

Come cambia la memoria del teatro nell'era digitale?

Moltiplicare formati e produzioni senza perdersi...

Maia Giacobbe Borelli

The computer as hypertext, as symbol manipulator, is a writing technology in the tradition of the papyrus roll, the codex, and the printed book. The computer as virtual reality, as graphics engine, as perceptual manipulator, belongs to and extends the tradition of television, film, photography and even representational painting.
Jay David Bolter

1. *L'era digitale sta trasformando gli studi teatrali: dall'emissione radiofonica di Antonin Artaud del 1947 ai Nuovi Media di oggi*

La citazione in esergo ci ricorda la complessa realtà degli spazi virtuali, evoluzione delle arti rappresentative e multimediali, in opposizione allo spazio alfabetico della pagina, custode della nostra cultura fino a poco tempo fa.

Lo spazio virtuale si caratterizza per la sua molteplicità, l'ibridazione e la fluidità dei suoi contenuti. Vorrei sottolineare che l'avvento del digitale ha portato con sé una serie di nuove sfide che stanno cambiando profondamente gli studi e la memoria del teatro e che vanno raccolte senza indugi.

Ovviamente in tutti gli ambiti legati alle Performing Arts – dalla produzione, al restauro, all'accesso e alla conservazione del documento che testimonia di un evento (interviste, seminari, conferenze, lezioni, spettacoli, ecc.) – il digitale è usato correntemente. Mi soffermerò in particolare sull'aspetto della conservazione e dell'accesso in rete del documento audiovisivo, concentrandomi esclusivamente sul prodotto multimediale e lasciando da parte le problematiche relative ai documenti testuali.

La creazione di luoghi per mantenere una memoria di questi eventi effimeri è stato argomento importante mano a mano che si sono costituiti gli archivi e le biblioteche, pubbliche e private, per l'uso di la comunità di studiosi.

Una grande distanza, almeno cinquecento anni, separa i primi archivi bibliografici dai primi archivi audiovisivi. I primi hanno ormai sviluppato una lunga tradizione di studi biblioteconomici e archivistici, i secondi stanno elaborando i propri fondamenti.

Secondo l'Unesco il primo archivio audiovisivo europeo data al 1899, si tratta del Phonoarkiv di Vienna, dedicato alle produzioni sonore.¹

La possibilità di registrare l'evento di spettacolo comincia a diffondersi solo nella seconda metà del ventesimo secolo, con l'introduzione di audio e video cassette e con il film 16 mm. Prima di allora, a causa degli alti costi della produzione in pellicola, solo pochissimi spettacoli potevano permettersi la registrazione delle proprie rappresentazioni.

La storia delle tecnologie elettromagnetiche e digitali e dei mass media è relativamente breve nei confronti della millenaria storia del teatro. L'evolversi e il moltiplicarsi di forme e formati del filmato di spettacolo ha permesso di espandere notevolmente le possibilità di analisi dei ricercatori.

Alcuni esempi:

1) In conseguenza alla diffusione del video amatoriale e portatile, gli studi e le riflessioni relative hanno moltiplicato in questi ultimi decenni l'attenzione degli studiosi sulle tecniche di recitazione degli attori, sulla loro gestualità o sul suono, in genere concentrandosi sulle potenzialità del corpo in scena;

2) L'antropologia teatrale, si è affermata negli anni Settanta contemporaneamente alla possibilità di accedere più facilmente a filmati dove si potevano osservare in azione attori e danzatori di culture diverse, e comparare le loro tecniche a quelle occidentali.

3) *Pour en finir avec le jugement de dieu*, l'emissione radiofonica per la radio pubblica francese preparata da Antonin Artaud nel 1947,² si può considerare il momento seminale grazie al quale uno strumento tecnologico, la registrazione sonora censurata – e pubblicamente trasmessa solo nel 1975 – ha proiettato i corpi di chi l'ha ascoltata, artisti e professionisti della scena ma anche filosofi e poeti, verso il futuro delle loro utopie. Questo grazie alla circolazione di audiocassette clandestine con la voce di Artaud. Così l'ascolto di una registrazione sonora è stato, pur in totale assenza di corpo e di immagine, un contributo importantissimo agli studi teatrali, ed ha partecipato alle innovazioni nell'uso della voce e delle sonorità in genere.³

¹ The Historical Collections (1899 -1950) of the Vienna Phonogrammarchiv:

<<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-projectactivities/memory-of-the-world/register/fulllist-of-registered-heritage/registered-heritagepage-8/the-historical-collections-1899-1950-of-the-viennaphonogrammarchiv/#c191394>>.

² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, registrato negli studi della Radio Pubblica nel novembre 1947 (testo pubblicato dall'editore K, Paris nel 1948).

³ Cfr. Valentina Valentini, a cura di, *Drammaturgia sonora*, Bulzoni, Roma 2012.

1.1 *Dagli archivi del Luce alle collezioni video, passando per la tv pubblica: un rapporto conflittuale tra teatro e televisione*

Benito Mussolini, nel 1924, fondando l'Istituto Luce con l'intenzione di stimolare la cultura nazionale attraverso cinegiornali e filmati di propaganda, ha dato il via a un ampio processo di archiviazione della memoria anche teatrale. In quegli archivi troviamo interviste e notizie di attualità teatrale dell'epoca fascista e del secondo dopoguerra.

La data del 21 febbraio 1966 segna l'inizio della possibilità di custodire su pellicola 16 mm le immagini del nostro servizio pubblico radiotelevisivo Rai, comprese alcune rubriche di carattere divulgativo sulle stagioni teatrali dell'epoca, mentre si conservano tracce, sempre in pellicola, dei materiali precedenti, fin dal novembre 1952, solo attraverso la registrazione in vidigrafo delle notizie e dei servizi sugli eventi teatrali, provenienti dai telegiornali dell'epoca.

Tutto ciò che è rimasto del primissimo periodo sono pezzi di pellicola di pochi metri, "come immagini naufragate di una memoria sparsa" precisano Ciro Giorgini e Caterina D'Amico nella loro ricerca svolta nel 1997 presso le teche RAI per conto dell'Archivio del Riccione TTVV.⁴

Il supporto elettronico ha cominciato a essere utilizzato per le trasmissioni Rai a partire dal 1976, permettendone poi la documentazione audiovisiva in forma più sistematica con l'istituzione delle Teche Rai, sempre con accesso ristretto ai documenti. L'importante ruolo formativo e culturale del servizio pubblico televisivo, non solo di informazione e intrattenimento, si sarebbe dovuto esplicitare offrendo al pubblico il più ampio ventaglio di scelte, non con la moltiplicazione dei canali, come poi è avvenuto, quanto piuttosto proponendo il pluralismo dei programmi, dei formati e dei generi.

In Italia il rapporto tra teatro e televisione è stato conflittuale e travagliato ed è risultato nella scarsità di programmi che si sono occupati del teatro e della danza. Così il filmato audiovisivo sulle Performing Arts ha trovato scarsa applicazione nella televisione divulgativa di tipo generalista, così come è poco presente negli attuali canali tematici italiani. Fra teatro e tv si sono creati negli anni perigliosi territori di confine: i protagonisti del nostro teatro dagli anni Cinquanta a oggi, da Eduardo De Filippo a Vittorio Gassman, da Dario Fo a Giorgio Strehler hanno fatto incursione sulla scena televisiva con il *teatro televisivo*, o *teatro per la televisione*. Ci sono state anche opere *fra teatro e televisione*: Carlo Quartucci, con le sue opere video fatte di continui smontaggi e rimontaggi (dal 1980), o Carmelo Bene, con la sperimentazione del colore in *Bene! Quattro modi diversi di morire*

⁴ Caterina D'Amico, Ciro Giorgini, *Cronache del teatro in tv, (1996 e 1997)*, cataloghi dell'11° e 12° Riccione Teatro Televisione Video Festival, Riccione 1997, p. 4.

in versi (1977), prodotta dalla Rai o Mario Martone, che segnò gli esordi del videoteatro presso la sede Rai di Napoli.⁵

L'introduzione del *video portable recorder* prodotto dalla Sony negli anni Settanta inizialmente con nastro magnetico da mezzo pollice, porta alla moltiplicazione della documentazione di eventi legati alle performing arts. In una sorta di zona limite indistinta, *né teatro né televisione*, sfruttando i nuovi ritmi dell'immaginario videoartistico degli anni Ottanta, la sapienza teatrale italiana ha operato con il videoteatro un interessante *remix* creativo dei flussi indistinti di una tv sempre uguale che poco o niente si informa sull'attività dei teatri e ancor meno sulle problematiche di ricerca attuali dello spettacolo dal vivo.

Il tema della memoria teatrale ha percorso tutto il teatro del Novecento, ma solo di recente, grazie al passaggio dalle tecnologie analogiche a quelle digitali, gli archivi dei teatri e i centri di ricerca hanno iniziato a lavorare sul recupero, la conservazione, la digitalizzazione dei film e delle registrazioni audio e video.

Ad esempio, il Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma, specializzato in produzione audiovisiva, video e filmica,⁶ nel corso del tempo ha accumulato un vasto repertorio di audiovisivi teatrali realizzati con formati e supporti molto diversi: dalla pellicola 16 mm al nastro magnetico (bobine da 1', bobine da ½', cassette ¾' U-Matic e BVU, Betacam Oxid e SP, Betamax, Hi8, VHS, S-VHS, ma anche Mini-DV, HD, computer grafica, ecc.) fino all'attuale produzione in digitale. Grande è la diversità produttiva degli audiovisivi custoditi nell'archivio del centro: si va dal programma radiofonico e televisivo al prodotto cinematografico e home video, alle immagini utilizzate per la scena teatrale, ai video di creazione artistica, al videoteatro, al filmato didattico, alle creazioni degli studenti.

La diversità di questa documentazione audiovisiva corrisponde e accompagna in modo speculare la grande esplosione di forme diverse di spettacolo teatrale del secondo Novecento. Alla fine degli anni Sessanta comincia una contaminazione con le diverse arti espressive e soprattutto con il cinema e la televisione. Gli *old media* e i *new media* accolgono sempre più spesso la scena teatrale e gli artisti ampliano la loro ricerca esplorando nuove forme espressive. Artisti come Eduardo De Filippo, Vittorio Gassman, Dario Fo, o Jerzy Grotowski, Peter Brook, Anatolij Vasiliev e Bruce Myers si rapportano con la ripresa cinematografica e televisiva. Il Centro Teatro Ateneo conserva traccia dei loro passaggi attraverso la registrazione di lezioni, seminari, prove di spettacoli e interventi nei convegni.

⁵ Cfr. Franco Prono, a cura di, *Il teatro in televisione, scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Dino Audino, Roma 2011.

⁶ Il centro, ora guidato da Valentina Valentini, è stato ideato e fondato nel giugno 1981 come Centro di Ricerca Interfacoltà da Ferruccio Marotti. Pur avendo una storia relativamente recente, questo archivio audiovisivo è oggi uno dei maggiori centri in Italia per la raccolta della memoria dinamica sul teatro e lo spettacolo.

Le produzioni del Centro, all'inizio finalizzate alla diffusione televisiva o home video, come per le trasmissioni documentarie su Gian Maria Volonté o su Eduardo De Filippo, iniziano ad essere prodotti anche per la rete.

Se questi sono i cambiamenti nei formati e nelle produzioni dovuti alle innovazioni che si sono succedute in un arco di tempo così breve, cosa sta cambiando nel panorama degli studi che riguardano lo spettacolo dal vivo?

Il lavoro di Martin Weller⁷ sulle innovazioni in corso nella pratica accademica nel cammino verso una nuova "pedagogia dell'abbondanza", grazie all'uso di *blog*, *wiki*, social network, siti di condivisione dei contenuti, o azioni come *tagging*, *re-mixing*, *mash-up*, esalta gli esempi di nuove infrastrutture che mettono gli utenti al centro, enfatizzando la partecipazione. I nuovi modelli educativi basati sugli strumenti del Web2.0 accelerano l'azione e non la passività, come era nei sistemi di apprendimento tradizionali, e partono da alcune osservazioni sui vantaggi dell'insegnamento che mette al centro dei corsi la produzione dei contenuti da parte degli utenti. I punti di forza sono: gratuità dei contenuti; abbondanza dei contenuti; varietà dei contenuti; condivisione dei contenuti; *social based*; facilità di connessione; economicità dei sistemi organizzativi.

Secondo Weller alcuni cambiamenti, sia nell'insegnamento che nell'apprendimento, che sono in corso si spiegano in una logica di alternanza tra scarsità e abbondanza di risorse disponibili.⁸

L'abbondanza degli accessi al documento è oggi il punto di partenza per una progressione che, moltiplicando gli autori, crea nuove sfide agli archivi. Si sta aprendo una nuova fase per lo sviluppo degli archivi, intesi come luogo fisico, o stiamo assistendo alla loro fine, a causa proprio dei vantaggi introdotti dal Web2.0? Ogni due giorni i dati disponibili in Internet aumentano in modo esponenziale. L'accesso remoto ai dati ha un effetto macro: lo spostamento graduale ma inesorabile della pratica di studio, dalla comunità ristretta all'accesso allargato, con cambiamenti sostanziali nel modo in cui si fa ricerca. Oggi i numeri di chi scarica documenti da internet per motivi di studio sono molto maggiori di quelli di chi si reca effettivamente in archivi e biblioteche.

Senza trascurare il fatto che l'interesse degli utenti online riguarda sempre meno la sola consultazione e sempre più la creazione di nuovi prodotti audiovisivi, realizzati mescolando materiali pre-esistenti messi a disposizione dagli archivi digitali. La produzione, riproduzione, diffusione di immagini composite, realizzate con amplificazione d'immagine (*zoom*), rimontaggio, interazione di documenti originari, riprese, materiali di repertorio e di elementi aggiunti in modo virtuale, animazione 3D, *compositing*.

⁷ M. Weller, *A Pedagogy of Abundance*, in *The Digital Scholar: How Technology Is Transforming Scholarly Practice*, Bloomsbury Academic, e-book, 2011, pp. 466–78.

⁸ *Ibid.*

L'accento di chi si occupa di memoria teatrale, come il Centro in esempio, si sposta ora dall'accesso e la conservazione dei materiali alla possibilità di permettere la produzione di contenuto *user generated*.

1.2 *L'accesso online è sempre più abbondante e il prodotto audiovisivo modifica facilmente la sua forma: così, moltiplicando il numero degli autori, tutto cambia*

Il Web2.0 ha aperto una fase di abbondanza che non ha precedenti nella storia dello studio delle performing arts e sta cambiando lo stato del documento teatrale audiovisivo. La possibilità di accedere liberamente in rete alla consultazione del prodotto audiovisivo permette una nuova e più facile gestione dei documenti teatrali: l'audiovisivo digitalizzato è sempre più diffuso, oltre allo stretto ambito specialistico dei frequentatori di archivi e biblioteche di pochi decenni fa.

Se il patrimonio audiovisivo sulle performing arts è sempre più accessibile via web per varie tipologie di utenti, dallo studente all'artista, dall'appassionato allo studioso, è importante fermarsi a riflettere sulle trasformazioni in atto e sui cambiamenti che riguardano i suoi formati di produzione.

La specifica natura delle performing arts include non solo il contenuto intellettuale del documento ma anche le sue caratteristiche tecniche, che non costituiscono un aspetto secondario, ma la prova stessa del contesto e del percorso storico-sociale di quel documento audiovisivo.

Il documento è traccia di qualcosa di profondamente umano che non può essere replicato né sostituito dal digitale. Da sempre lo spettacolo dal vivo è un evento che si compie e si brucia nel momento della sua «liveness».⁹

Tutti gli eventi teatrali usano oggi tecnologie (impianti luci e suono ne sono il livello minimo) ma la caratteristica principale che li contraddistingue rimane la compresenza di attori e spettatori che sussiste anche nel caso di performance *multisite*.

Per quanto gli scritti di Philip Auslander siano illuminanti circa il cambiamento della nozione stessa di compresenza, è importante non confondere comunità teatrali e comunità virtuali, perché restano gruppi distinti e non intercambiabili. L'audiovisivo, grazie alla sua dimensione polisensoriale, può dare l'illusione di restituire con più fedeltà la qualità artistica di uno spettacolo di teatro rispetto al documento scritto, nonostante il creatore (o meglio i creatori) del filmato si frappongano sempre all'autore dello spettacolo in qualità di nuovi autori di un'opera diversa, quella audiovisiva appunto, imponendo il loro punto di vista alla fruizione

⁹ Cfr. Philip Auslander, *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London and New York 2008.

remota.¹⁰ L'audiovisivo moltiplica gli autori ma non risolve il problema, e comunque non potrà mai sostituirsi allo stesso spettacolo teatrale. Grazie alla codifica digitale e alla rete, l'audiovisivo può aprirsi alle richieste degli utenti che vogliono modificarlo e riutilizzarlo, diventando autori di innumerevoli nuove versioni dello stesso.

Il focus della richiesta si sposta sul contenuto *user-generated*, generato dal suo fruitore. Le immagini audiovisive possono essere scomposte in diverse unità semantiche e raccolte attraverso strumenti e metodologie prefissate ma anche flessibili, secondo le esigenze dei diversi utenti. La comunità delle Performing Arts in senso tradizionale, non la comunità online, ha necessità di trovare modi per garantire la qualità dei documenti originali disponibili, separandoli da quelli generati successivamente. Tutta la modalità tradizionale di trasmissione del sapere teatrale in ambito accademico ne risulta trasformata.

1.3 La documentazione audiovisiva si relaziona sempre con una mancanza essenziale: la performance di cui è traccia residuale

La comunità teatrale condivide la consapevolezza che il documento audiovisivo di spettacolo sia sempre in rapporto con una assenza, quella dell'evento di cui è traccia residuale, e in quanto tale utile allo studioso perché possa, come un archeologo, ricostruire evocandolo, a partire dai frammenti di cui dispone, qualcosa che non è più.

Oggi il documento audiovisivo, se digitalizzato, non è più legato al suo supporto fisico, e può essere distribuito sui diversi canali, dove si incontrano sia le necessità degli studiosi che quelle dell'intrattenimento. La memoria teatrale viaggia dall'aula didattica all'etere ai social network senza soluzione di continuità.

Avere la cognizione di questo allargarsi del potenziale pubblico interessato a fruire del documento, grazie alla rete, è solo un primo passo verso la gestione operativa di un infinito moltiplicarsi dei documenti audiovisivi disponibili su un dato argomento legato alla memoria teatrale e alle performing arts in genere.

Possiamo, grazie al digitale, frammentare il documento e riaggregarlo, riprodurlo in vari formati e lunghezze, riutilizzarlo in forma diversa. Queste numerose manipolazioni possibili cambiano lo status e modificano la problematica del diritto d'autore del documento stesso, che sta spostando il suo focus dalla proprietà dei dati al loro utilizzo. Gli archivi stanno rendendo accessibile online non solo il documento montato di un evento teatrale ma anche tutti i suoi materiali di ripresa, permettendo questo esercizio di incessante rinnovarsi del documento secondo le

¹⁰ Bisogna considerare che questa sovrapposizione era presente in passato anche il caso di cronache teatrali, recensioni critiche, diari d'attore o di regia, saggi di studio. Ogni evento viene filtrato dal punto di vista del suo *reporter*, mai testimone oggettivo.

necessità degli utenti. Questo consente di sperimentare differenti processi di manipolazione e restauro dell'immagine. Permette inoltre percorsi di ricerca diversificati, incentrati sulla drammaturgia dell'attore/autore/regista contemporaneo e legati alla conservazione e diffusione della memoria teatrale, sia visiva che sonora.

Ma non tutti i documenti si equivalgono. Tracce di performance storicamente importanti di cui esistono poche registrazioni assumono maggiore valore, anche se sono di cattiva qualità, rispetto alla documentazione abbondante di eventi recenti. Non è quindi la lunghezza del documento, la qualità dell'immagine, il nome dell'autore, che stabilisce la gerarchia. I livelli sono vari e complicati, così come gli elementi di interconnessione tra tutti questi vari livelli, che vanno tenuti in considerazione per arrivare a definire i criteri di gerarchizzazione dell'offerta.¹¹

Per non perdere in questa nuova abbondanza di dati la memoria di quello che è stato importante per la storia delle performing arts, in una nuova e terribile forma di amnesia bulimica, si pone fortemente un problema di *authenticity* del documento. Il problema di garantire la qualità del documento accessibile online è in qualche modo sottovalutato.

Credo che il documento abbia la funzione di aiutare il rinnovamento delle performing arts nelle sale e sui palcoscenici, non tanto ad alimentare la comunità virtuale quanto quella teatrale. Sono necessarie riflessioni a riguardo, per poter identificare quali siano i documenti importanti all'interno della vasta scelta disponibile.

1.4 *Affrontare e risolvere il problema posto dall'abbondanza dei dati*

Fuori dagli ambiti televisivi e di mercato, resta la possibilità per una comunità teatrale attiva e dinamica di preservare la memoria delle arti di spettacolo, come arte radicata nel territorio, inteso nella sua accezione sia geografica che sociale, di contesto, di movimento e in funzione dei diversi destinatari.

Gli utilizzatori, siano essi studenti, studiosi, amatori o professionisti, su scala locale, come nazionale e globale, attraverso l'accesso digitale hanno la possibilità, inedita nello scorso millennio, di trovarsi a disposizione una enorme mole di documenti nella quale orientarsi o perdersi.¹²

Il punto è come affinare i sistemi di ricerca delle informazioni intrecciando il lavoro degli informatici con la sapienza della comunità teatrale. Gli studiosi che si occupano di *knowledge organization* stanno cercando di identificare modelli adeguati di organizzazione digitale della conoscenza, ed è importante che gli studi teatrali vi partecipino con le proprie competenze. L'attenzione si sposta necessariamente sul *data mining*: la ricerca di nuovi *tools* di *information retrieval* (moto-

¹¹ Ad esempio si potrebbe ipotizzare un sistema marcatura condivisa dalla comunità degli studiosi, che permetta di distinguere il documento originale da quelli creati successivamente

¹² H. L. Dreyfus, *On the Internet*, Revised Second Edition. Routledge, London and New York 2001, p. 84.

ri di ricerca settoriali, *aggregation tools*, *crawlers* che saranno più efficaci se accompagnati da specifici vocabolari o *thesaurus*) che permettano di mantenere il filo della ricerca di informazioni affidabili, approfondite e in qualche modo significative, per tenere aperti quegli indispensabili spazi di libertà e di riflessione comunitaria che sono a fondamento delle arti dello spettacolo fin dalle sue origini millenarie.

L'abbondanza dei dati rappresenta un problema per l'elaborazione della conoscenza. Confessa Nicholas Carr, autore di *Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to Our Brains*: «Un tempo facevo immersioni nel mare delle parole. Adesso rimbalzo sulla superficie come fossi su una moto d'acqua».¹³

Come aveva notato Antonin Artaud già nel 1927, la tendenza a una superficialità e a un'accelerazione degli scambi interumani, alla moltiplicazione delle loro possibilità e velocità, unita a una forsennata superficialità, tende a impedire la profondità e il radicamento del pensiero.¹⁴ Questo problema ha raggiunto l'apice con il passaggio al Web2.0.

Si tratta di combinare la sapienza antica, nata studiando sui libri, con le opportunità e i cambiamenti in corso, in modo da permettere l'aggregazione e l'annotazione dei contenuti disponibili in rete con una qualche conoscenza di causa, radicata e consolidata dal tempo. Una questione di trasmissione della propria eredità. Per non finire intrappolati da Google, che da semplice motore di ricerca si è trasformato in vero e proprio *gate keeper* delle informazioni disponibili cercando di stabilire l'agenda delle nostre giornate, come prima facevano i mass media, giornali e televisioni.

2. Problematiche di ricerca delle informazioni nel campo delle performing arts

Come tener conto delle esigenze di ricerca, analisi e studio della scena, in presenza di dei numerosi audiovisivi teatrali disponibili?

Come adattare, modificare e rendere funzionali gli strumenti già disponibili in ambito bibliografico – aspetto preliminare all'organizzazione delle risorse informative e documentarie – che dovrà essere correlato e integrato al conseguente processo di catalogazione digitale e di accesso online dei documenti audiovisivi?

In uno scenario così vasto e complesso, come render possibile la ricerca di tutti i livelli di informazioni contenute nel documento audiovisivo: il suo contenuto originale, certo, ma anche e soprattutto come indicizzare il livello specifico del

¹³ Nicholas Carr, *Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to Our Brains*, «The Atlantic», 2008.

¹⁴ Antonin Artaud, *Post scriptum au Manifeste pour un théâtre avorté*, 8 gennaio 1927, in *Id.*, *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, p. 234, Gallimard, Paris 2004: «Je trouve au contraire qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force; elle est aussi dans une facilité anormale introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même».

formato e delle varie tecnologie audiovisivo, quello di essere in sé “nuovo contenuto”? I grandi temi di riflessione nella ricerca di nuove modalità di *information retrieval* in ambito audiovisivo (immagini in movimento e suoni digitali) riguardano principalmente due grandi aree.

2.1 *Trovare nuovi strumenti per la ricerca digitale delle informazioni nel campo delle performing arts*

È necessario perciò avviare la sperimentazione di nuovi *tools* utili per il riconoscimento digitale delle immagini e dei suoni attraverso i segni caratterizzanti, gli strumenti di riconoscimento vocale, o di ricerca del *frame* all'interno del documento audiovisivo, per la creazione e organizzazione di collezioni aperte e di aggregazioni autoriali. Ma la ricerca non è e non può essere limitata alla questione tecnologica, e bisogna affiancargli le varie riflessioni sulla specificità del documento audiovisivo e su tutte le sue variabili in termini di forme e formati produttivi, evoluti e modificatisi radicalmente nell'arco di questi anni in un tempo brevissimo, e ancora costantemente in trasformazione.

Il documento audiovisivo di performing arts richiede, per la sua archiviazione digitale, la presa in carico dei molti livelli di organizzazione della conoscenza che racchiude. La sua adeguata catalogazione dovrà tener conto certamente del contenuto (come ad esempio lo standard di descrizione delle risorse Dublin Core) e della natura del supporto originale dell'oggetto catalogato, ma anche e specialmente del repertorio storico, sociale e culturale che il documento preserva, testimoniato anche dal suo stesso formato tecnologico.

La fluidità dei passaggi di stato tra documenti – alcuni nati come strumento di lavoro e nel tempo trasformati in vere e proprie opere – ci porta a ritenere che una distinzione tra i due settori, quello del documento artistico e quello del documento didattico, sia impervia e suscettibile di continui sconfinamenti tra l'uno e l'altro campo, che sono ormai definiti principalmente dall'uso che se ne fa. L'esempio del *Training di Ryszard Cieślak all'Odin Teatret* è significativo in questo senso: quello che era il documento privato di un gruppo di attori che rivedevano il proprio lavoro di *training* è diventato un filmato che viene spesso proiettato nelle aule universitarie per illustrare le caratteristiche di una data ricerca teatrale del secondo Novecento.

2.2 *Sviluppare una semantica specifica per la descrizione e aggregazione del documento audiovisivo di Performing Arts*

È necessario sviluppare la riflessione semantica non solo con la definizione di uno specifico vocabolario di parole chiave che permettono la descrizione dell'audiovisivo stesso, come in tutti gli altri ambiti di catalogazione di documenti, ma con la presa in carico dei problemi correlati alla *intermedialità* tra i due sistemi di comunicazione (audiovisivo e alfabetico). Questo scenario è totalmente nuovo

rispetto a quello della metadattazione di un documento bibliografico. Vogliamo dire che si pone, in aggiunta rispetto alle altre tipologie di documenti digitali, il problema della descrizione intercodice, dell'*ekfrasis*.

Infatti lo spettacolo di teatro per sua natura condivide una forma dinamica con modalità diverse: il passaggio da un testo scritto a una sequenza gestuale, l'evocazione di una parola attraverso un'immagine, la messa in scena di una immagine attraverso un suono. A questo punto si deve riflettere su come decifrare correttamente le immagini, se tornando alle parole o superandole con una ricerca diretta dell'immagine e del suono, non mediata dalla metadattazione testuale, per accogliere in pieno la peculiare caratteristica pluricodica e polisemica dell'evento scenico.

2.3 Buone Pratiche nel campo della ricerca audiovisiva per le performing arts: molti percorsi di ricerca sono necessari

Il Centro Teatro Ateneo partecipa dal 2010 al consorzio ECLAP progetto europeo di Buone Pratiche, per una Biblioteca Digitale Europea dello Spettacolo (CIP-ICT-PSP.2009.2.2, Settimo Programma Quadro per Competitività e Innovazione), che si organizza intorno al portale omonimo, www.eclap.eu, dedicato a fornire supporti e tecnologie a più di sedici *Content Aggregators* europei attivi nel settore delle performing arts (teatro, danza, cinema, arti sceniche, performance).

La finalità specifica di queste Buone Pratiche è quella di pervenire alla costituzione di una banca dati autorevole relativa alla fenomenologia e alla genesi dello spettacolo e alle problematiche dell'attore, per come sono cambiate nel corso della storia del teatro e dello spettacolo. Attualmente ci sono almeno cinque percorsi di ricerca che sono stati incrementati attraverso il lavoro reso possibile dal network di ECLAP. Il facile accesso alla memoria visiva, grazie a un'organizzazione dei contenuti più fluida e interattiva, porta verso uno studio critico dei contenuti più particolareggiato e puntuale, sia dal punto di vista strutturale che espressivo. La ricerca in atto ha l'obiettivo di procedere con una catalogazione più specifica degli archivi audiovisivi dello spettacolo per permettere agli studiosi delle discipline dello spettacolo di accedere, produrre e utilizzare testi multimediali e ipermediali, realizzati sulla base della vasta archiviazione già in parte disponibile: per esempio percorsi di analisi del movimento dell'attore, dal teatro al cinema alla televisione, portati avanti negli anni con apposite ricerche, convegni, lezioni e seminari. Al fine di riuscire a definire l'immagine performativa come documento storiografico, il materiale filmato può essere destrutturato in singole unità di informazione, le sequenze, per poterle studiare separatamente o in relazione fra loro.

Occorre individuare specifici strumenti di ricerca e Buone Pratiche, con particolare riferimento all'ampliamento delle possibilità di accesso e utilizzo dell'audiovisivo di spettacolo e al confronto con altri soggetti, enti e istituzioni che hanno esigenze simili. Particolare attenzione è data alla ricerca di appositi strumenti e strategie di

recupero mirato delle informazioni, con ampliamento delle funzioni e modalità di ricerca disponibili, motori di ricerca e portali tematici, per verificarne l'efficacia nell'ambito di riferimento.

E occorre procedere a una catalogazione integrata dei diversi materiali relativi alle performing arts, secondo lo standard Dublin Core consapevoli che la particolare natura degli audiovisivi ponga numerosi problemi alla struttura e agli elementi informativi previsti dalle attuali norme di catalogazione descrittiva, la classificazione, le tassonomie, le modalità di aggregazione e di *clustering*, ecc. Data la peculiarità del materiale audiovisivo di spettacolo l'applicazione degli standard in uso per la metadattazione del materiale di spettacolo, il Dublin Core e le sue espansioni, non sembra sufficiente. È importante identificare quali siano i requisiti di ricerca dell'utente interessato ai materiali di spettacolo, data la moltiplicazione delle sue attività di produzione, delle sue possibilità di realizzare nuove opere con quelle che sono accessibili online sul portale ECLAP attraverso l'attività di *content enrichment e aggregating, uploading e downloading, embedding, tagging e annotating*.

Un fase importante della ricerca riguarda la conservazione offline dei supporti fisici ai quali è affidato il contenuto teatrale. Il lavoro per il recupero e il restauro dell'immagine e del suono dei materiali conservati in archivio è finalizzato a garantire la preservazione e conseguente trasmissione della fonte nel tempo.

Infine bisogna pensare a produrre audiovisivi sullo spettacolo in forma sperimentale e aperta a continue riedizioni determinate dal fruitore, realizzando unità critiche e documentarie di base su problemi e aspetti fondamentali di storia dello spettacolo, sperimentando comparativamente sullo stesso soggetto, e con gli stessi materiali di ripresa, tecnologie diverse e più avanzate, al fine di ottimizzare i risultati a livello scientifico e didattico. In seguito alla trasformazione delle immagini in dati informatici, e si possono organizzare i files con metadati afferenti esclusivamente all'oggetto teatrale, con la possibilità di mostrare non solo un montaggio critico dell'evento ripreso, ma anche le *multiclip*, ossia i diversi piani di ripresa, dal totale ai dettagli, più documenti dello stesso evento che possono essere visionati contemporaneamente dall'utente, garantendo così una lettura molto utile per l'insegnamento, e la divisione in *sequenze*, unità logiche di analisi del materiale didattico, seminari, laboratori, lezioni.

3. Conclusioni: si avvicina una nuova era di libertà per la memoria teatrale?

Le arti elettroniche e i nuovi media digitali, lontani dal mondo televisivo, prefigurano un immaginario estetico e culturale che diverge fortemente dal modello dominante di comprensione del mondo e hanno avvicinato per loro stessa natura il pubblico a nuove modi di vedere il mondo e la modernità. Ma le istituzioni pubbliche non hanno incoraggiato l'adozione di misure di incentivazione alla distribuzione e diffusione di questo tipo di immagini e di prodotto, superando le definizioni

rigide dell'opera cinematografica e del prodotto televisivo standard. Opere originali, oltre i tradizionali formati e le durate previste per il lungo, medio o cortometraggio, si affermano oggi grazie alle tecnologie digitali, intese in senso ampio e non solo come nuovo mezzo di trasmissione di vecchi contenuti, che imitano i formati precedenti. Il digitale afferma i suoi connotati innovativi (interattività, modulazione, flessibilità) e la piattaforma virtuale permette la diffusione di nuovi formati e i nuovi generi, che sono anch'essi portatori di contenuti, senza più i limiti censori del palinsesto televisivo.

Che questo cambiamento sia portatore di libertà starà agli utenti decidere: più questi utilizzeranno con competenza le opportunità messe a disposizione dagli archivi digitali, più essi saranno flessibili e dinamici e i contenuti aperti a nuovi utilizzi che permetteranno, con la conservazione della sua memoria, la diffusione degli stessi valori fondanti del nostro millenario patrimonio culturale. Più sarà possibile gestire insieme agli informatici i processi legati alla trasformazione della memoria dello spettacolo dal vivo in dati digitali disponibili gratuitamente, più saranno mantenuti i valori stessi della nostra stessa democrazia.

La questione enorme della trasmissione della nostra eredità culturale nel passaggio al Web2.0 e alle reti neurali, viene così riassunta da Breandán Knowlton su "Europeanana", la piattaforma che sta raccogliendo online il patrimonio culturale europeo:

The culture that we create now is often born digital, an expression of a connective society threaded across distance and culture by tools enabling a new and transformative synthesis. My hope is that platforms like Europeanana can shape this new ecosystem, spurring the creation of new cultural artifacts born from an appreciation and remixing of the past. Whatever the era, at our best we humans are storytellers, and as the tools change around us we retain a perennial desire to transform impression and information into narrative.¹⁵

Sempre che ci sia qualcuno che abbia ancora voglia di ascoltare le nostre narrazioni, distogliendo lo sguardo dallo schermo.

¹⁵ B. Knowlton, *How is the web changing cultural heritage?* (2013): <<http://pro.europeana.eu/pro-blog/-/blogs/how-is-the-web-changing-cultural-heritage>>.