive e culturali che non conflittuali e dialettiche, eppure, ancorché limitate a concise osservazioni, contengono in *nuce* un raffronto fra estetiche epocali. L'una è quella del realismo letterario, che compattava in coerenti organismi formali i dati ricavati dall'osservazione del reale e la loro attivazione narrativa. L'altra è l'estetica dello shock che – all'epoca, ancora futuribile – inventa per stupire il pubblico con ciò che è disomogeneo, estremo, incongruo, radicalmente diverso. Osservando le messe in scena di Stanislavskij, Cechov si rispecchiava nei tentativi di cogliere e replicare coi mezzi della recitazione la poesia del testo, mentre non condivideva la traduzione delle realtà diegetiche in corrispondenti realtà teatrali. La poesia drammatica gli sembrava venire allora contraddetta dagli aspetti puramente materiali dello spettacolo. Il suo punto di vista introduce alcuni aspetti essenziali del mio argomento.

Il testimone reale, infatti, assomiglia, per certi aspetti, agli elementi reali deprecati da Cechov perché, come questi, stabilisce una tensione – potenzialmente deflagrante sia in senso positivo che negativo – fra ciò che è concretamente reale e ciò che si rapporta alla realtà in quanto rappresentazione, mimesi, discorso. Chiedeva ironico il drammaturgo: «Che succedrebbe se si tagliasse via il naso [in un ritratto] e lo si sostituisse con un naso vero? Il naso sarebbe di un realismo perfetto, ma il quadro sarebbe rovinato» (Magarshack 1956: 404).

Cechov suggeriva a Stanislavskij di confondere la realtà effettiva (il naso tagliato) con il linguaggio della narrazione (la tela). Lo stesso regista, in alcuni punti dell'autobiografia, mostra di condividere la logica alla base dell'avvertimento. Dice, dopo avere ricordata un'improvvisazione degli attori del Teatro d'Arte all'interno d'un parco: «la mia recitazione in mezzo alla natura vera mi sembrava falsa. [...] Come sembrava convenzionale quello che eravamo abituati a fare sulla scena». (Stanislavskij 1963: 299) Nel mondo naturale, la recitazione teatrale può dunque apparire stonata, inadeguata e stridente, così come, all'interno del teatro, la realtà effettiva può sembrare fuori posto al modo vero appiccicato su un ritratto. Ma è soprattutto durante le prove della *Potenza*

*delle tenebre* di Tolstoj che la realtà, nella persona d'una vecchia contadina, irrompe nella rappresentazione mostrando, in anticipo sui tempi e all'interno d'un contesto integrato alla nozione di attore in quanto interprete drammatico, inedite potenzialità espressive.

Per evitare di riprodurre gli stereotipi teatrali sui caratteri e i comportamenti della gente del popolo, Stanislavskij aveva portato a Mosca dal governatorato di Tula una vecchia e un vecchio contadino. I loro compiti «consistevano nel dirigere l'opera dal punto di vista delle usanze campagnole». (Stanislavskij 1963: 321) La donna, però, mostrò un'insospettata predisposizione attoriale, tanto che le venne affidata la parte della vecchia Matrjona. Allora cominciarono i problemi. La donna non poteva recitare il testo di Tolstoj così come era scritto, aveva bisogno di tradurlo nel linguaggio del popolo, di improvvisarci sopra e di aggiungere, nei momenti di rabbia, imprecazioni «che nessuna censura avrebbe lasciato passare» (*Ibidem*). Fu necessario toglierle la parte e trovarle un altro impiego scenico. Cosa che si rivelò alquanto difficoltosa e, alla fine, irrealizzabile. La ricerca d'una collocazione idonea alle doti e alla qualità di presenza della vecchia contadina, mostra come, negli allestimenti del Teatro d'Arte, gli elementi concretamente reali venissero ricercati, valorizzati e sperimentalmente innestati al contesto scenico, ma anche armonizzati ad una logica rappresentativa d'insieme, che, allorché contraddetta o infirmata, non esitava a espellerli. Per Stanislavskij la vecchia contadina è una fonte di meraviglie performative teatralmente inutilizzabili. Riportiamo la sua descrizione delle peripezie di questo “naso tagliato” sulla “tela” della *Potenza delle tenebre*:

«trasferii [la vecchia contadina] nella folla che si riuniva davanti alla izba del defunto Pietro, marito di Anisja, da lei avvelenato. La nascosi nelle ultime file, ma una nota del suo pianto copriva tutte le altre esclamazioni. Allora, non avendo la forza di separarmene, escogitai una pausa apposta per lei, durante la quale ella passava sola attraverso alla scena, canticchiando una canzoncina e chiamando qualcuno da lontano. Questo debole richiamo di debole voce di vecchia, dava talmente l'idea della vastità dell'autentica campagna russa, così fortemente si incideva nella memoria, che dopo di lei nessuno poteva più apparire in scena. Facemmo l'ultimo tentativo: non lasciarla uscire, ma obbligarla a cantare soltanto dietro la scena. Ma anche questo si mostrò pericoloso per gli attori. Allora incidemmo il suo canto, e questa canzone sullo sfondo del dramma diede un buon risultato senza che l'insieme ne fosse turbato» (Stanislavskij 1963: 322).

La realtà è “pericolosa” per l'attore che recita poiché, mescolandosi alla rappresentazione, porta lo spettatore a confrontare oggetti e soggetti della mimesi artistica, persone e personaggi, oralità del parlare e oralità drammatica.

L'*excursus* della vecchia contadina di Stanislavskij è quasi una precoce antologia dei valori che accompagnano, negli odierni teatri d'interazione sociale, le «concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri» (Meldolesi 2012b: 359). E lo è nella misura in cui a descriverlo e a condurlo è lo stesso Stanislavskij, che vede nell'agire di questa popolana un paradiso perduto della performance quotidiana e un modello inafferrabile dal rinnovamento dell'attore. Anche la vecchia contadina, come gli attori sociali spiegati da Meldolesi, fa «intuire l'invisibile» (Meldolesi 2012b: 361); non può essere «sprovvist[a] di in-genuità, perché altrimenti finge[rebbe] come il venditore di oggetti insensati» (Meldolesi 2012b: 362); manifesta una «presenza», che l'in-genuità collega «all'invisibile» (*Ibidem*).

L'individuo reale affonda la mimesi rappresentativa e rigenera il teatro in quanto realtà sospesa fra la percezione del pubblico e la dimensione del vissuto. La sua apparizione ha aumentato le tipologie attoriali. Fra queste, accanto ai reclusi, agli adolescenti, ai migranti e ai portatori di handicap, figurano anche i testimoni reali, che, per riprendere l'immagine di Cechov, riportano il naso lì dove era stato tagliato, al centro del viso, facendo del teatro un luogo di interazioni umane. Alle arti cresciute intorno alle funzioni sceniche (la scenografia, la drammaturgia, la recitazione, la regia), succede l'arte di comporre in assenza di tecniche artistiche; è come se Stanislavskij avesse deciso di mettere al centro del suo teatro, non più *La potenza delle tenebre*, ma le competenze sociali impersonate dalla vecchia contadina: i canti, i lamenti, le imprecazioni, le improvvisazioni dialogiche, la mimica, i racconti. Cosa li avrebbe potuti connettere senza guastarne l'«in-genuità» con un eccesso di abilità e consapevolezza costruttiva?

Il teatro del testimone reale è un fragile aggregato di realtà: reale è il performer che si presenta con la propria identità non sostituita; reale è il vissuto che precipita in atti relazionali; reale è la presenza dello spettatore che viene chiamato a partecipare in quanto persona; reali sono gli orizzonti tematici della performance che comprendono al proprio interno attori e spettatori; reale è l'oralità del dire che ora si sviluppa in senso dialogico mettendo il testimone reale al centro del dibattito (ed è il caso del Teatr.doc di Mosca), ora aggancia il parlato a successioni di ricordi, di immagini, di percezioni, di pensieri, che costituiscono l'oggetto della testimonianza (ed è il caso di

*Rwanda 94*). Non di meno proprio il teatro e, in esso, proprio l'attitudine dell'artista scenico a farsi trasmettitore oppure semplice osservatore dei fatti della vita, distinguono la performance del testimone reale dalla continuità del quotidiano. Stanislavskij alle prese con la vecchia contadina o Brecht attento alle dinamiche narrative della testimonianza diretta, prevedono un teatro senza più attori interpreti, anzi l'attivano essi stessi facendosi spettatori di persone reali che cantano, imprecano oppure spiegano com'è avvenuto un incidente.

«La parola teatro – dice Meldolesi riferendosi ai teatri di interazione sociale – a un certo punto sembra insufficiente a definire queste tipologie, perché prevede delle continuità espressive». (Meldolesi 2016: 362) La vita individuale in atto, con le sue pulsioni, la sua originarietà, le sue movenze trascinatrici, è qualcosa di più e qualcosa di meno dell'espressione delle forme artistica. Pratica che mobilita le capacità dell'individuo finalizzandole e circoscrivendole ma anche potenziandole e moltiplicandole. Probabilmente, le differenze fra il teatro tradizionalmente inteso e i teatri delle persone reali si giocano intorno alle diverse combinazioni fra la dimensione temporale della "continuità" e quella artistica dell'"espressione".

Nel teatro di rappresentazione la «continuità espressiva» distingue il tempo teatrale – concentrato, denso, ritmato, colmo – da quello quotidiano, mentre nei teatri delle persone reali il tempo teatrale scaturisce dal confluire del tempo quotidiano in una cerchia d'attenzione che carica di valenze espressive quanto accade in essa. Nel primo, la vita in atto si manifesta nell'esprimere forme d'arte precedentemente composte, nei secondi, fa del suo manifestarsi l'oggetto dell'espressione.

### XIII.2 Testimoni di testimonianze e testimoni reali

Se il narratore teatrale, come dice Ascanio Celestini, spesso apprende quello che sa dal fatto di essere «stato testimone di alcune testimonianze» e non dal fatto di essere stato «testimone diretto»,<sup>166</sup> il testimone reale costituisce, nei suoi riguardi, una fonte, un antecedente, una scheggia che resta incuneata nella narrazione (come la voce dell'operaia in *Fabbrica* di Ascanio Celestini), una presenza in ombra. D'altra parte, per il narratore, il testimone reale è anche una parte del proprio io che comunica all'io artista/artigiano di teatro immagini e ricordi affinché questi

<sup>166</sup> Registrazione dell'incontro tenuto al Cimes di Bologna il 18/03/2003. Il materiale audio sarà consultabile presso il fondo *Teatro della memoria* di Ormete, conservato in ICBSA.

li riformuli, integri e connetta ad altri (come accade in *Corpo di stato* di Marco Baliani). Solo raramente il testimone reale accede alla scena, in compenso dietro le narrazioni teatrali ci sono, quasi sempre, schiere di testimoni reali dai quali il narratore scenico trae aneddoti, storie, tematiche, caratteri. Né la loro presenza si limita a influire sul racconto o sui personaggi; talvolta, infatti, il testimone reale trasmette poetiche narrative che, venendo assimilate e fatte proprie, guidano il pensiero creativo di drammaturghi e testimoni di secondo grado. Se Brecht ricava i principi e i valori della recitazione straniata dalla narrazione d'un incidente stradale appena avvenuto, Stefano Massini apprende dal testimone reale d'una strage nazista la tecnica degli "spazi mancanti". L'uomo non racconta, infatti, di sangue e violenze. Il segno dell'orrore è un uovo che gli si rompe in mano:

«lo andai a cercare quest'uovo e non lo trovavo, non lo trovavo, Poi, a un certo punto, ne trovai uno piccolino, piccolino. Lo presi in mano per guardarlo, com'era bello che ci si mangiava in cinque, e in quel momento sentii un gran tarapetìo [...] e arrivarono i tedeschi. Fecero uscire tutti e li misero contro il muro. Io avevo quest'uovo in mano e lo strinsi, lo strinsi talmente forte che, quando finì tutto, ce l'avevo tutto rotto colato sul braccio».(Massini 2016: 76)

Commenta Massini:

«Perché [questo racconto] è toccante? Perché ciò che lui non mi ha detto chiedeva a me di colmare gli spazi mancanti. C'era una narrazione irrisolta che faceva scattare un'interazione, un co-in-volgimento profondo con l'ascoltatore [...]. Io trovo che, a teatro, l'emozione stia in questo: nel sentire che qualcuno ti invita a giocare e che tu sei necessario al gioco» (*Ibidem*).

I rapporti fra testimoni reali e teatro sviluppano polarità contrapposte e apparentemente incompatibili: mentre l'entrata in scena del testimone reale lacera la simulazione scenica, il suo assestarsi fra le fonti di drammaturghi e attori finisce per rinnovare le tipologie dei personaggi, rilanciando la pratica antica della mimesi. Una cosa, però, è la mimesi funzionale all'interpretazione d'un personaggio drammatico, un'altra è quella che avvalorava in quanto dato di realtà un testo testimoniale. In questa prospettiva, l'imitazione del testimone reale da parte dell'attore traspone al livello scenico l'originaria unione di mimica, discorso e oralità. E proprio questa trasposizione

garantisce, se non la veridicità degli asserti verbali, la loro appartenenza alla realtà d'una specifica identità umana.

Sia nel *Verbatim Theatre* anglosassone sia nel *Teatr.doc* di Mosca le interviste fatte dagli attori vengono spesso trasformate in monologhi e gli intervistati si convertono in personaggi brechtianamente citati. Materialmente assente dalla scena, il testimone reale diviene allora un passaggio obbligato attraverso il quale transitano elementi testuali e performativi. Dice Michail Ugarov, con Elena Gremina, drammaturgo e regista del *Teatr.doc*:

«Preferisco prendere la materia prima e non quella di un giornalista che porta le tracce della sua personalità. Preferisco passare attraverso la persona. Attraverso la testimonianza di una persona su un avvenimento, poco importa se consegnata ai verbali di un processo o osservata e registrata da un attore». (Cit. in Moguilevskaia 2012a: 7)

Nei teatri che elaborano testualmente interviste o atti processuali, l'eloquio del testimone reale persiste nelle trascrizioni e torna a dilatarsi in scena, configurando un'oralità infra-testuale che pervade il processo compositivo. Le voci raccolte ristagnano nei testi ed echeggiano nelle voci degli attori.

### XIII.3 *Un'apparizione del testimone reale*

Nel marzo del 2000, al Théâtre de la Place di Liège debutta *Rwanda 94*: spettacolo fluviale e complesso realizzato da GROUPOV Centre Expérimental de Culture Active. Il suo argomento è una tragedia che ha segnato il passato secolo: il genocidio avvenuto in Rwanda nel 1994. L'evento viene visto con gli occhi delle vittime, dal punto di vista dei carnefici, da quello degli occidentali. Se ne indagano le radici, le cause, le connivenze. Le numerose scene sono di carattere storico, narrativo, realistico, grottesco, allegorico. La drammaturgia ne conta 24 suddivise in cinque parti: *Itsembabwoko*, *Mwaramutse*, *La litanie des questions*, *Ubwoko*, *La cantate de Bisesero*. Prima che la scena venga animata dallo spettacolo con le sue strutture, i suoi mascheramenti e i suoi differenziati stili di recitazione e scrittura, una donna sola si rivolge al pubblico dal palco vuoto: è Yolande Mugakasana. Le sue parole chiariscono immediatamente chi sia e quale posizione occupi nei riguardi dell'argomento e in quelli dello spettacolo:

*«Je suis un être humain de la planète Terre.*

*Je suis une Africaine du Rwanda.*

*Je suis Rwandaise.*

Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide» (Collard, Delcuvellerie, Mukagasana, Piemme, Simons 2002: 15).

Yolande Mugakasana fa parte dello spettacolo, che si sviluppa come spiegazione e commento dei fatti narrati dalla donna, ma il suo vivere non s'incanala negli svolgimenti performativi, sono piuttosto gli svolgimenti performativi che si rivolgono al suo vivere per confermare la propria necessità. Consci dell'incorreggibile incompatibilità fra testimonianza reale e azione scenica – e cioè fra “naso tagliato” e “tela” – gli attori abbandonano lo spazio relazionale del teatro alla deposizione del testimone reale, che dissolve le distanze fra palco e platea, discorso e realtà. Il testimone reale, infatti, è parte del mondo diegetico: il suo tragico araldo. Ai procedimenti compositivi della mimesi, si sostituisce un procedere per sineddoci, «che invece di trasporre l'esistente in modo mimetico, lo testimonia [...] oppure lo include direttamente, esprimendo in forme diversificate (dalla narrazione agli spettacoli di persone) la posizione dei teatranti nei suoi riguardi». (Guccini 2011: 4) Ma anche il testimone reale, nel ripetere di rappresentazione in rappresentazione la storia del suo vissuto, si converte in performer epico, distinguendosi dalla tipologia dei narratori teatrali per il fatto di agganciare le parole del racconto, non tanto a montaggi di memorie e figure, bensì a una memoria tragica, che, rivisitata e pensata, attiva sconvolgenti confluenze di passato e presente. Potremmo parlare, a proposito di questi casi, di “riviviscenze spontanee” che scaturiscono dal porsi in stato di ricordo, e risultano, per chi le prova, talmente coinvolgenti da richiedere l'applicazione d'un protocollo performativo che ritualizzi l'azione. La didascalia che, nel testo edito di *Rwanda 94*, descrive il comportamento e i gesti di Yolande Mugakasana non riferisce indicazioni prescrittive, ma espone l'esito d'un lavoro compiuto sul processo testimoniale. Al suo interno possiamo individuare alcuni piccoli accorgimenti, che forniscono alle emozioni un argine in cui accendersi e consumarsi, evitando imprevisti, eccessi, incertezze, intermittenze, perdite di controllo o auto-repressioni:

«Après le prélude, Yolande, assise seule en scène, sur une petite chaise de fer, commence à parler. Seules les premières phrases de cette narration de quarante minutes ont été écrites par le metteur en scène, tout le reste est sa propre parole. Tôt ou tard dans le récit, les larmes étouffent sa voix. À ce moment, toujours, Yolande sort son mouchoir et dit: Excusez-moi. Elle reprend quand elle peut, calmement et toujours clairement. Par la suite, il lui arrive de devoir s'arrêter un instant pour les mêmes raisons, mais elle ne s'excuse plus» (*Ibidem*).

Il lavoro scenico del testimone reale imposta il rito della testimonianza, introducendo lo spettacolo con un invero del passato vissuto che prefigura l'esistenza stessa del teatro.

#### XIII.4 *La nozione di "testimone reale"*

A seguito della condanna alle artiste-attiviste Pussy Riot per aver ballato e cantato nella Cattedrale di Cristo Salvatore, la posizione politica del collettivo del Teatr.doc si è ulteriormente definita intraprendendo due nuove linee di azione: quella della satira politica e quella della testimonianza immediata. Per quanto riguarda la satira politica, il Teatr.doc. rappresenta, nel febbraio 2012, in piena campagna presidenziale, un progetto di messinscena di Varvara Faer, pioniera della scrittura documentaria. Il lavoro s'intitola *BerlusPutin* ed è un libero adattamento de *L'anomalo bicefalo* di Dario Fo, che permette di modificare il testo integrandovi numerosi riferimenti alla situazione russa.

Quanto alla formula della testimonianza immediata, questa è stata inaugurata il 30 dicembre 2011. I quattro giovani leader dell'opposizione che erano stati arrestati durante la prima grande manifestazione avvenuta nello stesso mese, vengono invitati al Teatr.doc l'indomani della loro liberazione. Durante la serata, gli ospiti condividono col pubblico l'esperienza del loro arresto e della detenzione sotto forma di un «teatro del testimone reale». (Moguilevskaia 2012b: 21) Michail Ugarov commenta così questo nuovo orientamento situato tra teatro e azione politica: «Il racconto di queste quattro persone era più forte di qualsiasi spettacolo. Oggi, l'avvenimento di cui noi dobbiamo testimoniare, è il risveglio della coscienza civile». (Cit. in Moguilevskaia 2012b: 22)

Il 27 agosto il Teatr.doc organizza una serata interattiva dal titolo *Khamsoud*<sup>167</sup> – *Pussy Riot il seguito* (sottotitolo: *Con i vostri stessi occhi*), moderata dal regista Michail Ugarov e da Varvara

<sup>167</sup> Abbreviazione di Tribunal Khamovničeskij, dove si è svolto il processo delle Pussy Riot.

Faer, con la partecipazione dei tre avvocati delle Pussy Riot e di tre giornalisti di «Novaja Gazeta» che avevano seguito il processo nell'insieme.

Riflettendo su questi eventi e sui problemi posti dalla loro organizzazione, Ugarov individua, per il «teatro del testimone reale» (che si afferma in quanto nozione proprio nell'ambito del Teatr.doc), un orientamento decisamente diverso a quello posto in essere da *Rwanda 94*. Quest'ultimo ritualizzava la tragedia vissuta dal narratore, ponendo le premesse d'una narrazione indefinitamente ripetuta, Jugarov, invece, individua nelle interazioni fra pubblico e testimoni reali una dinamica in atto che si teatralizza, non tanto attraverso la ripetizione, ma inquadrandosi nella poetica di partecipazione e rigenerazione civile perseguita dal teatro che la ospita:

«Si può giusto abbozzare in modo molto superficiale la struttura della narrazione. Poiché se si interviene nella costruzione della fabula in profondità e con troppo rigore, si può facilmente perdere il respiro e l'energia. Si deve lasciare spazio alla spontaneità, e ciò suppone evidentemente che la rappresentazione sia unica. Quando il testimone sa che parlerà una sola volta, quando lo spettatore sa che ascolterà una sola volta, si ottiene un effetto di unicità e un livello di adrenalina maggiore. E si trasmette dalla scena alla sala e viceversa». (Cit. in Moguilevskaia 2012b: 23)

L'affiliazione alle proteste non poteva non suscitare reazioni politiche: nell'ottobre 2014 Elena Gremina annuncia che il Teatr.doc era stato inaspettatamente privato della propria sede dal Dipartimento dei beni immobili di Mosca, che aveva dichiarato "invalido" senza una precisa ragione il contratto d'affitto. Nel gennaio 2015, il Teatr.doc trova una nuova sistemazione nel salone Rasguljaj, dove rappresenta, fra l'altro, *Bolotnoe delo (L'affare di piazza Bolotnaja)*, dedicato alle proteste di Piazza Bolotnaja. Il dramma, basato su interviste ai familiari di prigionieri politici della protesta, viene rappresentato da quattro attori che interpretano i parenti dei prigionieri, recitando ognuno più parti, sia maschili che femminili. In questo caso, i testimoni reale non restano confinati nella fase delle interviste né salgono sul palco. Infatti:

«Alla *première* di *Bolotnoe delo* non fu la recitazione attoriale a essere in primo piano, quanto il fatto che gli attori avessero recitato davanti a spettatori fra cui erano presenti gli stessi personaggi rappresentati dalla *pièce*. Oltre ai parenti delle vittime, alle prove si presentò anche

un intruso: un'intera pattuglia della polizia che aveva sorvegliato una prova generale dello spettacolo pochi giorni prima». (Trevisan 2016)

Sfrattato anche dal salone Rasguljaj, il Teatr.doc si trova, dal giugno 2015, in una nuova sede sul Malyj Kazennyj Pereulok, dove è tornato subito in funzione portando in scena una serie di nuovi spettacoli. La Storia continua.

## XIV. *Archivi, memoria e identità: un patrimonio culturale*

Susanna Ognibene

La custodia della memoria, la sua difesa, la sua valorizzazione sono condizioni ineludibili per lo sviluppo culturale di una società. La memoria definisce, di fatto, l'identità di un popolo intero come di una piccola comunità.

La memoria può essere collettiva o individuale, può essere memoria di luoghi e memoria di eventi, memoria ufficiale ma anche memoria rimossa. In ogni caso essa circoscrive il rapporto fra il nostro presente e l'eredità del nostro passato, allo stesso tempo determina la capacità di narrare sia l'uno sia l'altra.

Come potrebbe un popolo esplicitare se stesso senza ricorrere alla propria storia, a ciò che il destino gli ha riservato nel corso dei secoli? Come potrebbe un popolo narrare se stesso senza il ricordo, continuo e coerente, di ciò che lo ha ferito o salvato? Memoria ed identità viaggiano, dunque, mano nella mano.

La memoria di un popolo, tuttavia, è fuggevole ed effimera, soggetta a continue interpretazioni e revisioni, in perpetuo movimento. Per stabilizzarsi ha bisogno di "contenitori", ovvero di luoghi o modi di conservazione e fruizione, diversi tra loro poiché diverse sono le condizioni di trasmissione: archivi, biblioteche, musei, collezioni, svolgono egregiamente tale compito, anche se con diversi gradi di approfondimento od orientamento, in funzione della volontà di avvalorare un aspetto specifico del ricordo e della realtà.

Negli ultimi decenni, grazie al lavoro di molti ricercatori, congiunto ad una più diffusa sensibilità al problema della conservazione, si sono moltiplicate e notevolmente arricchite le indagini e le iniziative dedicate alla "memoria". In particolare sono in forte sviluppo le ricerche indirizzate alla raccolta della storia orale; tale tendenza ha consentito di iniziare a documentare testimonianze precedentemente considerate marginali e, in qualche modo, accidentali, diverse e lontane dalla storia "ufficiale".

La raccolta di tali fonti si fonda, in effetti, su un pensiero etico: quello di "rispondere al silenzio della storia", attraverso le voci di chi magari non ha mai avuto voce, narrando le vite di gruppi

sociali o di singoli che la storia accreditata non ha voluto, o non ha potuto, raccontare. Memoria collettiva e ricordo personale si intrecciano, così, divenendo testimonianza fino a farsi documento, conquistando un ruolo ed un posto nell'archivio della storia, accanto ai materiali più tradizionali.

Il crescere delle esperienze legate alla raccolta delle fonti orali ha determinato, inoltre, dei cambiamenti anche nell'ambito del metodo, con lo sviluppo di strumenti e di tecniche proprie ed il dilatarsi delle prassi e delle norme per la conservazione e la valorizzazione del documento.

Diversi sono i settori della società che, nel corso degli ultimi anni, si sono avvalsi della raccolta organica di fonti orali, nell'intento di preservare la memoria più diretta della collettività, attraverso la viva voce degli uomini e delle donne degli strati più periferici della società: dei lavoratori, operai o manovali, contadini o artigiani che siano, ma anche della controparte dirigenziale.

Nell'ambito industriale sono molte le esperienze in atto, a partire dagli anni '80 del Novecento, infatti, si sono susseguite numerose esperienze al riguardo, indirizzate sia alla piccola impresa sia alle grandi industrie italiane, a cominciare dal lavoro pionieristico di Duccio Bigazzi.<sup>168</sup> Attraverso le interviste ai protagonisti della vita nelle fabbriche o nelle piccole imprese, tramite il metodo del *rècit de vie*, del colloquio non direttivo ma al massimo "semistrutturato", sono stati tratteggiati, nel corso degli ultimi decenni, innumerevoli racconti autobiografici, storie di vita professionale dei testimoni incontrati, ricche di riferimenti non solo ai contesti lavorativi, ma anche ai contesti sociali più ampi.

La storia a tutto tondo del testimone, la sua vicenda personale e professionale, la formazione e la carriera, la sua storia nell'impresa e la storia dell'impresa, le relazioni e le persone, l'organizzazione e la tecnologia, le strategie e il mercato, ma, infine, anche il clima in impresa e lo scenario storico-politico, delineano di fatto una storia parallela e in parte alternativa alla storia ufficiale.

Questa storia velata, ogni giorno di più scalza, rimodella, amplifica e chiarisce la storia svelata ed esplicita, quella dichiarata dai libri scolastici, dando corpo attraverso la voce di "uno" al ricordo di "molti".

Ecco, dunque, che attraverso *le voci di chi non ha voce*, la memoria diviene storia collettiva e come tale patrimonio culturale. Un patrimonio di una vastità frastornante: milioni di voci attendono di

---

<sup>168</sup> Duccio Bigazzi (1947-1999), docente di storia dell'industria presso l'Università degli Studi di Milano, è stato tra i più noti studiosi della storia d'impresa e del lavoro industriale. Ha diretto la rivista «Archivi e Imprese». Autore di un pionieristico lavoro di recupero delle fonti orali, con 61 interviste e oltre 100 ore di registrazione, dirette a lavoratori dell'Alfa Romeo-Portello. Cfr. Pistacchi 2010: 27-49.

essere ascoltate, valutate, accolte e raccolte, per divenire archivio dell'identità di un intero popolo.

#### XIV.1 Archivi e imprese: il caso dell'Archivio Storico del Muggiano

Archivi ed identità trovano un'espressione, particolarmente naturale e coerente, negli archivi d'impresa, in quanto luoghi di conservazione di quei documenti che, sebbene risultanti dall'attività funzionale e produttiva di un'azienda, divengono inevitabilmente, nel corso del tempo, espressione della sua identità territoriale e comunicativa. Il documento diviene volto e interfaccia tra l'azienda e il fruitore esterno.

Un esempio interessante è, per l'appunto, costituito dal Cantiere navale del Muggiano,<sup>169</sup> di proprietà Fincantieri S.p.a., poiché conserva all'interno dei propri confini un patrimonio di memoria dallo straordinario valore storico. Si tratta di documenti di tipo grafico, multimediale, fotografico e librario, inerenti sia la costruzione di navi militari e civili, sia l'evoluzione architettonica e logistica del cantiere stesso e del suo territorio.<sup>170</sup>



1 – La Madrina. Il 27 aprile 1930 nel Cantiere del Muggiano viene varato l'Incrociatore Armando Diaz. La madrina è Sarah Diaz, duchessa Della Vittoria, vedova di Armando Diaz, nella foto accompagnata dal Direttore del Cantiere, Carlo

<sup>169</sup> Situato nel golfo della Spezia, in prossimità del Comune di Lerici.

<sup>170</sup> Fincantieri S.p.A. è un'azienda leader nel settore della cantieristica navale, con venti cantieri tra Europa, Americhe e Asia, circa ventimila dipendenti, di cui il 60% impegnato all'estero e un fatturato che supera i 4 miliardi di euro. Oggi il Gruppo, quotato alla Borsa di Milano, è uno dei più grandi costruttori cantieristici al mondo e l'unico a livello internazionale capace di realizzare tutte le tipologie di mezzi navali a elevata complessità: dalle navi militari all'offshore, dalle navi speciali e traghetti a elevata complessità ai mega-yacht, comprese riparazioni e trasformazioni navali, produzione di sistemi e componenti e nell'offerta di servizi post vendita. Con più di 7.000 navi realizzate in oltre 230 anni di storia, Fincantieri ha prodotto navi leggendarie in ogni epoca, indiscusse icone della marineria internazionale, quali l'Amerigo Vespucci, nave scuola dell'Accademia Navale Militare Italiana e il transatlantico Rex, vincitore del premio "Blue Riband" per la più veloce traversata atlantica di una nave passeggeri.

*lardera. La foto è stata utilizzata per le ambientazioni multimediali dello spettacolo Le mani nel ferro.  
(fonte: Archivio Storico del Muggiano).*

Il materiale, sottoposto negli ultimi anni ad un intenso lavoro di recupero e riordino, ha ricevuto anche un sigillo istituzionale: grazie alla vigente legislazione in materia dei Beni Culturali e Ambientali, il patrimonio documentale del Muggiano è stato dichiarato di “notevole interesse storico”, con la notifica della Soprintendenza per i Beni Archivistici della Liguria del 5 dicembre 2002, e sottoposto a vincolo di tutela.

Grazie all’azione di salvaguardia congiunta, della Fincantieri, della Soprintendenza e degli archivisti impegnati nel progetto, è stato possibile giungere alla costituzione di un archivio storico, un esempio abbastanza raro nel panorama italiano della cantieristica navale.

L'intervento di recupero e archiviazione, avviato sin dal 2005, prevede la raccolta di tutta la documentazione storica dell’azienda, nell’intento di costituire non solo un archivio tematico sulla storia del cantiere, ma più in generale sulla storia della cantieristica italiana.

L’archivio custodisce una mole, stimata, di oltre 1.000.000 documenti cartacei, di tipo tecnico e amministrativo, che testimoniano l’attività costruttiva, dai primi anni del Novecento sino ai nostri giorni, dei cantieri navali del Muggiano, di Monfalcone, Ancona, Sestri Ponente, Livorno e Palermo. Oltre ai disegni delle unità navali sono conservate anche numerosissime monografie e specifiche tecniche, che rappresentano un vero tesoro di informazioni sull’evoluzione della metodologia e della tecnica navale.

Particolare attenzione merita il materiale fotografico: sono presenti, infatti, circa 100.000 pezzi, tra materiale a stampa, negativi su lastra e pellicola. Tale patrimonio documenta oltre al dato tecnico-costruttivo – con la traccia fedele di tutte le fasi costruttive, dall’impostazione al varo, delle unità navali – anche la realtà sociale e lavorativa degli operai e degli impiegati, con scatti più estemporanei, che illustrano momenti spontanei e improvvisati della vita di cantiere, dalla pausa di riposo, ai pasti, alle riunioni sindacali o alle feste. Un viaggio emozionante attraverso i momenti salienti della storia.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Sono presenti nell’Archivio Storico diversi Fondi Archivistici. La parte prevalente è di carattere tecnico: gli scatti venivano eseguiti per documentare la costruzione delle navi, in tutte le sue fasi, dall’impostazione al varo. In parte documentano, invece, le costruzioni edilizie e le espansioni del cantiere.



2 – Generazioni a confronto. Operai giovani e adulti lavorano fianco a fianco nel cantiere del Muggiano. Al centro una torpedine automatica, 1912 (fonte: Archivio Storico del Muggiano).

Da segnalare, infine, anche il consistente patrimonio librario, composto da oltre duemila unità, tra riviste specializzate e libri di settore, che si presta a studi e ricerche polivalenti, aventi finalità tecniche ma anche storico-economiche e sociali.

Si tratta, nel suo complesso, di un patrimonio di inestimabile valore, di cui è impossibile trascurare l'importanza e il contenuto culturale. Raccogliere e valorizzare la documentazione storica prodotta da un'azienda, infatti, consente di ripercorrerne i mutamenti socio-economici, le trasformazioni della filiera produttiva, l'innovazione dei prodotti e le diverse strategie adottate dall'azienda nel corso dei decenni. Una storia che si intreccia con quella del territorio di riferimento e, più in generale, con l'evoluzione della storia culturale e sociale del paese.

Tale materiale è attualmente in corso di studio. Il progetto di archiviazione e valorizzazione è stato affidato alla Fondazione Fincantieri, una onlus costituita proprio con l'obiettivo di promuovere il recupero e la tutela del capitale storico dell'azienda.<sup>172</sup> Custodire e rendere accessibile alla collettività un patrimonio archivistico così cospicuo e diversificato è, infatti, un'operazione

---

<sup>172</sup> La Fondazione Fincantieri, nata a Trieste nel 2008, ha tra i suoi intenti principali quello di preservare, catalogare e valorizzare, l'immenso patrimonio storico della Fincantieri S.p.A., ereditato dalle diverse realtà aziendali, in oltre due secoli di attività in ambito navale sull'intero territorio italiano. Il riordino e la catalogazione del patrimonio documentale della Fincantieri S.p.A. sono attualmente in corso, la stima delle unità archivistiche, di tutte le tipologie, è, dunque, ancora provvisoria e destinata ad essere implementata.

assolutamente imprevista, che va al di là delle finalità aziendali, tipicamente economiche. Il progetto in corso mette in risalto come anche in settori con obiettivi prettamente produttivi e industriali si possano avviare esperienze innovative, legate alla salvaguardia del patrimonio culturale.

È importante evidenziare, inoltre, che tali esperienze possono essere realizzate solo ponendo in campo professionalità adeguatamente formate, che, grazie alle loro competenze, siano in grado di esaltare la valenza storico-culturale degli oggetti, dando vita a frammenti di una storia altrimenti dimenticata. Nel rispetto di questo assunto la Fondazione Fincantieri si avvale della collaborazione professionale di archivisti, sia per l'attività di riordino e catalogazione dell'Archivio Storico aziendale, sia per le attività inerenti la valorizzazione e la fruizione dei documenti.

#### XIV.2 *Archivi e valorizzazione: i progetti* Un cantiere di voci e Le mani nel ferro

Oltre alla raccolta e alla conservazione, compito fondamentale di un Archivio Storico aziendale è agevolare la fruizione del patrimonio documentale, in quanto bene culturale oltre che eredità aziendale, consentendo l'accesso alle fonti primarie, sia ad un pubblico specialistico sia ad un pubblico più generico.

Un archivio deve *comunicare* anche con l'esterno, facendosi portavoce di questa eredità aziendale che può e deve divenire la garanzia di un prodotto di qualità: lo slogan potrebbe essere "quello che produco è buono, lo produco con maestria da più di 100 anni". E non ha importanza se ciò che viene prodotto sia una salsa di pomodori o un sommergibile.

Ecco, dunque, che la produzione documentaria, attraverso i segni e le memorie del passato, può divenire per l'azienda uno strumento di comunicazione esterna, verso la collettività e di comunicazione interna, verso i dipendenti.

Ma fruizione vuol dire anche valorizzazione di un capitale che è costituito da molteplici categorie di documenti: non solo carteggi, planimetrie, progetti, ma anche fotografie storiche, che con l'intensità del loro bianco e nero, con l'espressione dei volti e le fatiche che ci svelano, spesso si offrono come vere e proprie presenze, quali personaggi di un'ideale narrazione.

Compito di un Archivio Storico è conservare e tramandare questa narrazione, attraverso un uso che non è, *sic et simpliciter*, consultazione del documento in forma tradizionale, ma anche *esperienza* del documento.

Manifestazione esemplare di tale concetto è una tipologia di documento che potremmo definire di *memoria e voce*, un racconto che attraversa il tempo e resiste purché ci sia qualcuno in ascolto, pronto a raccogliarlo: le fonti orali.

Consapevoli dell'impatto emotivo e formativo di tale tipologia di documento, si è pensato, nell'ambito del progetto di riordino e valorizzazione dell'Archivio storico del Muggiano, di avviare un'attività di raccolta delle Fonti Orali,<sup>173</sup> con l'intento di arricchire il patrimonio archivistico dell'azienda con una tipologia di documentazione che risultava assente, nel pur ricco serbatoio di fonti già acquisito.

La testimonianza orale, prezioso ausilio alla conservazione della memoria, è divenuta poi fertile fonte di ispirazione. Cercando un veicolo adatto alla fruizione di questa tipologia di fonti, per presentarle ad un pubblico non necessariamente qualificato ma il più vasto possibile, per farne emergere tutta la forza e l'impatto, si è pensato di costruire attorno ad esse un evento collettivo, che desse voce alle voci sepolte: uno spettacolo teatrale, attraverso il quale narrare un momento della storia del Cantiere navale del Muggiano, utilizzando, dunque, in maniera *esperienziale* i documenti di archivio.

La scelta si è focalizzata su un periodo particolarmente denso di avvenimenti, fondamentali non solo per la storia dell'azienda ma anche per quella del paese, ovvero quello che dagli anni '30 del Novecento arriva alla fine della Seconda guerra mondiale.

Il progetto ha rivelato subito un rischio concettuale: lo sbilanciamento troppo marcato sul versante della finzione, a dispetto del dato storico. Fare spettacolo con carte e fotografie, in maniera emozionale, poteva indurre a tradire il rigore scientifico, nonché il rispetto dovuto ad eventi dolorosi e a ferite ancora non del tutto rimarginate per la collettività. L'unica via consona, per offrire una testimonianza onesta e verosimile del dato storico, è apparsa quella di interpellare i testimoni diretti di quegli anni: gli operai e gli impiegati ancora viventi.

Si è cercato, quindi, di ricostruire una rete di contatti con i protagonisti di questo passato, con l'aiuto di un *mediatore*, per l'appunto, individuato nella figura di Piero Rolla, ex direttore del Personale nel Cantiere del Muggiano, di famiglia *muggianotta* e sensibile conoscitore della realtà dell'azienda, nel passato più recente e in quello più lontano. Rolla ha individuato ed indicato quelle figure, ancora reperibili tra gli ex dipendenti del cantiere, che potevano farsi portavoce della storia

---

<sup>173</sup> Il progetto Fonti Orali ha avuto inizio nel 2013, sempre a cura della PROMEMORIA Società Cooperativa.

in diretta, narrando la propria esperienza personale.

Ha preso corpo, in questo modo, il progetto *Un cantiere di voci*, una raccolta di interviste finalizzate alla stesura di un racconto inerente la storia del cantiere, nelle sue varie fasi temporali.

Sono stati contattati inizialmente il Sig. Domenico Cerrati e il Sig. Cesare Cellini, entrati nel Cantiere del Muggiano negli anni '40 del Novecento, come apprendisti. Grazie a più di 20 ore di riprese video, è stato possibile raccogliere le loro preziosissime testimonianze, congiunte a quelle dello stesso Rolla, che ha condiviso le proprie esperienze personali, ma anche le memorie familiari, con i racconti del padre, anch'egli lavoratore in cantiere.

Grazie a queste voci, al racconto dettagliato ed avvincente delle loro esperienze, si sono raccolte informazioni precise sulla vita del tempo, che hanno costituito le fondamenta ideali su cui costruire una rappresentazione teatrale: *Le mani nel ferro*.

Le interviste ai testimoni diretti hanno permesso la ricostruzione dello spirito del luogo e l'autentico respiro dei personaggi, ma è stato svolto anche un accurato lavoro di tessitura e rilegatura di numerosi e diversificati documenti storici, conservati sia nell'Archivio Storico del Muggiano, sia in altre realtà archivistiche della città della Spezia.

Lo spettacolo traccia un affresco che va dagli anni Trenta del Novecento alla fine della Seconda Guerra Mondiale, ripercorrendo gli eventi storici che hanno segnato la vita della città e dell'Italia, in maniera emozionante ed evocativa. La voce protagonista è quella di un operaio del Cantiere navale del Muggiano: Brunello Fiore, un uomo semplice, un tranquillo padre di famiglia, sposato e con due figli, la cui vita scorre pacata tra il duro lavoro, gli affetti e le abitudini domestiche. Egli è tra gli operai che hanno contribuito alla costruzione dell'incrociatore Zara e, nel 1930, assiste con fierezza al suo varo tra la folla festante, in compagnia di suo figlio a cui mostra, con orgoglio e vanto, una nave che sente anche sua.



3 – Brunello e Nicolino. *L'attore Davide Faggiani interpreta il ruolo dell'operaio Brunello Fiore, In braccio ha il manichino che raffigura suo figlio Nicolino. Dal Quadro I dello spettacolo Le mani nel ferro (fonte: Archivio Storico del Muggiano).*

In cantiere Brunello ha un amico, il Gió. Con lui condivide la fatica e i problemi di tutti i giorni, con lui assiste ai mutamenti che la storia pone sui loro passi. Insieme affronteranno le tragedie private, di chi rischia quotidianamente la propria vita sul lavoro, intrecciate con quelle della comunità e della nazione. La guerra cambierà le loro esistenze: il figlio di Brunello partirà soldato, imbarcato proprio sulla nave Zara, i nazisti occuperanno il cantiere, requisendo le macchine e deportando chi si oppone al loro intento. Ma il cantiere e la città troveranno la forza di reagire, contribuendo a quella lotta di resistenza che modificherà il corso degli eventi. La vita tornerà ad illuminarsi, dopo la guerra, di tutte le sue speranze. Sono due uomini diversi, Brunello e il Gió, per temperamento e ideali, ma uniti da affetto e amicizia profonde, sono una “famiglia”. Solo la guerra potrà separarli, segnando con sofferenza il passaggio ad una nuova consapevolezza e ad una presa di coscienza di Brunello. Sono due tra i tanti, testimoni di una vita faticosa fatta di sacrificio e dedizione, di lavoro duro e passione: uno sguardo emozionato sulla vita degli operai, che ieri come oggi continuano a costruire navi, sullo sfondo della storia italiana.

Lo spettacolo, nato da un progetto di Susanna Ognibene e Mauro Martinenzi, è stato realizzato grazie alla collaborazione di molti professionisti del settore, a partire dal testo originale, un monologo in cinque quadri composto da Michele Bedini, per la regia di Enrico Casale. La scenografia, l'ambientazione sonora e gli effetti multimediali, sono stati realizzati da Max Guerrero, con un montaggio, molto suggestivo, delle foto storiche e dei suoni dell'epoca. L'attore

protagonista del monologo è Davide Faggiani, coadiuvato da un servo di scena invisibile e da alcuni manichini, destinatari involontari del racconto, nonché archetipi materializzati degli affetti del protagonista. I costumi, di Sara Navalesi, rievocano, infine, in maniera fedele l'abbigliamento degli operai del tempo.

Portato in scena nei principali teatri della città di La Spezia, con più repliche a cui hanno partecipato sia le scuole cittadine sia il pubblico adulto,<sup>174</sup> lo spettacolo ha ottenuto un notevole successo, soprattutto grazie alla concretezza della narrazione e la sua aderenza agli accadimenti vissuti dalla città e dalla sua gente, che ha trovato un riscontro spontaneo e istintivo nella sensibilità degli spettatori.

Un ruolo decisivo nello sviluppo del tema è stato svolto dalle foto storiche, fondamentali nella ricostruzione dei profili dei protagonisti oltre che degli avvenimenti. Le immagini antiche, in bianco e nero, frammentate e ricomposte con le sonorità del tempo, hanno reinventato lo spazio scenico, divenendo scenografia e ambientazione, sia reale sia onirica, del cantiere e dei suoi protagonisti, fantasmi di un passato che si fa presente attraverso il velo del ricordo.

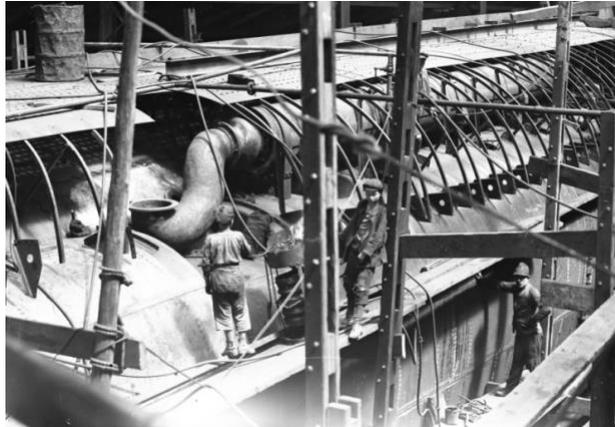
I luoghi, i documenti, le foto sono, tuttavia, una testimonianza muta, sino a che il narratore ricostruisce e genera una voce nuova. Fondamentale appare, dunque, il valore e il ruolo del mediatore e del testimone: l'archivio *parla* se c'è qualcuno che ha le capacità culturali e storiche per farlo parlare: chi sa vedere, chi sa ascoltare la voce dell'archivio.

Per fare un esempio, tra le immagini conservate nel vasto fondo fotografico dell'Archivio Storico del Muggiano, ce n'è una particolarmente interessante sotto questo aspetto: si tratta di uno scatto colto durante la costruzione del Sommergebile Humaytà, che ritrae alcuni ragazzi, quasi dei bambini, al lavoro intorno allo scafo, sulle impalcature di legno, mentre il battello è in allestimento sullo scalo, nel 1926 circa. Una foto molto bella esteticamente, ma anche molto importante dal punto di vista narrativo e decisamente inerente al lavoro teatrale *Le Mani nel Ferro*. Ritrae, infatti, alcuni *scaldachiodi* – osservando la foto i due ragazzi sulla sinistra e, forse, un *agguantachiodi* con un *ribaditore* i due adulti. La nostra comprensione dell'immagine è legata, in maniera evidente, alla nostra consapevolezza: siamo in grado di definire con precisione il ruolo di questi lavoratori e, dunque, il senso della loro presenza, non solo grazie agli studi teorici, ma anche attraverso il

---

<sup>174</sup> Gli spettacoli si sono svolti nel corso del 2014 e 2015, con repliche serali e matinée, presso l'Auditorium Dialma Ruggiero e il Teatro Civico della Spezia, coinvolgendo circa 1.500 spettatori, tra adulti e ragazzi delle Scuole Medie Superiori.

racconto e la testimonianza di coloro che hanno vissuto in prima persona queste esperienze e che abbiamo potuto intervistare.



4 – Gli Scaldachiodi. Avanzamento lavori sullo scafo, con vista dalla coperta del Sommergibile Humaytà presso il cantiere del Muggiano. Giovannissimi operai scaldachiodi lavorano alla forgia, in bilico sui ponteggi, 1925 (fonte: Archivio Storico del Muggiano).

Questo piccolo approfondimento è esplicativo dell'importanza di registrare e conservare tali esperienze. Senza il progetto *Un cantiere di voci* le testimonianze di Cerrati, Cellini, Rolla e altri, sarebbero andate perdute e il *significato* di questa foto non sarebbe stato colto nella sua pienezza. Forse non ci si sarebbe nemmeno accorti della presenza delle figure umane, poiché molto ridotte nelle dimensioni rispetto allo scafo del sommergibile. Chi avrebbe potuto cogliere il ruolo dei soggetti e anche la loro giovane età, se non attraverso la mediazione dello studio fatto? Il mediatore coglie e raccoglie quanto ha già appreso in precedenza, in realtà *vede ciò che già sa* e che sa di potere trovare, elementi che si sottraggono ad uno sguardo inconsapevole.

L'esperienza teatrale ha dato corpo alla storia e ai documenti, facendoli divenire *esperienza*. Come tale ha avuto un notevole riscontro nelle attività didattiche delle scuole del territorio, che hanno partecipato ai diversi spettacoli, rivelandosi un canale di comunicazione favorevole con i ragazzi: in una *generazione nativa digitale* trasmettere un insegnamento di tipo storico attraverso rielaborazioni multimediali si è rivelato decisamente accattivante e, dunque, vincente.

La conferma più emozionante, della validità dei progetti esposti, è stata la commozione, sincera e intensa, con cui i vecchi operai, o i dirigenti, hanno assistito agli spettacoli. Ognuno di loro ha ritrovato una parte di se stesso, una parte della propria storia. Alcuni hanno ricordato il proprio vissuto di bambini che assistevano al varo, come Nicolino nel primo quadro, altri hanno rivissuto

l'esperienza della guerra, come nel III quadro con l'occupazione tedesca del cantiere, e la sensazione diretta della sofferenza. Per alcuni, infine, il ricordo si è fatto dolce e malinconico, rinnovando la nostalgia di una giovinezza ormai perduta.

Per tutti lo spettacolo ha rappresentato la possibilità di comprendere un periodo storico, attraverso l'uso e la conoscenza di fonti primarie, quali i materiali d'archivio, che con ogni probabilità avrebbero o ignorato o conosciuto solo marginalmente.

Un modo diverso e dirompente di incontrare i documenti fuori dall'archivio.

## XV. *Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano*

Alessandro Cecchinelli

«*Sala a tracciare*: Grande sala con pavimento livellato e ricoperto di linoleum o di altra sostanza simile, sul quale i tracciatori disegnano col gesso in vera grandezza le ordinate della nave e le parti più complicate della costruzione, per poter rilevare esattamente, anche mediante apposite forme, gli elementi necessari alla lavorazione del materiale. Queste forme, fatte di cartone speciale o di legno, vengono date poi all'officina che modella su di esse le verghe costituenti le ossature».

(*Enciclopedia italiana*, 1930)

### XV.1 *Tracce*

Oggi sono le macchine a farlo. Nella cantieristica navale del passato, invece, la tracciatura - o tracciamento - era un'operazione manuale mediante la quale si riportavano su un pezzo, grezzo o semilavorato, delle linee d'incisione che circoscrivevano il pezzo una volta finito. In questo modo si ricavano modelli di strutture, comunque sagomate, per la lavorazione in officina.

Tracciare delle linee, dare vita a delle forme. La mano del tracciatore segue un percorso, determina curve e grandezze, spesso "a sentimento", come si usava dire, seguendo il ricordo di quanto appreso dai maestri in una vita di lavoro e di esperienze. Ogni singolo pezzo, tracciato e poi tagliato per fare da modello a quello finito e concluso, nasce da questa sapienza tecnica, alta e artigianale, individuale e nello stesso tempo indispensabile al risultato collettivo. Ogni nave arriva a toccare il mare anche grazie a questo.

Allo stesso modo, chi ricorda e racconta assomiglia al tracciatore: segue il filo di una storia, lo disegna per sé e gli altri, per restituirlo al mondo, usarlo nella vita. Il ricordo agisce, ogni storia singola è un pezzo della Storia grande e maiuscola: la grande nave dove gli uomini viaggiano attraverso il tempo, la Storia di tutti. Una nave che esiste e vive di ogni singolo uomo che viaggia

insieme a lei.

## XV.2 Il progetto: le Fonti Orali, documenti di memoria

«Fatto storico rilevante è la memoria stessa»

(Alessandro Portelli)

Il progetto *Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano* si propone di costruire dei documenti di memoria attraverso interviste rivolte ad ex lavoratori del cantiere spezzino, con la finalità di organizzare un archivio strutturato di testimonianze, che vada ad affiancare quello dei documenti su supporto più “tradizionale”.

Cominciato nel 2013 per volontà della Fondazione Fincantieri è attualmente in corso.<sup>175</sup> Quali sono le linee guida che lo caratterizzano? Come si sono affrontate le specificità e singolarità di un “bene di memoria” così particolare come la testimonianza diretta?

L’Italia è stata paese pioniere nello sterminato campo delle cosiddette fonti orali, ovvero «la documentazione trasmessa oralmente e raccolta [...] sulla base di un rapporto di scambio tra un ricercatore e un informatore» (Martini 1999: 139). La viva voce degli uomini e delle donne che, con le loro storie personali, divengono protagonisti e testimoni della Storia con la S maiuscola, “tessere” di un grande mosaico, la cui comprensione e definizione si chiarisce anche grazie a loro.

Uomini che ricordano, uomini che tracciano il loro percorso attraverso la parola e ne fanno dono agli altri, ricostruiscono il passato e lo riportano, forma tra le altre forme, dentro il presente.

Proprio per questo le fonti orali, le testimonianze dei vecchi operai, degli impiegati e dirigenti, o di coloro che hanno comunque gravitato intorno al cantiere/paese, sono documenti a tutti gli effetti, che amplificano e approfondiscono quello che le carte e le foto già in parte trasmettono: la sensibilità, l’emozione, il coinvolgimento della testimonianza. A volte poi, arrivano a raccontare anche quello che le carte non dicono, un «piccolo fatto vero» – per usare un’espressione del poeta Edoardo Sanguineti, che da lì suggerisce di partire anche per scrivere poesia – un dato quotidiano, uno spaccato di vita, che non deve necessariamente diventare materia per la nostalgia, l’elegia o il rimpianto, ma può essere utile anche come fonte per la storia.

---

<sup>175</sup> Il progetto *Un cantiere di voci* è stato affidato dalla Fondazione Fincantieri alla PROMEMORIA S.c.r.l.

Le testimonianze orali dei lavoratori costituiscono di per sé un fatto storico, un documento di memoria. Ecco il punto di partenza e allo stesso tempo di arrivo che ha guidato e guida i curatori di *Un cantiere di voci*.

A chi contesta, in questo tipo di fonti, un'eccessiva personalizzazione, un individualismo troppo spiccato, un grande esperto e raccogliitore di documenti orali, Alessandro Portelli, replica sostenendo che anche il testo scritto e la fotografia sono comunque il risultato di un punto di vista individuale. Compito dello storico è, infatti, quello di incrociare le testimonianze, confrontarle in un'indagine dinamica e il più ampia possibile. Aggiunge, inoltre:

«La storia orale distingue tra eventi e racconti, tra storia e memoria, proprio perché ritiene che i racconti e le memorie sono essi stessi fatti storici. [...] L'attendibilità specifica delle fonti orali proprio in questo consiste: nel fatto che, anche quando non corrispondono agli eventi, le discrepanze e gli errori sono eventi stessi, spie che rinviano al lavoro nel tempo del desiderio e del dolore e alla ricerca difficile del senso» (Portelli 1999: 18-19).

Le persone che hanno lavorato in cantiere divengono, pertanto, esse stesse documenti storici viventi, i cui ricordi sono il prezioso corredo dei documenti "più tradizionali" che costituiscono l'Archivio Storico del Muggiano.

Da questo assunto, dunque, da questa emozione, nasce l'idea di inaugurare una sezione che li raccolga, li conservi e li metta a disposizione di un pubblico più vasto. Le Fonti Orali: un patrimonio da non disperdere e rispetto al quale è necessario agire per tempo.

### XV.3 Fonti Orali: raccolta e conservazione

«Il ricordo è un modo di incontrarsi»  
(Kahlil Gibran)

L'esperienza più efficace per far emergere e raccogliere le testimonianze è risultata l'intervista filmata, strutturata e sistematizzata per andare a formare una raccolta organica e ordinata. I padri della storia orale sono molto sensibili su questo punto, sottolineando l'importanza dell'incontro tra persone, della costruzione di un dialogo che Gianni Bosio splendidamente sintetizza come un

«colloquio tra uomini uguali» (Bermani – De Palma 2008: 10).

In una situazione di assoluta parità si raccontano e si ascoltano storie di vita, lasciando il narratore libero da ogni condizionamento e facendosi poi portatori delle sue parole, come un bene culturale da custodire e valorizzare. La scelta di usare il video consente di vedere sia chi racconta sia come racconta, il che è di per sé un racconto nel racconto. La fisionomia, la gestualità, i segni nel volto, le espressioni, suscitano a loro volta un'infinità di storie, coinvolgenti e forti come se fossero narrate a parole. Nel consumismo a brevissima scadenza delle immagini che contraddistingue il loro uso più diffuso nel nostro tempo, come in rete o nei social-network, vedere e ascoltare una persona che racconta la sua vita di lavoro indica un'altra strada: ciò che si vede ha un peso, lascia il segno.

Elemento imprescindibile per partire con la raccolta della testimonianze è il cosiddetto "mediatore", ovvero chi mette in contatto gli intervistatori con gli intervistati, l'anello di congiunzione di una rete di relazioni tutta da costruire e ricostruire. Nel caso di *Un cantiere di voci* si è trattato di Piero Rolla, ex direttore dell'Ufficio del personale e, come tale, profondo conoscitore del mondo e degli uomini che hanno dedicato la propria vita e il proprio impegno al lavoro in cantiere. Originario di Muggiano, inoltre, con una tradizione familiare già legata al cantiere da diverse generazioni (il nonno e il padre erano operai), si è rivelato una miniera inesauribile di dati ed elementi, per delineare un contesto che univa senza soluzione di continuità il paese al cantiere e viceversa: un piccolo universo di storie, racconti e conoscenze trasmesse, abitudini, elementi di cui si può essere imbevuti persino senza averli mai raccolti o espressi a parole.

Dopo il lavoro di mediazione, che ha consentito di individuare e contattare le persone da intervistare, illustrando loro il progetto, si è scelto di elaborare un modello di scheda per la gestione dell'intervista, che consentisse, pur nella libertà di espressione lasciata al testimone, di condurre il racconto nella direzione scelta, ottimizzando tempo e informazioni.

Gli storici orali e gli esperti del settore, infatti, da sempre consigliano di aver ben chiaro, anche se in modo sommario, l'ambito di pertinenza dell'indagine e insieme le finalità generali dell'indagine stessa: una sorta di mappatura che definisca i confini del territorio da esplorare assieme all'intervistato. Risulta quindi indispensabile intravedere il percorso, ovvero un filo conduttore, una serie di elementi da affrontare, temi da sviluppare, cose da sapere. Ecco le ragioni delle domande proposte, pensate e configurate come una serie di "soggetti" che ogni intervistato può declinare secondo i propri ricordi e le proprie particolari esperienze.

La “soggettazione” per temi, inoltre, consente di facilitare anche l’eventuale fruizione dei video delle interviste su diverse piattaforme: sarà sufficiente digitare nel campo di ricerca un argomento per richiamare tutte le singole risposte ad esso legate.

Gli oralisti suggeriscono di prepararsi, in maniera anche sommaria, sulla storia di ogni persona che si incontra, senza però che questo arrivi a influenzare l’intervista: non si deve mai dare l’impressione di sapere già delle cose e nemmeno limitare l’intervento del proprio interlocutore a una conferma di un dato già acquisito. Le domande sono una mappa, ma non un vincolo o una gabbia dentro cui chiudere la conversazione. Sarà cura dell’intervistatore lasciare spazio alla digressione, che verrà a costituire un altro “soggetto”, un altro tema, magari non preventivato, ogni qual volta si avverta nell’intervistato una maggiore libertà e vividezza del ricordo nell’allontanarsi dal filo conduttore. È importante sottolineare, inoltre, che per l’intervistato le esperienze più significative e personali potrebbero essere più facilmente recuperabili nella “digressione”, piuttosto che rispondendo a una domanda diretta. È auspicabile, quindi, una conduzione adattiva del colloquio, ritagliata sul soggetto e dal soggetto accompagnata e guidata a sua volta.

#### *XV.4 Struttura dell’intervista*

Di seguito si riportano i criteri e i pensieri che ci hanno guidato per organizzare le interviste filmate. Ogni tema porta con sé una serie di interrogativi. Si è cercato, quindi, di strutturare sommariamente il dialogo in sezioni tematiche e ogni sezione in domande specifiche.

L’intervista si apre con una sorta di “prologo”, una discussione in cui si parla del progetto con l’intervistato, degli scopi generali e degli usi che si faranno della sua testimonianza.

##### *a) Ritornare*

Dal momento che un valore aggiunto del progetto è lo svolgimento del colloquio proprio all’interno del cantiere del Muggiano, nella Sala Laurenti, spazio evocativo, denso di presenze testimoniali (modelli di navi, strumenti di lavoro, immagini), il ritorno sul luogo di lavoro è di per sé un interessante campo di indagine, ricco di implicazioni emotive e ricordi suscitati dal confronto tra passato e presente. Questo è stato uno degli spunti per l’inizio del colloquio, o, a volte, ne ha costituito una naturale ed efficace conclusione.

*b) Io*

«Io mi chiamo...». Così comincia l'intervista vera e propria: una sorta di declinazione delle generalità. Ogni intervistato si presenta e, con questa assunzione di responsabilità attraverso il proprio sé, conferisce il valore dell'esperienza personale, del coinvolgimento diretto a ciò che dirà, una sorta di "firma" esperienziale ben precisa, apposta all'inizio invece che alla fine di questo documento di memoria in presa diretta, quasi a dire: «Questo sono io e questa è la mia storia. Io sono portatore di queste parole e di questa testimonianza».

*c) La mia famiglia e il cantiere*

Notevole importanza riveste anche l'eventuale percezione che l'intervistato aveva del lavoro in cantiere prima del suo ingresso, se esso faceva già parte del suo universo familiare, se per lui il luogo era già significativo, costituendo parte di un patrimonio di ricordi e aneddoti ascoltati e interiorizzati, in cui lui, poi, avrebbe poi fatto ingresso a sua volta. Rispetto a questo tema è opportuno non dimenticare mai quello che racconta Alessandro Portelli:

«Il lavoro con le fonti orali s'è inventato qualcosa che in natura non esiste: la storia di vita. Perché non c'è nessuno che in modo spontaneo si mette lì e ti racconta oralmente la storia della sua vita. Esempio: intervisto un operaio della Tecsid di Terni, Alberto Petrini, e gli chiedo della famiglia e le solite cose. Lui mi dice: "Mio padre lavorava alla Calciocianamide, allo stabilimento di Papigno", che oggi è lo studio di Roberto Benigni ma all'epoca era una grande fabbrica chimica. "T'ha mai raccontato come si viveva, come si stava in questa fabbrica?". Questa domanda rivela l'universo mentale dell'intervistatore, il quale è convinto che il papà si prende il bambino davanti al focolare sulle ginocchia e gli dice: "Figlio mio, devi sapere come si vive alla Calciocianamide di Papigno".

Lui invece mi risponde: "Ebbe un incidente", cioè risponde uscendo dalla dimensione puramente verbale della trasmissione della cultura. "Ci fu un'esplosione del forno, mio padre fu sbattuto a distanza, cadde, si ruppe una gamba, gliela rimisero a posto male, quando si accorsero che gliel'avevano rimessa a posto male gliela volevano rompere nuovamente, lui non ha voluto ed è rimasto storpio per tutta la vita". Quindi, io sono andato sul campo con l'ingenua immaginazione del fatto che esiste una trasmissione orale e verbale dell'esperienza che si tramanda di generazione in generazione e mi sono invece trovato davanti al fatto che quello

che noi sappiamo dei nostri genitori dipende da come noi li vediamo tornare dal lavoro, come li vediamo dallo sguardo, dal corpo, e da una quantità di informazioni di vario tipo. E quello che noi stiamo chiedendo è di metterle in parola; quindi il prodotto di questa operazione è un prodotto artificiale» (Portelli 2008: 110-11).

#### *d) Io prima del cantiere*

Il tema si propone di analizzare brevemente la formazione, il percorso di vita prima del lavoro al Muggiano e anche di capire, nel caso in cui il soggetto avesse già lavorato altrove, quale professionalità veniva portata all'interno dell'azienda, quali specificità.

#### *e) Io e il cantiere*

L'intervistato e il cantiere. Questa sezione costituisce il nucleo stesso dell'intervista, in cui l'esperienza personale diventa fonte narrativa per la storia e per la ricerca. È necessario sgombrare subito il campo da un equivoco, per il quale la testimonianza dell'intervistato sarebbe valida solo se il suo ricordo è oggettivamente esatto, inattaccabile dal punto di vista dei fatti. In realtà, come ogni storico sa, tutte le fonti storiche (anche quelle più "tradizionali" dei documenti cartacei) non sono mai del tutto oggettive, ma recano un'impronta più o meno profonda del soggetto che le ha prodotte e della loro finalità originaria. Allo stesso modo i ricordi individuali sono un'elaborazione che coinvolge oggettività e soggettività insieme, percezione e impressione rielaborata. La memoria non è un dato acquisito e immobile, ma cambia nel tempo, si evolve. Come il già citato Portelli più volte ribadisce, il ricordo dell'intervistato non è valido solo se storicamente esatto, è un fatto storico in sé, costituisce un "documento di memoria" già significativo. Anche quando dovesse risultare inesatto, impreciso, sbagliato, attendibile come testimonianze perché anche gli errori sono importanti per il ricercatore.

Dal momento che questa è la sezione più articolata ed estesa dell'intervista, si propone un'ulteriore suddivisione in sottosezioni:

##### *Il primo lavoro*

Nel passato il lavoro in cantiere aveva un vero e proprio iter di fasi consecutive, una sorta di "cursus" per il quale ogni tappa era un avanzamento sia a livello tecnico che di responsabilità. In questa sezione si indagano proprio gli elementi relativi alla fase iniziale

dell'impiego.

#### *Una giornata tipica*

In questo piccolo quadro che si intende delineare, l'interesse si rivolge principalmente a ricostruire lo scorrere del tempo quotidiano, per capire come vita personale e cantiere si siano intrecciati nel tempo.

#### *Il pranzo*

Il momento dedicato al pasto, un momento di pausa ma anche un elemento rivelatore di un mondo intero, fatto di abitudini e tipicità: più anticamente le gamelle portate dai familiari e, in seguito, la mensa. Come è cambiato nel tempo?

#### *Condizioni di sicurezza*

Oggi la questione della cosiddetta *safety* riveste un'enorme rilevanza. Tracciare la storia delle condizioni della sicurezza di chi ha lavorato in cantiere consente di osservare il nascere stesso del concetto, prima del tutto assente o trascurato, e poi sempre più presente sia al datore di lavoro che al lavoratore. Nel mondo del lavoro si può parlare addirittura di un prima e dopo che l'idea di *safety* venisse presa in considerazione.

#### *Il riposo*

Sembra un paradosso, ma cercare di capire come si svolgessero i giorni di riposo, permette di gettare luce proprio sul ruolo del lavoro nella vita dell'intervistato.

#### *Dopo il primo lavoro*

Da questo punto dell'intervista, è importante cercare di ricostruire tutte le tappe lavorative e le mansioni del percorso dell'intervistato. Ognuna delle domande precedenti, quindi, può essere rivolta di nuovo per capire l'evoluzione del lavoro negli anni: una mappatura dei cambiamenti, della carriera, della diversificazione delle mansioni, del salario, della sicurezza e delle condizioni generali.

#### *Rapporti sociali*

La vita non è fatta, però, solo di lavoro. Ecco che un altro campo da esplorare può essere quello della vita personale, dei percorsi privati. Il lavoro è condivisione, scambio, interazione, nascita di una comunità, con regole e dinamiche tutte sue proprie.

#### *Gli scioperi*

La presa di coscienza e la protesta, l'evoluzione dello sciopero attraverso il tempo.

### *Le navi*

Da verificare, intervistato per intervistato, le commesse nel periodo del suo lavoro in cantiere, in modo da ricostruire assieme a lui in modo circostanziato episodi significativi ad esse legati, alle evoluzioni tecniche, alle innovazioni introdotte nel ciclo produttivo nel corso degli anni.

### *Il varo*

Nelle testimonianze risulta uno dei momenti più emozionanti del lavoro in cantiere, vero e proprio “evento” sia a livello tecnico che sociale, coinvolgendo non solo l’azienda, ma tutta la città, accompagnato dalla presenza di personalità importanti, un folto pubblico, bancarelle: una vera festa popolare.

### *f) La guerra*

Questa sezione è eventuale, in base all’età anagrafica dell’intervistato. Il cantiere del Muggiano subì l’occupazione da parte delle truppe tedesche, prese parte agli scioperi del marzo 1944, offrì un esempio di resistenza “silenziosa”, fatta di sottrazione di pezzi di macchine per non agevolare la produzione nemica e di resistenza militante, con operai che entrarono in gruppi di lotta partigiana. Inoltre, legato al tessuto della frazione cittadina e di tutta la città della Spezia, fu un osservatorio importante per analizzare tutta l’ultima fase del secondo conflitto mondiale al di qua della Linea Gotica.

### *g) Io dopo il cantiere, il cantiere dopo di me*

Come epilogo dell’intervista, è molto significativo indagare la permanenza della dimensione di cantiere nella vita dell’intervistato, sia a livello di presenza emotiva, ricordo, memorie, sia a livello di un contatto effettivo con i luoghi di lavoro o le persone conosciute. Questa sezione di domande intende quindi ricavare un bilancio dell’esperienza globale della carriera dell’intervistato all’interno del cantiere, cercando di capire se esso sia positivo o negativo, fonte di conflitti e scontentezza, oppure di soddisfazione e appagamento, oppure ancora di nostalgia e rimpianto. Amare il proprio lavoro, come afferma Primo Levi ne *La chiave a stella*, è una delle cose che più si approssima alla felicità sulla terra. Affrontando il periodo della pensione dell’intervistato, cercare di capire come ha svolto e “riempito” la sua vita dopo il cantiere, tenendo sempre presenti le parole di Faussonne, il

personaggio di operaio nato dalla penna di Levi proprio nel romanzo citato:

«Io credo proprio che per vivere contenti bisogna per forza avere qualche cosa da fare, ma che non sia troppo facile; oppure qualche cosa da desiderare, ma non un desiderio così per aria, qualche cosa che uno abbia la speranza di arrivarci» (Levi 1979: I, 1074).

Questi gli “ordini del giorno”, per usare un’efficace espressione di Portelli, da seguire nel progetto *Un cantiere di voci*, ricordando comunque che la fonte orale presenta particolarità e specificità tutte sue proprie, caratterizzandosi come risultato di un processo dinamico di interazioni e rapporti tra chi intervista e chi è intervistato. È insomma il risultato espresso ed emerso di tutta una serie di “correnti” e “flussi” diversi che si incontrano, scontrano, uniscono e fondono. Proprio in base alle riflessioni degli esperti del settore si deve essere disposti a buttare a mare le scalette, dimenticare tutto quello che ci si è preparati: le domande derivano dalle risposte. Avere la saggezza di perdersi per ritrovare la strada. Infatti, per fare un esempio, la digressione riveste una grandissima importanza: è sempre opportuno “lasciare andare” l’intervistato se ci si accorge che nel contesto della digressione si sente più libero e il ricordo è per lui più ricco, significativo; a volte i passaggi fondamentali, i dati più interessanti sono riferiti “a lato” del tema principale, dove magari la memoria è più filtrata, condivisa con quella di tutti gli altri, mediata.

Altro elemento da non trascurare è la suddivisione della ricerca in più incontri, visto il numero consistente di argomenti e di temi, senza contare che le parole e i racconti, come i ricordi di Alice nell’opera di Lewis Carroll, non stanno mai fermi, agiscono, suscitano altre parole e racconti ulteriori, crescono, si diramano. Le tracce delle Fonti orali indicano ben più di un solo cammino.

#### XV.5 *Tracciare la rotta. Le finalità del progetto*

Se nella cantieristica la tracciatura porta alla costruzione dei modelli, i modelli alla lavorazione in officina, all’assemblaggio sino ad arrivare alla nave, destino di ogni nave è quello di prendere la via del mare. Abbandonare lo scalo e cominciare il proprio viaggio. Anche quello delle Fonti orali è un viaggio, un viaggio dalle molteplici direzioni.

Ricordare, ovvero etimologicamente dal latino “riportare al cuore” – che gli antichi ritenevano una delle sedi della memoria –, è in qualche modo un guardare indietro, per capire in quale punto del

viaggio si è.

Se fossimo su una nave e guardassimo indietro vedremmo la scia e nella scia una traccia, anche se momentanea, della rotta che si sta seguendo. La mappa del percorso nasce proprio lungo la scia. Si mappa il passato ed ecco la rotta: impossibile sapere con certezza dove il futuro ci porti, possibile invece intuire una direzione di marcia, aspirare ad una meta, a degli obiettivi.

Il progetto *Un cantiere di voci* si pone proprio l'obiettivo di valorizzare la storia sociale del territorio, congiunta a quella del cantiere, sollecitando la memoria dei singoli, strutturando un archivio video che non sia una semplice raccolta, ma consenta anche una fruizione e valorizzazione delle testimonianze.

Ogni racconto contribuisce a ricostruire la memoria del cantiere, una memoria "da ascoltare", e non solo conservare in un cassetto.

Finalità correlata, inoltre, è la necessità di implementare l'archivio storico con documenti non istituzionali, ovvero non creati direttamente dal soggetto produttore (il cantiere o l'azienda), ma che emergono dall'esperienza diretta di coloro che sono o sono stati i protagonisti del lavoro e della produzione. Di fronte alla memoria, bene culturale, documento storico essa stessa, è importante porsi in attitudine di ascolto: dall'ascolto può nascere un nuovo racconto.

E, perché no?, un racconto teatrale. L'idea di utilizzare la fonte orale come punto di partenza e spunto per uno spettacolo nasce anche dal fatto che l'intervista stessa è molto simile ad una *performance* teatrale. Come nell'interessante metafora proposta da Laura Mariani:

«La raccolta di una storia di vita comporta sempre che si allestisca un teatro, che si crei cioè un rituale per staccare il tempo-spazio dell'intervista dal flusso della quotidianità. È separato lo spazio di chi si mette in scena e di chi guarda: a teatro da un sipario reale o simbolico e nel luogo di registrazione da un registratore [...]. Due "attori" sono di fronte con diversi ruoli per una recita speciale. Una vita concentrata in poche ore, in un tempo artificiale, per una spettatrice d'elezione, che permette al teatro mentale della memoria di materializzarsi su una scena reale» (Mariani 2000: 89).

Può essere interessante accennare al "passaggio di stato" che avviene tra documento/fonte orale e testo narrativo o, come nel nostro caso, testo drammatico. Si ha una sorta di "salto termodinamico", come metaforizzato da uno dei narratori del collettivo bolognese Wu Ming, da

anni impegnato nella stesura di quelli che definisce “oggetti narrativi”: non semplici romanzi e nemmeno saggi di studio a partire da documenti, ma una cosa “terza” e altra che costituisce un ideale ponte tra le forme e una loro evoluzione.<sup>176</sup>

Nostro punto di inizio è stata ovviamente la fonte, il documento, ovvero l’intervista filmata. Nel caso di *Un cantiere di voci* lo spazio individuato per le registrazioni video è stato la Sala Laurenti, luogo espositivo e di rappresentanza all’interno del Cantiere del Muggiano, dedicato all’ingegnere Cesare Laurenti, che all’inizio del XX secolo fu grande innovatore nella tecnica costruttiva dei sommergibili. La Sala accoglie al suo interno prototipi di sommergibili, modelli di navi, strumenti di lavoro, fotografie ed è quindi “abitata” da numerose presenze mute, testimoni materiali in grado di suscitare a loro volta memorie e racconto. Gli ex dipendenti intervistati, dunque, sono ritornati nel loro luogo di lavoro, in un’esperienza “immersiva” che si è sempre rivelata emotivamente molto intensa: il solo essere lì ha fatto emergere tutta una serie di ricordi e sensazioni, ha fatto ritrovare delle tracce, tracciando percorsi memoriali e riportando alla luce situazioni e immagini spesso a lungo addormentate. Spesso si ha avuto l’impressione che per i nostri interlocutori tornare in cantiere abbia significato sentirsi di nuovo protagonisti di un mondo che hanno “abitato” così tanto a lungo in passato.

Il racconto della loro vita e del loro lavoro li ha posti di nuovo al centro dell’ideale palcoscenico-cantiere, nel “teatro” della loro stessa memoria, un teatro dove, magari, nella vita di tutti i giorni si va in scena piuttosto raramente, troppo presi dal flusso degli avvenimenti presenti, dalle occupazioni quotidiane, da sollecitazioni che conducono altrove, talvolta anche al silenzio.

Alle interviste hanno partecipato i curatori del progetto *Un cantiere di voci*, Susanna Ognibene e Alessandro Cecchinelli, nonché l’autore del testo teatrale Michele Bedini, in un continuo dialogo di scambio con la persona interpellata e col contributo, fondamentale ad ogni incontro, del nostro mediatore Piero Rolla.

I video e le trascrizioni complete delle singole interviste sono attualmente conservati presso l’Archivio Storico del Muggiano, disponibili agli studiosi e destinati nel prossimo futuro anche a una fruizione pubblica più estesa attraverso diversi strumenti, tra cui una piattaforma web dedicata in

<sup>176</sup> Ampia trattazione in merito si ha nel saggio proprio di Wu Ming 2 dal titolo *La salvezza di Euridice*, pubblicato in coda a *New Italian Epic. Narrazioni, sguardi obliqui, ritorni al futuro* e leggibile ai link: <<http://www.wumingfoundation.com/giap/2010/06/la-salvezza-di-euridice-1a-parte-il-mondo-nuovo-delle-storie/>> e <<http://www.wumingfoundation.com/giap/2010/07/la-salvezza-di-euridice-2a-parte-una-termodinamica-della-fantasia-parr-0-4/>>.

fase di progettazione.

Chi si trovi a consultare questo tipo di fonti può di volta in volta seguire alcuni fili tematici specifici o abbandonarsi al flusso narrativo dei singoli testimoni, in un'esperienza che comunque non può lasciare indifferenti. Certo non ha lasciato indifferente chi queste fonti ha raccolto, nella convinzione che si tratti di un momento irrinunciabile di crescita umana oltre che culturale e da far conoscere anche a un pubblico non specialistico di ricercatori.

Ecco come siamo arrivati allo spettacolo *Le mani nel ferro*. Michele Bedini ha redatto un testo in cinque quadri con la precisa necessità programmatica, etica prima ancora che estetica, di restituire "cucendo" quanto raccontato dai testimoni, non spettacolarizzarlo, ma trasmetterlo attraverso una drammaturgia semplice, "intima": un solo personaggio in scena, un operaio mai esistito, ma che compendia le centinaia di esistenze che si sono avvicendate nel cantiere. Un momento storico particolare quello che è stato scelto, quattordici anni idealmente incorniciati da due eventi: il varo dell'incrociatore Zara, nel 1932, e la Liberazione del 1945. Al centro lo spartiacque della Seconda guerra mondiale.

Il teatro si è rivelato uno dei mezzi più efficaci per coinvolgere in questa direzione un pubblico ampio e non necessariamente di settore. Un luogo dove realizzare quanto spesso ci si propone rispetto a un bene culturale: la valorizzazione. Il teatro è un luogo di incontro e scambio, l'intervista fa dello scambio la sua ragion d'essere e il ricordo stesso, come vuole il poeta Kahlil Gibran, è proprio «un modo di incontrarsi».



## Riferimenti bibliografici e fonti sonore

### 1. Riferimenti bibliografici

A.D.D.

1974 *Per il tuo bene di Edith Bruck*, «Effe», 7-8, p. 68.

Altieri, Leonardo - De Marinis, Marco

1985 *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale*, «Sociologia del Lavoro», numero monografico su "Il lavoro artistico", n. 25, pp. 201-224.

Arduini, Carla - Pompei, Fabrizio - Legge, Doriana

2011 *Milano 1974-1980. Storia di Santa Marta. Centro sociale*, «Teatro e Storia», n. 32, pp. 81-135.

Assmann, Aleida

2014 *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Aston, Elaine

1995 *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London.

1997 *Feminist Theatre Voices. A Collective Oral History*, Loughborough Theatre Texts, Loughborough.

Barba, Eugenio

1965 *Om vår trening*, programma di sala dello spettacolo *Ornitofilene*.

1972 *Words or Presence*, «The Drama Review», n. 53, pp. 47-54.

2007 *La stanza fantasma*, in «Teatro e Storia», n. 28, pp. 115-128.

2014 *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari (1ª ed. 1996).

Barrera, Giulia

1999 *Problemi giuridici e deontologici nel lavoro con le fonti orali*, in *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Ministero per i Beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, pp. 240-260.

Bartolucci, Giuseppe

1974 *Teatroltre. Scuola Romana*, Bulzoni, Roma.

Bauman, Richard

1984 *Verbal Art as Performance*, Waveland Press, Prospect Heights – Illinois (1ª ed. 1977).

1986 *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bausch, Salomon - Nataly, Walter

2012 *Arbeitsbericht. Progress report n°2*, Pina Bausch Foundation, <[http://www.pinabausch.org/download/reports/Progress\\_Report\\_PBF\\_2012\\_web.pdf](http://www.pinabausch.org/download/reports/Progress_Report_PBF_2012_web.pdf)>.

Becchetti, Margherita

2003 *Il teatro del conflitto. La Compagnia del Collettivo nella stagione dei movimenti, 1968-1976*,

Odradek, Parma.

Belpoliti, Marco

2015 *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.

Bénichou, Anne

2015 *Recréer - scripter: mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Les presses du réel, Dijon.

Bentivoglio, Leonetta

1991 *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano.

Bentoglio, Alberto

1994 *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma.

Bermani, Cesare (a cura di)

1997 *Una storia cantata, 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Jaca Book, Milano.

1999 *Introduzione alla storia orale. Volume I - Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Odradek, Roma.

2001 *Introduzione alla storia orale. Volume II – Esperienze di ricerca*, Odradek, Roma.

Bermani, Cesare - De Palma (a cura di)

2008 *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Società di Mutuo Soccorso Ernesto de Martino, Venezia.

Bernardi, Claudio

2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.

Bloch, Marc

1999 *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Allia, Paris, (trad. it. in J. Bédier, M. Bloch, *Storia psicologica della prima guerra mondiale*, a cura di Francesco Mores, Castelvecchi, Roma, 2015).

Boggio, Maricla

1974 *Teatro femminista alla Magliana*, «Effe», n. 3, marzo.

2002 *Le Isabelle. Dal Teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Besa.

Boisson, Bénédicte - Denizot, Marion

2015 *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire*, Actes Sud, Arles.

Bonomo, Bruno

2016 *Le «Buone pratiche» AISO: il quadro internazionale delle linee guida per la storia orale*, in Casellato 2016a, pp. 125-134.

Bouvier, Hélène

2017 *Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», n. 5, <<http://journals.openedition.org/rs1/1200>>

Bouvier, Hélène - Chénetier-Alev, Marion (a cura di)

- 2017 *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, «Revue Sciences/Lettres», numero monografico, n. 5, <<http://journals.openedition.org/rsl/1034>>.
- Bovet, Jeanne - Larrue, Jean-Marc - Mervant-Roux, Marie-Madeleine (a cura di)  
2011 *Le Son du théâtre : III. Voix Words Words Words*, «Théâtre/Public», numero monografico, n. 201.
- Braidotti, Rosi  
1999 *Nomadic Subject*, Columbia U.P., New York.
- Bravo, Anna  
1986 *Problemi etici nel lavoro con le storie di vita*, in *Gli archivi per la storia contemporanea. Organizzazione e fruizione. Atti del Seminario di studi, Mondovì, 23-25 febbraio 1984*, s.n., Roma, pp. 225-232.
- Brazzoduro, Andrea  
2006 *Una storia di Stato? Leggi memoriali, religione civile, conflitto*, «Studi storici», XLVII, n. 2, pp. 405-422.
- Brunello, Piero  
2016 *Narrativa e storiografia: scrittura fiction e scrittura non fiction*, in *Incroci di linguaggi. Rappresentazioni artistiche del passato nella didattica della storia*, a cura di Paola Lotti - Elena Monari, edizione digitale, Mnamon, s.l., pp. 85-105.
- Butler, Judith  
1996 *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano.
- Camilleri, Andrea  
1959 *I teatri stabili in Italia, 1898-1918*, Cappelli, Bologna.
- Canovi, Antonio  
2016 *Fatti e non parole? Quando le fonti orali diventano prova giudiziaria (Reggio Emilia, dopo il 1990)*, in Casellato 2016a, pp. 191-213.
- Cantrell, Tom  
2013 *Acting in Documentary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- Carofiglio, Gianrico  
2007 *L'arte del dubbio*, Sellerio, Palermo.
- Carotenuto, Gennaro  
2015 *Todo Cambia. Figli di desaparecidos e fine dell'impunità in Argentina, Cile e Uruguay*, Le Monnier, Firenze.
- Carter, Alexandra  
2004 *Rethinking dance history: a reader*, Routledge, London-New York.
- Cartosio, Bruno

2008 *Storia orale e storia*, in *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, a cura di Cesare Bermanni - Antonella De Palma, Società di Mutuo Soccorso Ernesto De Martino, Venezia, pp. 79-106.

Cascetta, Annamaria

1979 *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e pensiero, Milano.

Casellato, Alessandro

2014 *L'orecchio e l'occhio. Storia orale e microstoria*, «Italia contemporanea», n. 275, pp. 250-278.

2015 *Killer o cavalli alati? Discutendo di storia e finzione con Giuliano Scabia*, «Terra e storia», n. 5-6, pp. 237-245.

2016° (a cura di) *Buone pratiche di storia orale: questioni etiche, deontologiche, giuridiche. Atti del convegno, Trento, 13-14 novembre 2015*, «Archivio Trentino», n. 1/2016

2016b *Il mestiere della storia orale: stato dell'arte e buone pratiche, un'introduzione*, in Casellato 2016a, pp. 75-102.

Cavaglieri, Livia

2015 *Un Teatro Nazionale per una città di medie dimensioni: le strategie aziendali di Ivo Chiesa*, «La Riviera Ligure», XXV, n. 3 (75), pp. 95-103.

Cavaglieri, Livia - Orecchia, Donatella

2018 *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino.

Cavallari, Piero - Fischetti, Antonella

2014 *Voci della vittoria: la memoria sonora della grande guerra*, Roma, Donzelli.

Cecconi, Annamaria - Gandolfi, Roberta (a cura di)

2007 *Teatro e Gender: 'L'approccio biografico'*, Dossier, «Teatro e Storia», XXI, n. 28.

Cercas, Javier

2001 *Soldados de Salamina*, Tusquets Editores, Barcelona.

2009 *Anatomía de un instante*, Mondadori, Barcelona.

2014 *El impostor*, Literatura Random House, Barcelona.

2015 *L'impostore*, Guanda, Milano.

Charlton, Thomas L. - Myers, Lois E. - Sharpless, Rebecca

2006 *Handbook of oral history*, Altamira Pres, Lanham.

Chernetich, Gaia Clotilde

2017 *Danza, memoria, trasmissione. Il caso della Pina Bausch Foundation e del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, Parma, Università degli Studi di Parma, Université Côte d'Azur (tesi di dottorato inedita).

Clemente, Pietro

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

Collard, Marie-France - Delcuvellerie, Jacques - Mugakasana, Yolande - Piemme, Jean-Marie - Simon, Mathias

2002 *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Éditions THÉÂTRALES, Paris.

Comer Kidd, David - Castano, Emanuele

2013 *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, <<http://science.sciencemag.org/content/suppl/2013/10/03/science.1239918.DC1>>.

Commissione Consultiva Teatro

2015a *Linee guida della Commissione Consultiva Teatro per la valutazione dei Teatri Nazionali e dei Teatri di rilevante interesse culturale*, 17 febbraio, <[http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/circolari/cat\\_view/61-teatro-normativa-di-settore/19-fus-teatro/123-fus-teatro--triennio-2015-2017](http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/circolari/cat_view/61-teatro-normativa-di-settore/19-fus-teatro/123-fus-teatro--triennio-2015-2017)>.

2015b *Relazione. Il decreto del 1° luglio 2014: il lavoro della Commissione Teatro nel primo anno di applicazione, con alcune raccomandazioni e proposte di modifica del provvedimento*, 25 settembre, <[http://www.ateatro.it/webzine/wp-content/uploads/2015/12/Relazione-finale-Com\\_Teatro\\_anno-2015\\_def.pdf](http://www.ateatro.it/webzine/wp-content/uploads/2015/12/Relazione-finale-Com_Teatro_anno-2015_def.pdf)>.

Contini, Giovanni

2004 *La memoria obliqua della Shoah. Testimonianze tardive e falsi ricordi dei superstiti*, «Primapersona», n. 13, pp. 80-84.

2007 *Storia orale*, in *Enciclopedia Italiana*, Treccani, Roma, Appendice VII.

Contini, Giovanni - Martini, Alfredo

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

2014 *Una risorsa e alcuni problemi*, «Italia contemporanea», n. 275, pp. 279-289

Corazzol, Giacomo

2016 *Nella bocca del leone: una lettura a specchio*, edizione elettronica a cura della redazione del sito di storiAmestre, maggio 2016, <<http://storiamestre.it/wp-content/uploads/2016/05/GC-DissimulationstoriAmestre.pdf>>.

Corazzol, Gigi

2016 *Piani particolareggiati. Venezia 1580 – Mel 1659*, Libreria Pilotto Editrice, Feltre.

Corbin, Alain

2016 *Historiographie de l'écoute*, in *Le son du théâtre - XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, a cura di Jean-Marc Larrue - Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS éditions, Paris, pp. 23-35.

Dalla Palma, Sisto

2001 *Il sistema teatrale e lo Stato unitario*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge - Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, vol. III, pp. 1243-1266.

De Lauretis, Teresa

1999 *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano.

Denizot, Marion (a cura di)

2016 *Les oublis de l'histoire du théâtre*, «Revue d'Histoire du Théâtre», numero monografico, n.

270, pp. 3-158.

Deriu, Fabrizio

2012 *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

Di Piazza, Valeria - 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 - Thull, Bernhard

2014 *Modeling and Managing the Digital Archive of the Pina Bausch Foundation*, in *Metadata and Semantics Research: 8th Research Conference, MTSR 2014, Karlsruhe, Germany, November 27-29, 2014. Proceedings*, 274–285, a cura di Sissi Closs - Rudi Studer - Emmanouel Garoufallou - Miguel-Angel Sicilia, Cham, Springer International Publishing, <[http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-13674-5\\_26](http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-13674-5_26)>.

Doglio, Federico

1969 *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma.

Dolci, Danilo

1988 *Dal trasmettere al comunicare*, Sonda, Casale Monferrato.

Eliav-Feldon, Miriam – Herzig, Tamar

2015 *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (Hampshire).

Endicott, Josephine Ann

1999 *Je suis une femme respectable*, trad. fr. Jeanne Etoré, Bernard Lortholary, L'Arche, Paris.

2015 *Chez. pina.bausch.de*, trad. fr. Mathilde Sobottke, L'Arche, Paris.

Epifani, Muzi

1978 *Di madre in madre*, «Effe», n. 4, p. 39.

Fava, Francesca

2013 *Le attrici entrano nel palcoscenico della storia. Teatro, suffragismo ed emancipazione femminile in Inghilterra nel periodo edoardiano*, Università Federico II di Napoli (tesi di dottorato inedita).

Ferrari, Franco

2012 *Intorno al palcoscenico. Storie e cronache dell'organizzatore teatrale*, Franco Angeli, Milano.

Fiaschini, Fabrizio

2015 *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, «Il Castello di Elsinore», n. 72, pp. 93-108.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2004).

- Forsyth, Alison - Megson, Chris  
2009 *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York.
- Franco, Susanne - Nordera, Marina  
2007 *I discorsi della danza: Parole chiave per una metodologia*, Utet, Torino.  
2010 *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino.
- Frétard, Dominique  
2012 *Comme une épine dans l'œil : La plainte de l'impératrice de Pina Bausch*, L'Arche, Paris.
- Freund, Alexander  
2015 *Under Storytelling's Spell? Oral History in a Neoliberal Age*, «Oral History Review», n. 42, Winter/Spring, pp. 96-132.
- Friedman, Jeff  
2014 *Oral History, Hermeneutics, and Embodiment*, «Oral History Review», 41/2, pp. 290-300, <<http://ohr.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1093/ohr/ohu034>>.  
2003 *Embodied narrative: a Laban movement analysis of dance oral history toward ontological awareness*, University of California Riverside.
- Gallina, Mimma  
2001 *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano.
- Gallina, Mimma - Ponte di Pino, Oliviero  
2016 *Oltre il decreto : buone pratiche tra teatro e politica*, Franco Angeli, Milano.
- Gandolfi, Roberta  
2016 *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Mimesis, Milano-Udine.
- Garruccio, Roberta  
2016 *Il caso del Boston College e del Belfast Project (2001-2016): le fonti orali citate in una controversia giuridica internazionale*, in Casellato 2016a, pp. 137-159.
- Gauthier, Brigitte  
2008 *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, l'Arche, Paris.
- Geertz, Clifford  
1988 *Works and lives. The anthropologist as author*, Stanford University Press, Stanford.
- Ginzburg, Carlo  
2006 *L'inquisitore come antropologo (1989)*, in Id., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano, pp. 270-280.
- Giubeli, Delia  
2008 *Verbatim Theatre. Nuova voce della scena politica inglese*, «Prove di drammaturgia», *Teatro e informazione* - numero monografico a cura di Gerardo Guccini, XIII, n. 1.

Goodman, Lizbeth

1993 *Contemporary Feminism Theatre. To Each Her Own*, Routledge, London and New York.

1986 *Feminist Stages. Interviews with Women in Contemporary British Theatre*, Hardwood Academic Publisher, Amsterdam.

Grandi, Terenzio (a cura di)

1955 *Epistolario di Gustavo Modena*, Vittoriano, Roma.

Grassi, Paolo

1946 *Teatro, pubblico servizio, «Avanti!»*, 25 aprile (ora anche in Id., *Il coraggio della responsabilità: scritti per L'Avanti, 1945-1980*, a cura di Carlo Fontana - Valentina Garavaglia, Skira, Milano, 2009, pp. 192-195).

Gribaudo, Gabriella

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

Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

1974 *Il gorilla quadrumano. Fare teatro / fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Feltrinelli, Milano.

Guazzotti, Giorgio

1965 *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino.

1966 *Rapporto sul teatro italiano*, Silva, Milano.

Guccini, Gerardo

2005 *La bottega dei narratori: storie, laboratori e metodi*, Audino, Roma.

2008 (a cura di) *Teatro e informazione*, «Prove di drammaturgia», numero monografico, XIII, 1.

2011 *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, «Prove di Drammaturgia», n. 2, pp. 4-5.

Guglielmino, Gianmaria

1967 *I teatri stabili in Italia*, in *Società e Teatri stabili. Atti del primo Convegno della Rassegna internazionale dei teatri stabili, Firenze 20-22 ottobre 1965*, Il Mulino, Bologna, pp. 49-75.

Guinebault-Szlamowicz Chantal - Larrue, Jean-Marc - Mervant-Roux, Marie-Madeleine (a cura di)

2011 *Le Son du théâtre : II. Dire l'acoustique*, numero monografico, «Théâtre/Public», n. 199.

Guzzo Vaccarino, Elisa

2005 *Pina Bausch: teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa & Nolan, Milano.

Hammond, William - Steward, Dan

2009 *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Oberon Books, London.

Haraway, Donna

1995 *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano.

Hardt, Yvonne - Stern, Martin

2011 *Choreographie und Institution: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und*

*Vermittlung*, Transcript, Bielefeld.

Harvey, David

1993 *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano.

Hoghe, Raimund - Weiss, Ulli

1987 *Pina Bausch : histoires de théâtre dansé*, trad. fr. Dominique Petit, L'Arche, Paris.

Holledge, Julie

1981 *Innocent Flowers: Women in Edwardian Theatre*, Virago, London.

Howne, Elizabeth

1992 *The first English actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge University Press, Cambridge.

Isnenghi, Mario (a cura di)

1996 *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.

1997a *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.

1997b *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.

Klein, Kerwin Lee

2000 *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, «Representations», n. 69, pp. 127-150.

Lambert, Doug - Frisch, Michael

2012 *Meaningful access to audio and video passages: a two-tiered approach for annotation, navigation, and cross-referencing within and across oral history interviews*, in *Oral history in the digital age*, a cura di D. Boyd - S. Cohen - B. Rakerd - D. Rehberger, Institute of Museum and Library Services, Washington D.C., <<http://ohda.matrix.msu.edu/2012/06/meaningful-access-to-audio-and-video-passages-2/>>.

Larrue, Jean-Marc - Mervant-Roux, Marie-Madeleine (a cura di)

2010 *Le son du théâtre: I. Le passé audible*, «Théâtre/Public», numero monografico, n. 197.

2016 *Le son du théâtre - XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris.

Larson, Mary A.

2016 *"The Medium Is the Message": Oral History, Media, and Mediation*, «Oral History Review», 43 (2), pp. 318-337, DOI: <<https://doi.org/10.1093/ohr/ohw052>>.

Lee, Ang

2013 *Vita di Pi* (dvd), Twentieth Century Fox.

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag des Autoren, Frankfurt am Main.

Levi, Primo

1979 *La chiave a stella*, in *Opere complete*, Einaudi, Torino, vol. II.

Lipsky, David

- 2011 *Come diventare se stessi. David Foster Wallace si racconta*, minimum fax, Roma.
- Lista, Giovanni  
1997 *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Actes Sud, Arles.
- Locatelli, Stefano  
2008 (a cura di) *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, «Comunicazioni sociali», numero monografico, n. 2.  
2015 *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle arti, Milano.
- Lussana, Fiamma  
2012 *Il movimento femminista in Italia (esperienze, storie, memorie)*, Carocci, Roma.
- MacKay, Nancy  
2016 *Curating Oral Histories from Interview to Archive*, Left Coast Press, Walnut Creek.
- Magarshack, David  
1956 *Cechov*, Rizzoli, Milano.
- Magris, Claudio  
2007 *Il bugiardo che dice la verità*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 2007.
- Majorana, Bernadette  
2005 *Italia Napoli parlitrice dell'Opera dei pupi catanese*, «Archivio per la storia delle donne», II, n. 2, pp. 181-236 (ora anche in Eadem, *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 375-450).
- Mango, Lorenzo  
2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Maraini, Dacia  
2000 *Fare Teatro. 1966-2000*, Rizzoli, Milano.
- Maraini, Dacia - Murrall, Eugenio  
2014 *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Rizzoli, Milano.
- Marchiori, Fernando (a cura di)  
2005 *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano.
- Margiotta, Salvatore  
2013 *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Pisa.
- Mariani, Laura  
1989 *Teatro e storie di vita*, «Lapis», n.3, marzo.  
1991 *Il tempo delle attrici, emancipazionismo e teatro in Italia tra Ottocento e Novecento*, Mongolfiera, Bologna.  
2000 *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione*, in *Donne guerra*

- politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, a cura di Daniella Gagliani et al., Clueb, Bologna.
- 2005 *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze.
- 2012 *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano.
- 2014 *"Quelle dei pupi erano belle storie". Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori, Napoli.
- 2016 *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi*, Imola, Cue press.
- Martel, Yann  
2002 *Vita di Pi*, Piemme, Casale Monferrato.
- Martin, Carol  
2013 *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan UK, London.
- Martinat, Monica  
2013 *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Et al., Milano.
- Martini, Alfonso  
1999 *La conservazione delle fonti*, in Bermani 1999, pp. 137-147.
- Massini, Stefano  
2016 *Con la lente del Bardo, un'inchiesta fra linguaggi e metalinguaggi*, «Prove di Drammaturgia», n. 1-2, pp. 69-76.
- Mazzocchi, Federica  
2015 *Giovanni Testori e Luchino Visconti: L'Arialdia 1960*, Scalpendi, Milano.
- Meldolesi, Claudio  
2008 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma (1ª ed. 1984).
- 2012a *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, Alma Mater studiorum - Università di Bologna. Dipartimento di Musica e Spettacolo e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documentali, <<http://amsacta.unibo.it/3249/>>
- 2012b *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*. Con una Postfazione di Stefano Casi, «Teatro e Storia», n. s., 33, pp. 357-378.
- 2013 *Pensare l'attore*, a cura di Mariani, Laura; Schino, Mirella; Taviani, Nando, Roma, Bulzoni.
- Merli, Chiara  
2007 *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, LED, Milano.
- Merlin-Kajman, Hélène  
2003 *La langue est-elle fasciste? Langue, pouvoir, enseignement*, Seuil, Paris.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine  
2013 *Peut-on entendre Sarah Bernhardt? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles*, «Sociétés & Représentations», n. 35, pp. 165-182.
- MIBAC (Ministero dei beni e delle attività culturali)  
1999 Decreto 4 novembre n. 470, *Regolamento recante criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo*

*unico per lo spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985 n. 163*, «Gazzetta Ufficiale, n. 293, 15 dicembre.

MIBACT (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo)

2003 Decreto 27 febbraio, *Criteri e modalità di erogazione di contributi in favore delle attività teatrali, in corrispondenza agli stanziamenti del Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla L. 30 aprile 1985 n. 163*, «Gazzetta Ufficiale, n. 76, 1 aprile.

2014 Decreto 1 luglio, *Nuovi criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*, «Gazzetta Ufficiale, n. 191, 19 agosto.

Moguilevskaia, Tania

2012a *Le fonti documentarie e la loro trasformazione nelle creazioni del Teatr.doc*, «Prove di Drammaturgia», n. 2, pp. 7-11.

2012b *Verso una riformulazione politica della "Posizione zero": da Un'ora e diciotto minuti al "testimone reale"*, «Prove di Drammaturgia», n. 2, pp. 21-23.

Napoli, Mario - Traniello, Stefano

1999 *Consultabilità dei documenti orali in archivio e diritto d'autore*, in *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Ministero per i Beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, pp. 261-272.

Nora, Paul

1984-1992 *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 3 voll.

Orecchia, Donatella

2018 *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*, in *Thinking the Theatre - New Theatreology and Performance Studies*, a cura di Guccini, Gerardo - Petrini, Armando, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna, pp. 477-490, <<http://amsacta.unibo.it/5781/>>.

Paget, Derek

1987 *'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques*, «New Theatre Quarterly», 3, 12, November, pp. 317-336.

Palmieri, Silvia

2015 *Il teatro femminista in Italia attraverso la rivista «Effe»*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Parma, relatrice Roberta Gandolfi.

Passerini, Luisa

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

1988 *Autoritratto di gruppo*, Giunti, Firenze.

Patocka, Jan

2008 *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, Einaudi, Torino.

Pedullà, Gianfranco

- 2009 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano (1ª ed. 1994).
- Perissinotto, Loredana  
2004 *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma.
- Pethes, Nicolas – Rüchatz, Jens  
2002 *Dizionario della memoria e del ricordo*, ed. it. a cura di Borsari A., Bruno Mondadori, Milano.
- Piccioni, Linda  
2006 *Un laboratorio di storia urbana: le molte identità di Roma nel Novecento*, Donzelli, Roma.
- Pistacchi, Massimo (a cura di)  
2010 *Vive Voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Donzelli, Roma.
- Pollock, Della  
2005 *Remembering. Oral History Performance*, Palgrave Macmillan, New York.
- Pontremoli, Alessandro  
2005 *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino.
- Portelli, Alessandro  
1985 *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985*, Einaudi, Torino.  
1991 *La memoria e l'evento. L'uccisione di Luigi Trastulli, Terni 17 marzo 1949*, in Bermani 2001, pp. 62-91.  
1997 *Tryin' To Gather a Little Knowledge. Some Thoughts on the Ethics of Oral History*, in Id., *The Battle of Valle Giulia*, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 55-71.  
1999 *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma.  
2004 *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma.  
2007a *Come se fosse una storia. Narrazioni personali dei reduci e storia orale del Vietnam*, in Id., *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma, pp. 349-372.  
2007b *Terni. La memoria operaia*, Donzelli, Roma.  
2011 *America profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky*, Donzelli, Roma.  
2012(a cura di) *Mira la rondondella: musica, storie e storia dei Castelli romani*, Squilibri, Roma.  
2014 *Las funciones del olvido: escritura, oralidad, tradicion*, in *Los usos del olvido. Recurridos, dimensiones y nuevas preguntas*, a cura di Flier, Patricia - Lvovich, Daniel, Prohistoria, Rosario, pp. 39-59.
- Portelli, Sandro - Parisella, Antonio (a cura di)  
2016 *Ribelle e mai domata. Canti e racconti di antifascismo e resistenza*, Squilibri, Roma.
- Pustianaz, Marco  
2011 *La presenza dello spettatore*, «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, n. 21, a cura di Pitozzi, Enrico, pp. 191-206.
- Rabito, Vincenzo  
2007 *Terra matta*, Einaudi, Torino.
- Richards, Sandra  
1993 *The Rise of the English Actress*, Macmillan, London.

- Ricœur, Paul  
2012 *Ricordare, dimenticare, perdonare: l'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna.
- Rossi-Doria, Anna  
2012 *Memoria e racconto della Shoah*, «Genesis», n. 1-2, pp. 231-251.
- Sandino, Linda  
2013 *Introduction. Oral History in and about Art, Craft, and Design*, in Sandino - Partington 2013, pp. 1-13.
- Sandino, Linda - Partington, Matthew  
2013 *Oral History in the Visual Arts*, Bloomsbury, London - New Delhi - New York - Sydney.
- Sanguinetti, Lamberto  
1963 *La Compagnia reale sarda (1820-1855)*, Cappelli, Bologna.
- Sapienza, Annamaria  
2016 *Il corpo ritrovato. I linguaggi del teatro nei laboratori di "f. pl. femminile plurale"*, «Comunicazioni Sociali», n. 2, pp. 292-304.
- Sauter, Willmar  
2000 *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa University Press, Iowa City.
- Scabia, Giuliano  
1976 *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino.
- Schino, Mirella  
1996 *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Bulzoni, Roma.  
2015 *Il libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.
- Scott, J. W.  
1991 *The Evidence of Experience*, «Critical Inquiry», n. 17, pp. 773-97.
- Servos, Norbert  
2001 *Pina Bausch ou L'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris.
- Sheftel, Anna - Zembrzvcki, Stacey  
2017 *Slowing Down to Listen in the Digital Age: How New Technology Is Changing Oral History Practice*, «Oral History Review», n. 44 (1), pp. 94-112. DOI: <<https://doi.org/10.1093/ohr/ohx016>>.
- Shopes, Linda  
2007 *Legal and Ethical Issues in Oral History*, in *History of Oral History. Foundations and Methodology*, a cura di Charlton, T.L. - Myers, L.E. - Sharpless, R., AltaMira Press, Lanham-New York-Toronto-Plymouth, pp. 125-159.

- Silvi, Maria Grazia  
1980 *Il teatro delle donne*, La Salamandra, Milano.
- Sinello, Rachele  
2015 *Le vite degli altri. Verso la definizione delle linee guida italiane per la storia orale*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Corso di Laurea in Lettere, anno accademico 2014-2015, relatore A. Casellato.
- Sipe, Dan  
1991 *The Future of Oral History and Moving Images*, «Oral History Review», n. 19 (1/2), pp. 75-87.
- Squarzina, Luigi  
1963 *Libertà e limiti della regia*, in *Teatro-Situazione 1963*, a cura di Canevaro, Andrea – Chiesa, Ivo - Squarzina, Luigi, Edizioni del Teatro Stabile della Cottà di Genova, Genova, pp. 65-75.
- Stanislavskij, Konstantin S.  
1963 *La mia vita nell'arte*, Prefazione di Gerardo Guerrieri, trad. it. Di Maria Borsellino De Lorenzo, Einaudi, Torino.
- Stelliferi, Paola  
2015 *Il femminismo a Roma negli anni Settanta: percorsi esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bononia University Press, Bologna.
- Sterne, Jonathan  
2006 *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* [2003], Duke University Press, Durham et Londres.  
2010 *Le passé audible*, in «Théâtre/Public» (*Le Son du théâtre: I. Le passé audible*), n. 197, pp. 15-19.
- Stowell, Sheila  
1992 *A Stage of Their Own: Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, Manchester University Press, Manchester.
- Taviani, Nando  
2004 *Premessa cubana. Il «romanzo che non c'è» e le «opere scelte» di Eugenio Barba*, «Teatro e Storia», n. 25, pp. 117-155.
- Taylor, Diana  
2003 *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham.
- Thomson, Alistair  
2016 *Digital Aural History: An Australian Case Study*, «Oral History Review», n. 43 (2), pp. 292-314, DOI: <<https://doi.org/10.1093/ohr/ohw067>>.
- Turner, Christina  
2009 *Beredte Körper - bewegte Seelen: zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Transcript, Bielefeld.

- Turner, Christina - Wehren, Julia  
2010 *Original und Revival: Geschichts-Schreibung im Tanz. Materialien des ITW Bern 10*, Chronos, Zürich.
- Tota, A. Lisa  
2011 *Etnografia dell'arte: per una sociologia dei contesti artistici*, Led, Milano.
- Traversetti, Bruno - Andreani, Stefano  
1988 *Incipit. Tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Nuova ERI, Torino.
- Trevisan, Zoran  
2016 *Piccola storia di un teatro anticonformista*, «Doppiozero», 22 agosto, <<http://www.doppiozero.com/category/nomi-e-personaggi/teatrdoc>>.
- Valenti, Cristina  
2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano, [edizione riveduta e ampliata di Ead., *Conversazioni con Judith Malina*, Elèuthera, 1995].
- Valentini, Valentina  
2015 *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma.
- Valentino, Mimma  
2015 *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano.
- Visone, Daniela  
2010 *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano.
- Wagenbach, Marc - Pina Bausch Foundation  
2014 *Inheriting dance: an invitation from Pina*, Transcript, Bielefeld.
- Walter, Nataly - Bausch, Salomon  
2011 *Progress report n° 1*, Pina Bausch Foundation, <[http://www.pinabausch.org/download/reports/Progress\\_Report\\_PBF\\_2011\\_web.pdf](http://www.pinabausch.org/download/reports/Progress_Report_PBF_2011_web.pdf)>.
- Wandor, Michelene  
1986 *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Wieviorka, Annette  
1998 *L'ère du témoin*, Plon, Paris (trad. it. *L'era del testimone*, Cortina, Milano, 1999).
- Williams, Brien R.  
2011 *Doing Video Oral History*, in Ritchie, Donald A., *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 267-276.
- Wilmer, Stephen (a cura di)  
2008 *National Theatres in a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Wu Ming  
2009 *New Italian Epic. Narrazioni, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Einaudi, Torino.

Zemon-Davis Natalie

1983 *The Return of Martin Guerre*, Cambridge, Harvard University Press, Harvard (trad. it. *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1984).

Zemon-Davis Natalie

1987 *Fiction in the archives. Pardon tales and their tellers in sixteenth-century France*, Polity Press, Cambridge (trad. it. *Storie d'archivio. Racconti di omicidio e domande di grazia nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992).

Zemon-Davis Natalie

2007 *La passione della storia. Un dialogo con Denis Crouzet*, Viella, Roma.

Zeno-Zencovich, Vincenzo

2003 *Le problematiche giuridiche legate alle fonti orali*, «Archivi per la storia», n. 1.

## 2. Fonti sonore<sup>177</sup>

Apollo Theater Oral History Project

<[http://oralhistoryportal.cul.columbia.edu/document.php?id=ldpd\\_9509829](http://oralhistoryportal.cul.columbia.edu/document.php?id=ldpd_9509829)>

Archivio della memoria. Strade della memoria. Storie di vita e di popoli

<<http://www.stradedellamemoria.it>>

Archivio video di Storia orale con la raccolta delle video interviste ai minatori del Monte Amiata

<<http://www.archiviovideodistoriaorale.it/parcoamiata/index.php>>

Audioregistrazione del seminario di Storia Orale e Teatro, Polo universitario di Imperia, 11-12 dicembre 2015

<<http://www.ormete.net/materiali/>>

Australian Generations Project

<<http://artsonline.monash.edu.au/australian-generations/>>

*"It was forty years today..." Location the early history of performance in Wales 1965-1979* (Aberystwyth University del Wales)

<<http://www.performance-wales.org>>

Laboratorio di Storia Orale-Labor

<<http://www.lab-or.it/>>

Patrimonio orale

<<http://patrimoniorale.ormete.net>>

---

<sup>177</sup> Riferimenti generali a progetti citati nel corso della pubblicazione, consultati l'ultima volta il 25 marzo 2018.

Peter Brook Project: from Archive to Action!

<<http://www.vam.ac.uk/blog/news-learning-department/peter-brook-from-archive-to-action-oral-history-project>>

Pina Bausch Foundation Archive

<<http://www.pinabausch.org/en/archive>>

Theatre Archive Project (British Library)

<<http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project>>

Training Project 2009 (Odin Teatret Archive)

<<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/oral-sources/training-project-2009>>

## *Abstract (ita/eng)*

Storia orale, memoria, teatro. Un contesto interdisciplinare  
Oral History, Memory, Theatre. An interdisciplinary Context

### *I. Le sfide della storia orale oggi*

Giovanni Contini

L'autore muove dalla propria esperienza personale di utilizzo di fonti orali nel teatro per proporre una prima riflessione sulla forma in cui la fonte viene usata. L'esempio di *Fiasco*, prodotto dal gruppo teatrale di Prato il Culturificio, dimostra come la scelta di costruire lo spettacolo a partire dall'ascolto di interviste di storia orale (in quel caso realizzate con ex mezzadri di Carmignano), piuttosto che dalla lettura della loro trascrizione, possa creare un "effetto verità" portentoso. Esso deriva dall'evidenza della frizione verità/finzione, nata dall'innesto del dialetto carniganese arcaico, testimoniato delle interviste, in bocca a giovani attori.

Dopo essersi soffermato su come l'utilizzo del magnetofono in storiografia abbia stimolato un'effervescenza di riflessioni e di proposte (in particolare, la scuola italiana si è caratterizzata per la capacità di leggere obliquamente le "false notizie" fattuali e utilizzarle per ricostruire la soggettività dei protagonisti), l'autore si chiede come, anche nel caso delle videointerviste, possa essere salvaguardato questo approccio. È fondamentale per questo che il ricercatore partecipi in prima persona alla postproduzione e non lasci la responsabilità del montaggio al solo regista.

L'uso delle fonti orali per ricostruire la storia del teatro potrà stimolare una riflessione in questo senso e su come mostrare la differenza della storia orale e utilizzarla per raggiungere un livello più profondo di verità.

### *The challenges of today's oral history*

The author begins from his own experience of using oral sources in the theatre to propose an initial reflection on the form in which the source is used. The example of *Fiasco*, produced by the Culturificio theatre group (Prato), demonstrates how the choice of creating a performance on the basis of listening to oral history stories (in this case the stories of former sharecroppers from Carmignano), rather than reading their transcriptions, can create a phenomenal "truth effect". This derives from the evidence of the truth/fiction friction which was born from grafting the archaic Carmignano dialect, witnessed by the interviews, onto the mouths of young actors.

After lingering on how the use of the magnetophon in historiography has stimulated an effervescence of reflections and proposals (in particular, the Italian school is characterised by its capacity to obliquely read the factual "fake news" and use it to rebuild the subjectivity of protagonists), the author wonders how even in this case of video-interviews, this approach can be safeguarded. Therefore, it is fundamental that the researcher participates firsthand in the postproduction phase and does not leave the responsibility of the montage to just the director.

The use of oral sources to rebuild the history of theatre can stimulate a reflection in this sense and on how to show the different nature of oral history and use it to reach a deeper level of truth.

## II. *Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale*

Bruno Bonomo

Questo contributo ha ad oggetto le *Buone pratiche per la storia orale* recentemente adottate dall'AISO (Associazione italiana di storia orale), che si propongono come testo di riferimento italiano in materia di deontologia della ricerca con le fonti orali e rappresentano una rilevante novità in un campo nel quale tradizionalmente, in assenza di un'elaborazione collettiva formalizzata, gli aspetti deontologici del lavoro sono stati demandati alla sensibilità e agli orientamenti dei singoli ricercatori e ricercatrici. Si delinea il contesto in cui è maturata la decisione dell'AISO di dotarsi di questo strumento, si illustrano le principali motivazioni e finalità dell'iniziativa, e si ricostruisce il percorso seguito dal gruppo di lavoro incaricato di redigere il testo. Infine, si individuano alcune parole chiave che consentono di riassumere gli obiettivi e i contenuti essenziali del documento in oggetto.

### *Research professional ethics and legal implications: Best practices for oral history*

This paper deals with the *Best practices for oral history* that have been recently adopted by AISO (Italian Oral History Association). The *Best practices* are intended to be a reference text for research ethics in oral history, and represent a significant novelty in the Italian context, where these aspects – in the absence of collective and formal elaboration – have traditionally been left to the sensitivity and attitude of individual researchers. This paper outlines the context in which the decision was taken to adopt this instrument, it illustrates the main motivations and aims of the initiative, and traces the path followed by the working group to which the drafting of the text was entrusted. Finally, a few keywords are identified to condense the objectives and the essential content of the document.

## III. *L'illusione provvisoria della presenza. Verità, finzione, immaginazione nella storia orale*

Alessandro Casellato

Da alcuni anni c'è una riflessione in corso tra gli storici sui rapporti e i confini tra storiografia e fiction. Entreremo in questo dibattito attraverso tre casi-studio che legano storia orale, teatro e performance: l'esperienza di Giuliano Scabia, protagonista del Teatro vagante nei primi anni '70; la storia di Enric Marco, venuta alla ribalta dell'opinione pubblica nel 2005; il film *Vita di Pi*, portato sullo schermo da Ang Lee nel 2012. Concludiamo osservando che chi lavora con le fonti orali e con le storie di vita si trova a dover elaborare un concetto non semplice e non lineare di "identità", di "realtà" e di "verità", in relazione alle narrazioni personali.

### *The temporary Illusion of Presence. Truth, Fiction, Imagination in Oral History*

For some years there has been an ongoing debate among historians on the relationship and the boundaries between historiography and fiction. The paper takes part in this debate through three case studies that link oral history, theatre and performance: the experience of Giuliano Scabia, inventor and director of the *Teatro vagante* in the early 1970s; the story of Enric Marco, that came to public prominence in 2005; the movie *Life of Pi* by Ang Lee (2012). The article concludes by noting that those who work with oral sources and life stories should elaborate a non-simple and

non-linear concept of "identity", "reality" and "truth", in relation to personal narratives.

#### IV. *Progetti di acquisizione, tutela e valorizzazione delle fonti orali "teatrali" della collezione dell'Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*

Piero Cavallari

La collezione di dischi, ideata da Rodolfo De Angelis nella prima metà degli anni venti, intitolata *La parola dei grandi*, nel 1928 divenne il nucleo della Discoteca di Stato, fondata in quell'anno per acquisire, conservare e promuovere la voce di personalità italiane. De Angelis è stato attivo nel Futurismo e grande amico di Marinetti. Anche la realizzazione della sua *Parola dei Grandi* è inserita nel corollario del Futurismo. Essa è stata concepita in tre filoni distinti: i capi militari; gli oratori, i politici del tempo, infine i poeti. Di questi abbiamo tre dischi con le voci di Marinetti, Trilussa e Pirandello: della voce del drammaturgo e premio Nobel per la letteratura nel 1934 quel vecchio disco a 78 giri è l'unica incisione. L'articolo infine dà brevemente conto delle altre fonti orali utili per la ricerca sul teatro e presenti nell'archivio dell'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi (che ha assorbito la Discoteca di Stato nel 2007).

#### *Projects to acquire, conserve and enhance oral theatrical sources from the Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi collection*

The disc collection, *La parola dei grandi*, edited by Rodolfo De Angelis in the first half of the 1920s, became the nucleus of the Discoteca di Stato in 1928, when it was founded to acquire, preserve and promote the voices of Italian personalities. De Angelis had been active in Futurism and was a great friend of Marinetti. The production of his *La parola dei grandi* was also inserted in the corollary of Futurism. It was conceived in three distinct strands: the military leaders; the orators, politicians of the time; finally the poets, three discs with the voices of Marinetti, Trilussa and Pirandello (that old 78 rpm disc is the only recording of the great playwright who won the Nobel Prize for Literature in 1934). Finally, the article gives information about the many other oral sources currently present in the archive of the National Institute of audiovisual heritage (which absorbed the Discoteca di Stato in 2007) which are useful for research about theatre.

Fonti orali *per* il teatro

Oral Sources *for* the Theatre

#### V. *Teatro e Storia orale: cinque punti introduttivi*

Laura Mariani

L'autrice introduce la sezione dedicata alle fonti orali per il teatro, segnalando cinque punti di riflessione in merito alla tangenza tra i campi del Teatro e della Storia orale: l'appartenenza costitutiva del teatro al dominio della cultura orale; la presenza di aspetti performativi nella testimonianza orale; la complessità e le insidie che si presentano nel raccogliere le testimonianze di attori e attrici; le potenzialità di protagonismo femminile e di ripensamento del ruolo della donna insite nel teatro e nella Storia orale; la sfida aperta dal *Libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*: fondare e contemporaneamente mettere in crisi un museo.

*Theatre and Oral History: five preliminary aspects*

The author prefaces the section *Oral sources for the Theatre* with five keynotes about the close affinities between Theatre and Oral History: the constitutive fact that theatre pertains to oral culture domain; the presence of performing elements in oral statements; the insidiousness implied in collecting the statements of actors and actress; the possibility of rethinking the role of women implicit both in Theatre and Oral History; the challenging idea of *Libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*: founding a museum and causing its crisis in the same time.

VI. *ECHO, cugino francese di ORMETE. Storia orale/storia aurale*

Marie-Madeleine Mervant-Roux

Il saggio presenta sinteticamente gli obiettivi, i risultati e le prospettive del progetto, finanziato dall'Agence Nationale de la Recherche, *Scrivere la storia dell'orale. L'emergenza di una oralità e di una auralità moderne. Movimenti vocali e sonori nell'immagine scenica (1950-2000)*, abbreviato in ECHO.

Nato per reazione alla cancellazione quasi totale della dimensione sonora e auditiva dell'evento teatrale nella ricerca teatrologica, ECHO conta su un'équipe franco-canadese-olandese e riunisce storici del teatro, conservatori, informatici, studiosi del suono e dell'acustica, studiosi di scienze umane e sociali. L'obiettivo principale è duplice: recuperare non solo i suoni, ma anche gli ascolti del passato, concentrandosi sul teatro europeo (in particolare, francese della seconda metà del XX secolo), inteso come uno spazio organizzato dalla e per la voce "parlata". Obiettivi secondari sono la valorizzazione degli archivi sonori teatrali; la riflessione su una storia del teatro come luogo di percezione uditiva; l'avanzamento delle tecniche di auralizzazione scientifica per lo studio storico dell'acustica dei luoghi di spettacolo. A partire dal nucleo documentario rappresentato dai fondi sonori conservati presso la Bibliothèque Nationale de France (concernenti, in particolare, i teatri parigini di Chaillot e dell'Athénée), sono stati aperti quattro cantieri di ricerca specifici: ascolto e descrizione di audio-registrazioni di una cinquantina di spettacoli di questi due teatri (1947-1997); realizzazione e analisi di interviste con spettatori sui loro ricordi di tali spettacoli; esplorazione di archivi radiofonici nel senso sia di una storia della dizione teatrale, sia dell'elaborazione di una memoria del teatro; ricostruzione della storia architettonica e acustica delle sale (con elaborazione di modelli 3D). I quattro cantieri convergono nello studio generale dell'evoluzione della parola parlata sulla scena teatrale e dei processi all'opera nella costituzione di una memoria fonica (sonora e vocale) del teatro.

*ECHO, French cousin of ORMETE. Oral/aural history*

The essay gives a synthesis of the objectives, results and potential of the project *L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)* abbreviated into ECHO and financed by the Agence Nationale de la Recherche.

Born as a reaction to the almost total deletion of the sound and auditive dimension of the theatrical event in Theatre Studies, ECHO has a French-Canadian-Dutch team and brings together theatre historians, curators, computer scientists, sound and acoustic scholars, as well as humanities and social science scholars. The main objective is two-fold: retrieve not only sounds but also the audience of the past, concentrating on European theatre (especially French theatre in the second half of the twentieth century), understood as a space organised by and for the

“spoken” voice. Secondary objectives are the enhancement of theatre sound archives; reflection on the history of theatre as an auditive perception space; progress of scientific auralization for the historical study of acoustics in performance spaces. Beginning with the documentary nucleus represented by the ambient sounds conserved in the Bibliothèque Nationale de France (concerning especially the Parisian theatres Chaillot and Athénée), four specific research projects have been launched: listening and description of audio-recordings from about fifty shows in these two theatres (1947-1997); carrying out and analysis of interviews with spectators about their memories of these shows; exploration of radio show archives in the sense of a history of theatrical diction, both in the elaboration of a memory of their experiences of performances; reconstruction of architectural and acoustic history of theatres (with elaboration of 3D models). The four projects converge on the general study of the evolution of the spoken word on the theatrical scene and the processes at work in the constitution of a phonic memory (sound and voice) of theatre.

VII. *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all’Odin Teatret*  
Mirella Schino

A partire dall’esperienza di una raccolta di fonti orali sul training dell’Odin Teatret, il saggio propone una riflessione sul potenziale e sulla utilizzazione delle fonti orali come strumento privilegiato per lo studio della storia del teatro. In particolare, per una indagine sulle zone di confine, sulla mancanza di continuità tra arte e mestiere; su problemi come la confusione tra comportamento e creazione artistica. Aree che creano disagio, e che quindi sono in genere sottovalutate o sopravvalutate. Ad esse, in questo saggio, è stato dato il nome di luogo incerto. Un termine che potrebbe essere allargato al teatro, nel momento in cui si sceglie di dare la priorità a questo punto di vista.

*An uncertain place. Reflections starting from a project on oral sources about the training at Odin Teatret*

Starting from the experience of a collection of oral sources on the training at Odin Teatret, the essay proposes a reflection on the potential and the usage of oral sources as privileged tool for the study of the history of theatre. Specifically: for research on topics in borderline areas, on the lack of continuity between art and profession; on issues such as the confusion between behaviour and artistic creation. Such areas cause distress and are therefore generally under- or overrated. In this essay, they are given the name of “uncertain place” – a term that could be extended to theatre, when one chooses to give priority to this point of view.

VIII. *Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell’Odin Teatret*  
Francesca Romana Rietti

L’articolo si interroga su quali primi passi gli studi teatrali possano compiere per interpretare e usare le fonti orali nel campo degli studi dedicati al training dell’Odin Teatret. Nel 2011, nell’ambito di un progetto di raccolta di fonti orali sul training, Mirella Schino ha condotto una lunga video-intervista a Eugenio Barba, relativa al training del primo decennio di vita dell’Odin Teatret. A partire dall’analisi di questa fonte documentaria l’articolo instaura un confronto con le fonti scritte

dedicate dal regista allo stesso argomento, indagando le peculiarità specifiche di queste due forme di memoria storica.

Per più di quarant'anni Eugenio Barba ha scritto sul training dei suoi attori dell'Odin Teatret in articoli, saggi, lettere e capitoli di libri. L'osservazione di questa nuova fonte documentaria sembra poter aprire alla storia degli studi in materia altre prospettive di ricerca e di indagine e porre, persino su un oggetto di studi così tanto indagato, un nuovo ordine di domande, dubbi e problemi. La documentazione orale, incentrata com'è sul racconto autobiografico e sulla memoria, può rappresentare per il teatro uno strumento tanto prezioso quanto poco usato ed esplorato, che permette di volgere uno sguardo differente sull'apparente fissità delle testimonianze testuali.

*Between orality and writing. Eugenio Barba and the training of Odin Teatret*

The article investigates which first steps can be taken in theatre research for the interpretation and use of oral sources in the field of studies dedicated to the training of Odin Teatret. In 2011, in the context of a project for the collection of oral sources on the training, Mirella Schino conducted a long video-interview with Eugenio Barba about the training during the first ten years of Odin Teatret. Starting from the analysis of this documentary source, the article establishes a comparison with the written sources by the director on the same topic, and investigates the specific characteristics of these two forms of historical memory.

For more than forty years Eugenio Barba has written about his actors' training at Odin Teatret in articles, essays, letters and chapters of books. The examination of this new documentary source seems to open other perspectives of research and investigation for the history of studies on the topic; although the subject matter has been so thoroughly investigated, it poses a new set of questions, doubts and problems. Focused as it is on autobiographical account and memory, oral documentation in theatre represents a precious tool, though little used and explored, which allows a different look on the apparent fixity of textual records.

*IX. Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

Gaia Clotilde Chernetich

Questo articolo propone una riflessione su alcuni aspetti emersi nel corso della mia ricerca dottorale che ha avuto come oggetto il funzionamento della memoria e la trasmissione delle conoscenze nel caso del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Nel cercare di fare il punto sull'utilizzo della storia orale nella ricerca sulla danza, nel testo affronto alcuni aspetti metodologici e presento alcuni estratti dalle interviste che ho condotto con i danzatori italiani membri della compagnia del Tanztheater Wuppertal, mostrando come le fonti di storia orale possano essere efficaci in maniera particolare per la ricerca sulla danza e soprattutto per approfondire questioni legate alla conservazione della memoria e alla sua trasmissione. Corpi, voci e memorie sono dunque qui affrontate come tre fasi successive che accomunano il funzionamento metodologico della storia orale e quello della trasmissione coreografica. A questo proposito, illustro brevemente gli studi di Jeff Friedman, uno dei pionieri dello studio della relazione tra danza e storia orale e della sua applicazione.

*The body and the voice. A perspective about the transmission of memory at Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

This article proposes a reflection on some aspects that emerged during my doctoral research which has been dealing with the functioning of memory and the transmission of knowledge in the case of the Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Trying to define the use of oral history in dance research, in the text I deal with some methodological aspects and I present some excerpts from the interviews I conducted with the Italian dancers of the Tanztheater Wuppertal showing how oral history sources can be effective in dance research to investigate issues like the conservation of memory and its transmission. Bodies, voices and memories are treated, therefore, as three subsequent phases which concern both the methodological functioning of oral history and the choreographic transmission. On this point, I briefly illustrate Jeff Friedman's studies, one of the pioneers in the study of the relationship and in the application of dance and oral history.

*X. Osservatorio su progetti in corso*

Livia Cavaglieri, Francesca Fava, Viviana Raciti

*Memoria e Stabilità: i racconti della costruzione del teatro pubblico italiano* di Livia Cavaglieri ha per oggetto di ricerca i Teatri stabili pubblici. Per quanto molto differenti gli uni dagli altri, essi necessitano oggi di essere storicizzati e ripensati con le loro peculiarità dentro una riflessione di sistema, che superi il dato del singolo teatro e guardi agli Stabili pubblici come a un campo di produzione culturale. Le fonti orali si rivelano in questo disegno strumenti utili ed efficaci alla riemersione della pluralità dei punti di vita espressi all'interno di organizzazioni sfaccettate e complesse.

*Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)* a cura di Francesca Fava, Roberta Gandolfi e Maia Giacobbe Borelli si prefigge di raccogliere le storie di vita delle artiste che furono attive nell'area della capitale nel periodo del femminismo. L'indagine in corso testimonia della presenza di artiste alla ricerca di un linguaggio originale e un nuovo modo d'espressione femminile in scena, attraverso tante e varie modalità di rapportarsi all'impegno femminista e alle correnti di emancipazione.

*Franco Scaldati, le fonti scritte e orali. Una ricerca in fieri* di Viviana Raciti indaga la modalità compositiva tipica del drammaturgo (anche attore e capocomico), fatta di continui rimaneggiamenti e riscritture, avvenuti anche a distanza di molti anni. La natura stessa del teatro di Scaldati, costruito insieme alle persone e a contatto diretto con la città, indirizza verso la necessità di rivolgersi anche alle fonti orali, utili a ricostruire la complessità del suo percorso artistico.

*On projects in progress*

*Memory and «Stabilità»: the narrations of the construction of public theatre in Italy* by Livia Cavaglieri is focused on the «Teatri stabili pubblici». Even if differing one from other, these theatres should be nowadays historicised within a systemic view, in order to analyse them as a field of cultural production. Oral sources are particularly useful and incisive to let different points of views resurface in the history of complex and many-sided organisations.

The project *Theater women in Rome during the feminist mobilization (1965-1985)* by Francesca Fava, Roberta Gandolfi and Maia Giacobbe Borelli aims at collecting the life stories of the female artists who were active in Rome during the feminist period. The survey shows that the new and conscious female prominence on the scene represented the presence of artists in search both of an

original language and a new way of feminine expression on stage.

*Franco Scaldati, written and oral sources. A research in progress* by Viviana Raciti investigates the typical writing method of the playwright Franco Scaldati (also actor and actor-manager). His method is based on continuous readaptations and rewritings, even at the distance of years. The very nature of Scaldati's theatre, realised with people and in direct contact with the town, advises the researcher to the necessity of making use also of oral sources, in order to restore the complexity of his artistic path.

Fonti orali *nel* teatro

Oral Sources *in* Theatre

### XI. *Esperienze con le fonti orali e narrazione*

Alessandro Portelli

L'autore ripercorre le occasioni in cui il suo lavoro di storico orale si è incrociato con il teatro, a partire da due considerazioni che hanno stimolato questo incontro. Anzitutto, il far parte del contesto del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino, in cui era molto presente la consapevolezza che il lavoro di ricerca sul mondo popolare non si può limitare alla pura e fondamentale operazione della ricerca storica e alla costruzione di archivi, ma ha bisogno di forme di comunicazione che raggiungano anche altri destinatari. Poi, l'essere consapevole che la narrazione orale è una performance, una maniera di mettersi in scena. Nasce così all'inizio degli anni Novanta *Quilt*, spettacolo messo in scena con un gruppo di studenti, e si susseguono la collaborazione con Ascanio Celestini (*Radio Clandestina* ha tratto da *L'ordine è stato eseguito*, poi ancora *Fabbrica e Sirena dei Mantici*), *Ribelle e mai domata*, ecc.

#### *Experiences with oral and narrative sources*

The author retraces the occasions in which his work as an oral historian intersected with theatre beginning with two issues that stimulated this convergence. Firstly, being a part of the context of the Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino, in which the widespread presence of the awareness that the research work on the popular world cannot be limited to the pure and fundamental operation of historical research and the building of archives, but needs forms of communication that also reach other targets. Then, being aware that oral narration is a performance, a way of putting oneself on the stage. Thus *Quilt* was born at the beginning of the 1990s as a show to be staged with a group of students and collaboration with Ascanio Celestini (*Radio Clandestina* drew from *L'ordine è stato eseguito*, then *Fabbrica e Sirena dei Mantici*), *Ribelle e mai domata* etc followed.

### XII. *Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*

Roberta Gandolfi

Il saggio prende in considerazione gli sviluppi delle ricerche teatrali italiane in un periodo, quello del lungo '68, che vide una notevole espansione e dilatazione delle pratiche performative oltre gli edifici e le istituzioni teatrali. Si argomenta che in quel lasso di tempo le implicazioni reciproche fra teatro, oralità ed «era del testimone» (Wieviorka 1998) si fecero particolarmente intense e feconde. Le tre aree cui si fa riferimento sono il teatro documentario e di classe, le scene

femministe e l'animazione teatrale.

### *Theatre and orality during the long 1968*

This essay takes in consideration theatre and theatricality in Italy, right after 1968 and into the Seventies. It argues that during that period – a period of expansion and dilatation of theatrical practices, beyond theatrical buildings and institutions – the implication of performative arts with orality and with the figure of the oral witness became very strong and significant. The thesis is explored in connection with three areas: documentary theatre, feminist theatre, and the practices of the movement that is called “animazione teatrale” (the Italian way to applied theatre).

### *XIII. Il testimone reale a teatro*

Gerardo Guccini

Il teatro del testimone reale è un fragile aggregato di realtà: reale è il performer che si presenta con la propria identità non sostituita; reale è il vissuto che precipita in atti relazionali; reale è la presenza dello spettatore che viene chiamato a partecipare in quanto persona; reali sono gli orizzonti tematici della performance reale è l'oralità del dire che ora si sviluppa in senso dialogico mettendo il testimone reale al centro del dibattito, ora aggancia il parlato a successioni di ricordi, di immagini, di percezioni, di pensieri, che costituiscono, nel complesso, l'oggetto della testimonianza. Non di meno proprio il teatro e, in esso, proprio l'attitudine dell'artista scenico a farsi trasmettitore oppure semplice osservatore dei fatti della vita, distinguono la performance del testimone reale dalla continuità del quotidiano.

### *The real witness at theatre*

The theatre of the real witness is a fragile cluster of reality: real is the performer, who presents themselves with their not replaced identities; real are the past experiences; real is the presence of the spectator, who is drawn in as person; real are the themes of the performance; real is the orality of saying. Nonetheless, what distinguishes the performance of the real witness from everyday life continuity is precisely theatre and in particular the attitude of the performer towards being a transmitter or a mere observer of life facts.

### *XIV. Archivi, memoria e identità: un patrimonio culturale*

Susanna Ognibene

Negli ultimi decenni si sono moltiplicate e arricchite le iniziative dedicate alla “memoria”. In particolare sono in forte sviluppo le ricerche indirizzate alla raccolta della storia orale, testimonianze precedentemente considerate marginali, diverse e lontane dalla storia “ufficiale”. Nell'ambito industriale sono molte le esperienze in atto: a partire dagli anni '80 del Novecento, infatti, si sono susseguite numerose esperienze al riguardo, indirizzate sia alla piccola impresa sia alle grandi industrie italiane.

Un esempio interessante è costituito dall'Archivio Storico del Cantiere navale del Muggiano, di proprietà Fincantieri S.p.a., che conserva un patrimonio archivistico straordinario: documenti di tipo grafico, multimediale, fotografico e librario, inerenti sia la costruzione di navi militari e civili, sia l'evoluzione architettonica e logistica del cantiere. Nell'ambito delle diverse attività dell'Archivio

è stata avviata anche una raccolta di Fonti Orali, con l'intento di arricchire il patrimonio dell'azienda con una tipologia di documenti sino ad oggi assente. Ha preso corpo, così, il progetto *Un cantiere di voci*, una raccolta di interviste a vecchi impiegati e operai.

La testimonianza orale è divenuta, poi, fonte di ispirazione: cercando un veicolo adatto alla fruizione di questa tipologia di fonti, per presentarle ad un pubblico il più vasto possibile, si è pensato di costruire uno spettacolo teatrale, *Le Mani nel Ferro*, attraverso il quale narrare un momento particolare del Cantiere del Muggiano, che va dagli anni '30 alla fine della Seconda guerra mondiale, utilizzando in maniera *esperienziale* i documenti di archivio.

#### *Archives, memory and identity: a cultural heritage*

In the recent decades the initiatives dedicated to the memory have been multiplied and enriched. In particular researches about oral history are rapidly developing; these testimonies were previously considered marginal, different and far from "official" version of history. In the industrial environment there are many experiences: since the 80s of the twentieth century, in fact, countless experiences have witnessed on these matters, addressed both to small business and the great Italian industries.

An interesting example is constituted by the Historical Archives of the Muggiano's Shipyard, Fincantieri S.p.a., which houses an extraordinary archival heritage: chart documents, multimedia, photo and books, concerning both build military and civilian ships, both the architectural evolution and site logistics.

As part of the various Archive activities it has been started also a collection of Oral Sources, with the intent to enrich the heritage of the company with a kind of documents that have been absent until today. So the project *A shipyard of voices* took shape, as a collection of interviews to former employees and workers.

Then the oral testimony has become a source of inspiration: after having looked for a vehicle adapted to the use of this type of sources and to presenting them to an audience as ample as possible, it was decided to create a drama, called *Hands in the iron*, through which narrates a particular historical moment of the Muggiano's Shipyard, that goes from the 1930s to the end of the Second World war, using the archive documents in an experiential way.

#### *XV. Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano*

Alessandro Cecchinelli

L'articolo racconta come *case study* il progetto *Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano*, che si propone di costruire dei documenti di memoria attraverso interviste ad ex lavoratori del cantiere navale della Spezia, con la finalità di organizzare un archivio strutturato di testimonianze, che vada ad affiancare quello dei documenti su supporto più "tradizionale". Cominciato nel 2013 per volontà della Fondazione Fincantieri è stato affidato alla Promemoria Società Cooperativa ed è attualmente in corso. Il testo spiega i criteri di ricerca che guidano il progetto e i temi individuati per strutturare le interviste.

*Un cantiere di voci* si pone l'obiettivo di valorizzare la storia sociale del territorio, congiunta a quella del cantiere, sollecitando la memoria dei singoli e strutturando un archivio video che non sia una semplice raccolta, ma consenta anche una fruizione e valorizzazione delle testimonianze sia nella loro interezza sia organizzate per "soggetti". I video e le trascrizioni delle singole interviste sono

attualmente conservati presso l'Archivio Storico del Muggiano, destinati nel prossimo futuro a una fruizione pubblica attraverso diversi strumenti, tra cui una piattaforma web dedicata in fase di progettazione.

Oltre alla ricerca storica, le fonti orali hanno fatto nascere uno spettacolo, *Le mani nel ferro*, basato su quanto raccontato dai testimoni intervistati in merito agli anni '30 del '900 e alla Seconda guerra mondiale, con l'occupazione nazifascista in cantiere. Il teatro, che vive della relazione e dell'incontro tra persone, si è rivelato un mezzo molto efficace per raccontare ad un pubblico non specialistico quanto gli intervistati hanno a loro volta raccontato.

*A Shipyard of Voices. Oral sources and collective memory in Muggiano*

The article is about the case study of the project *Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano (A Shipyard of Voices. Oral Sources and Collective Memory of the Shipyard of Muggiano)*, to create memory documents through interviewing ex workers of La Spezia Shipyard, in order to organize a structured archive of testimonies, that supports "traditional" documents.

Requested by Fincantieri Foundation the project was entrusted to Promemoria Società Cooperativa, started in 2013 and currently in progress. The article explains the search criteria and chosen themes for structuring interviews of the project.

*Un cantiere di voci (A Shipyard of Voices)* has purpose to add value to the social history of territory joined to the history of the Shipyard, through the memories of single individuals and creating video archive – not just collection, but a continuous opportunity to use and develop complete testimonies and arrange it by subjects. The videos and the transcriptions of the interviews are currently preserved in Historical Archive of Muggiano. In future, will be created website for public consultation, which is being developed right now.

In addition to the historical research, the oral sources gave beginning to the theatrical show : *Le mani nel ferro (Hands in Iron)*, based on stories of witnesses about 1930' till Second World War, including nazi-fascist occupation of the Shipyard.

The theatre, that lives thanks to the relations and encounters of people, revealed as very effective way to share stories of interviewed people with generic public.



## *Profili autori (ita/eng)*

### **Bruno Bonomo**

È ricercatore a tempo determinato di Storia contemporanea alla Sapienza Università di Roma. I suoi interessi di ricerca vertono prevalentemente sulla storia urbana, sulla storia della casa e dell'abitare e sulla metodologia della ricerca storica. Tra le sue pubblicazioni: *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica* (Carocci, 2013); *Città di parole. Storia orale da una periferia romana* (con A. Portelli, A. Sotgia e U. Viccaro; Donzelli, 2006).

Bruno Bonomo is lecturer in Contemporary History at the University of Rome Sapienza. His research interests focus on three main areas: urban history; the history of housing, home and everyday life; historical research methods, in particular oral history. His publications include: *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica* (Carocci, 2013); *Città di parole. Storia orale da una periferia romana* (with A. Portelli, A. Sotgia and U. Viccaro; Donzelli, 2006).

### **Alessandro Casellato**

Professore associato all'Università Ca' Foscari Venezia, insegna Storia dell'Italia contemporanea e Storia orale. Nei suoi studi si è occupato di storia sociale e politica novecentesca in Italia e in Veneto, di storia orale e scrittura autobiografica. Da novembre 2017 è presidente dell'Associazione italiana di storia orale.

Associate Professor at Ca' Foscari Venice University, he teaches History of Contemporary Italy and Oral History. His studies have dealt with social and political history in the twentieth centuries in Italy and in Veneto, oral history and autobiography. From November 2017 he is president of the Italian Association of Oral History.

### **Livia Cavaglieri**

È ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Genova. Si occupa di Otto e Novecento e in particolare di storia delle istituzioni e dell'organizzazione teatrale; attori e compagnie, attori e Risorgimento; fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; regia e pratiche di allestimento. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Trust teatrali e diritto d'autore. 1894-1910* (con M. Paoletti, 2012); *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (con D. Orecchia, 2018). Codirige con Donatella Orecchia il progetto Ormete.

She is Senior Lecturer in Theatre Studies at the University of Genoa and has published books and essays on four areas of studies (regarding the XIX<sup>th</sup> and XX<sup>th</sup> centuries): 1) History of institutions and theatrical organisation in the Performing Arts; 2) Actors and theatre companies; actors and Italian unification); 3) Direction and Staging; 4) Oral History and Theatre. Her most recent monographs are: *Trust teatrali e diritto d'autore. 1894-1910* (with M. Paoletti, 2012); *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (with D. Orecchia, 2018). She runs the Ormete project together with Donatella Orecchia.

### **Piero Cavallari**

Lavora all'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi dove si occupa della catalogazione/descrizione dei documenti audiovisivi; è referente per la documentazione storica dell'Istituto e responsabile del gruppo di lavoro per la storia orale. È componente del comitato direttivo del Museo Storico della Liberazione di Via Tasso come rappresentante del Ministero dei beni e delle attività culturali. È stato uno dei membri fondatori dell'Associazione Italiana di Storia Orale. Pubblicazioni recenti: *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra* (con A. Fischetti), 2014; *"Disco e moschetto. Parole e musica dalla prima guerra mondiale"*, in *La grande guerra. Società, propaganda e consenso*, 2015.

He works in the National Institute for Audiovisual heritage, where he catalogues and describes audiovisual documents; he is the contact person for the historical documentation of the Institute and leads the working group on oral history. He is member of the steering committee of the Historical Liberation Museum in Via Tasso, Rome, as a representative of the Ministry of heritage and cultural activities. He was a founding member of the Italian Oral History Association. His recent publications include: *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra* (with A. Fischetti), 2014; *"Disco e moschetto. Parole e musica dalla prima guerra mondiale"*, in *La grande guerra. Società, propaganda e consenso*, 2015.

### **Alessandro Cecchinelli**

È nato nel 1979, vive alla Spezia. Nel 2005, con altri soci, ha fondato una cooperativa per la gestione e il riordino di archivi e biblioteche e la valorizzazione di beni culturali: la Promemoria SCRL. Ne è stato presidente per alcuni anni e ora si occupa sia della sua amministrazione sia del lavoro sui documenti. Collabora con il Laboratorio artistico (Ass. Cult. Rasoterra) di Sarzana, con cui organizza il Festival della Mentina e cura i programmi della web radio.

Alessandro Cecchinelli was born in 1979 and lives in La Spezia. In 2005, with other partners, he founded the cooperative la Promemoria SCRL to manage and reorganize archives and libraries, as well as to enhance cultural heritage. Alessandro was president of the cooperative for some years, but now he deals with the administration of the cooperative and works on documents. He also works closely with the Sarzana Laboratorio Artistico (Cultural Association Rasoterra) to organize Festival della Mentina and edits web radio programs.

### **Gaia Clotilde Chernetich**

Gaia Clotilde Chernetich ha ottenuto un dottorato di ricerca europeo presso l'Università di Parma e presso l'Université Côte d'Azur. Ha studiato Narratologia (EHESS, Parigi) e Studi Teatrali (Paris 3 - ENS). Le sue ricerche vertono sull'epistemologia, sulla trasmissione e sul funzionamento della memoria nelle arti. I suoi ambiti di interesse riguardano la relazione tra danza e scrittura, la drammaturgia della danza, la storia orale, il rapporto tra teatro e racconto e tra danza e gusto.

Gaia Clotilde Chernetich completed a European Ph.D. at the University of Parma, Italy and at the University Côte d'Azur, France. She has studied Narratology (EHESS, Paris) and Theatre Studies (Paris 3 - ENS). Her research deals with epistemology, transmission and functioning of memory in

the arts. Her interests concern the relationship between dance and writing, dance dramaturgy, oral history, the relationship between theatre and narration and between dance and taste.

### **Giovanni Contini**

È stato presidente dell'Associazione Italiana di Storia Orale fino al 2017 e ha a lungo diretto la sezione Archivi Audiovisivi della Soprintendenza Archivistica della Toscana. È stato fellow del King's College di Cambridge, UK (1981-84), Regents' fellow di UCLA - Università della California, Los Angeles (2006) e ha insegnato storia contemporanea alla Tokyo University (2001). Dal 2006 al 2012 ha insegnato presso l'Università degli studi di Roma La Sapienza. Tra le sue pubblicazioni: *Verba manent. L'uso delle fonti orali in storiografia* (con A. Martini, 1993); *Aristocrazia contadina. Sulla complessità della società mezzadrile: fattoria, famiglie, individui* (2005<sup>1</sup> e 2009<sup>2</sup>); *Memoria e rimozione. I crimini di guerra del Giappone e dell'Italia* (Con F. Focardi e M. Petricioli, 2010).

Former president of the Italian Association of Oral History (until 2017), he has directed the Audiovisual Archive section of the Tuscan Regional Board of the Ministry of Cultural Heritage and Environmental Conservation in Tuscany for a long time. He has been fellow in King's College in Cambridge, UK (1981-84), Regents' Fellow in UCLA - The University of California, Los Angeles (2006) and has taught contemporary history in Tokyo University (2001). Between 2006 and 2012 he taught at La Sapienza University of Rome. Among his publications are: *Verba manent. L'uso delle fonti orali in storiografia* (with A. Martini, 1993); *Aristocrazia contadina. Sulla complessità della società mezzadrile: fattoria, famiglie, individui* (2005<sup>1</sup> and 2009<sup>2</sup>); *Memoria e rimozione. I crimini di guerra del Giappone e dell'Italia* (with F. Focardi and M. Petricioli, 2010).

### **Francesca Fava**

Attrice, formatrice e docente, Francesca Fava si diploma al corso per attori presso la Scuola del Teatro Stabile di Torino diretta da Luca Ronconi e nel 2013 consegue il Dottorato di ricerca in Studi di Genere presso l'Università Federico II di Napoli. Insegna presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, l'Università di Ferrara, la Libera Università di Bolzano ed è attualmente docente a contratto dell'Università La Sapienza di Roma. Dal 2011 è responsabile del laboratorio teatrale dell'Università Campus Bio-Medico di Roma e attualmente, per la stessa università, è tutor d'aula per il Corso di Infermieristica generale. Tra le sue pubblicazioni: *Il bambino attore, il bambino spettatore*, con M. Giacobbe-Borelli, 2002; *Medea a teatro: il mito e la contingenza storica*, 2009 e *Votes for Women! e Pageant of Great Woman, due pièces di attrici inglesi del repertorio di propaganda suffragista*, 2012.

Actress and teacher, Francesca Fava graduated at the "Teatro Stabile di Torino" School directed by Luca Ronconi, and she obtained a Ph.D. in Gender Studies at the University Federico II of Naples in 2013. She teaches courses at the University Suor Orsola Benincasa of Naples, University of Ferrara, Free University of Bolzano; she is contract lecturer at La Sapienza University of Rome. Since 2011, she has been in charge of the theatre workshop at the University Campus Bio-Medico of Rome and is also classroom tutor for the course of General Nursing. Her publications include: *Il bambino attore, il bambino spettatore*, with M. Giacobbe-Borelli, 2002; *Medea a teatro: il mito e la contingenza storica*, 2009 and *Votes for Women! e Pageant of Great Woman, due pièces di attrici inglesi del repertorio di propaganda suffragista*, 2012.

### **Roberta Gandolfi**

È ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Parma, dove insegna Storia del teatro contemporaneo e Storia della regia teatrale. Si occupa di pratiche sceniche contemporanee, in Italia e in Europa, e di teatro e gender studies. Fra i suoi volumi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi*, (Titivillus, 2012, insieme a Silvia Bottiroli); *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma* (Mimesis, 2016).

Roberta Gandolfi is a researcher in Theatre Studies at the University of Parma, Italy where she teaches Contemporary Theatre and History and Theory of Directing. Her fields of research concern, in particular, contemporary stage practices in Italy and in Europe, theatre and gender studies. Her publications include: *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi* (Titivillus, 2012, co-author Silvia Bottiroli); *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma* (Mimesis, 2016).

### **Gerardo Guccini**

Gerardo Guccini insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Teorie e tecniche della composizione drammatica all'Università di Bologna. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». Dal 2002 al 2015 è Responsabile Scientifico del CIMES. Gli studi di Guccini riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari della regia lirica e il contemporaneo teatro di narrazione.

Gerardo Guccini is University professor of Theories and techniques of dramatic composition, in Alma Mater Studiorum, University of Bologna. In 1995 he founded, with Claudio Meldolesi, the review «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». From 2002 to 2015 he has been CIMES Scientific Manager. Professor Guccini's scientific researches is focused on the Eighteenth Century theatre, the performative aspects of opera direction and the contemporary Theatre of Narration.

### **Laura Mariani**

È docente di Storia dell'attore all'Università di Bologna. Ha introdotto tematiche di gender e cross dressing negli studi teatrali italiani e ha concentrato i suoi interessi sullo studio del lavoro attoriale e della sua documentazione, con particolare riguardo alla storia orale. Tra le sue pubblicazioni: *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927-1948* (Premio Sant'Anna di Stazzema 1983); *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (2005); *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* (2010 con C. Meldolesi e A. Malfitano); *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (2012); *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr Berlusconi* (2017).

She lectures in History of the Actor at the University of Bologna. She has introduced themes of Gender and cross dressing into Italian theatrical studies and focused her interest in the study of actor's work and its documentation, with particular reference to oral history. Among her

publications are: *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927-1948* (Winner of the Sant'Anna di Stazzema prize 1983); *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (2005); *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* (2010 con C. Meldolesi e A. Malfitano); *Do, undo, do over. Ermanna Montanari in Teatro delle Albe* (2012; English translation 2017); *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr Berlusconi* (2017).

### **Marie-Madeleine Mervant-Roux**

Direttrice di ricerca emerita presso il CNRS (unità THALIM: Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) e docente presso l'Université Paris 3-Sorbonne nouvelle. Ha dedicato studi pioneristici alla storia sonora del teatro drammatico, della quale si occupa da un decennio (ultima pubblicazione, con J.-M. Larrue, *Le son du théâtre*, 2016). Ha scritto, fra l'altro, sullo spettatore (*Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, 2006) e sul teatro amatoriale (*Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, 2004).

Emeritis director of research at CNRS (THALIM unit: Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) and lecturer at the Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle. She has dedicated pioneering studies to the history of sound in dramatic theatre which she has been working on for a decade (recently she published *Le son du théâtre*, 2016, with J.-M. Larrue). She has written about *inter alia* the spectator (*Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, 2006) and amateur theatre (*Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, 2004).

### **Susanna Ognibene**

È archeologa, archivista, storica. Dal 1984 svolge la libera professione nell'ambito dei Beni Culturali, nonché nell'ambito della formazione professionale e universitaria. Si occupa di archivi storici d'impresa e comunali. È il responsabile scientifico dell'Archivio Storico del Muggiano e dell'attività di valorizzazione del patrimonio storico aziendale per conto della Fondazione Fincantieri; è responsabile del recupero e valorizzazione dell'Archivio del personale dell'Arsenale Militare della Spezia. Si è occupata, come curatrice, di diverse mostre a carattere nazionale e internazionale. È autrice di numerose pubblicazioni scientifiche.

She is an archaeologist, archivist, historian. Since 1984 she has been working freelance in the field of cultural heritage and professional and university training. She deals with corporate and municipal historical archives. She is the scientific coordinator of the Historical Archives of Muggiano Shipyard, and deals with the enhancement of Fincantieri Foundation historical heritage; she coordinates the restoration and enhancement of the Personnel Archives of the Arsenal Military of La Spezia. As a curator she has worked on several national and international exhibitions. She is the author of numerous scientific publications.

### **Donatella Orecchia**

È professore associato in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma Tor

Vergata, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Drammaturgie per la scena contemporanea. I suoi ambiti principali della ricerca sono Storia e teoria della recitazione; Teatro di Varietà italiano; Storia orale e teatro. Fra i suoi volumi: *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna* (2007); *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento* (2012<sup>2</sup>); *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (con L. Cavaglieri, 2018). Dirige con L. Cavaglieri il progetto Ormete ed è ideatrice e direttrice scientifica di Patrimoniorale, portale di archiviazione per la memoria orale del teatro.

She is associate professor at the University of Roma Tor Vergata where she teaches History of Theatre and Performance as well as Dramaturgies in contemporary theatre. Her fields of research concern, in particular: Theory and history of acting in the 19th and 20th Centuries; History of theatrical criticism in Europe; Oral history and theatre; Italian variety theatre and its methodological problems. Her books include: *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna* (2007); *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento* (2012<sup>2</sup>); *Memorie sotterranee. Storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72* (with L. Cavaglieri, 2018). She is founder and director with L. Cavaglieri of the project Ormete and is the founder and scientific director of Patrimoniorale, a Web portal for the oral memory of theatre.

### **Alessandro Portelli**

Ha insegnato Letteratura americana alla Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma La Sapienza. Ha fondato e presiede il Circolo Gianni Bosio di Roma per la conoscenza critica e la presenza alternativa della cultura popolare. Collabora con la Casa della Memoria e della Storia di Roma e con «il manifesto». È uno dei massimi studiosi di storia orale al mondo. Fra i studi: *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (1991); *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (2004); *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo* (2007); *America profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky* (2011).

He has taught American literature at the Faculty of Humanities in La Sapienza University of Rome. He founded and chairs the Circolo Gianni Bosio in Rome for the critical knowledge and alternative presence of popular culture. He collaborates with the Casa della Memoria e della Storia di Roma and «il manifesto». He is one of the top scholars of oral history in the world. Among his studies are: *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (1991); *L'ordine è stato eseguito: Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria* (2004); *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo* (2007); *America profonda. Due secoli raccontati da Harlan County, Kentucky* (2011).

### **Viviana Raciti**

È studiosa e critica teatrale. Laureatasi presso l'Università Sapienza di Roma, attualmente è dottoranda presso l'Università di Roma Tor Vergata con una ricerca sul drammaturgo Franco Scaldati. È curatrice di alcuni percorsi documentali dedicati al Nuovo Teatro all'interno del portale <[www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com)> e redattrice dal 2012 presso la testata online «Teatro e Critica».

She is a theatre critic and scholar. A graduate of Sapienza University in Rome, as Ph.D. student, she is currently pursuing her research on the Sicilian playwright Franco Scaldati at the University of Roma Tor Vergata. She is curator of some documentaries dedicated to the New Theatre in Italy on <[www.nuovoteatromadeinitaly.com](http://www.nuovoteatromadeinitaly.com)>. Since 2012 she has worked for an online theatre review, «Teatro e Critica».

### **Francesca Romana Rietti**

Dottore di ricerca in Discipline dello Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, nel 2010 pubblica il volume *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*.

Nel 2008 fonda, insieme con Mirella Schino e Valentina Tibaldi, gli Archivi dell'Odin Teatret, con i quali tuttora collabora. Dal 2015 svolge incarichi di docenza a contratto presso il Dipartimento di Filosofia Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Roma Tre, è membro del nuovo comitato di redazione della rivista «Teatro e Storia» e collabora con il mensile «L'indice dei libri».

Doctoral researcher in Performing Arts Studies at La Sapienza University in Rome, in 2010 she published the book *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*.

She founded the Archives of Odin Teatret in 2008 together with Mirella Schino and Valentina Tibaldi with whom she still works closely. Since 2015 she has been teaching at the Department of Philosophy Communications and Performance at the University of Roma Tre, as a contract lecturer. She is a member of the new editorial staff of the journal «Teatro e Storia» and collaborates with the monthly review «L'indice dei libri».

### **Mirella Schino**

Insegna discipline dello spettacolo presso l'Università di Roma Tre. Ha fondato gli archivi dell'Odin Teatret, di cui è responsabile. Tra le sue pubblicazioni: *Il libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015; *Alchimisti della scena. Teatri Laboratorio del Novecento Europeo*, Roma, Laterza, 2009; *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008. È direttrice responsabile della rivista «Teatro e storia».

She teaches Performing Arts at University Roma Tre. She founded the Odin Teatret archives which she directs. Among her publications: *Il libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015; *Alchimisti della scena. Teatri Laboratorio del Novecento Europeo*, Roma, Laterza, 2009; *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008. She is chief director of the review «Teatro e storia».