

Modalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale delle arti dello spettacolo: il caso LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)

Simone Dragone

Università del Salento

DOI: 10.54103/st.256.c556

Abstract

Il contributo si propone di analizzare, sia da un punto di vista archivistico-documentale sia museologico-espositivo, il centro di documentazione LAFLIS (Living Archive – Floating Islands), il quale a partire dal luglio del 2022 ha trovato la sua sede presso la Biblioteca Bernardini di Lecce. Il centro conserva la documentazione storica relativa alla vita e alle opere di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, agli incontri del Terzo Teatro e del teatro di gruppo, al Magdalena Project e alle sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). In questo contesto, le dinamiche di tutela e conservazione si uniscono a una valorizzazione attuata da un linguaggio artistico, per cui oggetti di scena e documenti archivistici diventano componenti fondamentali all'interno di spazi espositivi e vengono fruiti sotto altra forma dallo spettatore/visitatore. Tale circostanza, oltre a rimarcare diverse problematiche di ordine ontologico, quindi relative alla natura intangibile dell'evento performativo, mette in crisi i canoni deontologici della disciplina archivistica e della museologia, ossia delle pratiche normative usualmente impiegate a garanzia della tutela e della conservazione dei materiali. L'articolo vuole indicare possibili strategie per tutelare gli oggetti di scena in quanto beni culturali, e per fare in modo che tali oggetti, pur riproposti al pubblico attraverso un linguaggio artistico, siano allo stesso tempo conservati quali tracce tangibili di pratiche e di espressioni culturali, e dunque di un patrimonio culturale immateriale, in modo da perseguire attivamente le misure di salvaguardia, tutela e valorizzazione suggerite dall'UNESCO nella

Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003), e nella *Convenzione sulla diversità delle espressioni culturali* (2005).

Parole chiave

Archivi; documentazione; patrimonio culturale immateriale

Modalities for the Preservation and the Valorization of the Performing Arts Cultural Heritage: the Case LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)

Abstract

The paper aims to analyze, both from an archival-documentary and museological-expository point of view, the documentation center LAFLIS (Living Archive - Floating Islands), which from July 2022 has found its location at the Biblioteca Bernardini in Lecce. The center preserves historical documentation relating to the life and works of Eugenio Barba and Odin Teatret, Third Theatre and theatre group meetings, the Magdalena Project and ISTA (International School of Theatre Anthropology) sessions. In this context, the dynamics of preservation and conservation are combined with a valorization implemented by an artistic language, whereby props and archival documents become fundamental components within installation spaces and are enjoyed in another form by the spectator/visitor. This circumstance, in addition to pointing out various ontological issues, thus relating to the intangible nature of the performance event, undermines the deontological canons of the archival science discipline and museology, i.e. the regulatory practices usually employed to guarantee the protection and preservation of materials. The article wants to indicate possible strategies to protect props as cultural heritage and to ensure that these objects, although re-proposed to the public through an artistic language, are at the same time preserved as tangible traces of cultural practices and expressions, and thus of intangible cultural heritage, in order to actively pursue the safeguarding, protection and valorization measures suggested by UNESCO in the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003), and in the *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* (2005).

Keywords

Archives; Documentation; Intangible Cultural Heritage

L'oggetto di scena come patrimonio culturale delle arti dello spettacolo

Ormai da più di un trentennio la comunità scientifica italiana si interroga sulla natura e sulla funzione del patrimonio culturale del teatro, ossia rispetto alle architetture – quindi agli edifici teatrali – e alle memorie materiali che la performance lascia dietro di sé.

Una prima importante occasione di confronto sul tema si è verificata a Parma nell'aprile del 1990, nell'ambito del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, organizzato dall'Aduit (ex Cut), in cui si è tentato di definire ontologicamente il patrimonio culturale teatrale, ed è stato sviluppato parallelamente un discorso rispetto all'individuazione di tassonomie e categorie che permettessero la descrizione, la catalogazione e la classificazione delle testimonianze materiali derivanti dallo spettacolo dal vivo. Giovanni Calendoli, nel suo intervento, individua come patrimonio teatrale tutto ciò che «documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti» (1991: 22), quindi manoscritti e copioni annotati, così come bozzetti delle scenografie e progetti degli edifici. Ma oltre a questi documenti, Calendoli ritiene parte del patrimonio teatrale anche «le maschere, i costumi e infiniti altri documenti e oggetti imprevedibili» (*Ibidem*). In altre parole, il critico italiano include nel patrimonio dello spettacolo dal vivo anche la cultura materiale del teatro (Bignami 2013: 31-34), costituita da costumi, maschere, e qualsiasi altro oggetto utilizzato ai fini creativi e performativi.

L'archeologia individua la cultura materiale come l'insieme dei manufatti appartenuti o riferibili a un gruppo sociale, e con essi la teoria archeologica include anche i comportamenti e le pratiche di produzione, scambio e uso degli stessi, e soprattutto le «attribuzioni di significato relative sia ai manufatti in quanto tali sia al loro impiego» (Giannichedda 2000: 160). Gli oggetti di scena possono quindi essere considerati come elementi parte della cultura materiale del teatro, in quanto vengono utilizzati da un attore, da un regista o da una compagnia. Tuttavia, risulta complesso attribuire ad essi il significato relativo al loro impiego, dal momento che «significano solo

se e *quando* entrano in relazione con l'attore» (Bignami 1997: 125), venendo questi utilizzati secondo modalità performative ed extra-ordinarie, per cui un singolo oggetto è utilizzato diversamente rispetto al suo uso comune e, all'interno di uno spettacolo il medesimo oggetto può essere impiegato per veicolare molteplici significati. Ma dal momento che un oggetto di scena entra a far parte di un museo cambia *status* e funzione. Se prima era funzionale a veicolare significati in un ambito performativo, subendo un processo di musealizzazione cambia contesto e «diventa testimonianza materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, fonte di studio e di esposizione, acquisendo così una realtà culturale specifica» (Desvallées & Mairesse 2016: 61).

Per i soggetti conservatori come centri di documentazione, istituzioni museali ed enti archivistici che si occupano di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale teatrale risulta quindi difficile ricondurre l'oggetto di scena agli usi e alle funzioni che assumeva nel contesto performativo che, come abbiamo in parte già visto, può acquisire significati mutevoli quando entra in contatto con il corpo dell'attore. Tale problematica risulta maggiormente sottolineata negli archivi d'arte e d'artista, che spesso si presentano «in bilico tra museo, biblioteca e archivio» (Mineo *et al.* 2023: 3), circostanza che mette in crisi la disciplina archivistica, e presuppone un ripensamento degli aspetti museologici e della catalogazione biblioteconomica, soprattutto quando a farsi curatori di insiemi documentali e oggetti derivanti dallo spettacolo sono i soggetti produttori degli stessi, ossia gli artisti.

In ambito museologico è già stato osservato come la decostruzione dei principi museali sia spesso operata «da artisti, registi teatrali e cinematografici, critici audaci che individuano diverse strategie di comunicazione e di educazione» (Cataldo & Paravanti 2023: 62). Tali strategie sono spesso di natura estetica, tese a riattivare gli oggetti in questione, che da testimonianza materiale di una realtà intangibile come la performance, diventano elementi di installazioni artistiche. Se queste strategie da un lato valorizzano e comunicano, dall'altro contraddicono le *missions* relative alla tutela e alla conservazione che dovrebbero essere perseguite dagli enti conservatori, i quali hanno il compito di descrivere e comunicare al visitatore il contesto di provenienza ed uso dell'oggetto in quanto elemento della cultura materiale dello spettacolo dal vivo.

Nei seguenti paragrafi proveremo a identificare da un punto di vista semiotico le caratteristiche funzionali ed espressive dell'oggetto in rapporto alla scena; poi, basandoci sull'installazione permanente allestita nella Sala Nera del LAFLIS (Living Archive – Floating Islands), prenderemo in esame le dinamiche museologico-espositive che attraverso il cambio del contesto fruitivo conferiscono all'oggetto un nuovo valore e una diversa funzione rispetto a quella scenica. In conclusione, attraverso un approccio interdisciplinare basato sul confronto tra le teorie museologiche con alcuni studi sulla cultura visuale e con le teorie della comunicazione, tenteremo di proporre possibili approcci futuri che armonizzino le intenzioni espositive ed estetiche mosse dagli artisti con le necessità istituzionali relative alla tutela e alla conservazione che invece pertengono all'ente museale o archivistico.

L'oggetto di scena come segno

Lo studioso francese Luc Boucris, professore emerito di studi teatrali presso l'Université Grenoble Alpes, in un suo saggio dedicato allo spazio scenico riconosce l'oggetto di scena come un elemento flessibile, maneggiabile e mutevole per definizione (1993: 67), tanto che in seconda istanza, ereditando le teorie di Saussure (2005: 85-88), lo identifica come un segno che sulla scena è necessariamente arbitrario (Boucris 1993: 72-81), in quanto il gioco del teatro ne moltiplica le possibilità di utilizzo e di conseguenza anche le possibili interpretazioni dal punto di vista soggettivo dello spettatore (Boucris 1993: 109). In altre parole, come ha meglio specificato Umberto Eco, nella messa in scena «an object, first recognized as a real object, is then assumed as a sign in order to refer back to another object (or to a class of objects) whose constitutive stuff is the same as that of the representing object» (1977: 111).

Nell'ambito della nuova teatrologia italiana, Marco De Marinis ha identificato un "codice degli accessori" tra i diversi elementi che compongono il testo spettacolare (1982: 116), ma, appunto, l'accessorio o l'oggetto è solo un codice tra i codici. Pertanto, per meglio comprendere sia il ruolo funzionale che quello semantico dell'oggetto in scena, occorre che l'oggetto in quanto segno sia confrontato con gli altri segni, *in primis* con i gesti e i movimenti degli attori, ma anche con istanze spazio-temporali parallele allo

spettacolo, ma che di fatto si situano al di sopra o al di fuori di esso, prima fra tutte il contesto culturale sincronico alla rappresentazione teatrale.

Sul finire degli anni Ottanta, De Marinis ha preso nuovamente in considerazione gli aspetti semiotici dello spettacolo (2008: 35-69), e tra le diverse teorie ne ha identificate alcune che possono aiutare a connotare meglio il ruolo e le funzioni espressive dell'oggetto di scena in quanto segno.

È interessante notare come già nel corso degli anni Trenta alcuni studiosi del Circolo linguistico di Praga avessero analizzato e descritto il funzionamento di vari tipi di segni teatrali, classificandoli e mettendo in luce i diversi rapporti che tali segni intrattengono tra di loro sulla scena. Attraverso gli studi dei linguisti praguesi, De Marinis ha individuato tre principi semiotici attraverso cui esaminare i vari elementi della scena: il *principio di artificializzazione o semiotizzazione*, il *principio del funzionamento connotativo* e il *principio della mobilità* (2008: 39).

Il principio di artificializzazione è identificabile in uno scritto di Jiří Veltruský, il quale dichiara che «all that is on the stage is a sign» (2016: 148), e poi in Pëtr Bogatyřev che, parlando di “segni teatrali” ha osservato che la scenografia e gli oggetti sono funzionali a creare una determinata situazione drammatica (2016: 100). Riportando questo principio all'oggetto di scena, potremmo dire che secondo il principio di artificializzazione un oggetto quando posto sulla scena non solo è un segno, ma assume una funzione significativa.

Il principio del funzionamento connotativo è evidenziabile sempre attraverso le teorie di Bogatyřev, secondo cui «real objects are not viewed by the audience as real things, but only as signs of signs, or signs of things» (2016: 100). L'affermazione dello studioso ceco, oltre a sembrare in linea con quanto sostenuto da Eco (1977), introduce un concetto fondamentale: ogni oggetto ostentato in scena è “segno di segno” o “segno che rimanda a qualcos'altro”, per cui è guardato dallo spettatore in base al suo contesto culturale, al suo status sociale, alle sue conoscenze e competenze, e attraverso questi filtri dello sguardo l'oggetto stesso può assumere significati di secondo o di terzo livello, che concorrono a determinare le caratteristiche del personaggio interpretato dall'attore che maneggia l'oggetto o addirittura il senso di tutto lo spettacolo.

Infine, il principio di mobilità si basa sul rapporto espressione/contenuto, quindi su due ulteriori proprietà dei segni teatrali, ossia l'*intercambiabilità*

funzionale e la *polivalenza*. L'intercambiabilità funzionale è determinata dal fatto che, sulla scena, un oggetto può essere richiamato da un altro segno appartenente a un altro sistema di significanti – per esempio, come riporta Honzl, «a glass as a prop may be represented by the sound of wine being poured or by the clinking of glasses, and so on» (2016: 131). Il principio di polivalenza considera invece la circostanza che uno stesso oggetto in contesti o in circostanze diverse può svolgere funzioni e ruoli diversi. Pensiamo per esempio alla presenza di una statua in scena:

Even in such a case, however, the function of the statue is different from what it is off stage. Off stage, for instance right in the lobby of a theatre, a statue is merely a thing, a depiction, whereas on stage it is a motionless actor, a contrast to a live actor. As the opposite of an actor, a statue is constantly present on stage, even when its presence is not materialized: the immobility of a statue and the mobility of a live person form a constant antinomy between whose poles the actor's presence oscillates on stage (Mukařovský 2016: 62-63).

Simili a quelle del Circolo linguistico di Praga sono le considerazioni del semiologo polacco Tadeusz Kowzan, il quale, oltre a stabilire che il teatro è costituito da un insieme di linguaggi eterogenei, ha proposto una classificazione che individua tredici sistemi di segni che interagiscono tra loro nello spazio-tempo dello spettacolo. Uno di questi sistemi è costituito proprio dagli oggetti, che per lo studioso polacco costituiscono un sistema autonomo di segni ai quali è possibile assegnare almeno tre diversi livelli di significazione, molto simili ai principi appena evidenziati attraverso le teorie prese in prestito da alcuni esponenti del Circolo linguistico di Praga (Kowzan 1975: 196-198).

Nella seconda metà degli anni Settanta, la semiotica teatrale si è evoluta e ha incominciato a inquadrare il fatto teatrale come «fenomeno significativo-comunicativo», pertanto, più che concentrarsi su un singolo segno, ha incominciato ad analizzare «le relazioni intercodiche che costituiscono la struttura testuale della messa in scena» e «i meccanismi teatrali di produzione e stabilizzazione del senso» (De Marinis 2008: 44). Alla luce di quest'ultima osservazione, forse dovremmo considerare l'oggetto di scena in quanto segno in rapporto con gli altri segni, per esempio analizzando le modalità di assunzione di significato da parte di un oggetto quando questo è utilizzato dall'attore, oppure perimetrando il contesto culturale di produzione

e ricezione del significato che l'oggetto trasmette e dei significanti a cui rimanda. In sostanza, non si tratta di analizzare l'oggetto di scena come segno connotativo o polivalente, quanto piuttosto di intercettare i meccanismi che rendono l'oggetto di scena un segno cangiante e mutevole grazie alle relazioni con gli altri elementi della scena.

Seppur superficiali, dalle considerazioni fin qui avanzate si può intuire che l'oggetto di scena, una volta dismesso dagli usi performativi, va sì a costituire una testimonianza della cultura materiale di uno spettacolo, ma può anche essere considerato la traccia materiale di una pratica spettacolare intangibile, potenzialmente utilizzabile ai fini della ricerca storica. Tuttavia, il trattamento dell'oggetto di scena come traccia di una pratica risulta complesso, in quanto l'oggetto stesso in scena era un segno simile a quello linguistico – quindi un'entità in grado di rimandare a diversi significanti – ma fuori dalla scena esso assume la condizione simile a quella di un cimelio o di un reperto archeologico, che ha quindi la necessità di essere integrato da operazioni descrittive e catalografiche per essere almeno ricondotto alla pratica a cui apparteneva e per richiamare in esso i significati che veicolava in ambito performativo.

L'oggetto di scena musealizzato: il caso LAFLIS

Il LAFLIS (Living Archive - Floating Islands) è il centro di documentazione nato nell'estate del 2022, quando Eugenio Barba ha donato al Polo biblio-museale della Regione Puglia i fondi bibliografici, gli oggetti di scena e alcuni insiemi documentali relativi alla sua esperienza e a quella dell'Odin Teatret. Tutta questa varietà documentale ha trovato la sua sede presso la Biblioteca Bernardini di Lecce, e ad oggi è esposta principalmente in tre stanze e altri spazi adiacenti al primo piano dell'edificio.

In questo contesto, il concetto di *living archive* non identifica un'istituzione archivistica, ma connota una pratica artistica e visuale che intende disporre documenti e oggetti all'interno di installazioni permanenti, con l'obiettivo di conferire ai reperti esposti una nuova vita (LAFLIS 2025; Perrelli 2024). Tale pratica risulta evidente nello spazio espositivo denominato "Sala Nera", che accoglie gli oggetti di scena utilizzati dall'Odin Teatret negli spettacoli. Va detto che la disposizione degli oggetti nello spazio in questione non è stata pianificata e progettata da un intervento curatoriale di natura museologica o

museografica, ma a farsi curatore dell'installazione è stato lo stesso Barba, che in un articolo apparso su *Teatro e Storia* chiarifica le sue intenzioni:

[...] stiamo parlando di trasmissione sotto altre forme, espressioni, procedimenti e tecniche. Un altro modo di pensare e operare. Un passaggio o una semina al futuro. Un processo attivo, di intensificazione e metamorfosi, e non solo di preservazione. [...] Volevo che questi documenti, che raccontano condizioni artistiche e sociali, e che presuppongono un saper fare e delle tecniche, potessero diventare esperienze attive, nuove espressioni di arte (Barba 2023: 159).



Fig. 8: – Francesco Galli, porta dello spettacolo *Kaosmos* (1992) esposta nella “Sala Nera” del LAFLIS, Biblioteca Bernardini – ex convitto Palmieri, Lecce. ©2023 (Immagine riprodotta per gentile concessione dell'autore).

Dunque, secondo il regista italiano, l'archivio non deve essere un'istituzione che tutela, custodisce e conserva, ma soprattutto un luogo in cui «objects, traces and relics are read as potential sources of new knowledge and activity» (Clarke *et al.* 2018: 13). In altre parole, Barba usa il dispositivo archivistico e quello museologico per «inquadrare ambienti e oggetti trovati e stabilire una relazione, o un presente, tra questi e lo spettatore» (Giannachi 2021: 174), e in quanto artista ha trasformato l'archivio in un luogo che diventa performativo e performante ogni qual volta lo spettatore-visitatore vi accede (Pustniaz 2013: 466). Tuttavia, nel caso della “Sala Nera” gli oggetti esposti non sono corredati da alcun apparato descrittivo che informi l'utente rispetto al contesto di provenienza dell'oggetto stesso o che ne descriva gli usi all'interno dello spettacolo in cui era impiegato, di conseguenza la fruizione da parte dello spettatore-visitatore è di puro carattere estetico.

In ambito museologico è stato evidenziato come l'esperienza estetica, sebbene produca dei benefici nel visitatore a livello empatico ed emozionale, rende «la persona poco proclive ad analizzarla: il protagonista dell'esperienza si rivela piuttosto semplicemente interessato ad avvertirla, a “viverla”» (Cataldo & Paravanti 2023: 175).

Prendiamo ad esempio la porta che nello spettacolo *Kaosmos* (1993) veniva utilizzata come elemento scenico. Come si può vedere nella Figura 8 la medesima porta è ad oggi esposta nella “Sala Nera” del LAFILIS, e in questo contesto è un elemento puramente estetico, esaltato da una particolare illuminazione dal «potere emotivo», capace di «determinare un rapporto comunicativo fra spazio ed intelletto» guidando il processo percettivo del visitatore e divenendo in questo caso anche un «tramite fra l'oggetto e la sua forma» (Cataldo & Paravanti 2023: 192). Ma come abbiamo in parte già detto, non c'è alcun apparato informativo o comunicativo a supporto dell'oggetto, che, come si può comprendere dalle considerazioni appena fatte, entra in rapporto con il visitatore solo grazie alla disposizione nello spazio e al condizionamento percettivo operato attraverso il dispositivo illuminotecnico.

Un oggetto di scena decontestualizzato dalla scena stessa rischia di diventare freddo e silente, e in questo caso sarebbe comunque limitativo sostenere che la porta esposta nella “Sala Nera” era in *Kaosmos* «senza specificare tutti i significati che essa assume e senza prendere in considerazione il rapporto che gli attori instaurano con l'oggetto» (Bignami 1997: 125).

Infatti, nello spettacolo, la porta presa qui a titolo di esempio è un elemento fondamentale, proprio perché gli attori in scena la usano sia per creare la situazione drammatica sia per evocare significati altri. Come è meglio riassunto da Taviani:

[...] Il sottotitolo di *Kaosmos* è “Il Rituale Della Porta”, una porta che resta chiusa per chi attende di entrarvi tutta una vita. Ci aspetteremmo, quindi, uno spettacolo sulle divisioni, sui muri invalicabili [...] C'è la porta, ma volante, e gli attori la spostano qua e là, poggiandola stesa per terra come una cassa o una tomba, se la trascinano in spalla come una croce, oppure la rizzano sui suoi stipiti a dividere il niente dal niente. È la negazione d'una porta: senza una casa o un muro intorno, immette e separa in astratto o – se si preferisce – per finta [...] Chiudere dentro, chiudere fuori sono espressioni derisorie quando si può sbattere il battente e girare la maniglia quanto si vuole, ma non c'è alcun *dentro* e non c'è alcun *fuori* [...] (2014: 300).

Dalla precisa descrizione di Taviani si deduce l'importanza della porta in *Kaosmos*, che al di fuori dello spettacolo diventa ciò che Rebecca Schneider definisce *remain*, un osso, un resto, da cui si è staccata la carne, la performance che è esistita solo in un *hic et nunc* passato, ossia nello spazio-tempo della rappresentazione (2011: 102). Tuttavia l'oggetto di scena non è un documento vero e proprio, ma le sue caratteristiche lo rendono più vicino al concetto di cimelio, quindi di un reperto che testimonia in questo caso un evento artistico e che, a differenza di come veniva guardato nel contesto performativo, all'interno di un'installazione museale, intrattiene con l'osservatore «un rapporto di analisi tecnologica, di godimento estetico, di esame storico, di valutazione scientifica, di ricostruzione ambientale, che si articola su due termini soli, l'oggetto e l'utente, sia questi l'esperto, il fruitore, il ricercatore, ecc.» (Serrai 1978: 341).

Come abbiamo già detto, all'interno della “Sala Nera” gli oggetti sono disposti nello spazio in base a un'intenzione artistica che quindi prevede un'interazione con l'osservatore basata sull'esperienza viva e sul godimento estetico. Aldilà della fruizione dell'oggetto in quanto elemento estetico, un ente museale prevede per definizione anche l'interpretazione dell'oggetto, allo scopo di fornire attraverso di esso un accesso al patrimonio culturale sia materiale che immateriale, creando quindi sistemi comunicativi

e informativi che siano in grado di educare, far riflettere e condividere la conoscenza (ICOM 2025).

Dunque, se l'oggetto di scena esposto nel museo è un "osso" che testimonia l'assenza di una "carne" costituita dalle pratiche performative e dallo spettacolo in cui era impiegato, e se l'oggetto di scena musealizzato non deve essere funzionale solo a un godimento estetico ma, in quanto testimonianza reale di una cultura materiale, deve essere arricchito da apparati informativi che permettano di collocarlo storicamente e di valutarlo scientificamente rimettendolo in relazione con il suo contesto di provenienza e di utilizzo, in un caso come quello della "Sala Nera", attraverso quali modalità sarebbe plausibile realizzare apparati informativi che senza intaccare il portato estetico dell'installazione comunichino al visitatore il contesto di provenienza dell'oggetto e il suo valore storico e performativo?

Possibili soluzioni di ricontestualizzazione

Va ribadito che l'oggetto di scena musealizzato ha subito un cambio di contesto, e quindi anche un trasferimento dal "medium performance" al "medium museo". Cogliendo la direzione teorica intrapresa da Del Gaudio, il quale suggerisce di esaminare come il teatro in quanto medium funzioni in relazione agli altri media (2020: 87), è evidente che sia in *Kaosmos* che nella "Sala Nera" del LAFIS l'oggetto di scena è un mezzo espressivo, ma mentre in ambito performativo è un segno che si relaziona con altri segni e muta spesso il suo significato, all'interno del museo diventa un segno fisso puramente estetico che interagisce solo con lo sguardo del visitatore. In questo senso, potremmo dire che l'oggetto di scena è un dispositivo che ha subito un processo di *rilocalizzazione*, in quanto situandosi all'interno di uno spazio e un contesto altro dalla performance propone un'esperienza diversa allo spettatore-visitatore che lo fruisce. Tuttavia, inquadrare il museo come medium aiuta a comprendere le finalità informative e comunicative di un oggetto di scena musealizzato, che oltre a intrattenere ed educare deve tradurre istanze apparentemente inaccessibili in accessibili e familiari (Silverstone 1992: 92).

In sostanza, riferendosi al caso di studio qui preso in esame, si tratta di sfruttare la materialità dell'oggetto di scena esposto in modo che la materialità stessa si renda testimonianza di pratiche performative intangibili. In altre parole, per usare la terminologia adottata da Diana Taylor, è necessario

individuare un sistema di trasmissione della conoscenza che riconnetta l'oggetto in quanto *«archive»*, ossia in quanto supporto materiale contenente una potenziale memoria archivistica, con il *«repertoire»*, quindi con gesti, movimenti e altri atti effimeri non riproducibili che determinavano l'uso dell'oggetto sulla scena rendendo il suo significato mutevole (2003: 22). Per essere efficace un oggetto di scena musealizzato dovrebbe restituire «un “comportamento recuperato” inerente alla dinamica dello spettacolo e alle sue tecniche tradizionali» (Bertolone 2011: 321).

Per riconnettere l'oggetto di scena esposto in quanto *archive* alle dinamiche spettacolari di provenienza determinate da un *repertoire*, sono forse possibili due tipi di soluzioni, una di carattere descrittivo e catalogafico, l'altra invece applicabile sul piano museologico-espositivo.

Da un punto di vista catalogafico sarebbe necessario individuare pratiche descrittive che non si limitino a indicare la produzione o lo spettacolo in cui l'oggetto di scena era stato utilizzato, ma che inventino nuove tassonomie e categorie che permettano la descrizione della storia dell'oggetto in quanto segno di scena, e che quindi evidenzino le relazioni che l'oggetto intratteneva con gli attori e con gli altri elementi della scena.

Sul piano museologico-espositivo converrebbe forse sfruttare l'eterogeneità della documentazione che si fa testimonianza dello spettacolo dal vivo, per esempio arricchendo l'esposizione dell'oggetto di scena con ulteriore documentazione archivistica, materiali fotografici o sequenze audiovisive che facciano percepire al visitatore le funzioni di quello stesso oggetto nel contesto performativo di provenienza. In un caso come quello della “Sala Nera” del Lafilis esporre ulteriore documentazione nello stesso spazio dell'oggetto andrebbe a intaccare la valenza estetica ed emotiva dell'oggetto esposto, ma anche in questo caso si potrebbe provvedere con una tipologia di comunicazione multimediale e digitale (Cataldo & Paravanti 2023: 214-215), per esempio applicando in vicinanza dell'oggetto un QR code, sicuramente meno invasivo di un *touch screen* o di una postazione audiovisiva, attraverso cui l'utente con il proprio smartphone possa accedere a ulteriore documentazione che ricondurrebbe l'oggetto esposto al suo contesto originario di provenienza e di utilizzo.

Se da un lato tali soluzioni amplificherebbero le interazioni tra visitatore e oggetto andando oltre il puro godimento estetico, dall'altro sarebbero utili per perseguire attivamente un'altra finalità. La *Convenzione per la salvaguardia*

del patrimonio culturale immateriale annovera le *performing arts* tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta e, oltre a prevedere una tutela delle prassi, delle rappresentazioni, delle conoscenze e del *know-how* di un determinata pratica, intende salvaguardare «gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi» (UNESCO 2003: 2). Inoltre, la *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, sottoscritta nel 2005, permette di riconoscere lo spettacolo dal vivo come un'espressione culturale, ossia come un prodotto derivante «dalla creatività degli individui, dei gruppi e delle società» (UNESCO 2005: 5). Dal momento che gli oggetti di scena sono testimonianze materiali associabili a una pratica intangibile, e potendo considerare lo spettacolo dal vivo come un'espressione culturale, le soluzioni qui proposte non tutelerebbero l'oggetto di scena solo in quanto bene culturale, ma lo riconnetterebbero alle pratiche che ne hanno determinato usi e significati, supporterebbero l'oggetto stesso in quanto veicolo di un patrimonio culturale immateriale, e risponderebbero quindi in maniera attiva alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e alla protezione delle espressioni culturali, così come previsto dalle rispettive convenzioni UNESCO (2003; 2005).

Bibliografia

- Adalberti, L. (2024). *Memoria e futuro: gli archivi storici teatrali per le arti dello spettacolo*. Pisa University Press.
- Barba, E. (2023). “La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente”. *Teatro e Storia* 44, 155-170.
- Bogatyrev, P. (2016). “Theatrical Signs”. In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 99-114). Karolinum Press. (Original work published 1938).
- Boucris, L. (1993). *L'espace en scène*. Librairie théâtrale.
- Bertolone, P. (2011). “Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno”. *Biblioteca Teatrale* 99-100: 315-324.
- Bignami, P. (1997). “Dall'oggetto alla funzione: il costume”. In P. Bignami, G. Azzaroni (Eds.), *Gli oggetti nello spazio del teatro* (pp. 123-136). Bulzoni.

- Bignami, P. (2013). “Il documento teatrale: come dove quando”. In V. Bazzocchi, P. Bignami (Eds.), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, (pp. 29-39). Carocci.
- Calendoli, G. (1991). “Un bene teatrale d’eccezione: il teatro”. In L. Trezzini (Ed.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di Studi – Parma 24-25 aprile 1990* (pp. 19-25). Bulzoni.
- Cassetti, F. (2015). *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il cinema che viene*. Bompiani.
- Cataldo, L., Paraventi, M. (2023). *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell’era della digital transformation*. (2nd Ed.). Hoepli.
- Cavaglieri, L., Orecchia, D. (2018). *Fonti orali e teatro. Memoria, storia e performance*. Alma DL.
- Clarke, P., Jones S., Kaye N., et al. (Eds.) (2018). *Artists in the Archive. Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. Routledge.
- De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro: l’analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani.
- De Marinis, M. (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Bulzoni. (Original work published 1988).
- Del Gaudio, V. (2020). *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*. Meltemi.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (2016). *Concetti chiave di museologia*. Armand Colin.
- Eco, U. (1977). “Semiotics of Theatrical Performance”. *The Drama Review* 21 (1): 107-117.
- Eco, U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. La nave di Teseo. (Original work published 1975).
- Giannachi, G. (2021). *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*. Treccani. (Original work published 2016).
- Giannichedda, E. (2000). “Cultura materiale”. In R. Francovich, D. Manacorda (Eds.), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi* (pp. 157-163). Laterza.
- Gusman, T. (Ed.) (2023). *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation*. Routledge.

Honzl, J. (2016). "The Mobility of the Theatrical Sign". In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 129-146). Karolinum Press. (Original work published 1940).

ICOM (International Council of Museums). (2025, February 13). *Museum Definition*. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. La Haye.

LAF LIS. (2025, February 13). *The choice of a different way*. <https://laf lis.org/#theproject>.

Marchesini, E., Marinai, E., Patti, M. (Eds.) (2021). *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni*. Pisa University Press.

Mineo, L., Pescini, I., Rossi, M. (2023). "Le ragioni di un convegno, il senso di un volume". In L. Mineo, I. Pescini, & M. Rossi (Eds.), *Le muse in archivio. Itinerario nelle carte d'arte e d'artista* (pp. 3-4). Edizioni Anai.

Mukařovský, J. (2016). "On the Current State of the Theory of Theatre". In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 59-75). Karolinum Press. (Original work published 1941).

OTA (Odin Teatret Archives). (1993). *Kaosmos*. Programma di sala. Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-B, b. 12.

Perrelli, F. (Ed.) (2024). *La vita della memoria. LAF LIS Living Archive Floating Islands*. Editrice salentina.

Pustniaz, M. (2013). "Un/archive". In G. Borggreen, R. Gade (Eds.), *Performing Archives/ Archives of Performance* (pp. 465-480). Museum Tusculanum Press.

Ruffini, F. (1978). *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Bulzoni.

Sabatini, D. (2011). *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*. Bulzoni.

Sabatini, D. (2023). *Performing arts archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*. Artemide.

Saussure, F. de (2005). *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro. Laterza. (Original work published 1922).

Serrai, A. (1978). "Biblioteche di conservazione e cimeli". *Biblioteca di bibliografia italiana* 86: 339-342.

Silversone, J. (1992). "The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces". In J. Durandt (Ed.), *Museums and the Public Understanding of Science* (pp. 34-42). Science Museum.

Taviani, F. (2014). "La 'leggenda nera'. Catalogo degli spettacoli dell'Odin Teatret". In E. Barba, *Teatro, Solitudine, mestiere e rivolta* (pp. 265-319). Edizioni di Pagina.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

UNESCO (2003). *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA-2.pdf. (Accessed 2025, February 13).

UNESCO (2005). *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*. <https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Internazionale-sulla-Protezione-e-la-Promozione-della-Diversit-delle-Espressioni-Culturali.pdf>. (Accessed 2025, February 13).

Veltruský, J. 2016. "People and Things in the Theatre". In D. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 147-156). Karolinum Press. (Original work published 1940).