

antropologia e teatro

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

ARTICOLO

Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo di Simone Dragone

Abstract – ITA

La Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003) annovera le arti dello spettacolo tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta. Ma a un livello precedente, ritiene parte del patrimonio culturale immateriale anche prassi, conoscenze e *know-how* che comunità, individui o gruppi identificano come parte del loro patrimonio culturale. L'articolo intende analizzare il concetto di processo creativo in quanto prassi attraverso cui gruppi teatrali condividono conoscenze e abilità, e identificare le possibili fonti documentali contenenti le tracce della creazione artistica. Infine, l'intervento vuole comprendere se procedure di formalizzazione già in uso possono adempire all'archiviazione della prassi creativa, per conservarla e renderla accessibile a gruppi e comunità di studiosi che la considerano parte del loro patrimonio culturale.

Abstract – ENG

The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003) includes performing arts among the domains in which intangible cultural heritage is manifested. But at a previous level, it considers part of the intangible cultural heritage also practices, knowledge and skills that communities, individuals or groups recognize as part of their cultural heritage. The article analyzes the concept of the creative process as a practice through which theatre groups share knowledge and skills, and identifies the possible documentary sources that contain traces of artistic creation. Finally, the intervention wants to understand if existing formalization procedures can allow the archiving of the creative process, in order to preserve it and make it accessible for groups and scholars communities that consider it part of their cultural heritage.

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

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18680

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

Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo

di Simone Dragone

1. Il processo creativo come prassi

L'articolo 2 della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, stipulata dall'UNESCO il 17 febbraio 2003, individua il "patrimonio culturale immateriale" come "le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how [...] che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale". Il comma 2 del medesimo articolo, inoltre, annovera le "arti dello spettacolo" tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta (UNESCO 2003: art. 2)¹. Secondo questa definizione, gli eventi spettacolari sono oggetto di tutela in quanto veicoli di un patrimonio culturale intangibile appartenente a determinati gruppi o individui. Leggendo meglio la definizione, l'UNESCO menziona *prassi, conoscenze e know-how*, quindi anche le pratiche e le conoscenze utili a veicolare il patrimonio culturale immateriale. In altre parole, se l'evento spettacolare è espressione o rappresentazione del patrimonio culturale immateriale, le prassi, le conoscenze e il know-how costituiscono le attività pratiche e le modalità che ne pianificano la messa in scena. Di conseguenza, non andrebbe tutelato solo l'evento spettacolare ma anche il processo creativo da cui esso deriva essendo quest'ultimo basato sulla condivisione di prassi, conoscenze e know-how all'interno di una compagnia teatrale o di un gruppo artistico.

Già all'inizio degli anni Novanta, Eugenio Barba accusava gli storici del teatro di "etnocentrismo teatrale" in quanto esaminavano gli eventi spettacolari "solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato", omettendo quindi "il punto di vista complementare: il processo creativo dei singoli attori e dell'ensemble che essi costituiscono, con tutta la rete di relazioni, conoscenze, modi di pensare ed adattarsi di cui lo spettacolo è frutto" (Barba 1993: 25). Il regista italiano evidenzia la necessità di esaminare lo spettacolo non solo come rappresentazione o espressione di un'arte, ma piuttosto come prodotto artigianale costruito attraverso prassi e conoscenze ben precise. Il processo creativo, inoltre, non è solo fare arte, ma è per l'attore anche "vita sociale

¹ Si veda anche la traduzione italiana della Convenzione disponibile in PDF sul sito web della Commissione Nazionale Italiana per l'Unesco (COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA PER L'UNESCO 2003: art. 2): http://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf (12 settembre 2023).

perché il teatro è, intenzionalmente e inconsapevolmente, un paradigma della cultura e del fare cultura” (Schechner 2003: 203, traduzione di chi scrive)².

Più recentemente, prendendo spunto proprio dal punto di vista di Barba, Marco De Marinis ha ribadito che è sempre più necessario, per chi studia il teatro contemporaneo, non avvalersi solamente di ciò che sta “a valle” dello spettacolo e quindi della sua stessa “ricezione a lungo termine”, ma prendere in esame anche e soprattutto “tutto ciò che sta a monte di uno spettacolo, che viene prima e che porta al risultato visibile nella sala teatrale: adattamento del testo (se si parte da un testo), lavoro degli attori, prove, etc.” (De Marinis 2014: 354). In sostanza, lo storico del teatro dovrebbe mettersi in condizione di fare una “esperienza pratica indiretta”, andandosi a collocare nella dimensione intermedia tra il “vedere teatro”, ossia la dimensione dello spettatore che fa “esperienza dei prodotti” e quindi della “dimensione visibile del fatto teatrale”, e il “fare teatro”, che riguarda l’attore che agisce. In altre parole, lo studioso deve “veder-fare teatro” facendo “esperienza dei processi, e cioè della *performatività*, dimensione solitamente invisibile del fatto teatrale, riguardante essenzialmente chi agisce e non chi assiste” (De Marinis 2007: 264).

Per dirla con Grotowski, si tratta di focalizzare l’attenzione sull’anello “quasi invisibile: le prove”, che “non sono soltanto la preparazione alla prima dello spettacolo, sono per l’attore un terreno in cui scoprire sé stesso, le sue capacità, le possibilità di oltrepassare i propri limiti” (Grotowski 2020: 78). Il maestro polacco, paragonando le *performing arts* a “una catena con numerosi anelli differenti”, individua ad un’estremità l’anello visibile dello spettacolo, “l’anello-prova per lo spettacolo” e “l’anello-prova non del tutto per lo spettacolo”; all’altra estremità identifica invece “l’arte come veicolo”, ossia la creazione del montaggio “negli artisti che agiscono” per cui “gli elementi dell’Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuari*” (Grotowski 2020: 79-81).

Si potrebbe dunque paragonare l’attore a un artigiano che utilizza gli strumenti e le tecniche del suo mestiere per modellare il suo corpo-mente al servizio della scena: egli stesso monta delle scene e crea dei materiali scenici, ma spesso non tutto ciò che viene creato è reso visibile allo spettatore. Infatti, parlando del percorso che ha condotto gli attori del Teatr Laboratorium alla realizzazione di *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski paragonava il processo creativo teatrale a un altare di Veit Stoss. In occasione di un restauro venne notato che “anche il retro delle tavole era scolpito. Come se le figure che si stagliavano dal lato visibile dei pannelli non fossero che l’accento alle scene che trovavano compimento sul retro, nella parte invisibile” (Grotowski in Vacis 2014: 59). Da qui si deduce che ciò che è visibile allo spettatore è solo la punta di un iceberg: per *Apocalypsis*

² Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

cum figuris gli attori avevano montato più di venti ore di materiale ma, nonostante le selezioni del regista riducano il tutto a un'ora di rappresentazione, una qualsiasi scena tagliata rimaneva nel corpo e nella memoria degli attori. Le parti scartate in fase di montaggio sono invisibili ma presenti, “come le sculture che non abbiamo mai visto quando guardavamo normalmente l'altare di Veit Stoss”. (Grotowski in Vacis 2014: 59).

Nell'ambito dei *performance studies*, Richard Schechner ha individuato dieci fasi che costituiscono una sequenza spazio-temporale della performance detta *performance process*. Le prime tre fasi, raggruppate sotto il nome di *proto-performance*, sembrano delineare l'aspetto tecnico-pratico di quello che Grotowski ha definito ‘anello quasi invisibile delle prove’ (Flaszen, Pollastrelli, Molinari 2007: 209). La proto-performance o proto-p è “ciò che precede e/o dà luogo a una performance. Un proto-p è un punto di partenza, o più comunemente, un insieme di punti di partenza” (Schechner 2013: 225). Infatti, la proto-performance è costituita sia da elementi culturali – testi, musiche, drammaturgie, tradizioni orali – che da effettive modalità pratiche che “tendono a distruggere gli automatismi della vita quotidiana e a ricreare un'altra qualità di energia nel corpo” (Barba – Savarese 2011: 203)³. Non a caso, Schechner raggruppa all'interno della proto-performance il training, inteso come “fase del *performance process* in cui vengono apprese competenze specifiche” (Schechner 2013: 228); il *workshop* ossia la fase laboratoriale di ricerca, in cui l'artista esplora e pratica le modalità di utilizzo delle risorse oggettive e soggettive che ha a disposizione per il processo creativo (partiture musicali, testi, oggetti, ma anche emozioni, sentimenti, ecc.) (Schechner 2013: 233-236); le *rehearsals*, la fase delle prove, in cui le competenze specifiche apprese nel training e le risorse indagate nel *workshop* vengono utilizzate per costruire vere e proprie sequenze di azioni e in cui alcuni elementi vengono scartati, altri vengono utilizzati, altri ancora rielaborati, fino alla realizzazione del prodotto finito: lo spettacolo (Schechner 2013: 236-239).

Le teorie di Barba, Grotowski e Schechner qui illustrate sono essenziali per due motivi: il primo è per affermare che processi creativi sono attività pratiche e artigianali che si basano su prassi e tecniche ben precise tese al raggiungimento di un risultato artistico; il secondo consiste nella necessità di delineare la complessità dei processi creativi in quanto istanze in cui le prassi e le tecniche si innestano su elementi e fattori antropologici, sociali e culturali, che segnano quindi modalità operative e identità professionali di individui e gruppi.

³ L'antropologia teatrale teorizzata da Barba, ossia “lo studio del comportamento dell'essere umano che utilizza la sua presenza fisica e mentale secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana in una situazione di rappresentazione organizzata”, individua tre livelli di organizzazione del lavoro dell'attore, il terzo dei quali consiste nell’“utilizzo della fisiologia secondo tecniche del corpo extra-quotidiane. In queste tecniche si reperiscono principi ricorrenti e transculturali. Questi principi costituiscono ciò che l'antropologia teatrale definisce come il campo della pre-espressività” (Barba - Savarese 2011: 5). A tal proposito si veda anche la voce “Pre-espressività” (Barba - Savarese 2011: 192-210).

2. Il processo creativo, le fonti e le tracce

Anche il processo creativo, così come l'evento spettacolare che da esso deriva, è per definizione effimero. Tuttavia, nonostante la sua intangibilità, "i teatrologi si sono convinti che lo spettacolo dal vivo lasci tracce, non solo del suo essere avvenuto, ma anche di fasi progettuali come di influssi conseguenti, tali che sia possibile comunque studiarlo anche in assenza di testimonianze dirette" (Bignami 2013: 29). Ma se quelli che Paola Bignami ha definito "influssi conseguenti" sono rintracciabili attraverso rassegne stampa, recensioni e articoli in riviste di settore, fotografie, interviste e riprese video dell'evento spettacolare, quali sono le tracce da considerare fondamentali per lo studio del processo creativo? Occorre in questo senso delineare la documentazione che, più che derivare dallo spettacolo, proviene dalle fasi della *proto-performance*, quindi dalle prove e dal lavoro degli attori e del regista.

Drammaturgie e copioni annotati sono sicuramente delle buone fonti che possono testimoniare il processo creativo. Tuttavia, va detto che molte delle avanguardie e delle neoavanguardie teatrali del Novecento "tendono proprio a negare il ruolo guida del testo letterario, sentendolo estraneo alla consistenza scenica del linguaggio": questo non vuol dire che negano completamente la dimensione drammaturgica del teatro, ma che "ne ripensano le forme" (Mango 2003: 146). Volendo indagare il processo creativo, è dunque utile inquadrare l'evento spettacolare come insieme di segni, ossia come *performance text* – che si distingue dal testo drammatico o *dramatic text* – e coinvolge anche i movimenti e le parole dell'attore, le luci, i costumi, gli effetti tecnici e multimediali (Schechner 2013: 227). Quindi, nell'ambito del cosiddetto "teatro postdrammatico"⁴, una traccia della creazione artistica è sicuramente costituita dai quaderni del regista: un contenitore di informazioni che notifica tutti gli elementi del processo creativo e che "immagazzina in modo reale e vivido le complesse interazioni tra un'ampia varietà di processi, persone e media durante la genesi teatrale" (Le Roy, Cassiers, Crombez *et al.* 2016: 484). Un gruppo di studiosi dell'Università di Anversa ha operato uno studio su alcuni quaderni di Romeo Castellucci e Guy Cassiers dimostrando come tali documenti contengano "i semi dell'estetica formale" dei casi presi in esame e allo stesso tempo costituiscano una visione profonda rispetto "all'effettiva messa in scena" degli spettacoli (Cassiers - De Laet - Van den Dries 2019: 78-79).

⁴ Si fa qui riferimento al saggio di Hans-Thies Lehmann, il quale sostiene che il teatro post drammatico "non è semplicemente un nuovo tipo messa in scena del testo – e ancor meno un nuovo tipo di testo teatrale, ma piuttosto una modalità d'uso dei segni che capovolge entrambi questi livelli di teatro attraverso la qualità strutturalmente cambiata del *performance-text*: diventa più presenza che rappresentazione, più esperienza condivisa che comunicata, più processo che prodotto, più manifestazione che significato, più impulso energetico che informazione" (Lehmann 2006: 99-100).

Altri documenti di fondamentale importanza sono i diari di lavoro o gli scritti degli attori, in quanto vi sono spesso illustrate le dinamiche individuali rispetto alle relazioni con il gruppo e le soluzioni tecnico-pratiche individuate nel corso del processo, soprattutto nel momento del confronto tra l'attore e i diversi elementi su cui si fonda la creazione scenica. Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dai diari di lavoro dell'attrice dell'Odin Teatret Roberta Carreri. Questi materiali contengono le descrizioni delle improvvisazioni, i pensieri dell'attrice durante le improvvisazioni stesse, i discorsi di Eugenio Barba all'inizio del lavoro per un nuovo spettacolo e il modo in cui il regista stesso stimola e guida le improvvisazioni dei suoi attori (Schino 2015: 401)⁵. Le riprese audiovisive costituiscono sicuramente un'altra fonte di particolare interesse per lo studio e l'analisi del processo creativo, ma molto spesso gli studiosi si trovano davanti ad archivi i cui materiali documentano soltanto l'evento spettacolare e dunque il prodotto finito. Infatti, già all'inizio degli anni Novanta, Marco De Marinis – concentrandosi sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo – rivendicava la necessità di documentare anche il processo, riferendosi non solo alle prove, alla progettazione o all'allestimento dello spettacolo, ma soprattutto “al lavoro dell'attore (training, improvvisazioni), alla vita di quelle ‘microsocietà’ che sono spesso gli ensemble teatrali, i gruppi, con le loro dinamiche interne” (De Marinis 2008: 338). Anche in questo caso, sono da segnalare interessanti esempi costituiti da fonti audiovisive che, oltre a documentare il processo creativo in senso stretto, costituiscono una testimonianza del contesto in cui il processo creativo si sviluppa. Va qui menzionata *La Piccola Città* (2022)⁶, un film documentario prodotto dalla Scuola del Teatro Musicale di Milano per la regia di Francesco Dinolfo, che offre una testimonianza del processo creativo intrapreso da Gabriele Vacis con una classe di giovani allievi del Corso Triennale per Attori del Teatro Musicale. Il film in questione – oltre a concentrarsi sulle relazioni tra il regista, gli attori e le fonti della creazione artistica – documenta le finalità non produttive del processo creativo, ossia gli obiettivi pedagogici e sociali che Vacis persegue da anni attraverso l'attività dell'Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona. In altre parole, più che il processo creativo come mezzo teso al prodotto finale spettacolo, ciò che viene esaltato è la creazione artistica in quanto metodo di apprendimento, il cui obiettivo primario è, anzitutto, quello di imparare a “saper stare consapevolmente in relazione con gli altri. In scena come nel quotidiano” (Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona 2017). Da un punto di vista più performativo, quindi rispetto alle esperienze dei processi

⁵ I diari di lavoro di Roberta Carreri sono conservati alla Royal Library di Copenhagen (Odin Teatret Archives – Fonds Carreri); una copia digitale è consultabile sia a Holstebro (Danimarca), presso il Nordisk Teaterlaboratorium, che al LAFLIS (Living Archive Floating Islands), centro di documentazione recentemente fondato da Eugenio Barba e Julia Varley presso la Biblioteca Bernardini di Lecce. Si veda <https://fondazionebarbavarley.org/wp-content/uploads/2022/10/LA-FLIS-LIVING-ARCHIVE-ITA.pdf> (24 maggio 2023).

⁶ Il film è disponibile sulla piattaforma Rai Play al link <https://www.raiplay.it/programmi/lapiccolacitta> (24 maggio 2023).

creativi in quanto lavoro con e per l'attore, è senz'altro da segnalare l'immenso fondo audiovisivo del Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma, che al suo interno conserva materiali testimonianti il lavoro durante le prove di grandi esponenti del teatro italiano del Novecento: da Eduardo De Filippo a Dario Fo, da Carmelo Bene a Carlo Quartucci⁷.

Un altro tipo di fonte che va menzionata è costituito dalle testimonianze orali, in quanto esse permettono "un ulteriore accesso a ciò che non può essere ricreato" (Salazar 2017: 25). Che sia un attore o un regista, il testimone diretto – essendo egli stesso detentore di una conoscenza incorporata e di un repertorio di tecniche che ha esperito, impiegato e condiviso – diventa attraverso l'intervista il veicolo di una "memoria-ponte" tra le istanze materiali, ossia le fonti stesse della creazione artistica (testi, oggetti, corpi), e quelle immateriali, ossia le modalità con cui le fonti sono state impiegate, come sono state utilizzate dal testimone stesso in quanto artista, quali dinamiche si sono delineate all'interno del gruppo, e soprattutto, come tutto questo ha contribuito alla costruzione della dimensione espressiva del prodotto finale. Nell'analizzare l'esperienza del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, la danzatrice e studiosa Gaia Clotilde Chernetich ha sottolineato l'importanza delle interviste, in quanto "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" (Chernetich 2018: 127).

3. *Organizzare le tracce, formalizzare il processo creativo*

Abbiamo fin qui delineato quali documenti e quali fonti potrebbero contenere le tracce che il processo creativo lascia dietro di sé. Ma una traccia o un insieme di tracce informi e non organizzati non è sufficiente allo studioso per indagare in maniera completa la creazione artistica. La studiosa inglese Heike Roms, ragionando rispetto alla differenza tra archivio e documentazione, ha affermato che quest'ultima è relativa a "un pezzo del lavoro", mentre la finalità dell'archivio è quella di conservare il "corpo del lavoro" (Roms 2013: 36). Non a caso, nell'analizzare la fonoteca dell'attrice-narratrice toscana Elisabetta Salvatori, Eva Marinai ha sostenuto che per documentare il processo creativo lo studioso dovrebbe avvalersi "sia delle metodologie tradizionali di ricerca scientifica, che prevedono il reperimento, la selezione e la disamina delle fonti storiche contemporanee utili all'analisi critica del fenomeno indagato, sia di metodi e strumenti più innovativi, volti a circoscrivere e rilevare l'habitat dell'artista stesso" (Marinai 2021: 23).

⁷ Si veda a tal proposito il "Catalogo Video Centro Teatro Ateneo" disponibile online: https://web.uniroma1.it/centroteatroateneo/sites/default/files/allegati/catalogo_video.pdf (24 maggio 2023).

Con questa affermazione Marinai ha messo in luce la necessità di delineare il contesto da cui le tracce provengono e in cui il processo creativo si è sviluppato.

Alla voce “Altre misure di salvaguardia”, la Convenzione UNESCO del 2003 suggerisce agli stati contraenti di “creare centri di documentazione per il patrimonio culturale immateriale e facilitare l’accesso agli stessi” (UNESCO 2003: art. 13)⁸. In Europa esistono centinaia di centri di documentazione e archivi inerenti le arti dello spettacolo, sia analogici che disponibili in rete, spesso dotati di strumenti di descrizione come inventari, elenchi e guide archivistiche redatti in maniera gerarchica e funzionali alla ricerca e alla consultazione. Ma tali strumenti sono spesso insufficienti per soddisfare le domande di ricerca poste sia da De Marinis (2014) che da Marinai (2021), per i quali la necessità è quella di mettere sullo stesso piano l’evento teatrale e il processo creativo di cui l’evento stesso è il risultato. In altre parole, l’ordine gerarchico con cui gli archivi sono descritti permette di individuare le tracce della creazione artistica, ma non consente di avere una visione ad ampio raggio sull’insieme dei documenti relativi al processo creativo conservati in un determinato archivio.

Analizzando le esperienze di ECLAP⁹ e INCOMMON¹⁰, Maria Grazia Berlangieri ha sostenuto che lo spettacolo ha una memoria fragile e pertanto, forse più che in altri campi, ci sia “bisogno della tecnica e di quella esteriorizzazione ed estensione artificiale i cui dispositivi influenzano la struttura stessa dell’archiviabile” (Berlangieri 2017: 16). Sulla base di questa affermazione, si potrebbe pensare all’utilizzo di modelli concettuali e ontologie informatiche che permetterebbero di rappresentare concettualmente il processo creativo, al fine di formalizzarlo e renderlo archiviabile e ricercabile.

Le ontologie informatiche sono sistemi di organizzazione della conoscenza che “permettono di stabilire un numero praticamente illimitato di relazioni tra i termini e predisporre attributi per ciascuna classe” (Biagetti 2022: 218). Di conseguenza, nell’ambito del dominio di un archivio, possono essere utilizzate per la rappresentazione concettuale di dati e delle loro relazioni (Bountori 2017: 63).

⁸ Si veda anche la traduzione italiana (Commissione Nazionale Italiana per l’Unesco 2003: art. 13).

⁹ ECLAP (*European Collected Library for Artistic Performance*) è stato un progetto finanziato dalla Commissione Europea, sviluppatosi tra luglio 2010 e settembre 2013. Il progetto aveva lo scopo di contribuire a Europeana, il portale del patrimonio digitale europeo, con un archivio online delle arti performative in Europa (Europeana 2020).

¹⁰ INCOMMON. *In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, “è un progetto di ricerca finanziato dall’European Research Council (ERC Starting Grant 2015) e ospitato dalla IUAV, Università di Venezia. INCOMMON vuole essere il primo studio ad analizzare sistematicamente il campo delle arti dello spettacolo come risultato della pratica della comunanza sia teorizzata che vissuta negli anni '60 e '70. In particolare, il progetto si propone di studiare la storia del 'laboratorio Italia' come luogo in cui è sorta la controcultura artistica espressa dalle arti dello spettacolo in un ambiente caratterizzato da una profonda relazione tra filosofia, politica e pratiche rivoluzionarie” (<https://in-common.org>, 12 settembre 2023).

Nel corso degli ultimi quindici anni, alcuni studiosi hanno provato a formalizzare le arti dello spettacolo attraverso modelli concettuali e rappresentazioni ontologiche. Nel 2008 Martin Doerr, Chryssoula Bekiari e Patrick Le Boeuf hanno realizzato un modello concettuale per le arti performative avvalendosi dell'ontologia FRBRoo (Functional Requirements for Bibliographic Records – object-oriented), per dimostrare come “prodotti intellettuali, quali opere teatrali e spartiti musicali, si uniscano alle persone lasciando prova fisica delle loro fasi” (Doerr - Bekiari - Le Boeuf 2008: 13). Infatti, all'interno del modello ontologico, sono contemplate le classi F20 Performance Work e F25 Performance Plan: la prima inquadra il contenuto concettuale dell'opera (Bekiari - Doerr - Le Boeuf 2015: 67), la seconda comprende invece l'insieme delle direttive impartite da un regista per combinare insieme i diversi elementi di uno spettacolo (Bekiari - Doerr - Le Boeuf 2015: 71).

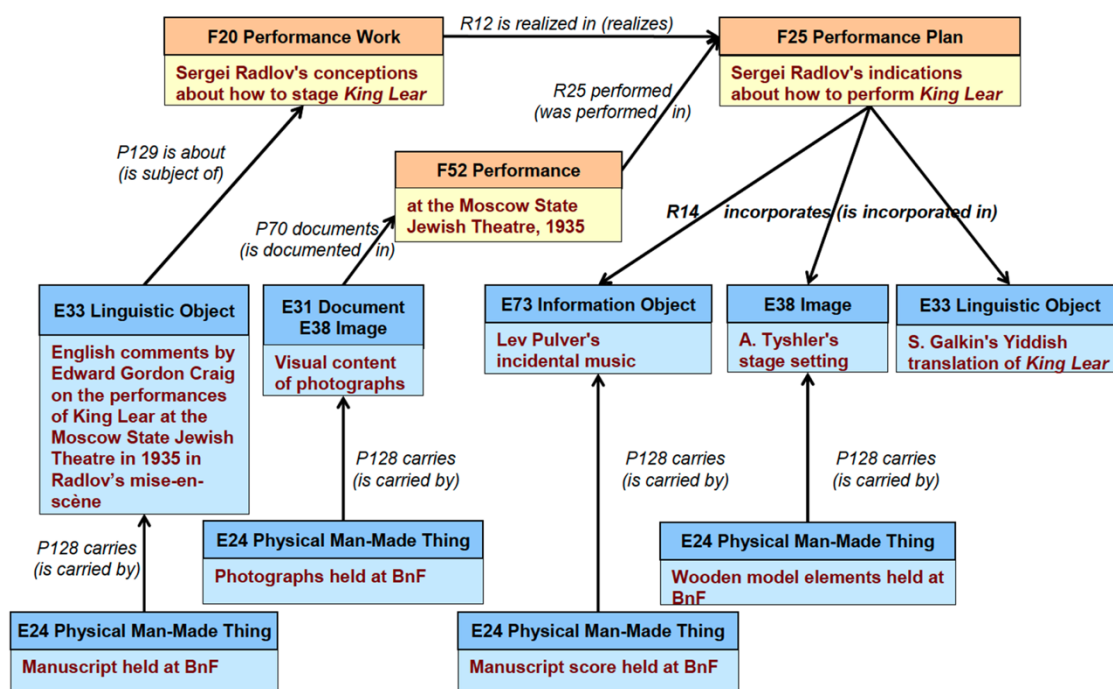


Fig. 1. Il grafo presentato da Doerr, Bekiari e Le Boeuf modella una messa in scena di *King Lear* (Mosca 1935) diretta dal regista sovietico Sergei Radlov, a partire dalla documentazione conservata alla Bibliothèque nationale de France (Doer - Bekiari - Le Boeuf 2008: 12).

Come si può notare in *Figura 1*, FRBRoo formalizza entità intangibili attraverso documenti e oggetti fisici: le idee e i concetti che Sergei Radlov voleva esprimere attraverso *King Lear* (*F20 Performance Work*) sono riscontrabili in un manoscritto di Edward Gordon Craig (*E24 Physical Man-Made Thing*) che riporta commenti su quella specifica messa in scena (*E33 Linguistic Object*). Allo stesso modo, le indicazioni del regista sovietico che hanno definito la dimensione espressiva e performativa dello spettacolo (*F25 Performance Plan*) sono incorporate

nelle risorse utilizzate durante il processo creativo, come la partitura musicale scritta appositamente da Lev Pulver (*E73 Information Object*), un modellino in legno raffigurante lo spazio scenico elaborato dal pittore e scenografo Aleksandr Tyshler (*E38 Image*) e il testo di *King Lear* tradotto per l'occasione in Yiddish dal poeta ebreo Shmuel Galkin (*E33 Linguistic Object*).

Inoltre, Le Boeuf ha dimostrato come il modello elaborato può essere utile ad archivi, musei e biblioteche delle arti dello spettacolo per realizzare piattaforme digitali *Linked Data* (Le Boeuf 2013: 12). Il *Linked Data* è un metodo che, se applicato all'interno di uno specifico dominio, consente "la disseminazione di dati strutturati in modo che possano essere facilmente interconnessi e diventare sempre più utilizzabili" (Bountori 2017: 68). Pertanto, applicando a un archivio questo modello ontologico, sarebbe possibile raggruppare e relazionare tra di loro fonti contenenti tracce del processo creativo, e di conseguenza realizzare una piattaforma di consultazione digitale in cui, oltre ai documenti derivanti dall'evento spettacolare, sarebbero consultabili anche le tracce della sua genesi.

Dal 2012, l'ICA (International Council on Archives), grazie al lavoro dell'EGAD (Expert Group on Archival Description), ha sviluppato il RiC-CM (Records in Contexts - Conceptual Model) e la relativa ontologia RiC-O (Records in Contexts - Ontology) che prendono spunto dai principali standard di descrizione archivistica, ma scardinano di fatto la descrizione gerarchica da essi definita, orientandosi verso una descrizione multidimensionale. Tenendo in considerazione il fondo di provenienza, il modello concettuale si presenta come un grafo che traccia delle relazioni tra il documento (o una sua parte) e il soggetto che lo ha prodotto, individuando l'attività alla quale il singolo documento o parte di esso si riferiscono (Bountori 2017: 68). A differenza degli standard di descrizione più tradizionali, RiC-CM non descrive l'archivio per essere d'aiuto alla ricerca, ma usa le entità proposte dal modello come base per la descrizione senza prevedere nessun prodotto finale in particolare (ICA, EGAD 2021: 2). Tra le quattro entità principali su cui si basa RiC-CM vi è *Activity*, che può essere intesa come i "processi che portano al raggiungimento di un fine" o "come il fine si realizza attraverso azioni coordinate" (ICA, EGAD 2021: 32). Va inoltre detto che *Activity* è un'entità di terzo livello al di sopra della quale si posiziona *Event*, ossia un elemento che si può sviluppare "su un periodo di tempo prolungato" (ICA, EGAD 2021: 32). Dunque, RiC-CM permetterebbe di utilizzare l'entità *Event* per connotare il processo creativo nel suo insieme, e *Activity* per delineare le sue diverse fasi di sviluppo.

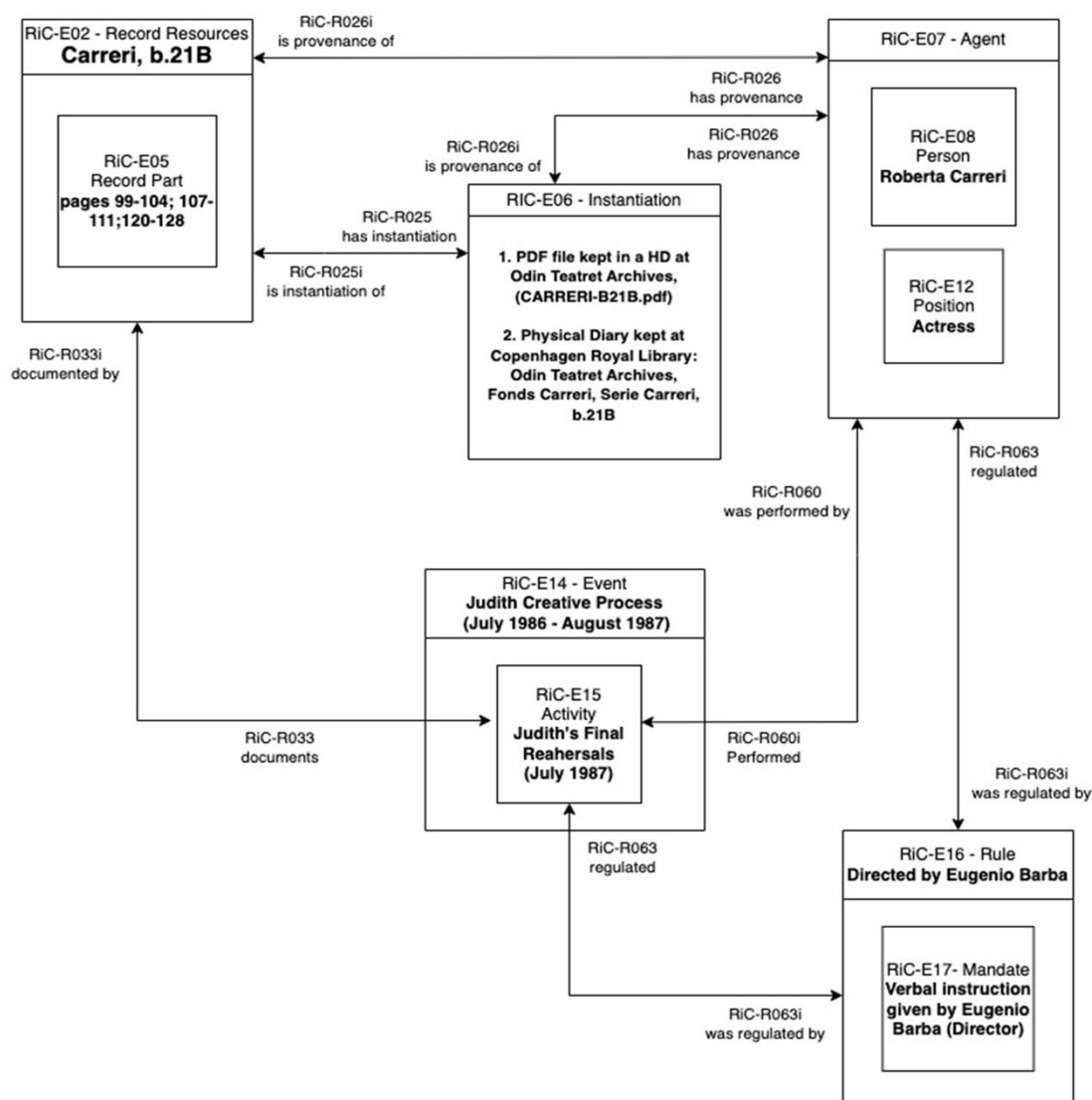


Fig. 2. L'ultima fase di prove di Judith, modellata attraverso la descrizione multidimensionale proposta dal RiC-CM.

Prendendo come esempio un diario di lavoro di Roberta Carreri, la *Figura 2* mostra come diverse pagine del diario (*RiC-E05 Record Part*), il soggetto produttore (*RiC-E08 Person*), e le istanze materiali del documento stesso (*RiC-E06 Instantiaton*), offrano una testimonianza rispetto alla fase finale del processo creativo della performance *Judith*, esplicitata dall'entità *Activity* (*RiC-E15 Activity*). Adottando questo sistema per descrivere altre fonti relative alla produzione di *Judith*, si potrebbe ottenere un quadro piuttosto completo del contesto in cui il processo creativo è avvenuto e sarebbe possibile individuare le fasi attraverso cui si è sviluppato. Inoltre, anche in questo caso, le relazioni tra i documenti e i soggetti produttori, individuate attraverso una descrizione multidimensionale fondata sulle entità *Event* e *Activity*, costituirebbero un'ottima base per realizzare una

piattaforma digitale *Linked Data* che permetterebbe all'utente di avere accesso alla creazione artistica e di analizzarla attraverso molteplici punti di vista.

Conclusioni

Come sosteneva Peggy Phelan, "l'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata o documentata, o altrimenti circolare come rappresentazione della rappresentazione: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance" (Phelan 1996: 145). Quello che afferma la studiosa americana vale anche per il processo creativo, che non può essere archiviato e di cui i documenti sono solo una traccia. Tuttavia potremmo dire che, identificando le fonti e formalizzando le tracce che derivano dalla creazione artistica, sia possibile archiviare una rappresentazione del processo creativo.

Le due modalità concettuali sopra illustrate, sebbene non siano finalizzate propriamente alla formalizzazione concettuale della creazione artistica, costituiscono importanti basi per sviluppare futuri lavori che renderebbero tracciabili le fasi di ideazione e produzione di un evento spettacolare e consentirebbero di realizzare piattaforme digitali e strumenti di ricerca per cui il processo creativo sarebbe più facilmente accessibile e analizzabile. Di conseguenza, anche se la formalizzazione concettuale del processo creativo non coincide con il processo creativo stesso, essa potrebbe essere di fondamentale importanza per rispondere alle domande di ricerca di studiosi che si interessano di creazione artistica in ambito teatrale o performativo.

Ma questa formalizzazione potrebbe avere un'ulteriore finalità: se la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale tutela le arti dello spettacolo in quanto espressioni e rappresentazioni del patrimonio culturale, formalizzando il processo creativo le performing arts potrebbero essere tutelate anche in quanto contenitori di prassi, conoscenze e know-how che gruppi teatrali e comunità di studiosi riconoscono e condividono come parte del loro patrimonio culturale.

Bibliografia

BARBA, EUGENIO

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

BARBA, EUGENIO – SAVARESE, NICOLA

2011 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Pagina, Bari.

2017 *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Pagina, Bari.

BEKIARI, C. – DOERR, M. – LE BOEUF, P. (a cura di)

2015 *Definition of FRBROO. A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object Oriented Formalism*,
https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/659/1/frbroo_v_2.4.pdf (21 maggio 2023).

BERLANGIERI, MARIA GRAZIA

2020 *La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», Anno VI – Special Issue – 2020, pp. 16-22.

BIAGETTI, MARIA TERESA

2022 *La Scienza dell'informazione. Identità ed esperienze*, Franco Angeli, Milano.

BIGNAMI, PAOLA

2013 *Il documento teatrale: come dove quando*, in BAZZOCCHI, V. – BIGNAMI, P. (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci, Roma, pp. 29-39.

BOUNTORI, LINA

2017 *Archives in the Digital Age. Standards, Policies and Tools*, Chados Publishing, Cambridge (USA)-Kidlington (UK).

CASSIERS, E. – DE LAET, T. – VAN DEN DRIES, L.

2019 *Text: The Director's Notebook*, in BOYLE, M.S. – CORNISH, M. – WOOLF, B. (eds.), *Postdramatic Theatre and Form*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York, pp. 59-79.

CHERNETICH, GAIA CLOTILDE

2018 *Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, in ORECCHIA, D., CAVAGLIERI, L. (a cura di), *Atti del Seminario di Storia Orale e Teatro*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna, pp. 123-136.

COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA PER L'UNESCO

2003 *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*,
http://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf (21 maggio 2023).

DE MARINIS, MARCO

2007 *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in «Annali Online Sezione di Lettere. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte», Anno II, Vol. 1, pp. 262-272.

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

2014 *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», n. 35, pp. 353-378.

DOERR, M. – BEKIARI, C. – LE BOEUF, P.

2008 *FRBRoo, a Conceptual Model for Performing Arts*, 2008 Annual Conference of CIDOC, Athens, September 15 - 18, 2008, https://publications.ics.forth.gr/_publications/drfile.2008-06-42.pdf (21 maggio 2023).

FLASZEN, L. – POLLASTRELLI, C. – MOLINARI, R. (a cura di)

2007 *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La Casa Usher.

GROTOWSKI, JERZY

2020 *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in POLLASTRELLI C. (a cura di), *Jerzy Grotowski, Testi 1954-1998. Volume IV l'arte come veicolo 1984-1998*, La casa Usher, Firenze.

ICA (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES) – EGAD (EXPERT GROUP ON ARCHIVAL DESCRIPTION)

2021 *Record in Contexts. Conceptual Model*, Consultation Draft v0.2, July 2021, https://www.ica.org/sites/default/files/ric-cm-02_july2021_0.pdf (22 maggio 2023).

LE BOEUF, PATRICK

2013 *Towards Performing Arts Information As Linked Data?*, SIBMAS 2012 Conference : Best Practice! Innovative Techniques for Performing Arts Collections, Libraries and Museums, Oct 2012, France
https://bnf.hal.science/file/index/docid/807942/filename/Towards_Performing_Arts_Information_As_Linked_Data.pdf (21 maggio 2023).

LE ROY, F. – CASSIERS, E. – CROMBEZ, T. et al.

2016 *Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process*, in «Contemporary Theatre Review», n. 4, vol. 26, pp. 468-484, <http://dighum.uantwerpen.be/zombrec/pdf/tracingcreation.pdf> (12 settembre 2023).

LEHMANN, HANS-THIES

2006 *Postdramatic Theatre*, traduzione di Karen Jürs-Munb, Routledge, London-New York.

MANGO, LORENZO

2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

MARINAI, EVA

2021 *Storie popolari e fonti orali: la fonoteca di Elisabetta Salvatori, narratrice*, in MARINAI, E. – MARCHESCHI, E. – PATTI, M. (a cura di), *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni*, Pisa University Press, Pisa, pp. 23-34.

PHELAN, PEGGY

1996 *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York.

ROMS, HEIKE

2013 *Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?*, in BORGGREEN, G. – GADE, R. (eds.), *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, pp. 35-52.

SALAZAR, DANIEL

2017 *Performance Arts and Their Memories*, in SANT, T. (eds.), *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York.

SCHECHNER, RICHARD

2003 *Performance Theory*, Routledge, Londra-New York.

2013 *Performance Studies: An Introduction*, third Edition, Routledge, Londra-New York.

SCHINO, MIRELLA

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

UNESCO

2003 *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Parigi.

VACIS, GABRIELE

2014 *Awariness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Bulzoni, Roma.

Sitografia

EUROPEANA

2020 ECLAP, <https://pro.europeana.eu/project/eclap> (21 maggio 2023).

INCOMMON

2015 <https://in-common.org/> (21 maggio 2023).

ISTITUTO DI PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA

2017 <https://www.istituto.it/istituto> (21 maggio 2023).