

antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione

di Laura Pernice

Abstract – ITA

La Convenzione adottata dall'UNESCO nel 2003 ha ridefinito il concetto di patrimonio culturale immateriale nel segno di un netto slittamento da una concezione di stampo umanistico a una di matrice antropologica. Il nuovo accento posto dalla Convenzione sugli interventi di ricerca e documentazione coincide con l'incremento delle buone pratiche degli archivi, soprattutto digitali, ripensati non come meri depositi di memoria, ma come dei veri e propri dispositivi di continua riconfigurazione dei processi artistici. Muovendo da queste considerazioni, il contributo attinge alla fondamentale distinzione tra repertorio/*embodied knowledge* e archivio teorizzata da Diana Taylor per analizzare l'utilizzo del dispositivo archivio applicato alla tutela, alla valorizzazione e dunque alla riattivazione dei documenti teatrali.

Abstract – ENG

The Convention adopted by UNESCO in 2003 redefined the concept of intangible cultural heritage in the sign of a clear shift from a humanistic to an anthropological conception. The new emphasis placed by the Convention on research and documentation interventions coincides with the increase in good practices of archives, especially digital ones, rethought not as mere repositories of memory, but as real devices of continuous reconfiguration of artistic processes. Starting from these considerations, the essay draws on the fundamental distinction between repertory/*embodied knowledge* and archive theorised by Diana Taylor to analyse the use of the archive device applied to the preservation, valorisation and therefore reactivation of theatrical documents.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18681

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione

di Laura Pernice

1. La fisionomia del patrimonio teatrale dopo il restyling dell'UNESCO. Per un archivio teatrale come dispositivo di riattivazione

Il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti. È pertanto un patrimonio eterogeneo, la cui composizione e la cui forma riflette il modo in cui è stato vissuto il teatro così sotto l'aspetto artistico come sotto l'aspetto sociale. [...] molte [...] sono le sedi pubbliche nelle quali, frammentato e disperso, giace il patrimonio teatrale e non meno numerose, anche se di minore importanza, sono le sedi private (Calendoli 1991: 22).

Il brano che abbiamo riportato è tratto dal saggio di Giovanni Calendoli¹ *Un bene culturale d'eccezione: il teatro*, contributo che fa parte degli atti del convegno organizzato a Parma nel 1990 dall'allora giovane A.D.U.I.T. (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro) e intitolato emblematicamente *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. Il volume che raccoglie gli atti di questo convegno costituisce ancora oggi il principale presupposto teorico presente all'interno della bibliografia italiana sul tema del patrimonio teatrale. L'incontro dell'A.D.U.I.T., infatti, fu un momento di seminale importanza per gli studiosi delle cosiddette arti effimere, già all'epoca impegnati in prima persona nella classificazione, tutela e valorizzazione dell'immenso patrimonio di loro competenza.

Dal riassunto di Calendoli si comprende chiaramente quanto sia vasto e multiforme il patrimonio teatrale, e quanto la sua spiccata frammentarietà conservativa ponga questioni non banali di sguardo e di metodo per le ricerche di area teatrologica. Sintetizzando un *asset* di studi ormai di lungo corso sappiamo che l'opera teatrale, l'opera performativa, è forse l'unica che vive solo nel suo farsi, che si caratterizza come produzione transeunte ogni volta diversa, destinata a svanire nell'istante in cui è compiuta. La sua materia effimera fa i conti costantemente con la fondamentale questione della memoria del teatro², vale a dire di tutto ciò che a partire

¹ Giovanni Calendoli (1912-1995) è stato uno dei più illustri docenti italiani di teatro del Novecento. Già ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Padova, all'epoca del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale* era Presidente onorario dell'A.D.U.I.T.

² Su questo si veda almeno Banu 2005, Locatelli 2003 e 2006, Guarino 2005, Mango 2010.

dall'esperienza viva dell'evento si sedimenta nei ricordi individuali e collettivi di artisti e spettatori, nonché nelle tracce materiali, nei "resti performativi" (Schneider 2008), che l'evento produce e lascia dietro di sé.

Sulla scorta di questa consapevolezza fondativa della moderna teatrologia, il concetto di patrimonio teatrale può essere articolato secondo una doppia dimensione teorica, che convoglia le due declinazioni che esso ha assunto nel corso della sua storia millenaria: quella materiale, costituita dai documenti, e quella immateriale, rappresentata dagli eventi.

Il riconoscimento ufficiale di questa specifica dimensione del patrimonio teatrale è ancora abbastanza recente, e risale alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2003) adottata nel corso della trentaduesima sessione dalla Conferenza Generale dell'UNESCO svoltasi a Parigi il 17 ottobre del 2003. In questa occasione per la prima volta le arti performative sono state ritenute dei beni culturali di natura immateriale, meritevoli di salvaguardia e tutela.

Adottata senza alcun voto contrario³, la Convenzione siglata dall'UNESCO è entrata in vigore il 30 aprile 2006 (la firma italiana è arrivata nel 2007⁴) e ha rappresentato il punto d'arrivo, o meglio il vero e proprio traguardo, di un lungo processo di revisione e rinnovamento del concetto e della natura di patrimonio culturale, animato da un intenso dibattito internazionale nel corso degli anni Novanta.

Grazie all'apporto di nuovi *pattern* teorici e pratici extra-europei, provenienti dai Paesi del lontano Oriente e dalle culture africana e latino-americana, si è ridefinito il concetto di *cultural heritage* nel segno di un netto slittamento da una concezione di stampo umanistico a una di matrice antropologica. Se la prima era focalizzata sui valori di eccellenza, monumentalità, unicità e autenticità del bene culturale – e su questi si era iniziato a ragionare in termini di conservazione e valorizzazione già tra Ottocento e Novecento –, la seconda invece non è più centrata esclusivamente sull'oggetto, ma si allarga a comprendere l'intero processo antropologico-culturale che si sviluppa attorno e a partire da esso. Senza entrare nel dettaglio delle acquisizioni teoriche che hanno portato al nuovo paradigma patrimoniale formulato dall'UNESCO, possiamo comunque ricordare i suoi principali interventi normativi di avvicinamento: la Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale del 1972, la Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore del 1989, il

³ Sebbene nessuno dei 190 Paesi rappresentati abbia votato contro, significativo delle difficoltà insite nell'affrontare il tema del patrimonio culturale immateriale è il fatto che tre membri dell'UNESCO particolarmente influenti, Stati Uniti d'America, Canada e Regno Unito, si siano astenuti dal voto.

⁴ Dopo una fondamentale integrazione al Codice dei beni culturali e del paesaggio, attraverso la Legge n. 167 del 27 settembre 2007 (entrata in vigore a partire dal 13 ottobre 2007) anche l'Italia ha ratificato la Convenzione dandole effettiva esecuzione. Su questo cfr. Varricchio 2008.

Programma dei tesori umani viventi del 1993, la Lista dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità del 1997, la Dichiarazione universale per la diversità culturale del 2001. La genesi della Convenzione del 2003, tuttavia, non è esclusivamente una conseguenza di questi documenti ma, precisa l'esperta Chiara Bortolotto, "riflette anche l'assetto geopolitico che si è stabilito in seno all'Unesco dall'inizio degli anni '90 [...] e corrisponde alla più generale priorità dell'organizzazione, ossia la protezione della diversità culturale" (Bortolotto 2011: 14).

Tra il 1972 e il 2003 numerosi incontri, convegni e trattati nazionali e internazionali hanno segnato l'evolversi della riflessione sul tema del patrimonio culturale, giungendo a ridisegnare in profondità la sua fisionomia concettuale e giuridica. In breve, i punti cardine di questo *restyling* sono stati: ridimensionamento dell'idea di autenticità, con lo spostamento del focus dall'oggetto (o prodotto finale, chiuso e circoscritto) al processo che si genera e vive intorno a esso; accettazione dell'idea di un patrimonio non tradizionalmente ancorato al passato bensì legato al vivente; ripensamento dei processi conservativi in termini di salvaguardia e non di protezione, vale a dire non solo di mantenimento dell'integrità fisica dei beni – ovviamente inadeguato per quelli immateriali – ma anche di misure volte a garantirne "l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione" (UNESCO 2003: art. 2, par. 3).

Il nuovo accento posto dalla Convenzione sugli interventi di ricerca e di documentazione coincide ampiamente con l'approccio adottato dagli archivi teatrali contemporanei, incentrato sulle buone pratiche di conservazione e condivisione, soprattutto informatica, della memoria materiale del teatro. In nome del principio che *l'intangible cultural heritage* sia qualcosa che viene "trasmesso [...] e costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi [...], e dà loro un senso d'identità e di continuità" (UNESCO 2003: art. 2, par. 1), appare evidente che gli archivi teatrali non possano essere considerati come statici depositi di storia e memoria, ma debbano essere ripensati come dei veri e propri dispositivi di continua riconfigurazione dei processi artistici.

Poiché la concretezza fisica degli eventi, la loro presenza tangibile, svanisce con il trascorrere della loro durata, la salvaguardia e la valorizzazione (per usare la terminologia dell'UNESCO) si incardinano nella testimoniabilità e nella documentazione, vale a dire, con Bortolotto, "nella registrazione delle pratiche culturali su supporti materiali e nella raccolta dei documenti ad esse relativi che sono resi accessibili grazie ai siti web o agli archivi" (Bortolotto 2011a: 31).

La questione del riconoscimento normativo delle arti dello spettacolo, dunque, non è affatto meramente tecnica, ma riguarda il complesso insieme di azioni che legittimano, documentano e trasmettono le espressioni artistiche, collegandosi al cruciale tema della memoria del teatro e della conservazione-valorizzazione delle sue tracce concrete. Le acquisizioni maturate in seno agli interventi dell'UNESCO, e più tardi elaborate anche dalla

legislazione italiana, costituiscono il presupposto concettuale e pragmatico per qualsiasi intervento archivistico si voglia compiere sull'effimero-intangibile dell'arte teatrale. È pertanto sulla scorta di queste nuove, fondamentali acquisizioni che nel nostro Paese (ma non solo) sono aumentate le ricerche, le pratiche e le iniziative sull'archiviazione delle performance, delle quali analizzeremo mirati esempi nel paragrafo successivo. Sia chiaro, non vogliamo leggere le attuali prassi metodologiche degli studi teatrali, o il rinnovato interesse culturale per le risorse documentarie, semplicemente come la ricaduta *ipso facto* dei principi promulgati dall'UNESCO, ma considerare le linee della politica culturale europea come un riconoscimento e un sostegno per l'evoluzione di nuovi sguardi sul teatro, situati nella vitale dinamica della costituzione di fonti e dell'elaborazione di nessi.

Se ancora nel 1993 la studiosa americana Peggy Phelan limitava la vita delle opere al tempo presente⁵, ed esattamente come lei molti erano gli "adoratori della performance come effimero irredimibile" (De Marinis 2017: 168), dieci anni più tardi l'UNESCO formalizza un nuovo approccio alle arti dello spettacolo che non lascia più dubbi in campo teatrologico: non solo si riconosce il valore intangibile del patrimonio teatrale come fonte di "diversità culturale" e "creatività umana" (UNESCO 2003: art. 2, par. 1), ma in più se ne stabilisce la salvaguardia attraverso la documentazione, la tutela e la trasmissione dei suoi aspetti processuali, nell'ottica di una concezione patrimoniale ampia, "relativiste et plurielle" (Bortolotto 2011b: 23).

Tale riformulazione di paradigma della politica culturale europea, a nostro avviso, è ciò che negli ultimi anni sta portando a (ri)considerare gli archivi d'arte come – scrive Cristina Baldacci – "dispositivi processuali e partecipativi, come strumenti strategici di resistenza esistenziale e sociopolitica" (Baldacci 2016: 10). Specialmente nel caso degli archivi teatrali, legati ai processi, ai contesti, alla riattivazione⁶ di quelle forze e di quelle energie che hanno dato vita alle opere, i pattern concettuali e pratici introdotti dalla Convenzione del 2003 nel corso dei vent'anni dalla sua adozione si sono rivelati dei fondamentali strumenti per archiviare le performance, vale a dire per mettere in atto azioni di conservazione e tutela dei beni teatrali "volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale" (UNESCO 2003: art. 2, par. 3).

⁵ "Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance. [...] Performance becomes itself through disappearance" (Phelan 1993: 146).

⁶ Mutuando questo concetto dall'acuta riflessione di Claudio Meldolesi, riteniamo che la riattivazione si attagli perfettamente ai principi operativi di un archivio teatrale che si voglia porre come dispositivo generante. Cfr. Meldolesi – Molinari 2007.

2. Tra repertorio e archivio: la vita possibile delle tracce oltre l'effimero della performance

Posto il fatto che un archivio incarna sempre un “desiderio di immortalità” (Schino 2015: 16), è chiaro che esso lo diviene ancora di più nel caso del teatro, per cui la salvaguardia della memoria è *conditio sine qua* non per la sopravvivenza, ossia per produrre, conservare e trasmettere la conoscenza degli spettacoli.

Nel considerare lo statuto dell'archivio alla luce dei principi epistemici riguardanti il patrimonio teatrale, e perciò del riconoscimento della sua duplice natura materiale-documentale e intangibile-spettacolare, emerge una possibile articolazione delle tracce mnestiche degli eventi performativi secondo una doppia velocità.

Scriva Ferdinando Taviani:

Nastri diversificati di tempo attraversano la cultura teatrale al suo interno. Essa si muove dentro il complesso o l'accumulo globale delle pratiche e delle innovazioni artistiche con due velocità fra loro in attrito: l'una lenta, produttrice di materiali stabili e di permanenti rovine; l'altra effimera, volatile, produttrice di scie. Rovine e scie sono due diversi correlativi oggettivi della Storia, ma anche due differenti velocità (Taviani 2009: 223).

Nella relazione dialettica tra le scie degli spettacoli fuggitivi e le rovine dei loro materiali stabili, nella continua contrattazione fra i loro tempi diversi, si sviluppa l'idea di archivio inteso come dispositivo generante, come entità capace non solo di preservare ma anche di estendere, di rilanciare verso il futuro, quei sentieri di segni e di sensi lasciati dagli spettacoli.

In questo punto di intersezione tra l'opera d'arte teatrale e ciò che di essa si fa scoria, traccia, materiale da deposito, può essere utile ricorrere alla distinzione che la studiosa americana Diana Taylor ha teorizzato ed enucleato in merito. Partendo dal presupposto teorico che i sistemi di accesso e trasmissione della conoscenza modificano gli stessi modi di conoscere e di essere – “ciò che conosciamo viene profondamente alterato dal modo in cui arriviamo a conoscerlo” (Taylor 2019: 199) –, Taylor distingue due differenti sistemi epistemici: il repertorio e l'archivio. Quanto la studiosa definisce repertorio è tutto ciò che della performance rimane come comportamento *incorporato* nel performer stesso, nel suo complesso di azioni, gesti ed esperienza sensibile che nasce come corpo ed è inseparabile da esso, che solo attraverso di esso può essere trasmesso e diventare memoria attiva. Scrive Taylor che il repertorio

mette in relazione [*enacts*] la memoria incorporata: performance, gesti, oralità, azioni, danze, canti – in sintesi tutti gli atti ritenuti conoscenza effimera e non riproducibile. [...] Il repertorio richiede presenza: le persone partecipano alla produzione e alla riproduzione del sapere mediante l'“essere-là”, in quanto componenti della trasmissione. Al contrario degli oggetti d'archivio che si presumono stabili, le azioni che costituiscono il

repertorio non restano identiche. Il repertorio ad un tempo conserva e trasforma coreografie di significato (Taylor 2019: 52).

Quello che invece definisce archivio è tutto ciò che dalla performance viene reificato, che diventa un oggetto non modificabile, durevole e stabile, separato dalla fonte presente e corporea che l'ha generato. Se, puntualizza Taylor, l'UNESCO, nella sua fondamentale volontà di salvaguardare il patrimonio immateriale rischia di cadere nel paradosso che "l'archivio sia l'unica forma stabile di trasmissione" (Taylor 2019: 184), la vera sfida per una preservazione della performance attraverso la memoria è quella di far convivere repertorio e archivio, incorporato e documentato, in osmosi e in dialogo costanti e inscindibili.

Del resto in questo binomio teoretico, precisa la studiosa, "non si tratta [...] di binarismi statici o di momenti sequenziali (pre- o post-), ma di processi attivi: una serie di sistemi interrelati e contigui che partecipano continuamente alla creazione, all'immagazzinaggio e alla trasmissione della conoscenza" (Taylor 2019: 200). L'apparente divaricazione teorica tra sapere incorporato (*incorporate o embodied knowledge*⁷) e testimonianza documentaria si (ri)salda dunque nella possibilità di un approccio analitico che integra e interconnette forme repertoriali e forme archivistiche di memoria culturale, "combinan[do] il lavoro d'archivio e il repertorio in modi produttivi" (Taylor 2019: 60).

È nel segno di questa prospettiva di indagine teoreticamente capiente che, ormai oltre vent'anni fa, la stessa Taylor ha fondato presso la New York University l'Hemispheric Institute of Performance and Politics, una delle realtà oggi più solide e importanti a livello internazionale nel campo della ricerca teatrale e performativa.

Mettendo in fecondo dialogo un'ingente selezione di documenti multimediali con artisti, istituzioni, studiosi, attivisti, l'istituto concepito e diretto da Taylor riesce davvero a compensare l'insufficienza di un'idea di archivio della performance come qualcosa legato al solo materiale contenuto in esso tramite una sua incessante riattivazione, una ri-messa in vita delle fonti grazie all'interazione e modificazione di artisti, ricercatori, allievi, ossia – latamente – del concetto di repertorio.

L'obiettivo di archiviare le performance valorizzando la dimensione del repertorio, complementare a quella dell'archivio e capace di fare memoria delle prassi artistiche e della loro trasmissione, rappresenta la sfida centrale del progetto di Taylor, il quale pertanto non persegue esclusivamente scopi conservativi, ma si confronta con quesiti specifici che ne definiscono ulteriori finalità. Alla domanda ineludibile su come archiviare, conservare

⁷ Inizialmente sviluppato nell'ambito dell'antropologia culturale ma ormai acquisito anche dagli studi teatrali, e in particolare dai Performance Studies, il concetto di *incorporate o embodied knowledge* può essere approfondito qui: Schechner 1988, Turner 1993, Hastrup 1995a e 1995b, Deriu 2012 e 2013.

e preservare un atto che acquisisce il proprio senso solo nella sua materia viva, nella sua presenza inconservabile, l'istituto newyorkese risponde con soluzioni archivistiche segnatamente adatte alle performance e dunque alternative rispetto all'impostazione logocentrica tradizionale. Dall'attività di ricerca di Taylor e dalla collaborazione di numerosi stakeholder è nato infatti l'Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL), un enorme database che, con più di 900 ore di streaming, è attualmente il più grande archivio video *open source* del continente americano e copre un arco temporale che va dagli anni Settanta a oggi.

Il progetto dell'HIDVL non si esaurisce nella raccolta, selezione e catalogazione dei materiali audiovisivi a cui dà accesso: perché essi possano funzionare non come semplici testimonianze, ma riattivando quegli atti originari, presenti e vivi da cui sorgono, l'istituto realizza sistematicamente una fitta serie di attività che contestualizzano i documenti, e altresì mettono in dialogo artisti, allievi, ricercatori e associazioni al fine di condividere idee e lavori. Convegni itineranti, pubblicazioni periodiche, corsi, workshop, residenze artistiche ed eventi locali a cui prendono parte soggetti provenienti da tutta l'America diventano occasioni concrete per una trasmissione corpo a corpo delle conoscenze, per una riattivazione dell'aspetto relazionale sotteso alle espressioni artistiche, per uno scambio culturale e un confronto critico volti a rimodulare e riprocessare il senso delle performance, magari a scoprirne nuovi percorsi di significato anche imprevedibili o eccentrici.

La metodologia di ricerca praticata all'Hemispheric Institute sembra collegarsi concettualmente alle tesi formulate da Jacques Derrida (non a caso citato spesso negli studi di Taylor), per il quale un archivio "non è solo il luogo di stoccaggio e di conservazione di un contenuto *archiviabile passato*. [...] No, la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile*. [...] L'archiviazione produce dal momento che registra l'evento" (Derrida 2005: 28).

L'archivio, dunque, non deve abbandonarsi al *sonno* di una conservazione statica, di un immagazzinaggio fine a se stesso che *raffredda e immobilizza* i materiali rendendoli inerti, ma al contrario deve fornire le leggi, le condizioni di possibilità e le funzioni operazionali che permettono di ripensarli, re-immaginarli, ri-costruirli, di ereditare il loro sapere teorico e pratico e proiettarlo verso il futuro. Leggi, condizioni di possibilità e funzioni vanno anch'esse continuamente riconsiderate e reinventate secondo un'idea efficace di *living archive*, ossia di archivio vivente in quanto garanzia di vita futura per i suoi documenti, nonché in quanto capace di operazioni di implementazione, riconfigurazione e incessante riappropriazione creativa di quel lascito che prende in carico. Una perpetua messa in discussione, insomma, che implica – è ancora Baldacci a sottolinearlo – la "consapevolezza che al suo interno sopravvivono amnesie socioculturali e brame di potere, e che il suo ruolo di guardiano del passato, quindi anche di garante del futuro, deve essere costantemente rivalutato e riposizionato" (Baldacci 2016: 7). Con parole affini Claudia Castellucci, drammaturga cofondatrice della Societas Raffaello

Sanzio, ha definito i materiali contenuti nell'archivio della storica compagnia di Cesena "fermenti a riposo e non documenti del passato", raccolti a partire da "un impulso di conservazione nell'ipotesi [...] di una ripresa di quegli oggetti per una loro riattivazione" (Castellucci 2019: 1).

Archivio tutt'oggi in corso di documentazione e digitalizzazione, grazie a importanti progetti universitari internazionali⁸ e sotto l'egida della compagnia cesenate, quello della Societas è tra gli esempi più virtuosi di una strategia di approccio e di azione che, ricorrendo alla terminologia e alla prospettiva di Taylor, possiamo definire dell'archivio-repertorio: un ripensamento dei materiali in esso conservati che possa costantemente rimetterli in vita, che possa processarne dinamiche interne e relazioni esterne per mezzo dell'interazione viva e presente con gli artisti.

In chiusura – e come possibile abbrivio per future ricognizioni che qui sarebbe impossibile sviluppare – vorremmo tirare le somme delle questioni che abbiamo messo in campo, attraversando altri *exempla* significativi di archivi teatrali realmente generanti, espressione concreta e fruttuosa di quelle "buone pratiche e metodologie scientifiche per la raccolta, la gestione, l'inventariazione e la valorizzazione dei beni immateriali" (Bortolotto 2011a: 4).

Sul fronte dei programmi universitari italiani per la conservazione e condivisione informatica delle tracce delle performance spiccano: *Ormete – Oralità Memoria Teatro*, un progetto nato dalla volontà di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri e volto alla tutela e valorizzazione del patrimonio teatrale orale, che ha realizzato un apposito archivio fruibile online (*Patrimonio orale*) contenente fonti sonore – per lo più audio-interviste – depositate presso l'Istituto Centrale dei Beni sonori e audiovisivi di Roma; *Sciami. Network di arti performative, video e suono* diretto da Valentina Valentini, che convoglia tre percorsi di ricerca (*Nuovo teatro made in Italy*, *Gruppo acusma*, *Video d'autore*) e una webzine semestrale («Sciami | ricerche»), analizzando e documentando attraverso materiali eterogenei esperienze significative nel campo delle arti performative, del video e delle installazioni; *INCOMMON, in Praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* diretto da Annalisa Sacchi in collaborazione con Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini si occupa dello studio e della documentazione digitale delle performance di artisti italiani legate alle pratiche comunitarie sviluppate negli anni Sessanta e Settanta, consentendo di cogliere e divulgare il senso del sapere, dello specifico *incorporate knowledge* che queste performance veicolano, anche a chi non ha partecipato concretamente alla sua trasmissione.

Sul versante dei progetti extra-universitari (talvolta in sinergia con ricercatori accademici) quattro casi virtuosi e

⁸ I progetti *Archivio* (Università di Creta), *A.R.C.H.* (Università di Atene) e *CREARCH* (Università del Peloponneso).

paradigmatici sono: l'archivio del Teatro San Carlo di Napoli, quello del produttore e curatore Andres Neumann, il progetto *Malagola* da poco avviato a Ravenna su desiderio di Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, e il LAFLIS Living Archive Floating Islands (Archivio Vivente Isole Galleggianti) ideato da Eugenio Barba e in corso d'opera negli spazi della Biblioteca Bernardini di Lecce.

Il punto di forza del primo caso è stato l'inaugurazione dell'archivio storico MeMus che, soprattutto grazie all'intervento del collettivo di artisti Studio Azzurro, ha preso forma come un vero e proprio centro polifunzionale dotato delle più moderne tecnologie, comprese una galleria virtuale in 3D, una sala per eventi, un centro documentazione sul Lirico napoletano con testimonianze e documenti multimediali. L'archivio Neumann, invece, che raccoglie materiali eterogenei che coprono un arco di tempo che va dal 1995 al 2015, e che riguardano artisti del calibro di Peter Brook, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Bob Wilson e il Living Theatre, ha realizzato numerose attività volte al ripensamento delle sue fonti, a far sì che esse non rimangano frammenti inerti ma possano generare nuovi esiti, nuove forme, nuove creazioni. Emblematico, tra le altre iniziative, il ritorno di una performance in presenza a partire dai suoi materiali, ossia l'incontro-spettacolo *Palermo Palermo: l'artista, la città* (2018) legato allo storico allestimento di Pina Bausch che, non a caso, aveva come sottotitolo *L'Archivio dal vivo*.

Il recente progetto *Malagola*, diretto da Montanari insieme allo studioso Enrico Pitozzi, coniuga nello stesso luogo fisico l'archivio ormai quarantennale del Teatro delle Albe, una collezione in evoluzione di archivi sonori, e soprattutto la scuola di vocalità diretta dalla stessa Montanari, in un'osmosi reale e inscindibile tra archivio e repertorio, tra le tracce di ciò che è stato e la memoria presente incarnata dall'artista.

Infine, ambizioso e illuminato è il progetto *Living Archives Floating Islands* (Archivio Vivente Isole Galleggianti), nato nel luglio del 2022 da un partenariato culturale tra la Regione Puglia e la Fondazione Barba Varley ETS. Grazie al generoso atto di donazione con cui Eugenio Barba ha ceduto al Polo Biblio-Museale della Puglia i fondi bibliografici e documentari relativi alla sua esperienza artistica e a quella dell'Odin Teatret, presso la Biblioteca Bernardini di Lecce sta sorgendo un "archivio-mostra-istallazione interattiva"⁹ che inquadra la vita e l'opera di Barba nonché la memoria storica delle Isole Galleggianti, ossia dei numerosi gruppi del Terzo Teatro che contribuirono a mutare la cultura dello spettacolo dopo il '68. Da poco intervistato in merito a questa originale struttura operativa, Barba ha spiegato che

⁹ Cfr. la presentazione del progetto su <https://fondazionebarbavarley.org/laflis/> (29 agosto 2023).

il LAFLIS è organizzato in tre campi simultanei d'azione: a) Memoria: un archivio centro studio tradizionale che cataloga e inventaria materiali storici e li mette a disposizione di studiosi e interessati; b) Trasmissione: un ambiente di elaborazione dei documenti con pubblicazioni, studi comparativi, incontri, seminari e disseminazione didattica, fonte di nuove creazioni e operazioni artistiche; c) Trasformazione: i reperti degli spettacoli dell'Odin Teatret sono *messi in scena* grazie a installazioni che danno al visitatore l'occasione di interagire e viverli in una dimensione sensoriale e immaginativa. [...] Questo è l'*Archivio vivente*, un ambiente e uno spazio operativo, sociale ed emotivo, con archivisti, studiosi, gente di teatro/danza e artisti di arti visuali uniti dalla passione di liberare il passato dalla sua gabbia e farlo correre nel Presente (Barba in Sansone 2023: XVII e XIX).

La lucidità appassionata con cui il fondatore dell'Odin Teatret descrive il suo disegno di *living archive* rafforza la consapevolezza dell'importante "patrimonio cognitivo" (Barba in Sansone 2023: XVIII) costituito da un archivio: la documentazione e, nel contempo, l'incessante palinogenesi di questo patrimonio, la sua metamorfosi in forme e linguaggi che stimolino nuove interazioni con gli spettatori e nuovi percorsi espressivi da parte degli artisti, è indubbiamente la sfida cruciale dei prossimi anni.

Ognuno dei progetti che abbiamo osservato poggia con fermezza sui principi e i paradigmi epistemici concernenti l'*intangibile cultural heritage* introdotti dalla Convenzione dell'UNESCO, rappresentando forse una delle espressioni più compiute, delle manifestazioni più patenti e concrete, delle acquisizioni teoriche e pratiche che si sono stratificate negli ultimi vent'anni. Pur con modalità operazionali diverse, ciascuno costituisce un ampio bacino di informazione documentaria in ambito teatrale, o meglio un archivio-dispositivo vivente che, nella dinamica fattiva della raccolta, classificazione, divulgazione e riattivazione dei documenti rende processuali e non inermi testi, immagini e suoni di quest'arte *in motion*.

Bibliografia

BALDACCI, CRISTINA

2016 *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza.

BANU, GEORGES

2005 *Memorie del teatro*, VAZZOLER, F. (a cura di), il Melangolo, Genova (ed. or. 1987, *Mémoires du théâtre: essai*, Actes Sud, Arles).

BORTOLOTTI, CHIARA

2011a *L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003*, in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura di ASPACI - Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Centro Stampa BCS - Milano Regione Lombardia, Milano, pp. 13-34.

2011b *Le trouble du patrimoine culturel immatériel*, in BORTOLOTTI, C. (a cura di), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris.

CALENDOLI, GIOVANNI

1991 *Un bene culturale d'eccezione: il teatro*, in TREZZINI, L. (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi - Parma 24-25 aprile 1990*, Bulzoni, Roma, pp. 19-26.

CASTELLUCCI, CLAUDIA

2019 *La questione estetica di un archivio artistico, nella concezione e nell'uso*,
<https://www.societas.es/opera/la-questione-estetica-di-un-archivio-artisticonella-concezione-e-nelluso/>
(30 maggio 2023).

DE MARINIS, MARCO

2017 *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in DE MARINIS - M., FERRARESI, R. (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies*, «Culture Teatrali», n. 26, La casa Usher, Lucca, pp. 166-175.

DERIU, FABRIZIO

2012 *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

2013 *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze.

DERRIDA, JACQUES

2005 *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli (ed. or. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995).

GUARINO, RAIMONDO

2005 *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari.

HASTRUP, KRISTEN

1995a *Incorporated Knowledge*, in «Mime Journal», n. 7, Pomona College - Theatre Department, Claremont, pp. 2-9.

1995b *Passage to Anthropology: between Experience and Theory*, Routledge, London-New York.

LOCATELLI, STEFANO

2003 *La memoria del teatro nell'era di Internet*, in «Il Castello di Elsinore», n. 46, vol. XVI, pp. 61-82.

2006 *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, in «Il Castello di Elsinore», n. 54, vol. XIX, pp. 139-174.

MANGO, LORENZO

2010 *Costruire la memoria del nuovo*, in CILENTO, E. (a cura di), *Teatro e memoria. Madamina, il catalogo è in rete*, Tipolit, Napoli, pp. 35-47.

MELDOLESI, C. - MOLINARI, R. M.

2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

PHELAN, PEGGY

1993 *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York.

SANSONE, VINCENZO

2023 *Eugenio Barba, l'archivio, il video*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», n. 5, 6/2023, pp. VII-XXIII, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/20891/18542> (29 agosto 2023).

SCHECHNER, RICHARD

1988 *Performance theory*, Routledge, London-New York.

SCHINO, MIRELLA

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

SCHNEIDER, REBECCA

2008 *Resti performativi*, in GRAVANO, V. et al. (a cura di), *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Costa & Nolan, Genova, pp. 13-30 (ed. or. *Performance Remains*, in «Performance Research», n. 2, vol. VI, 2001, pp. 100-108).

TAVIANI, FERDINANDO

2009 *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in VOLLI, U. (a cura di), *La Cultura Italiana*, vol. IX, UTET, Torino, pp. 213-343.

TAYLOR, DIANA

2019 *Performance, politica e memoria culturale*, in DERIU, F. (a cura di), *Artemide*, Roma (ed. or. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University, Durham, 2003).

TURNER, VICTOR W.

1993 *Antropologia della performance*, DE MATTEIS, S. (a cura di), Il Mulino, Bologna (ed. or. *The anthropology of performance*, Paj Publication, New York, 1986).

VARRICCHIO, ENZO

2008 *Il patrimonio immateriale nella legislazione italiana*, in «Nuova Museologia», n. 19, pp. 18-21.

Sitografia

ARCHIVIO TEATRALE ANDRES NEUMANN

<http://www.archivioteatraleandresneumann.org/> (30 maggio 2023).

HEMISPHERIC INSTITUTE DIGITAL VIDEO LIBRARY

<https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl.html> (30 maggio 2023).

HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE AND POLITICS

<https://hemisphericinstitute.org/en/> (30 maggio 2023).

INCOMMON, IN PRAISE OF COMMUNITY. SHARED CREATIVITY IN ARTS AND POLITICS IN ITALY (1959-1979)

<https://www.in-common.org/> (30 maggio 2023).

LAF LIS LIVING ARCHIVE FLOATING ISLANDS

<https://fondazionebarbavarley.org/laf lis/> (29 agosto 2023).

ORMETE – ORALITÀ MEMORIA TEATRO

<http://www.ormete.net/homepage/> (30 maggio 2023).

SCIAMI. NETWORK DI ARTI PERFORMATIVE, VIDEO E SUONO

<https://sciami.com/> (30 maggio 2023).

UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*,
[https://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/
Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf](https://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf) (23 ottobre 2023).