

Dis-archiviare l'archivio: da luogo di memoria a terzo luogo

Maria Chiara Provenzano

Università Telematica Pegaso

DOI: 10.54103/st.256.c554

Abstract

Porsi in dialogo con un archivio significa tanto contribuire alla creazione e trasmissione della nostra immagine culturale quanto costruire politiche culturali, soprattutto in un'epoca in cui abbiamo lasciato che le memorie periferiche sostituissero la nostra memoria umana, fatta di dati mescolati ad emozioni, immagini, pensieri, sentimenti, colori, suoni e odori impressi nella mente. Relazionarsi con un giacimento documentale diventa una pratica necessaria e paradossale per dirottare il concetto stesso di archivio, inteso come qualcosa di *dimenticabile*. Se un caso archiviato è chiuso in una scatola che non verrà più riaperta è, invece, indispensabile condividere e far parlare i documenti al fine di alimentare ricerca storica, comprensione del futuro, senso di comunità: scorrere le carte conservate in un archivio, infatti, è un po' come attraversare strade e vicoli di un villaggio che resta vivente nella memoria (cfr. De Martino 1959), la quale – se interrogata – aiuta a scoprire radici, a sentirsi parte di una storia comune. Attorno a questi concetti si è sviluppato – nel 2023 – un percorso di valorizzazione dell'Archivio del Teatro Koreja come *luogo della memoria* (cfr. Nora 1984-92) e bene della comunità attraverso un progetto selezionato e finanziato dalla Regione Puglia, in attuazione di quanto previsto dalla L.R. n. 10/2020.

Parole chiave

Archivi dello spettacolo; luogo della memoria; terzo luogo

De-archiving: the Archive from *lieu de memoire* to Third Place

Abstract

Engaging with an archive means contributing to the creation and transmission of cultural identity while shaping cultural policies. This is especially relevant in an era where peripheral memories often replace human memory—made up of emotions, images, thoughts, colors, sounds, and scents. Interacting with archival materials becomes a necessary yet paradoxical act, challenging the notion of the archive as something static or forgettable. If an archived case is simply stored away, never to be revisited, it is essential instead to activate and share these documents, allowing them to speak. This process fosters historical research, shapes our understanding of the future, and strengthens the sense of community. Exploring archival records is akin to walking through the streets and alleys of a village that remains alive in memory (cf. De Martino 1959), a space that reinforces a shared historical consciousness. In 2023, these principles shaped a project designed to strengthen the Teatro Koreja Archive as both a «realm of memory» (cf. Nora 1984-92) and a community asset.

Keywords

Performance Archives; Site of Memory; Third Place

Luoghi della Memoria¹

C'è il “libro dei sogni”? Che cosa vorremmo che diventi
l'archivio per i visitatori e i lettori esterni?
Un archivio è come un vestito, si deve fare su misura.
(Nicola Savarese²)

-
- 1 Come noto, l'espressione *luoghi della memoria* è stata coniata negli anni '80 dallo storico francese Pierre Nora, il quale esplora la costruzione della memoria storica attraverso oggetti, spazi, simboli, nei tre volumi *Les lieux de mémoire* (1984-1992). La definizione e l'approccio metodologico di Nora sono stati replicati da Mario Isnenghi, declinandoli al contesto storico italiano, con l'opera in tre volumi *I luoghi della memoria* (1996-1997).
 - 2 Estratto da una conversazione tenutasi il 25 ottobre 2019 presso il Teatro Koreja di Lecce tra Nicola Savarese, Salvatore Tramacere (direttore del teatro), Paola Pepe (responsabile dell'ufficio stampa) e chi scrive. Il professore Savarese è stato il primo interlocutore che ho avuto nell'approcciarmi alla ricerca sull'Archivio dell'Ente: prodigo di

Questo articolo propone un modello di intervento su un archivio corrente di un'impresa culturale, testato grazie ad un progetto curato da chi scrive per conto del Teatro Koreja di Lecce e facente parte di un più ampio parco progetti denominato «Luoghi della memoria Puglia», realizzato dalla Regione Puglia e dall'allora Teatro Pubblico Pugliese (ex TPP, oggi Puglia Culture), ente regionale preposto alla promozione delle Arti e della Cultura, nonché alla valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale. L'azione, finalizzata alla redazione di un «Piano biennale dei Luoghi della Memoria», attua la Legge Regionale 10/2020³ in materia di «Promozione e sostegno alle attività di valorizzazione dei luoghi della memoria del Novecento e degli archivi storici della Puglia». Nell'ambito dell'attuazione dell'art. 5 della L.R., il TPP – attraverso la manifestazione d'interesse «Un viaggio nella memoria» – ha selezionato, nel luglio 2022, diciassette progetti promossi da istituti culturali e scientifici, fondazioni, enti del terzo settore e imprese sociali, i quali hanno, inoltre, partecipato, tra aprile e dicembre 2023, all'Azione Pilota laboratoriale del monitoraggio partecipativo finalizzato a delineare il Programma biennale dei luoghi della memoria individuati.

Il progetto *Un villaggio vivente nella memoria. Dialoghi dall'Archivio del Teatro Koreja*⁴ mi ha portata a praticare l'archivio come “luogo terzo” ossia, secondo il concetto enucleato dal sociologo statunitense Ray Oldenburg in *The Great Good Place*, come spazio pubblico di incontro, diverso dal primo luogo (la casa) e dal secondo luogo (quello di lavoro)⁵, e, per conseguenza, a considerare il giacimento documentale ivi conservato come materia

consigli, aveva a cuore che si tracciasse una storia di quella realtà che aveva concorso a far nascere e ha illuminato alcune possibili prospettive di indagine, ragion per cui desidero dedicare alla sua memoria questo intervento che riprende, con aggiunte e modifiche, il secondo capitolo del mio *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie* (Provenzano 2024), cui si rimanda per una bibliografia più estesa sull'indagine svolta.

3 https://burp.regione.puglia.it/documents/20135/1377458/LR_10_2020.pdf/3ba91e8d-6f9f-9472-6e7c-f18b49f4bc2f?t=1623066707780

4 <https://www.luoghidellamemoriapuglia.it/progetti/un-villaggio-vivente-nella-memoria/>

5 «Ogni individuo ne ha bisogno, proprio come ha bisogno di cibo, sonno e vestiti. Il terzo luogo è un luogo per incontrarsi, per socializzare e per stabilire nuovi legami di comunità. È un luogo di relax, un luogo dove le persone si sentono a loro agio, un luogo dove si possono trovare vecchi amici e dove se ne possono fare di nuovi. Il terzo luogo è inoltre il luogo dove la gente si sente libera di esprimere se stessa» (Oldenburg 1989, ed. ita. 1996: 20).

“dis-archiviabile” e, dunque, non esclusivamente oggetto di studio e teoresi ma soggetto dialogante, attraverso il quale narrare estemporaneamente e artigianalmente storie di teatro. Un’operazione più vicina alla performatività all’improvviso, in cui i documenti – precedentemente selezionati – fungono da oggetti di scena. Si è trattato di un processo, non stabilito aprioristicamente, che ha portato all’inverarsi della pratica dell’*archivio vivente*⁶, intesa come ri-evocazione mnemonica attraverso il metodo della *photo elicitation* sviluppato dalla sociologia visuale, che conduceva ad una spontanea narrazione condivisa. Un processo ri-creativo, dunque, che potremmo definire *Play Archive*, laddove l’inglese /play/ si offre a molteplici giochi di significato: giocare, interpretare, inscenare, rappresentare.

Storie “archivate”

L’Archivio del Teatro Koreja (ATK) raccoglie documentazione prodotta a partire dal 1982. Nel 2007 la Soprintendenza archivistica per la Puglia ha dichiarato l’archivio Koreja «di interesse storico particolarmente importante», sottoponendo l’ente a una serie di obblighi e divieti necessari ad assicurarne la tutela e garantirne la fruizione da parte di studiosi e studenti, adempiendo all’obbligo di permettere la consultazione delle carte previsto all’art. 127 della legge 42/2004.

6 Quello di *archivio vivente* è un concetto che si è sviluppato in diversi ambiti dalla teoria della performance all’antropologia culturale, dai *media studies* alle pratiche teatrali e museali. In particolare, sono state teorizzate le nozioni di «*memoria incorporata*», secondo la quale la performatività rituale, le abitudini e i gesti veicolano saperi impliciti nel corpo (Connerton P. [1989]. *How Societies Remember*. Cambridge University Press); di *repertoire contrapposto a archivio documentale*, ovvero l’insieme di gesti, voci, narrazioni e pratiche incarnate in cui si trasmette la memoria culturale (Taylor D. [2003]. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press); di «corpo come archivio» per la riattivazione critica della memoria attraverso gesti che *eccedono* la ripetizione (Lepecki A. [2010]. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. *Dance Research Journal*, 42, 2, 28-48). In quanto luogo, l’*a. v.* è considerato uno spazio relazionale e operativo, fondato sull’attivazione emotiva e affettiva della memoria (Barba E. [2023]. “La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente”. *Teatro e Storia*, 44, 155-170). La nozione di *a. v.* è, inoltre, ridefinita nell’era digitale, allorché corpi e oggetti sono interconnessi, osservati, registrati, ibridati, generando un *archivio post-umano*, continuamente aggiornato e performato in ambienti interattivi (Giannachi G. [2007]. *The Politics of New Media Theatre*. Routledge).

L'ATK si presenta con una struttura ad albero piuttosto complessa, diramata in sei serie archivistiche (alcune strutturate su tre livelli): Amministrazione, Organizzazione, Produzione, Attività, Materiale Multimediale e Biblioteca. Vi sono conservati materiali documentali (tanto amministrativi quanto artistici, ma anche corrispondenza e diari privati) e promozionali: fogli di sala, libretti, note di regia, materiali grafici, foto per la stampa, copie di rassegna stampa ecc. Tutti documenti che consentono di avere un quadro complessivo della scena italiana contemporanea a partire dai primi anni Ottanta e delle sue pratiche organizzativo-produttive.

Ciò significa avere una storia e pone un problema: come raccontarla? Sul racconto di questa storia si fonda l'identità del Teatro Koreja. Quando si è avviato il lavoro di ricerca – anche grazie alle sollecitazioni di Nicola Savarese – sono emersi subito dei quesiti, o *desiderata*, in merito alla possibile indagine: cosa può/deve far emergere il materiale d'archivio? La memoria di ciò che si è fatto? O piuttosto un racconto vivo, del quotidiano? Sono i fatti eclatanti o l'essere umano nella sua quotidianità ad interessarci maggiormente? Quali storie archiviate è possibile e utile recuperare per rimetterle in spolvero? Secondo quanto teorizzato da Georges Banu, la memoria del teatro muove dal vissuto all'immaginazione di un passato al ritrovamento delle origini e, in questo cammino, «il punto di partenza è l'individuo con la sua esperienza, per estendersi poi al campo del teatro, questo campo di rovine che permettono alla memoria di operare in ragione stessa del suo stato»: Koreja, con i suoi quarant'anni di storia ha raggiunto il «terzo tempo» della memoria, quello segnato dal «ritorno all'uomo, non tanto in quanto individuo, ma in quanto essere che porta in sé il ricordo delle sue prime origini» (Banu 2005: 17).

Ulteriori, fondamentali, piste di indagine sono emerse dalla *Introduzione* all'inventario dell'ATK scritta da Donato Pasculli:

[...] se è vero, come dice Eugenio Barba, che il teatro è un altro modo per fare politica, si comprende come *studiare, e ancora prima riordinare e inventariare, gli archivi dei teatri sia un modo per capire meglio gli anni passati, per capire la società, lo scontro ideologico, l'ingresso prepotente della società di massa che ha caratterizzato la storia del Novecento*. Questo lavoro, quindi, si inserisce in questo filone che cerca attraverso la ricostruzione di una storia, quella di una compagnia teatrale, Koreja, di fare luce da un nuovo punto di osservazione sulla Storia, quella con la S maiuscola, per tentare di capire

meglio aspetti che da altre angolazioni non era possibile vedere. *Toccherà agli storici comprendere e valutare* quanto la storia dei Cantieri teatrali Koreja abbia pesato sulla storia più generale, che è in fondo la storia del teatro, la storia della società salentina, la storia delle imprese culturali in Italia, e infinite altre storie che attendono di essere chiarite. *Noi con questo lavoro offriamo gli strumenti per farlo* (corsivi di chi scrive).

L'intento è stato, dunque, quello di ricostruire storie di teatro partendo da fonti documentali, senza cedere esclusivamente alla lusinga delle testimonianze dell'archivio vivente e perseguendo la necessità di collegare i documenti che costituiscono la memoria di un'impresa privata alla storia più generale, alla storia teatrale e a quella delle imprese culturali, con l'ausilio dei protagonisti, Salvatore Tramacere (direttore artistico e fondatore) in particolare, col quale ho avuto modo di dialogare con piacere e assiduità, sottoponendogli qualsiasi materiale suscitasse il mio interesse e cavandone delle memorie dettagliatissime e molte volte spassose; e poi Silvia Ricciardelli⁷ che ha illuminato il metodo pedagogico che sottende tutti i lavori di Koreja. A questi due testimoni chiave se ne sono interpolati altri, a partire da tutti i componenti della cooperativa Koreja per arrivare a testimoni d'eccezione come Nicola Savarese, Iben Nagel Rasmussen, César Brie, Luca Ruzza.

Il lavoro si è, dunque, evoluto procedendo dall'archivio verso l'archivio vivo delle testimonianze dirette, utili a decifrare alcuni materiali "silenti", seguendo il solco tracciato dal magistero di Fabrizio Cruciani, principiando dalla fortunata definizione del teatro come «luogo dei possibili» e della memoria teatrale come «campo di indagine» (Cruciani 1993: 3-5):

Nel fare teatro e nel conoscere il teatro nella storia, il teatro è dialetticamente il «luogo dei possibili».

Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di una immanenza presente; [...] Lo fa attraverso la memoria, che è selezione organizzata (non archivio o banca dati) e conquista di identità.

Il teatro è, per lo studio, un campo di indagine perché assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però

7 Pedagogia e attrice, Ricciardelli ha lavorato per un decennio con l'Odin Teatret prima di entrare nella formazione di Koreja, nel 1985, dove rimarrà stabilmente formando generazioni di attori.

lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere.

Per lo storico del teatro è una grande ricchezza recuperare le tensioni, le tecniche implicite, gli usi e le tendenze divergenti, che potevano diventare vita del teatro e in parte lo sono diventate [...].

D'altra parte ogni teatro creativo ha, più o meno esplicitamente, costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive del suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che ha presieduto la creazione.

Se dalla memoria scaturisce l'identità e la conseguente storicizzazione della stessa, il nostro obiettivo sarà quello di porci nella storia, definendo l'identità di Koreja, non in quanto produttore teatrale (poiché il suo apporto in tal senso è noto e innegabile) ma in quanto modello di pratiche teatrali, attraverso una «selezione organizzata» di memorie.

Si tratta di tessere il racconto eleggendo i documenti passati in rassegna alla luce di intersezioni e interpretazioni, in altre parole quello che, *a posteriori*, ci consente di leggere il *continuum* di fatti (documenti) come un evento (monumento): la nascita di una identità teatrale di frontiera, ma ancor più la nascita di una identità culturale del fare in/nella/per la comunità. La nascita di un'identità forte che si pone costantemente domande sull' *hic et nunc*.

Oltre alle ragioni che hanno spinto e favorito la fondazione di un'esperienza artistica, vanno altresì prese in esame le ragioni di una generazione: che cosa ha significato essere stati giovani tra gli anni '70 e gli anni '80 del secolo scorso? Per di più essere giovani in una periferia del Sud. Poiché il racconto nasce dalla coesistenza di una memoria archivistica e di una memoria viva (archivio vivo, appunto), ci è parso più opportuno declinarlo intorno ad alcune parole-chiave che rappresentano i nodi tematici e problematici incisi nell'esperienza di chi ha fondato questo teatro, mantenendo la sospensione «tra lo sguardo del testimone e il senno di poi dello storico»: il primo è un narratore che rinuncia alla «linearità di un percorso cronologico» ma lo ancora «ad alcune parole-chiave che rappresentano altrettanti nodi problematici, quelli che rimbalzano con più incisività nell'esperienza di chi ha vissuto quella stagione politica», mentre il secondo elegge «un determinato approccio metodologico per leggere quegli anni», interpretandoli «in chiave storiografica» (De Luna 2009: 8-9).

Un villaggio vivente nella memoria

Che cos'è e cosa caratterizza, dunque, un archivio dello spettacolo? Come approcciarsi ai documenti che conserva, soprattutto se questi sono riferibili ad un'esperienza tutt'ora attiva e operante?

Per prima cosa non bisogna lasciarsi sopraffare dall'idea – erronea – che si debba sbrogliare una matassa di materiali mettendoli in ordine per dipanare un filo logico, poiché questi materiali mantengono l'ordine (e il disordine) con cui sono stati consegnati dal soggetto produttore⁸.

D'altro canto, non bisogna lasciarsi ingannare dall'idea che la carta d'archivio possa rappresentare l'ultima, definitiva, versione dei fatti – una sorta di macchina della verità – perché se *textus testis* è pur vero che quel testimone è stato creato a bella posta: si pensi ai materiali promozionali per lo spettacolo, agli articoli di rassegna stampa, ai progetti, tutti documenti prodotti per essere letti e valutati, a differenza della corrispondenza privata o – ancor più – dei taccuini di lavoro o dei diari intimi, che hanno tutt'altra valenza documentale, in quanto fonti primigenie, inconsapevoli e non imbellettate.

Procedere dialogicamente dall'archivio al ricordo alla memoria, ha prodotto reazioni di meraviglia negli stessi testimoni che si sono trovati faccia a faccia con il loro *sé* del passato, dando il “la” a narrazioni anche inattese rispetto a quanto possa accadere sovente con la pratica della storia orale, laddove con le interviste e le domande stilate preventivamente il testimone potrebbe essere indotto a creare effetti di verità o di fictionalizzazione del passato. Attorno alle parole chiave archivio/storia, memoria/ricordo, si è sviluppato, dunque, il percorso di valorizzazione dell'ATK come luogo della memoria e bene della comunità con il progetto *Un villaggio vivente nella memoria*⁹, testato dapprima in forma di incontri “carbonari” nella primavera del 2022 e poi entrato a far parte – dal febbraio 2023 – dei progetti pilota

8 Devo questa consapevolezza al proficuo dialogo con Donato Pasculli che mi ha generosamente introdotta ai principi base dell'archivistica. Oltre ad aver curato l'inventariazione dell'ATK, Pasculli ha insegnato Archivistica presso l'Università degli Studi di Bari, è stato responsabile della Soprintendenza Archivistica di Puglia e Basilicata per il settore Archivi, ed è attualmente direttore dell'Archivio di Stato di Lecce.

9 Il titolo è citazione da Ernesto De Martino che, ne *L'etnologo e il poeta*, scrive «per non essere provinciali, occorre possedere un villaggio vivente della memoria a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo, e che l'opera di scienza o di poesia riplasma, in voce universale» (De Martino 1959: 151).

selezionati dalla Regione Puglia in attuazione di quanto previsto dalla menzionata L.R. n. 10/2020.

I sei dialoghi d'archivio realizzati (con ospiti Iben Nagel Rasmussen, Luca Ruzza, Donato Pasculli, Marco Bascapè, Silvia Ricciardelli, Nicola Savarese), ciascuno seguendo il filo conduttore di un dato tema (teatro di gruppo; marginalità; maestri; terzo luogo; rapporti trans-frontalieri; comunità), hanno restituito un percorso narrativo, un viaggio attraverso memorie condivise, facendo scoprire come dialogare con l'archivio significhi tanto contribuire alla creazione e trasmissione della nostra immagine culturale quanto costruire politiche culturali, soprattutto in un'epoca in cui abbiamo lasciato che le memorie periferiche sostituissero la nostra memoria umana fatta di dati mescolati ad emozioni, immagini, pensieri, sentimenti, colori, suoni e odori impressi nella mente. Ciascun individuo è, infatti, un archivio che, fatto di carne e ossa, trattiene e custodisce queste memorie e il confronto con gli altri, con le altre storie e i diversi archivi viventi, nutre e vivifica il sapere condiviso. Se la nostra specie ha ormai una direzione evolutiva che prevede l'utilizzo di dispositivi "in luogo" della memoria umana (le mappe neurali artificiali), cosa c'è di più umano del voler coltivare un luogo della memoria, con la scommessa di restituirlo alla collettività, per ri-edificare comunità? Ecco che scorrere le carte conservate in un archivio, dunque, è un po' come attraversare strade e vicoli di un villaggio che resta vivente nella memoria, la quale – se interrogata – aiuta a scoprire radici, a sentirci parte di una storia comune.

Dis-archiviare l'archivio dall'oblio mediante un rapporto dialettico tra pratica operativa (cultura materiale dello spettacolo) e riflessione teorica (dibattito critico): *pratica in cerca di teoria*, dunque. Teatro come pratica di vita, come ricerca di vita, come teoria di vita. Perché quello teatrale è un agire che si completa nella presenza di almeno uno spettatore, il θεωρός appunto, colui che contempla, specula, guarda tanto con gli occhi quanto con la mente, e dopo aver assorbito la visione se ne fa teorico. E richiamando ancora le parole di Cruciani, il teatro che da campo d'azione diventa campo d'indagine per lo storico¹⁰.

10 Non è un caso che nella prima fase della sua attività, cioè quella degli anni di Aradeo (dal 1983 al 1999) il nome completo del gruppo fosse Koreja – Campo d'azione teatrale, e che il titolo-manifesto del laboratorio permanente di Koreja sia proprio *Pratica in cerca di teoria*.

Note in forma di decalogo per attraversare villaggi viventi nella memoria

Per concludere: sulla scorta del *Play Archive* realizzato grazie all'azione regionale a tutela e valorizzazione dei Luoghi della Memoria, ho avuto la fortuna e il piacere di avviare un proficuo scambio di informazioni, idee, prospettive con il soprintendente archivistico della Puglia, Marco Bascapè, e per rispondere alla sua esigenza di spiegare in sintesi come avessi portato avanti la ricerca ho steso delle note che riporto di seguito.

1. *Praticare l'archivio*. L'archivio non è meramente un oggetto di indagine da laboratorio che reagisce a formule prestabilite, ma un luogo di memoria. In quanto luogo reale va abitato, attraversato, annusato, toccato. Senza questa pratica, l'archivio resterà un tesoro dormiente, come una lingua fissata in una grammatica ma non parlata.
2. *Individuare le guide*. Il lavoro dello storico è *pianificato* (reso piano) da quello dell'archivista. È necessario, oltre che auspicabile, essere introdotti al mestiere archivistico, entrare nella logica dei metri lineari, avere a cuore i supporti oltre che i contenuti. Marc Bloch, nel suo prezioso *Apologia della storia o Mestiere di storico*, ci dice che compito della ricerca storica è raccontare l'umanità attraverso i documenti, con l'ausilio di strumenti d'indagine: «è uno dei compiti più difficili per lo storico, quello di raccogliere i documenti di cui ritiene di aver bisogno. Non potrebbe affatto riuscirvi senza l'aiuto di diverse guide: inventari di archivi o di biblioteche, cataloghi di musei, repertori bibliografici di ogni sorta» (Bloch 1998: 55).
3. *Avere conoscenza diretta delle pratiche teatrali*. Difficilmente sarà possibile comprendere un giacimento documentale dello spettacolo dal vivo se non si ha dimestichezza con le pratiche della scena. Il postulato di base per approcciarsi ad un archivio teatrale è che la memoria teatrale è composta da una prima memoria operante – immateriale, astratta e gestuale – la quale lascia impresse le proprie tracce su una memoria secondaria – materiale – ovvero le scritture, gli oggetti di scena, le foto, i video ecc. che devono essere catalogati secondo i codici del teatro.
4. *Dialogare con i testimoni e porli in dialogo tra di loro*. Siano essi documenti o esseri viventi, i testimoni non vanno intesi come freddi corpi destinati all'autopsia. Porsi in dialogo significa vivacizzare l'indagine, discernere

attraverso il discorso, senza cedere esclusivamente alla lusinga delle testimonianze dell'archivio vivente e perseguendo la necessità di collegare i documenti che costituiscono la memoria del singolo (un'impresa privata) alla storia più generale (teatrale e delle imprese culturali).

5. *Rispettare i testimoni.* Ogni testimone (documentale o umano) va rispettato nella sua verità e integrità e messo in relazione ad altri testimoni per delineare una narrazione che si avvicini il più che sia possibile alla verità.
6. *Interpretare i testimoni.* Per provare a “comprendere” (accogliere, abbracciare) appieno il pensiero e il clima culturale che hanno generato i documenti che analizziamo è necessario “calarsi nella parte”. Relazionarsi con testimoni di passato non conosciuto direttamente, può significare dover colmare una lacuna (anche profonda) temporale e culturale. Soprattutto in quest'era della virtualità in cui ci è sempre più estraneo ritenere contenuti e analizzarli, poiché il mito della macchina è calato nel nostro quotidiano come un credo: una forma ecumenica che segna una rivoluzione pervasiva: la grande finestra dell'oggi è un muro che insonorizza la realtà e intorpidisce i sensi.
7. *Coniugare storia e storiografia.* Se il benjaminiano Angelo della Storia guarda alle rovine del passato mentre il vento del tempo lo spinge ad avanzare, l'angelo della storiografia deve accogliere quelle “rovine”, narrandole alla luce di un cammino verso il futuro. Ciò significa che l'archivio da oggetto di indagine deve divenire strumento per la stessa, ma anche assumersi la responsabilità di scegliere quali fili narrativi intrecciare. Come scrive Cruciani: «la storiografia del teatro acquisisce consapevolezza della necessità di costruire relazioni per parlare di teatro, uscendone fuori ma per tornarvi dentro. Il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto» (Cruciani 1989: 9)
8. *Narrare historiae.* Resta tuttora valida la terna manzoniana che unisce l'utile al dilettevole per mezzo dell'interessante. Se l'intento è dunque quello di ricostruire storie – in questo caso teatrali – partendo da fonti documentali (“il Vero per soggetto”), si dovrà pur procedere a narrarle in modo coinvolgente per il lettore/uditore potenziale e, anche in questo caso, sarà utile avere dei riferimenti verso i quali tendere.
9. *Dis-archiviare l'archivio.* Quello con l'archivio è un necessario dialogo di paradossi: la possibilità di dirottare il concetto stesso di archivio inteso

come qualcosa di “dimenticabile”. L’archivio non va archiviato come un caso risolto e chiuso in scatola. Il nostro intento deve essere, invece, quello di dis-archiviare l’archivio: farlo parlare, metterlo in condivisione, in un discorrere ragionato che alimenta un senso profondo di ricerca storica, di comprensione del futuro mediante la raccolta e la conservazione di quello che è stato, per dare spazio e sostanza a quello che sarà.

10. *Coadiuvare il transito da Luogo della Memoria a Luogo Terzo*. Studiare (nel senso etimologico di *dedicarsi, appassionarsi*) un archivio significa valorizzarne lo *status* di Bene Culturale, appartenente alla collettività: l’archivio da “luogo della memoria” si fa “terzo luogo” accogliente – per incontrarsi, socializzare e creare legami di comunità – ma anche pirandelliano “arsenale delle apparizioni” per riattivare memorie accartocciate e, con esse, quel “raccontami una storia” che ha sempre accompagnato la nostra specie.



Fig. 6: Pepe Robledo e Marta Orbis durante la parata del gruppo Farfa ad Aradeo durante la rassegna *Fatti di marzo*, 1984. Foto di Tony D’Urso, Archivio Koreja.



Fig. 7: Maria Teresa Del Pero, Teresa Ludovico e Silvia Ricciardelli in *Amori*, 1990. Foto di scena di Tony D'Urso. Archivio Koreja.

Bibliografia

Banu, G. (2005). *Memorie del teatro*. Il Melangolo.

Bloch, M. (1998). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Einaudi.

Cruciani, F. (1989). "Comparazioni: la «tradition de la naissance»". *Teatro e Storia*, IV-1, 3-17.

Cruciani, F. (1993). "Problemi di storiografia dello spettacolo". *Teatro e Storia*, VIII-1, 3-11.

De Luna, G. (2009). *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Feltrinelli.

De Martino, E. (1959). L'etnologo e il poeta. In A. Pierro, *Il mio villaggio* (pp. 147-152). Cappelli.

Nora, P. (1984-1992). *Les lieux de mémoire* (3 voll.), Gallimard.

Oldenburg, R. (1996). *Il Terzo Luogo. La vita sociale della gente comune*, Feltrinelli.

Pasculli, D., Pennetta, V. (2018). *Cantieri Teatrali Koreja. Inventario dell'archivio 1983-2015*.

Provenzano, M. C. (2024). *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie (1982-1999)*. Titivillus.