



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

a cura di

Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri

# Fonti orali e teatro

## Memoria, storia, performance

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 8

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind

**ormete**  
oralità memoria teatro



ISTITUTO CENTRALE  
PER I BENI SONORI  
ED AUDIOVISIVI



A I S O



n. 8

ORECCHIA, CAVAGLIERI

*Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*

ISBN 9788898010790

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Donatella Orecchia** è professore associato in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. I suoi ambiti principali di ricerca sono storia e teoria della recitazione, il teatro di varietà italiano, storia orale e teatro. È ideatrice e direttrice scientifica di "Patrimonioreale", portale di archiviazione per la memoria orale del teatro.

**Livia Cavaglieri** è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Genova. Si occupa di Otto e Novecento e in particolare di storia delle istituzioni e dell'organizzazione teatrale; attori e compagnie, attori e Risorgimento; fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; regia e pratiche di allestimento.

Le due autrici co-dirigono il progetto Ormete.

Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri

a cura di

FONTI ORALI E TEATRO

Memoria, storia, performance



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 8



## Indice

1 Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri  
*Nota delle curatrici*

3 Donatella Orecchia  
*Fonti orali nel e per il teatro. Questioni aperte*

1. *Condividere i saperi* p. 3; 2. *Una metodologia riflessiva e una deontologia necessaria: soggettività, coautorialità* p. 4; 3. *Costruire la fonte orale: audio o audiovisiva?* p. 6; 4. *Archiviazione e conservazione* p. 8; 5. *Fonti orali nel teatro* p. 10; 6. *Fonti orali per la storia del teatro* p. 11.

## Storia orale, memoria, teatro. Un contesto interdisciplinare

19 I. Giovanni Contini  
*Le sfide della storia orale oggi*

25 II. Bruno Bonomo  
*Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale*

II.1 AISO (Associazione Italiana di Storia Orale), *Buone pratiche per la storia orale* p. 34.

39 III. Alessandro Casellato  
*L'illusione provvisoria della presenza. Verità, finzione, immaginazione nella storia orale*

III.1 *Un gorilla scopre la vera storia* p. 41; III.2 *Un bugiardo che dice la verità* p. 42; III.3 *Una tigre e un ragazzino* p. 46; III.4 *Tirando le fila* p. 51.

- 53 IV. Piero Cavallari  
*Progetti di acquisizione, tutela e valorizzazione delle fonti orali "teatrali" della collezione dell'Istituto centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*

Fonti orali per il teatro

- 63 V. Laura Mariani  
*Teatro e Storia orale: cinque punti introduttivi*

V.1 *La cultura orale del teatro: la pratica prima di tutto* p. 63; V.2 *Aspetti performativi della testimonianza orale/ L'intervista diventa spettacolo* p. 64; V.3 *Raccogliere le testimonianze di attori/attrici* p. 65; V.4 *Luoghi di protagonismo femminile* p. 71; V.65 *Gli archivi della memoria teatrale* p. 65.

- 67 VI. Marie-Madeleine Mervant-Roux  
*ECHO, cousin français d'ORMETE. Histoire orale/histoire aurale*

VI.1 *Pour une mémoire renouvelée du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle* p. 67; VI.2 *De l'histoire aurale du théâtre à l'histoire phonique de la scène moderne* p. 68; VI.3 *Les différentes tâches d'ECHO* p. 70; VI.4 *L'écho du théâtre* p. 75.

- 77 VII. Mirella Schino  
*Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*

VII.1 *Julia Varley* p. 80; VII.2 *Training e fonti orali* p. 87; VII.3 *Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal* p. 91; VII.4 *A Pontedera* p. 97; VII.5 *Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri* p. 100; VII.6 *Eugenio Barba* p. 108; VII.7 *Conclusioni* p. 111.

- 113 VIII. Francesca Romana Rietti  
*Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell'Odin Teatret*

VIII.1 *La fonte orale* p. 114; VIII.2 *Il training nelle fonti scritte* p. 118; VIII.3 *Le fonti a confronto* p. 121.

- 123 IX. Gaia Clotilde Chernetich  
*Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*

IX.1 *Una questione metodologica e storiografica* p. 124; IX.2 *L'archivio vivente e il repertorio* p. 127; IX.3 *Prendersi cura delle zone d'ombra. Oltre alla memoria funzionale* p. 132.; IX.4 *Il confronto con l'esperienza di Jeff Friedman e la questione dell'originale* p. 134.

- 137 X. Osservatorio su progetti in corso

X.1 Livia Cavaglieri, *Memoria e Stabilità: i racconti della costruzione del teatro pubblico italiano* p. 137; X.2 Francesca Fava, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)* p. 147; X.3 Viviana Raciti, *Franco Scaldati, le fonti scritte e orali. Una ricerca in fieri* p. 153.

#### Fonti orali *nel* teatro

- 161 XI. Alessandro Portelli  
*Esperienze con le fonti orali e narrazione*

- 167 XII. Roberta Gandolfi  
*Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*

XII.1 *Oralità e memoria storica: il teatro documentario* p. 168; XII.2 *Oralità e storie di vita nel teatro femminista* p. 171; XII.3 *Comunicazione, ascolto, espressione corale e comunitaria: l'animazione teatrale* p. 176.

- 181 XIII. Gerardo Guccini  
*Il testimone reale a teatro*

XIII.1 *L'estetica del naso tagliato* p. 181; XIII.2 *Testimoni di testimonianze e testimoni reali* p. 184; XIII.3 *Un'apparizione del testimone reale* p. 186; XIII.4 *La nozione di "testimone reale"* p. 188.

191 XIV. Susanna Ognibene

*Archivi, memoria e identità: un patrimonio culturale*

XIV.1 *Archivi e imprese: il caso dell'Archivio Storico del Muggiano* p. 193; XIV.2 *Archivi e valorizzazione: i progetti Un cantiere di voci e Le mani nel ferro* p. 196.

203 XV. Alessandro Cecchinelli

*Un cantiere di voci. Fonti orali e memoria collettiva nel cantiere del Muggiano*

XV.1 *Tracce* p. 203; XV.2 *Il progetto: le Fonti Orali, documenti di memoria* p. 204; XV.3 *Fonti Orali: raccolta e conservazione* p. 205; XV.4 *Struttura dell'intervista* p. 207; XV.5 *Tracciare la rotta. Le finalità del progetto* p. 212.

217 *Riferimenti bibliografici e fonti sonore*

1. *Riferimenti bibliografici* p. 217; 2. *Fonti sonore* p. 233.

235 *Abstract (ita/eng)*

247 *Profili autori (ita/eng)*



### III. *L'illusione provvisoria della presenza. Verità, finzione, immaginazione nella storia orale*

Alessandro Casellato

Nel 2014 all'Università di Ca' Foscari è stato fatto un seminario dal titolo «Le sirene non esistono».<sup>30</sup> Il tema e l'immagine vennero estrapolati da un libro recente della storica italo-francese Monica Martinat intitolato *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo* (Martinat 2013): il saggio si apre con il caso di un ente scientifico statunitense che, interpellato da molti cittadini dopo una trasmissione televisiva andata in onda su Disney Channel, fu costretto a pubblicare nel proprio sito web la notizia che, appunto, ufficialmente «non ci sono prove dell'esistenza delle sirene» (Martinat 2013: 19). La vicenda viene presentata come un sintomo della tendenza ormai diffusa nella società contemporanea a confondere realtà e immaginazione, e come una prova di quanto sia permeabile oggi il discorso scientifico di fronte allo straordinario realismo del genere fantasy. In particolare la storiografia, sostiene Martinat, sarebbe minacciata dalla pervasività della fiction del cinema e del romanzo, capaci di camuffarsi da inchieste o documentari, *mémoire* o saggi storici, mescolando i generi e confondendo le acque. Tutto ciò produce un effetto di "fictionalizzazione" del passato, che sollecita un rapporto spettacolare, empatico, personale, immersivo – e quindi tutt'altro che critico – con la storia.

Per certi aspetti, chi fa storia orale vive un'esperienza di "fictionalizzazione" del passato ogni volta che conduce un'intervista, quando ascolta i racconti in prima persona di chi gli sta di fronte. È inevitabile avere un rapporto emotivo, empatico, personale, immersivo davanti a buon narratore. Gli storici orali a volte sono rapiti dalle relazioni che instaurano con i testimoni e dalle storie che ascoltano. Poi, però, per fare bene il proprio mestiere gli storici devono esercitare la funzione critica, uscire dalla narrazione che li ha avviluppati, trasformare un racconto in un testo e in una fonte per le proprie ricerche. L'illusione provvisoria della presenza in un altro spazio-tempo che una buona performance orale offre a chi ascolta, per risultare produttiva, deve essere seguita dalla messa a distanza, cioè dall'analisi critica. Questo cambio di lenti – avvicinare e allontanare – è ciò che usualmente tutti gli storici fanno nel loro lavoro con le fonti, anche quelle d'archivio (Casellato

<sup>30</sup> «Le Sirene non esistono. Seminario su storia e fiction» al cui coordinamento ho partecipato assieme a Piero Brunello, Alessandro Cinquegrani, Stefania De Vido e Adelisa Malena nel Dipartimento di Studi Umanistici presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2013-14.

2014).

«Occorre tenere sempre presente – ha detto Natalie Zemon Davis, storica dell’età moderna – che la ricerca storica mette in atto una sorta di *effrazione*, che ci permette di penetrare in una sfera diversa dalla nostra, ma che deve essere subito seguita dalla necessità del distacco» (Zemon Davis 2007: 5). Oltre a essere una sopraffina indagatrice di *Fiction in the archives* (cioè *Storie d’archivio*: Zemon Davis 1987), Zemon Davis è stata una dei primi storici di professione a essersi cimentata direttamente con il linguaggio cinematografico: fu la consulente per la sceneggiatura del film *Le retour de Martin Guerre* (Vigne 1982), che portava sullo schermo la storia vera di un “impostore” che nel Cinquecento prese l’identità di un altro uomo di cui si erano perse le tracce, sostituendosi a lui fin nel letto coniugale. Il frutto storiografico delle ricerche d’archivio di Zemon Davis uscì un anno dopo la pellicola, e l’autrice ebbe la possibilità di ragionare sui rapporti – di affinità e mutuo aiuto ma anche di differenza – tra storia e fiction (Zemon Davis 1983).

Il rischio di confondere storie e storia, e in particolare storytelling e storia orale, è un punto su cui ha richiamato l’attenzione la statunitense Oral History Association, nel momento in cui ha conferito l’OHA’s Article Award per il 2016 al saggio dello storico canadese Alexander Freund, *Under Storytelling’s Spell? Oral History in a Neoliberal Age* (Freund 2015). Freund osserva che lo storytelling – ovvero la pratica di raccontare la propria vita in pubblico o per il pubblico – è diventato un nuovo fenomeno sociale nell’ultimo quarto di secolo, dal momento in cui la “storia orale” è stata scoperta e messa a profitto dall’industria culturale. Lo storytelling ha avuto successo da un lato perché risponde al desiderio di protagonismo e riconoscimento da parte di chi si racconta e alle attese di una sensibilità «terapeutica» e «confessionale» oggi piuttosto diffusa, e dall’altro perché offre al pubblico dei prodotti culturali abilmente confezionati per consentire un facile consumo di emozioni. Tuttavia, argomenta l’autore, dietro l’illusione di democrazia e partecipazione, lo storytelling rafforza i valori neoliberali di individualismo competitivo e depolitizza il discorso pubblico; ma soprattutto, dal nostro punto di vista, mette in crisi chi finora ha praticato l’“arte dell’ascolto”, cioè l’intervista, essenzialmente come uno strumento per indagare in maniera critica la storia sociale e politica, non come un proclamato «atto d’amore», finalizzato in realtà alla produzione di storie ed emozioni «fast food» (Freund 2015: 109).

Entreremo nel campo qui sommariamente tratteggiato attraverso tre casi-studio che legano storia orale, teatro e performance: l’esperienza di Giuliano Scabia, protagonista del Teatro vagante nel

1974; la storia di Enric Marco venuta alla ribalta dell'opinione pubblica nel 2005 e oggetto di un libro di Javier Cercas pubblicato nel 2015; il film *Vita di Pi* portato sullo schermo da Ang Lee nel 2013.

### III.1 *Un gorilla scopre la vera storia*

Giuliano Scabia – scrittore, poeta, docente di Drammaturgia all'Università di Bologna – fu inventore nei primi anni '70 del Teatro vagante, che consisteva in ricerche-azioni teatrali condotte all'aperto, e in modo itinerante, in forma di viaggio (Marchiori 2005). Di una di queste esperienze sul campo Scabia ha scritto un resoconto dettagliato nel libro *Il gorilla quadrumàno* (Gruppo di Drammaturgia 2 1974). Nella primavera del 1974, con un gruppo di studenti del corso di Drammaturgia 2 del DAMS di Bologna, il professor Scabia passa quindici giorni sugli Appennini, e poi altre due settimane nei dintorni di Porto Marghera, per realizzare un laboratorio di pratica teatrale.

Il gruppo vuole prima conoscere le storie dei luoghi e delle popolazioni che incontra: le registra col magnetofono dalla viva voce delle persone in forma di racconti, canzoni, poesie e drammi popolari; raccoglie documenti minori: manoscritti, opuscoli, fotografie; incontra gruppi etnografici e di cultura popolare, insegnanti, bibliotecari, amministratori. In poche parole, svolge una sorta di inchiesta sul campo facendo partecipare i soggetti locali. Poi rielabora, mette in scena e quindi restituisce al pubblico le storie raccolte, in forma di performance teatrale nelle piazze e nelle strade dei paesi, come un tempo, negli stessi luoghi, si usava fare col "teatro di stalla", muovendo quindi dalla realtà e dalla storia, per approdare al teatro, alla finzione.

Giuliano Scabia, rievocando recentemente quell'esperienza di ricerca-azione in una tappa del seminario veneziano di cui si è detto, ha messo a fuoco un incontro particolare avvenuto durante quel viaggio:

«Preparando insieme agli studenti di drammaturgia le azioni che chiamammo del Gorilla Quadrumàno mi sono imbattuto nel '74, nel paesino di Vaglie, nell'alto Appennino reggiano tra Toscana ed Emilia, in mezzo alla foresta, nella casa di un merciaio; su indicazione di un ex capo partigiano, ho trovato un poema che si intitolava *Vera storia*, in ottava rima (lì c'era la tradizione di scrivere e cantare in ottava). Saranno state 150 ottave: c'era tutta la storia della guerra partigiana in quel territorio. Mi sono letto le prime ottave nella casa del merciaio, Amilcare Vegéti: era uno che andava in giro con la gerla a vendere per i paesi e a volte cantava

le sue ottave dove gli capitava. Scendendo da Vaglie arrivo a una curva, vedo scritto Caprile; avevo letto un'ottava dove c'era scritto Caprile, e ho detto ai ragazzi: "Andiamo su". Arriviamo alle quattro case di Caprile, le poche persone che c'erano vengono tutte fuori, e dico: "Sapete la storia di Santino?" La storia era che Santino era stato preso e bruciato dai tedeschi perché sospettato di essere partigiano; e tra l'altro nella curva dove c'era scritto Caprile c'era anche la sua lapide. "Sì sì, – hanno detto – Santino, Santino". Allora gli ho letto le due ottave dove si parla di Santino, e tutti a piangere: "È proprio andata così!" – dicevano. Vera storia» (Casellato 2015: 238).

A Caprile, la "vera storia" – la morte di Santino, realmente accaduta – era vestita di un abito narrativo: aveva trovato espressione in un poema popolare in ottava rima, come se diventare letteraria e leggendaria fosse l'unico modo per potersi preservare e trasmettere (Portelli 2014). L'uomo di teatro, professionista della finzione, l'ha incontrata per strada: ha riconosciuto come "vera storia" ciò che spesso i professionisti della storiografia avevano ignorato. Con poche eccezioni – tra cui non a caso i pionieri della storia orale in Italia: Gianni Bosio, Franco Alasia, Danilo Montaldi, Nuto Revelli – gli storici erano stati fino ad allora poco interessati alle vite degli individui non illustri; non ritenevano degna di discorso storiografico quella che un loro collega di oggi ha chiamato la «risacca incessante di uomini, donne, bambini lampanti nel presente più accidentale, scaraventati dal loro destino tra noi qui in basso al nostro, ai noi compagni nell'incertezza, silenziosi istruttori di compassione» (Corazzol 2016: 85).

Andando sugli Appennini a fare Teatro vagante, Scabia e i suoi studenti facevano anche una ricerca storiografica sul campo, con fonti orali, scritte e materiali; trovavano ampi giacimenti di storia non ancora legittimata nelle narrazioni ufficiali, come la vicenda di Caprile. Mascherati e giocosi, avevano in realtà una postura etica, conoscitiva: volevano scoprire un mondo a loro ignoto, periferico e negletto.

### III.2 *Un bugiardo che dice la verità*

Il caso di Enric Marco esplose nel 2005, prima in Spagna e poi in altri paesi, Italia compresa; nel 2009 su di lui fu girato un film, *Ich bin Enric Marco* (Fillol, Vermal 2009); nel 2014 la sua vicenda è diventata anche oggetto di un libro dello scrittore Javier Cercas, dal titolo *El impostor* (Cercas 2014).

Prima di allora Enric Marco era conosciuto come un ex repubblicano spagnolo antifranchista, deportato dai nazisti a Flossenbürg, presidente dell'associazione Amical de Mauthausen; era un personaggio pubblico, autore di un paio di autobiografie, abile narratore, icona dell'antifascismo spagnolo. Per il Giorno della Memoria del 2005 aveva tenuto l'orazione ufficiale alla Camera dei Deputati e nel maggio successivo avrebbe dovuto partecipare in rappresentanza del suo paese alla cerimonia per il sessantesimo anniversario della liberazione del campo di Mauthausen. Quando era già in Austria, venne richiamato in patria con un pretesto, perché uno storico spagnolo – Benito Bermejo – aveva rilevato che nell'elenco dei prigionieri di Flossenbürg il nome di Enric Marco non c'era. A seguito di ulteriori ricerche si scoprì che la storia di Enric Marco era in buona parte inventata.

Come notò Claudio Magris, Marco non era un semplice millantatore: era un «bugiardo che dice la verità» (Magris 2007). Tutte le cose uscite dalla sua bocca erano veramente avvenute, ma non a lui. Le aveva apprese leggendo le testimonianze di altri, autentici deportati politici e le aveva confezionate in maniera convincente. Per questo era diventato un testimonial perfetto proprio negli anni in cui stava trionfando l'era del testimone, si diffondeva la pratica dello storytelling, si affermava il paradigma vittimario e venivano approvate in molti paesi le leggi sulla memoria.<sup>31</sup> Inoltre Marco aveva prestato il suo corpo e il suo volto a una buona causa; non si era arricchito; aveva svolto una funzione di servizio, quale portavoce a favore di chi non aveva le sue qualità comunicative e organizzative; grazie alla sua azione l'associazione degli ex deportati spagnoli aveva guadagnato in visibilità e rispetto.

Enric Marco aveva sempre detto la verità storica, che però non era la *sua* verità, soggettiva. Aveva recitato una parte, come un attore, ma senza essere a teatro. Aveva mescolato realtà e finzione. Il suo "peccato" fu di aver violato il patto narrativo tra il narratore e il suo pubblico, e di aver tradito proprio sul punto che conferisce autorevolezza al testimone: il fatto di esserci stato, di aver visto e sentito in prima persona. Solo chi può dire "io ho vissuto questo" è credibile; chi racconta, anche sulla base di ricostruzioni minuziose, e senza inventare niente, di fatto lo è di meno. Quando fu scoperto Marco si difese rivendicando che solo l'io era inventato e che tutto il resto era invece

---

<sup>31</sup> Negli anni Duemila diversi Paesi hanno varato "leggi memoriali" con le quali lo Stato prescrive che un certo giorno sia dedicato al pubblico ricordo, o alla condanna, di un fatto storico: l'esempio più noto è quello della legge che istituisce il «Giorno della memoria» per la commemorazione delle vittime della Shoah (Brazzoduro 2006). Nel 2007 la Spagna ha approvato la *Ley para la memoria histórica*, che condanna il franchismo, ne risarcisce le vittime e impone la rimozione dei suoi segni dallo spazio pubblico.

vero, perché lui l'aveva ricostruito “scientificamente” e con il massimo scrupolo, come avrebbe potuto fare un ottimo storico. Ma naturalmente questo non bastò a restituirgli una credibilità. E l'unico storico memorabile di tutta la vicenda rimase quello – sino ad allora assai poco conosciuto – che lo smascherò.

Il libro di Javier Cercas, tradotto in italiano nel 2015, consente qualche ulteriore riflessione. Cerchiamo quindi di capire di che tipo di opera si tratti. Intanto si presenta in copertina, sotto il titolo, come «romanzo», anche se l'autore nel testo fa professione di verità: «questo non è un romanzo comune bensì un romanzo senza finzione o un racconto reale» (Cercas 2015: 161). Più avanti però, verso la fine del libro, in una pagina dove viene riportato un dialogo tra Marco e Cercas, il primo spiega al secondo di non aver fatto nella propria vita nulla di diverso da quello che fanno gli autori dei romanzi, creando l'illusione del vero; Cercas risponde che «la prima cosa da fare quando si legge un romanzo è diffidare del narratore» (Cercas 2015: 343).

Insomma, anche l'autore del libro confonde le acque.<sup>32</sup> Così non sapremo mai con chiarezza quale patto narrativo egli abbia stipulato, ovvero se ci sia coincidenza tra l'io Javier Cercas reale e l'io narrante nel testo, e quindi in che modo leggere la storia de *L'impostore*. Comunque, prendendola provvisoriamente come una “vera storia”, essa si presenta come il racconto della ricerca intorno all'identità di Enric Marco, che Cercas ha condotto per nove anni attraverso interviste e scavo d'archivio, lavorando quindi come se fosse uno storico, pur scrivendo come un romanziere.

Una delle notizie più interessanti presenti nel libro è la scoperta che «per occultare la sua stessa realtà (o per occultarsi a sé stesso), nel corso della sua vita Marco si reinventò molte volte, ma soprattutto due» (Cercas 2015: 180): a metà degli anni Cinquanta – quando cambiò lavoro e città, moglie e famiglia e persino nome – e a metà degli anni Settanta, quando costruì il suo passato di militante antifranchista su cui poi edificò nel corso degli anni l'identità che resse fino al 2005.

Cercas sostiene a buona ragione che la riscrittura di sé da parte di Enric Marco ebbe successo e fu creduta tanto a lungo perché avvenne nel momento di passaggio dal franchismo alla democrazia: «un momento in cui attorno a lui, in Spagna, quasi tutti stavano abbellendo o truccando il proprio passato, o inventandoselo» (Cercas 2015: 221). Ma la sua propensione quasi seriale all'*autofiction* ricorda anche fenomeni molto più antichi, studiati per esempio dagli storici che hanno analizzato

---

<sup>32</sup> Anche precedenti lavori di Cercas si collocano sul confine tra romanzo storico e nonfiction: *Soldados de Salamina* (2001) è una storia della guerra civile spagnola che mescola realtà e finzione; *Anatomía de un instante* (2009) è una narrazione del tentato golpe in Spagna nel 1981, scritto come un libro di storia ma in modo tale da essere letto come un romanzo.

casi di dissimulazione nella prima età moderna: «nel periodo in cui l'Europa era attraversata da un fervore religioso senza paragoni in tutta la sua storia, dire menzogne e vivere nella menzogna erano attività più arrembanti che mai» (Eliav-Feldon, Herzig 2015: 1).<sup>33</sup> Per gli autori del volume *Dissimulation and Deceit in Early Modern Europe*, l'identità individuale ha uno statuto incerto, non naturale, ma storicamente costruito nel corso di secoli, a tal punto da poter affermare «che molti imbroglioni non erano necessariamente dei bugiardi consapevoli di esserlo – o, quantomeno, non secondo quella che costituiva per loro la linea di demarcazione tra la menzogna e un grado accettabile di autoincensamento» (Eliav-Feldon, Herzig 2015: 6).

Un capitolo, verso la fine del libro, è tutto dedicato al racconto di un'intervista che Javier Cercas fece a Enric Marco, nel proprio studio di Barcellona, il 5 aprile 2013. Era il quinto incontro tra i due, impegnati da tempo in un gioco complesso di assedio e difesa, diffidenza e seduzione. Cercas, come un inquisitore, dopo aver vagliato gli archivi, cercava con le sue domande di «chiarire quanta verità e quanta menzogna ci fossero nel racconto di Marco» (Cercas 2015: 371); Marco scivolava sotto quelle domande e insieme cercava di avviluppare il suo interlocutore nella ragnatela delle sue affabulazioni. Cercas diffidava di Marco ma anche ne aveva bisogno per scrivere il proprio libro, e ne subiva il fascino; Marco temeva Cercas ma ancor più desiderava averne l'attenzione, sapendo che solo per il suo tramite avrebbe potuto avere un'ultima ribalta da cui parlare di sé al pubblico.

Il racconto dettagliato dell'intervista è possibile perché essa è stata registrata con una videocamera. Cercas può ripercorrere tutto l'incontro, ripassarne le parole, osservare la postura e le espressioni di Marco. La registrazione dura quasi tre ore ed è per gran parte del tempo il gioco delle parti di cui si è detto. C'è un momento, però, in cui qualcosa cambia, e rivedendo la registrazione l'autore se ne accorge. Verso la fine, quando l'intervista sembra conclusa ed Enric Marco ha l'aria stanca – in fondo è un vecchio che è stato interrogato, più che intervistato, per quasi tre ore – «c'è un istante in cui è come se entrambi lasciassimo per la prima volta i nostri ruoli di persecutore e perseguitato o da assediante e assediato e per la prima volta stabilissimo una specie di dialogo o di comunicazione reale» (Cercas 2015: 372).

Cercas si accorge di questa discontinuità da tre indizi: l'espressione affaticata di Marco, come se avesse deposto la maschera di uomo sicuro indossata a beneficio del pubblico; il fatto che in quel momento Cercas dà del tu e non del lei al suo interlocutore, come se solo ora consentisse a se

<sup>33</sup> Traggio questa e la citazione che segue dall'ampia recensione di Giacomo Corazzol (Corazzol 2016).

stesso di attenuare la diffidenza e accorciare la distanza; il fatto che in tutto il dialogo Marco non pronuncia mai la parola «veramente», come se l'assenza della parola potesse lasciare spazio alla cosa: la verità. Diamo spazio a due battute della trascrizione del dialogo (che pure sembra il copione di un'opera teatrale):

«Io: Non molto tempo fa, qualcuno che ti stima mi ha detto: "Enric è una persona che da bambino deve avere sofferto molto. Moltissimo. E se c'è qualcosa di cui ha bisogno è che gli vogliamo bene. Ne ha bisogno ferocemente. E tutte le cose che si è inventato, tutte le sue bugie, sono soltanto lo strumento che ha utilizzato per farsi amare, per farsi ammirare e amare". Che te ne pare?»

«MARCO (*stringendosi nelle spalle*): Non lo so. Ho sofferto tanto che nemmeno me ne ricordo più. Quando penso che sono nato in un manicomio, che non ho avuto una madre o che è stato peggio che non l'avessi avuta, perché era pazza. Quando penso che quasi non ho avuto un padre e che sono stato sbattuto da una casa all'altra, da una famiglia all'altra. Ti ho già raccontato che una zia mi pettinava con la riga a destra, un'altra con la riga a sinistra e un'altra con la riga in mezzo? Non puoi immaginare la rabbia che mi faceva... Tu ti ricordi del contatto della mano di tuo padre quando eri piccolo? Io no. Non ricordo che mio padre mi abbia preso per mano, non ricordo che mi abbia aiutato a fare qualche compito, né che mi abbia insegnato le cose che sapeva, a suonare la fisarmonica o il mandolino, per esempio, non ricordo di essere andato in nessun posto con lui, né di aver fatto niente con lui... Non so, credo che, senza avere consapevolezza di essere orfano, Enric Marco ha sofferto molto» (Cercas 2015: 374).

L'istrione dall'ego smisurato e dagli io molteplici e inafferrabili conclude la sua (breve) confessione parlando di sé in terza persona («Enric Marco ha sofferto molto»), come se di fronte al suo dolore forse più autentico facesse fatica a dire io, a prenderselo tutto in carico.

L'uomo dalla memoria tutta piena – perché ricostruita – dice la verità nel momento in cui smette di ripetere «veramente» in maniera compulsiva; esordisce dicendo «Non lo so» e poi prosegue parlando quasi sempre al negativo, affermando quello che non ha avuto o che non ricorda.

### III.3 *Una tigre e un ragazzino*

«Descrivi con parole semplici le cose belle che ti vengono in mente... riguardo a tua madre», chiede



il cacciatore di replicanti a colui che sospetta essere un androide infiltratosi in mezzo agli uomini.<sup>34</sup> Anche nel film *Blade runner* (Scott 1982) vengono messe in scena delle interviste, o più precisamente delle inquisizioni, quali strumenti di ricerca della verità volti a smascherare chi si finge (o si crede) umano: gli androidi non hanno una vera storia, non hanno avuto infanzia; sono stati costruiti già adulti e programmati con una memoria artificiale, ma non ne sono consapevoli. L'unico modo per scoprirli è indagare sulla loro infanzia, per verificare se a quei ricordi sono collegate emozioni, che uno strumento sofisticato è in grado di rivelare negli occhi di chi parla.

Naturalmente queste tecniche di interrogatorio sono proprie dell'inquisitore, più che dello storico orale, la cui relazione con la persona che intervista è di tutt'altro tipo: basata sul consenso, sulla fiducia e sulla reciprocità degli sguardi.<sup>35</sup> Ma anche la finzione può aiutare – se non ad avvicinare la verità – quanto meno a comprendere meglio i meccanismi elementari di quel gioco di ruoli che è il rito dell'intervista.

Altre volte la letteratura, il teatro, il cinema hanno messo in scena l'incontro tra un ricercatore e un narratore, tra lo storico e il testimone. Proviamo a prendere sul serio queste scene di fiction. In fondo la finzione, quando sviluppa l'immaginazione di chi guarda un film, assiste a uno spettacolo o legge un romanzo, può aiutare a comprendere più a fondo la realtà, o farne riconoscere degli aspetti che altrimenti sarebbero trascurati. In particolare, per chi pratica e insegna la ricerca storica, le opere di finzione possono essere strumenti che aiutano a sviluppare la riflessività dei ricercatori: svolgono la funzione dei "simulatori di volo", o degli esperimenti. Ovvero offrono agli storici (rigorosi come noi vogliamo essere!) quello che la loro disciplina non consente: mettersi nei panni di un altro, trasferirsi in tempi diversi dal presente, avere l'impressione di vivere il passato.

Vorrei darne ora un saggio utilizzando il film *La vita di Pi*, del regista taiwanese-americano Ang Lee, uscito nelle sale nel 2012 (Lee 2012). Questo film è una meta riflessione su che cosa può fare un ricercatore quando incontra una storia (di vita) inverosimile; pur appartenendo esplicitamente al genere fantasy, esso mette alla prova i concetti di "testimonianza" e di "verità" su cui si basa il mestiere dello storico.

---

<sup>34</sup> Riprendo l'analisi di *Blade runner* di David Harvey (Harvey 1993: 379).

<sup>35</sup> Se ne ha la netta percezione leggendo un piccolo manuale di tecnica del controinterrogatorio scritto da Gianrico Carofiglio, che raccomanda agli avvocati e ai magistrati di evitare domande che «implicano 'il consenso a lasciare spaziare la risposta, ad arricchirla di opinioni personali' e portano con sé il rischio di ricevere risposte impreviste o imprevedibili, idonee comunque a compromettere l'esito del controesame»: esattamente l'opposto di quel che ci si attende da un'intervista di storia orale (Carofiglio 2007: 132). Invece, sulle prossimità tra inquisitore e storico orale rinvio al celebre saggio di Carlo Ginzburg, *L'inquisitore come antropologo* (1989), nato proprio a ridosso di un convegno di storia orale (ora in Ginzburg 2006).

Il film *Vita di Pi* è una versione cinematografica del libro dello scrittore canadese Yann Martel, *Life of Pi*, pubblicato nel 2001 (Martel 2001).<sup>36</sup> La storia comincia con uno scrittore che non riesce a scrivere: un uomo gli regala una storia, lo instrada verso un signore indiano che vive nel Canada francese e che ha una straordinaria storia da raccontare. Il mio invito ora è a sospendere la lettura e vedere i primi dieci minuti del film<sup>37</sup>.

La prima riflessione è sulla funzione dell'incipit e degli aneddoti nelle storie di vita. L'incipit nelle opere narrative è stato definito «l'esplosione semantica che genera e avvia il cosmo romanzesco e ci consente di individuarne i caratteri, di intuirne panorami e sviluppi futuri» (Traversetti, Andreani 1988: 11). Nelle storie di vita l'inizio – incipit – è fondamentale: spesso vi si concentra il senso dell'intera storia che il narratore ci vuole comunicare. Come nelle autobiografie orali, anche nel film il significato dell'incipit si svelerà e risulterà chiaro con il prosieguo del racconto.

Una delle fondatrici della storia orale in Italia, Luisa Passerini, ha richiamato l'attenzione sull'importanza degli aneddoti, nell'analisi delle storie di vita (Passerini 1984). Nei racconti autobiografici sono ricorrenti dei “miti di fondazione” dell'individuo, spesso legati al suo nome o al momento della nascita. In questi aneddoti si concentra l'identità, cioè ciò che la persona pensa di sé. Così avviene anche nel film *La vita di Pi*, che comincia con una scena di pioggia tropicale. Il tema dell'acqua – che è centrale in tutto il racconto/film – è presente anche nel nome di Pi (diminutivo di Piscine Molitor Patel, che è il bizzarro nome anagrafico del protagonista). Successivamente – e questo è il cuore della sua storia – Pi vivrà 227 giorni in mare. Imparerà a sopravvivere come aveva imparato a nuotare in piscina: senza istruzioni, senza essere preparato alla prova.

Nel nome è anticipato anche il tema dell'incontro tra identità e culture: Pi è un indiano a cui viene dato il nome di una piscina francese. Il suo è un nome straniero in traducibile nella sua cultura nativa; questo genera incomprensioni, conflitti, ironie da parte dei suoi connazionali.

Pi è un'anima divisa in due (europea e indiana, razionalista e religiosa), alla ricerca di un'unità, alla ricerca di se stesso, alla ricerca di una sintesi. Per questo a un certo punto – nelle prime scene del film – decide di cambiare il suo nome (si dà il nome): Pi. Compie un atto di individuazione: io sono questo, mi do il mio nome, definisco la mia identità. Ma Pi – Pi greco – è un numero infinito, frutto

---

<sup>36</sup> La traduzione italiana: Martel 2002.

<sup>37</sup> Mi riferisco qui e in seguito al dvd del film *Vita di Pi*, diretto da Ang Lee, distribuito dalla Twentieth Century Fox nel 2013 (Lee 2013).

del rapporto incommensurabile tra una circonferenza e il suo diametro, tra una linea retta e una linea curva, quasi a indicare che la parola (il nome) non è mai adeguato a rappresentare/comprendere la realtà di una persona: qualcosa eccede, non collima del tutto.

Questa opposizione tra due “anime” di Pi si trova anche nella *città*, Pondicherry (lungo la costa ci sono le case bianche e sembra di essere nel sud della Francia; all’interno, oltre un canale, c’è la Pondicherry indiana), e nella *famiglia* (il padre razionalista, materialista, scienziato, la madre più legata alla tradizione, alla spiritualità, alla religione).

A questo punto del film – cioè del racconto – Pi comincia un percorso più lungo, doloroso e tormentato di ricerca di sé, per diventare adulto. La sua è una ricerca anche religiosa: Pi cerca una sintesi tra induismo, cristianesimo e islamismo. Vuole essere vegetariano, non violento.

Il tema del viaggio è centrale: è la metafora eterna della ricerca e del cambiamento; questo per Pi è anche un viaggio di trasformazione, di passaggio all’età adulta. Pi attraverso il viaggio in mare trova chi è, ma ci arriva attraverso infinite peripezie: trova chi è solo dopo essersi perso.

Il viaggio viene compiuto in nave attraverso gli oceani Indiano e Pacifico verso il Canada, con la famiglia e gli animali dello zoo di famiglia. Si svolge in una nave giapponese, in compagnia di marinai giapponesi e di un cuoco francese, cattivissimo, che è impersonato da Gerard Depardieu.

Durante una tempesta la nave fa naufragio: si salva in una scialuppa solo Pi, con tre animali: una zebra ferita, una iena cattiva, un orango femmina – una mamma orango di nome Orange Juice – che arriva alla scialuppa galleggiando su un casco di banane.

E c’è anche una tigre, che a un certo punto compare da sotto coperta: è Richard Parker. Attenzione al momento in cui fa la sua apparizione, in cui entra in scena, uscendo dal fondo della barca: fino ad ora Pi non sapeva di avere anche la tigre a bordo.<sup>38</sup>

Il momento in cui la tigre esce dal fondo della nave è quando la iena attacca l’orango femmina e la uccide.

Il viaggio prosegue: la tigre non viene addomesticata, ma tenuta a bada. Si instaura un rapporto strano: la tigre ha bisogno di Pi, per mangiare, per bere, per sopravvivere. Ma non può essere addomesticata. C’è tra i due un equilibrio instabile, sempre sul punto di rovesciarsi in tragedia, nella perdita di tutto.

Ci sono incontri meravigliosi e tragici, con animali fantastici, un’isola misteriosa, un altro naufrago.

---

<sup>38</sup> Lee 2013, dal minuto 50:00 al minuto 52:00.

E momenti di attesa e tempi morti, senza che nulla accada. Ci sono, insomma, vari tipi di peripezie che sottopongono Pi a prove sempre nuove, e Pi è costretto a riflettere, a escogitare vie d'uscita, a cambiare e adattarsi. A dover uccidere e mangiare altri animali, come i pesci, per sopravvivere.

Pi tiene un diario, minuscolo, come quello dei deportati nei lager o dei prigionieri: la scrittura, per quanto minima, gli serve per tenere il filo di sé, sottoposto a queste pressioni fortissime e trasformazioni radicali.<sup>39</sup>

Dopo 227 giorni di navigazione, la barca approda sulle coste del Messico. Richard Parker scompare nella foresta. Pi viene ricoverato in un ospedale. Qui vengono a trovarlo due ispettori della compagnia di assicurazioni giapponese che vogliono sapere da lui, unico sopravvissuto, come si sia verificato il naufragio. Hanno il registratore in mano. Pi racconta a loro la sua storia: la racconta due volte, la seconda in maniera diversa dalla prima, anche se la storia è la stessa.<sup>40</sup>

Chi è Richard Parker? È la parte animale di Pi, che lui non sapeva di avere prima di essere costretto a farci i conti per sopravvivere: «Tirò fuori la mia parte malvagia, e ci dovrò convivere», dice. A un certo punto egli la vede come fuori di sé, altro da sé. O almeno la racconta così. E ha il problema del distacco da quella parte per poter tornare tra gli uomini; gli manca una cerimonia di separazione, dice.

La domanda che come storici possiamo ricavare da questo caso è la seguente: che cosa fare di una storia inverosimile, di una storia fantastica come questa?

Gli storici tradizionali sono qui nella parte dei periti giapponesi: hanno bisogno di conoscere i fatti così come sono accaduti e non sono interessati al significato che ebbero per chi li visse. Di fronte al testimone, hanno la loro agenda ben precisa, stringente: sapere che cosa è successo, avere una storia più semplice, una storia che sia per tutti credibile. «Una storia che parli di cose che già sapete», dice Pi. Questi storici “giapponesi” sono a disagio con un racconto “creativo”, narrativo, con l'immaginazione, con ciò che è inafferrabile, incompressibile, incommensurabile. Come il Pi greco. Invece gli storici orali dovrebbero avere delle aspettative diverse e degli strumenti più raffinati per accostarsi a storie come queste.

---

<sup>39</sup> Ivi, dal minuto 1:18:50 al minuto 1:20:00.

<sup>40</sup> Ivi, dal minuto 1:45:30 al minuto 1:53:20.

### III.4 *Tirando le fila*

Come abbiamo visto all'inizio di questo saggio, c'è una bella riflessione in corso sui rapporti tra memoria e letteratura, su verità e finzione. Monica Martinat suggerisce di tenere ben distinti i confini tra scrittura storiografica e scrittura di fiction, tra il mestiere dello storico e quello del romanziere. Però la storica Anna Rossi-Doria, riflettendo sulle testimonianze sulla Shoah, ha scritto: «Eppure non è possibile stabilire una separazione rigida fra memoria e letteratura: molti testi di sopravvissuti sono sia un romanzo autobiografico, sia una testimonianza» (Rossi-Doria 2012).

Insomma, non esiste il grado zero della scrittura di sé. E se esiste è ben povero.

Il passaggio tra ciò che si vive e ciò che si racconta è intimamente creativo, ed è un atto letterario. Un'ampia gamma di esperienze – anche limitandosi a quelle di cui siamo coscienti – non ha un immediato corrispettivo in parole. Per esempio, moltissimi dei testimoni potenziali sono “bloccati” perché non sono in grado di elaborare culturalmente, cognitivamente, quello che hanno vissuto.<sup>41</sup>

La grande lezione di Primo Levi è stata proprio questa: per chi torna indietro dal Lager, raccontare che cosa è davvero successo comporta una straordinaria fatica. La verità viene costruita, ricostruita, a partire da brandelli: Primo Levi l'ha fatto un po' per tutti, cioè anche per gli altri che hanno cominciato dopo di lui a raccontare e scrivere. Ha indagato anche la linea d'ombra dentro di sé, quella linea che separava i sommersi e i salvati. All'inizio Primo Levi pensava di dover fare un resoconto scientifico come quello di un tecnico di laboratorio, invece ha fatto un'opera creativa, soggettiva e letteraria, che non è in conflitto con il suo essere contemporaneamente *vera* (Contini 2004; Belpoliti 2015: 23-34, 447-461).

A volte la verità non si può raccontare direttamente, perché fa male a se stessi o perché gli altri non sono in grado di ascoltarla. Gli esempi delle storie dei soldati statunitensi reduci dalla guerra in Vietnam, analizzate da Alessandro Portelli, sono molto simili alla *Vita di Pi*: anche essi devono fare i conti con la propria parte “bestiale” e malvagia: la voluttà di uccidere, dominare, torturare. Una parte di sé che è uscita fuori dal loro “sottosuolo” quando erano in guerra e che non riescono più a rimettere dentro e a nascondere a se stessi. Per raccontarla, per raccontare di sé, devono usare delle strategie narrative di distanziamento, delle “prese di distanza narrativa”, giocando sui pronomi (“io” e “noi”, e gli impersonali “tu” e “si”) e utilizzando metafore («eravamo macchine,

---

<sup>41</sup> Sulle «fratture della memoria», ovvero le psicopatologie conseguenti alla repressione nelle dittature sudamericane, vedi Carotenuto 2015: 37-41.

eravamo zombie, eravamo animali...») (Portelli 2007b).

«Se quello che ho in testa riuscissi a dirlo chiaro e tondo, non avrei nessun bisogno di inventare delle storie per parlarne, no?» (Lipsky 2011: 97). David Foster Wallace spiegava così – con un'affermazione dialogica e dubitativa – il proprio lavoro di romanziere. Molte volte gli artisti, i narratori sono degli apripista: «riescono a *vibrare*, riescono a rappresentare sulla pagina l'effetto che fa essere vivi al giorno d'oggi» (ibid.); esplorano e danno parole a qualcosa che per gli altri è opaco; dissodano e allargano il campo di ciò che può essere detto. Poi, naturalmente, «si possono mettere insieme i pezzi. Ma ci vuole una certa dose di prestidigitazione per riuscirci» (ibid.).

Dall'altra parte, lo storico non è solo uno che raccoglie documenti; anche lui ricorre a quella «certa dose di prestidigitazione» per mettere insieme i suoi pezzi. Per cercare, riconoscere, interpretare, collegare tra loro le fonti gli serve altrettanta immaginazione che al narratore, anche se poi il suo modo di procedere e argomentare è diverso.

Leggere romanzi, vedere film fantasy o immergersi in un teatro sono attività preziose per chi si occupa di storia, perché tutto ciò migliora la capacità di scoprire e capire le scelte e le emozioni delle altre persone, di immaginare mondi, relazioni sociali e sistemi di pensiero diversi dai propri (Comer Kidd, Castano 2013). Ma lo scambio è reciproco, perché è capitato spesso che fossero i narratori – da Scott e Manzoni a Scabia e Cercas – ad aver cercato nei libri di storia gli spunti e i materiali per il loro lavoro (Brunello 2016).

In ogni caso, anche senza ricorrere a casi estremi, come quelli dei reduci dai campi di sterminio o dalle guerre, a storie di straordinaria impostura come quella di Enric Marco o a racconti fantastici come quello di Pi, penso si possa riconoscere che quasi sempre chi lavora con le fonti orali e con le storie di vita si trova a dover elaborare un concetto non semplice e non lineare di “identità”, di “realtà” e di “verità”, in relazione alle narrazioni personali.