

Per una storia orale dell'arte in Italia ai tempi del Covid. Radici storiche e questioni di metodo

Raffaele Bedarida

Cooper Union, New York

Contact: raffaele.bedarida@cooper.edu

ABSTRACT

Oral history emerged as a discipline and still is widely utilized as method to approach and process traumatic events. Because of its ability to share experience and build community, oral history is being widely utilized as a tool to document and respond to the Covid global pandemic, which impacted social rituals and community building moments. Inspired by artists' use of oral history for socially engaged forms of art and in light of Italy's tradition of oral history theory, the article identifies important historical precedents and methodological coordinates for an oral history of art as an understudied and underdeveloped area of research in this country.

KEYWORDS

Oral history, crisis, Covid-19, socially engaged art, Italian art history.

Storia orale, pratica artistica e crisi

La storia orale è legata a doppio filo, come disciplina, alla necessità di affrontare, a livello individuale e soprattutto collettivo, situazioni di crisi. Emersa all'indomani della Seconda guerra mondiale come risposta alla necessità di raccogliere e preservare la memoria diretta della guerra e della Shoah, la storia orale si è affermata e sviluppata come strumento primo e privilegiato di indagine sulla memoria di eventi traumatici o comunque

destabilizzanti su larga scala¹. La storia orale si è dunque riconosciuta non solo come forma di archiviazione e d'indagine storiografica ma anche come strumento trasformativo attraverso cui una collettività può elaborare la memoria di innumerevoli vicende individuali e costruire forme di identità collettiva prima del cristallizzarsi di narrative storiche (progetti di storia orale sulla crisi dell'AIDS negli anni Novanta o sull'attentato dell'11 settembre 2001 hanno fatto leva proprio su questa caratteristica)².

Se aspetti specifici della crisi attuale, causata dal Covid-19 dall'inizio del 2020 e ancora in corso, sono proprio il lutto diffuso, la cancellazione di gran parte dei rituali sociali e l'isolamento, la componente comunitaria della storia orale risulta particolarmente consona. A partire dal primo lockdown del febbraio-marzo 2020, la parola parlata ha assunto, seppure veicolata attraverso i vari filtri digitali, una funzione quanto mai vitale di nesso con il mondo o di mezzo attraverso cui agiamo socialmente³. La storia orale, per come si è definita negli ultimi decenni, si presenta a maggior ragione come metodo adatto a ricucire il senso di comunità, ad elaborare il trauma, e a costruire collettivamente un archivio di storie disomogenee ma allo stesso tempo legate⁴.

Nello specifico ambito dell'arte contemporanea, sono molti gli artisti che a partire dal cosiddetto "social turn" degli anni Novanta, soprattutto in ambito anglosassone, hanno utilizzato i presupposti teorici e gli strumenti metodologici della storia orale per intervenire in situazioni post-traumatiche⁵. Alicia Rouverol e Dipti Desai hanno scritto dell'utilizzo della storia orale in progetti artistici impegnati socialmente tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila⁶. Più recentemente il libro fondamentale (perché ottimo e perché il primo sull'argomento) curato nel 2019 da Linda Sandino and Matthew Partington, *Oral History in the Visual Arts*⁷ ha raccolto, tra gli altri, un numero consistente di interventi di artisti che hanno utilizzato la storia orale per affrontare collettivamente il senso di perdita o per ricucire il senso di frammentazione in comunità diasporiche (Alexandra Handal, Maria Tamboukou e Gali Weiss) o per dare il controllo sulla narrativa della propria vita a

¹ Mark Cave e Stephen Sloan (a cura di), *Listening on the Edge: Oral History in the Aftermath of Crisis* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

² Robert Perks e Alistair Thomson, "Critical Developments – Introduction: A history of oral history", in *The Oral History Reader*, Third Edition (London: Routledge, 2015).

³ Si veda Giovanni Bruno, "Lavorare con le fonti orali", in Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini (a cura di), *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea* (Roma: Campisano Editore, 2020), pp. 45-53.

⁴ Lynn Abrams, *Oral History Theory* (London: Routledge, 2010).

⁵ Sugli aspetti partecipativi e socialmente impegnati dell'arte dagli anni Novanta, si veda Claire Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (Roma: Luca Sossella Editore, 2015). Vedi anche Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* (New York: Jorge Pinto Books, 2011); Mashinka Firunts, "Staging Professionalization: Lecture-performances and Para-institutional Pedagogies, from the Postwar to the Present," in *Performance Research*, 21, 6 (2016), pp. 19-25.

⁶ Alicia Rouverol, "Trying to Be Good: Lessons in Oral History and Performance," in Della Pollock (a cura di), *Remembering: Oral History Performance* (Londra: Routledge, 2005), pp. 19-43. Dipti Desai, "Working with People to Make Art: Oral History, Artistic Practice, and Art Education," *The Journal of Social Theory in Art Education*, Vol. 21, 2001, pp. 72-90.

⁷ Linda Sandino e Matthew Partington (a cura di), *Oral History in the Visual Arts* (Londra: Bloomsbury, 2019).

persone che tendono ad essere identificate con il dramma sociale o individuale che hanno vissuto - dalla segregazione razziale a malattie terminali (Michael McMillan).

L'approccio collaborativo e il concetto di "shared authority" teorizzati nell'ambito della storia orale⁸ sono aspetti richiamati da tutti gli autori citati sopra per motivare l'utilizzo di questa metodologia in interventi di tipo partecipativo, accomunati dalla volontà di dare controllo al soggetto narrante sulla propria storia. Il rischio di cui tutti gli autori menzionati mostrano di essere consapevoli, seppure in modi diversi, è quello di appropriarsi della sofferenza del prossimo, di sfruttare vicende altrui per i propri bisogni espressivi. Rischio rispetto al quale la pratica e la teoria della storia orale forniscono strumenti utili⁹. Ma a differenza di chi pratica la storia orale in ambito accademico, gli artisti hanno maggiore libertà e migliori strumenti per rendere fruibili iniziative di storia orale attraverso mezzi espressivi e soluzioni linguistiche che non si limitano alle modalità più comuni della registrazione audio o video e della trascrizione, e vanno dalla installazione sonora alla performance e molto altro¹⁰.

Per fare alcuni esempi assai diversi tra loro e rappresentativi della gamma di approcci e soluzioni, sempre tra le fonti citate: nel progetto *Dream Homes* sviluppato da Alexandra Handal tra 2007 e 2016 i racconti e le memorie delle proprie case nella Gerusalemme Est da parte di palestinesi attualmente residenti in Inghilterra vengono trasformate dall'artista in un sito web di una agenzia immobiliare inesistente, con tanto di mappature disegnate a memoria, descrizioni del vicinato, degli odori e dei percorsi urbani svolti quotidianamente¹¹. Si tratta dunque di uno storytelling aumentato e trasmesso in modo non ortodosso per tenere insieme una storia collettiva frammentata e fatta di assenze.

Rouverol da parte sua ricostruisce la propria collaborazione con i carcerati della Brown Creek Correctional Institution nel North Carolina al concepimento, organizzazione ed esecuzione di una performance: più che la performance finale, Rouverol mette in evidenza il processo, durato anni, attraverso cui i carcerati raccontano la propria storia, prendono possesso della propria narrativa personale e la elaborano in modo performativo condividendola prima con gli altri internati e poi con il pubblico. Presentandola ad un pubblico di giovani "a rischio", che fanno parte di programmi di educazione per prevenire la delinquenza giovanile, non solo hanno controllo del racconto della propria storia rispetto alla propria comunità attuale e alla società civile, ma anche acquisiscono un ruolo potenzialmente trasformativo di educatori¹².

Desai invece analizza la convergenza metodologica di storia orale e pratica artistica socialmente impegnata, con riferimento specifico alle teorie femministe sulla ricerca sociale¹³. Desai presenta una serie di progetti di storia orale da parte di artiste contemporanee come "forma di produzione culturale che trasforma le storie private in

⁸ Lynn Abrams, "Power and Empowerment," in Lynn Abrams, *Oral History Theory*, cit., pp. 153-174.

⁹ Linda Sandino, "Introduction: Oral History in and about Art, Craft, and Design," in *Oral History in the Visual Arts*, cit. pp. 1-13.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Alexandra Handal, "Chronicle from the Field," in *Oral History in the Visual Arts*, cit., pp. 45-66. Il progetto è accessibile nel sito <http://www.dreamhomespropertyconsultants.com>

¹² Rouverol, cit.

¹³ Shulamit Reinharz, *Feminist Methods in Social Research* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

storie pubbliche”¹⁴. Se la storiografia tradizionale ha avuto la tendenza ad escludere prospettive e storie di donne, continua Desai, “la storia orale ha avuto il ruolo di dare potere a quelle donne che hanno per la prima volta un’opportunità di raccontare la propria storia”¹⁵. Allo stesso tempo la storia orale di impostazione femminista si è posta il problema delle dinamiche di potere e di genere tra chi conduce l’intervista e ne cura la pubblicazione e chi narra la propria vicenda, proponendo metodi di collaborazione che hanno lo scopo di tutelare il controllo da parte del narratore sulla propria storia. Particolarmente rilevante tra gli esempi discussi da Desai è il progetto di storia orale dell’artista Peggy Diggs con donne vittime di violenza domestica, *Domestic Violence Milk Carton Project* (1992)¹⁶. I racconti vengono stampati da Diggs su comunissimi cartoni del latte della Tuscan Milk Company insieme a immagini di oggetti domestici comuni come una sedia o un mazzo di chiavi e il numero verde della National Domestic Violence Hotline. Distribuiti in migliaia di supermercati, i cartoni del latte raggiungono altrettanti spazi domestici raccontando le storie, ma proteggendo allo stesso tempo la richiesta di anonimato di chi le ha raccontate. E soprattutto comunicano ad altre vittime di violenza domestica che non sono sole e che possono ricevere supporto istituzionale¹⁷. Diggs, in altre parole, ha trovato nella storia orale uno strumento per affrontare un aspetto cruciale della violenza domestica, ovvero quello di vivere “nel paradosso dell’isolamento privato come condizione pubblica”¹⁸.

Storia orale dell’arte ai tempi del Covid

Uno degli effetti specifici che la crisi globale causata dal Covid ha provocato nell’ambito della pratica, della ricezione e dello studio dell’arte, come dichiarato dagli Archives of American Art nel novembre 2020, è che “moltissime persone si sentono isolate e gli spazi tradizionali dell’arte vedono le proprie attività interrotte, trovandosi a rischiare la propria stessa sopravvivenza”¹⁹. Da una parte la crisi Covid, regolando le attività pubbliche in base al criterio della essenzialità o meno delle singole mansioni, ha tracciato una distinzione tra i lavori e le istituzioni strettamente necessari - e dunque, di fronte al parametro di vita o morte, le istituzioni e i lavoratori nel campo dell’arte si sono trovati relegati nella categoria dell’inessenziale. Allo stesso tempo, l’aspetto relazionale e partecipativo dell’arte contemporanea, che ha assunto sempre maggiore centralità nella pratica e nel dibattito critico degli ultimi trenta anni, acquisisce in questo frangente storico, nuovi livelli di lettura ed un maggiore senso di urgenza. Se è rischioso storicizzare il Covid quando ancora lo stiamo vivendo e prima che si possano valutare le sue ripercussioni o spettacolarizzarlo in modo irresponsabile, è però importante registrare ed elaborare le esperienze in atto. In un simile contesto l’intervento della storia orale ha il doppio merito di documentare tempestivamente il racconto soggettivo della crisi attraverso una molteplicità di esperienze e prospettive che non si propongono come definitive o prioritarie, e di riattivare il tessuto di contatti e scambi interrotti dalla crisi stessa.

¹⁴ Desai, cit., p. 72.

¹⁵ Ibid., pp. 73-74.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., pp. 79-80.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ <https://www.aaa.si.edu/inside-the-archives/pandemic-oral-history-project> [ultimo accesso: 15 febbraio 2021].

Questa è la logica del “Pandemic Oral History Project” (POHP) avviato nell’autunno del 2020 dagli Archives of American Art. Si tratta della più recente sezione tematica all’interno del più ampio archivio di storia dell’arte orale a livello globale, portato avanti dall’istituto governativo statunitense Smithsonian sin dal 1958. Pensato sul modello del centro di storia orale della Columbia University, a sua volta fondato nel 1948, il progetto Oral History Program degli Archives of American Art inizialmente raccoglieva le testimonianze di artisti ormai storicizzati e si concentrava sul racconto in prima persona di momenti e fenomeni ormai canonici della storia dell’arte (i primi artisti intervistati, per esempio, venivano interrogati sulla loro partecipazione al celebre Armory Show del 1913). Ma dopo che il dibattito sulla storia orale, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, ha criticato quel modello come elitario in quanto riproduceva una storia per grandi nomi (quasi sempre artisti uomini, bianchi e celebri), l’attenzione del Oral History Program si è estesa a figure e gruppi generalmente marginalizzati o ignorati dal canone storico artistico. A partire dagli anni Novanta, in lieve ritardo rispetto agli sviluppi del dibattito internazionale sulla storia orale ma in anticipo rispetto alle istituzioni d’arte, il programma ha anche avviato una serie di “Special Projects” con l’obiettivo di dare voce proprio a fenomeni e categorie comunemente tagliati fuori dalla storiografia più ufficiale: così sono nati i vari “Project for craft and decorative arts in America”, “Oral history of women in the visual arts”, “The visual arts and the AIDS epidemic” che rappresentano i precedenti più immediati del POHP²⁰.

Rivolgendosi ad ottantacinque artisti rappresentativi della popolazione americana per età, sesso, identità di genere, etnia e luogo di residenza, il POHP agisce su molti livelli in quanto raccoglie vicende e racconti individuali, ma allo stesso tempo documenta gli effetti del Covid sullo stile di vita e sulle condizioni economiche, sulle modalità di lavoro e sui sistemi di committenza e assistenza di un gruppo eterogeneo di artisti, oltre ad affrontare la questione del se e come il Covid sia entrato a fare parte del processo creativo e dell’arte prodotta dagli intervistati²¹. L’oggetto di studio non sono tanto i dati informativi, raccolti e analizzati in altri contesti e con altri mezzi, quanto la percezione individuale, il processo stesso di elaborazione della memoria, e le strategie

²⁰ Si veda <https://www.aaa.si.edu/collections/about-the-collections> [ultimo accesso: 20 marzo 2021]. Per una contestualizzazione, Perks e Thomson, “Critical Developments” cit.; Liza Kirwin, “Speaking of craft: The Nanette L. Laitman Documentation project for craft and decorative arts in America,” in *Oral History in the Visual Arts*, cit. pp. 85-94. Per un’efficace ricognizione dei principali archivi di storia orale dell’arte nel mondo si veda Elisa Genovesi, “Archivi di storia orale per la storia dell’arte: una panoramica,” in *Vocisullarte*, cit. pp. 79-92.

²¹ La domanda di apertura, standard per tutti gli artisti, è “Come te la sei cavata a partire da Marzo scorso quando la realtà è cambiata per tutti noi”.

di storytelling. Avviata nell'estate 2020, la serie si pone l'obiettivo, come dichiarato dagli Archives of American Art, di "testimoniare un momento senza precedenti nel suo svolgersi in tempo reale"²².

I social media ci hanno abituati a misurarci con i vantaggi ma anche con i problemi dello storytelling diffuso – vantaggi e problemi che in qualche modo la storia orale condivide. Come messo in evidenza già negli anni Settanta da Luisa Passerini, una delle principali inadeguatezze della storia orale è implicita nella sua principale qualità: definita già nel corso degli anni Sessanta come modalità storiografica “dal basso” e dunque mezzo per dare voce alle categorie comunemente escluse dalla storiografia tradizionale, la storia orale rischia di scadere nella demagogia. Studiando la memoria del passato fascista, Passerini si è resa conto che, proprio per la sua natura soggettiva e comunitaria, la storia orale rischia di riprodurre narrative definite dall'ideologia dominante: dinamiche come la coercizione, l'autocensura, l'internalizzazione di prospettive egemoniche tendono a influenzare la memoria e il racconto autobiografico su cui si basa la storia orale. Da allora studiosi come Alessandro Portelli e la stessa Passerini hanno elaborato strumenti metodologici per studiare i silenzi, le reticenze, il linguaggio del corpo, le contraddizioni come strumento fondamentale della storia orale, il cui soggetto principale non sono tanto i fatti storici ma il processo soggettivo di elaborazione e condivisione della memoria²³. Fondamentale responsabilità dello storico delle fonti orali inoltre è quello di definire la propria prospettiva, impostare un progetto e analizzarne i risultati criticamente.

Le interviste agli artisti sono strumento della critica d'arte e della storia dell'arte da ben prima dell'invenzione delle audiocassette Philips (si pensi all'inchiesta sul Paragone delle arti condotta da Benedetto Varchi nella Firenze del Cinquecento). Da sempre si è cercato di far parlare gli artisti del proprio lavoro, talvolta contro la resistenza degli stessi artisti a storicizzare se stessi o cristallizzare l'interpretazione del proprio lavoro (come la riluttanza di Michelangelo a rispondere a Varchi). E forse proprio per questa longevità e in reazione a questa reticenza l'intervista all'artista è un genere che viene praticato comunemente in modo tradizionalista. Se visti nel contesto estesissimo delle interviste ad artisti praticate comunemente, gli esempi nominati degli Archives of American Art o quelli raccolti da Sandino e Partington sono casi anomali di utilizzo della storia orale conscio degli sviluppi metodologici elaborati nel campo delle scienze sociali. Più frequentemente l'intervista all'artista ha il doppio problema di rivolgersi all'intervistato come autorità assoluta sui dati storici oggettivi della propria biografia o sull'interpretazione del proprio lavoro, dunque riproducendo, da una parte, un atteggiamento storiografico positivista (seppure utilizzando una fonte inadeguata) e dall'altra elevando l'intenzionalità dell'artista (seppure ricostruita a posteriori) a fine ultimo della ricerca storico artistica.

²² <https://www.aaa.si.edu/inside-the-archives/pandemic-oral-history-project#full-list-of-participants-and-videos> [ultimo accesso: 20 marzo 2021].

²³ Luisa Passerini, “Work ideology and consensus under Italian fascism,” in *History Workshop*, 1979, n. 8, pp. 84-92. Alessandro Portelli, “Sulla specificità della storia orale,” in *Primo Maggio* (Milano) 1979, vol. 13, pp. 54-60.

Per una storia orale dell'arte in Italia

Sebbene autori italiani come i già citati Passerini e Portelli siano riconosciuti internazionalmente come figure fondanti della pratica e della teoria della storia orale contemporanea, questa metodologia non ha attecchito in ambito storico artistico se non in rare eccezioni. Semplificando (ma nemmeno troppo), tale sfortuna critica si può attribuire a due componenti principali. Da una parte è l'approccio storicistico-idealista che ha dominato la formazione e la metodologia delle discipline storiche in Italia nel secolo scorso e che nel 1979 spingeva Portelli ad annunciare famosamente e non senza drammaticità: “Un fantasma si aggira per il corridoi dell'accademia: la storia orale”²⁴. Se l'approccio antropologico alle fonti orali proposto da Portelli e il suo apprezzamento di queste fonti proprio per la loro specificità soggettiva e circostanziale sono ormai assorbiti almeno in parte in ambito storiografico²⁵, la storia dell'arte italiana rimane tutt'ora in gran parte indifferente a quei presupposti. Le interviste agli artisti e ad altre figure del mondo dell'arte (galleristi, critici, collezionisti, ecc.) spesso corredano cataloghi, riviste ed altre pubblicazioni, ma vengono sia prodotte che utilizzate storiograficamente con approccio sostanzialmente positivista, quasi mai affrontando aspetti basilari della storia orale, quali la performatività, l'intersoggettività o le asimmetrie di potere. Ma soprattutto non sono quasi mai inserite in all'interno di una progettualità ampia²⁶.

In secondo luogo per la storia dell'arte soprattutto in Italia, sia in quanto disciplina sia per quanto riguarda le infrastrutture istituzionali, risultano assolutamente centrali e prioritarie la conservazione e la valorizzazione dell'arte nella sua materialità. Se la tradizione dello storico dell'arte *connoisseur* privilegia l'opera d'arte nelle sue caratteristiche fisiche e percettive, l'altro filone dominante, la filologia, dà priorità alle fonti scritte e a documenti cartacei – dagli epistolari ai ritagli della stampa, dai diari ai vari materiali cosiddetti effimeri come volantini, biglietti e depliant delle mostre, oltre che, ovviamente, alle stesse fonti visive.

Sebbene nell'ultimo decennio sia cresciuta la letteratura storico artistica in Italia sulla cosiddetta smaterializzazione dell'opera d'arte a partire dagli anni Sessanta, l'approccio di quella stessa letteratura rimane di tipo sostanzialmente filologico²⁷. Una cultura o una metodologia dell'oralità rimane in gran parte estranea alla storia dell'arte italiana: la resistenza incontrata da Portelli negli anni Settanta circa l'inaffidabilità della memoria personale e della fonte orale ai fini della ricostruzione dei fatti rimane pressoché intatta in ambito storico artistico.

Con questo non intendo sminuire il valore della *connoisseurship* o della filologia. Tuttavia è necessario che, considerando il proliferare di fonti orali pubblicate sul web da musei e altre istituzioni artistiche negli ultimi

²⁴ Portelli, cit.

²⁵ Bruno Bonomo, *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica* (Roma: Carocci, 2013); Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto immaginazione, dialogo* (Roma: Donzelli, 2017).

²⁶ Genovesi, cit. p. 88. Schiaffini ne nomina cinque: la raccolta depositata da Francesco Vincitorio presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi; le registrazioni di Enrico Crispolti di cui sotto; Martedì Critici, la serie di incontri pubblici ideata da Alberto Dambroso; *Arte povera domani* avviato dal Castello di Rivoli con il Centro Conservazione e Restauro “La Venaria Reale”; il programma *Villa I Tatti, an Oral History*. Schiaffini, cit., pp. 21-22.

²⁷ Lara Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti* (Roma: Electa, MAXXI, 2010); Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973* (Milano: Postmedia, 2014).

dieci anni (con un notevole picco a partire dal lockdown del 2020), ci si munisca anche di quegli strumenti, sviluppati nelle scienze sociali, di raccolta, valorizzazione e utilizzo delle fonti orali, mettendo a punto la specificità della fonte orale nel campo della storia dell'arte.

Molto importante in questo senso sono stati il convegno *Vocisullarte* del 2019 e la relativa pubblicazione degli atti nell'anno successivo a cura di Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini, che costituiscono la prima ricognizione in Italia sulle pratiche della storia orale in ambito storico artistico. I saggi dello storico della storia orale Bruno Bonomo e dell'antropologo Stefano Maltese in quel volume, sono il primo sconfinamento della riflessione epistemologica sulla storia orale in una pubblicazione storico artistica italiana. È però evidente la soglia ancora da varcare nella misura in cui i termini descritti da Bonomo e Maltese rimangono ad un livello propedeutico e tutt'altro che assorbiti nella discussione della storia orale nell'arte discussa negli altri saggi del libro. Infatti Zambianchi nota nel testo introduttivo al volume come Bonomo e Maltese abbiano “molto aiutato noi storici dell'arte, neofiti dal punto di vista metodologico, nel suggerirci le modalità e le cautele da usare sia nel produrre una fonte orale, sia nel conservarla, sia nel modificarla”²⁸. Allo stesso tempo, come riconosce Schiaffini: “Gli storici dell'arte invece rivelavano un atteggiamento divaricato: da un lato dichiaravano la dipendenza *ipso facto* dalle parole dell'autore, con la tendenza a prendere come descrizione oggettiva il suo resoconto personale; dall'altro custodivano in sé una sorta di sospetto pregiudiziale per i rischi di artificialità dell'autopresentazione; esigenza, questa, strettamente connessa al ruolo dell'artista nella società occidentale, che la crescente spettacolarizzazione dei consumi culturali non ha fatto che incrementare”²⁹. Nelle intenzioni dei due curatori, in effetti, *Vocisullarte* si pone come primo censimento dei fondi archivistici e delle pratiche esistenti, e come avvio di una riflessione metodologica per una storia orale dell'arte ancora da costruire in Italia.

Un'eccezione ed un precedente importante, in ambito italiano, a cui riallacciarsi è quella che potremmo chiamare la “scuola” di Eugenio Battisti, ovvero il gruppo di giovani critici e storici che hanno completato la propria formazione collaborando ai due importanti progetti di arte contemporanea concepiti da Battisti nel corso degli anni Sessanta, la rivista “Marcatrè” e il Museo Sperimentale. Fortemente influenzato dalle scienze sociali, Battisti si è fatto promotore di una storia dell'arte la cui componente popolare, la cui dimensione collettiva e natura performativa sono altrettanto determinanti o forse più determinanti dell'intuizione geniale o del capolavoro celebrati nella tradizione crociana. Nel suo libro più importante, *L'Antirinascimento*, Battisti risaliva ad un momento storico non solo centrale per la tradizione storico artistica italiana, ma anche fondante per la storia della critica d'arte per destabilizzarlo o decentralizzarlo attraverso un'enfasi sull'effimero e l'eccentrico fino a quel momento marginalizzati dalla storiografia. Si può dire che Battisti abbia promosso una storia dell'arte instabile: una storia della modernità il cui principale elemento fondante e comune denominatore è proprio il senso della crisi. Battisti scrive nell'introduzione:

Sotto il cartellino di manierismo figurativo [...] sono stati catalogati fenomeni talmente diversi, da impedire di trovare per essi un sottofondo unitario che non sia la comune consapevolezza di una crisi. Ma gli studi di storia generale ci avvertono che questa crisi, che conduce appunto alla situazione

²⁸ Zambianchi, “*Vocisullarte*: la ricerca, il convegno, il libro”, in *Vocisullarte*, cit., p. 12.

²⁹ Schiaffini, “Fonti orali per la storia dell'arte contemporanea: il progetto *Vocisullarte*”, in *Vocisullarte*, cit., pp. 25-26.

moderna, tocca ogni aspetto della cultura. Anzi, l'ampiezza e gravità della crisi appare ben maggiore degli episodi stilistici che la testimoniano, per lo più indirettamente, e sempre sotto aspetti parziali o limitati.³⁰

È significativo che Germano Celant, Carla Lonzi e Enrico Crispolti, tre critici e storici dell'arte tra loro assai diversi per interessi e per approccio, ma tutti formati appunto tra la scrittura per "Marcatré" e la realizzazione del Museo Sperimentale, abbiano portato avanti importanti progetti di storia dell'arte orale come mezzo destabilizzante rispetto allo status quo della pratica storico artistica. In quanto principale interlocutore, portavoce e archivistica dell'Arte Povera, Celant sin dagli anni Sessanta ha presentato l'oralità, l'effimero e la teatralità dal basso come strumenti contro-culturali in reazione all'imperialismo culturale americano³¹. Prolifico produttore di interviste nel corso di tutta la sua carriera, Celant ha impersonato quella che Jacques Derrida avrebbe definito la "febbre d'archivio", ovvero il desiderio di preservare la natura ambigua e frammentaria del presente, mantenendo allo stesso tempo potere ed autorità in quanto depositario della memoria³².

Lonzi da parte sua ha utilizzato la storia orale come strumento trasformativo e come vero e proprio materiale costruttivo di un progetto femminista: la decostruzione di una storia dell'arte dominata dal patriarcato e interiorizzata dalla stessa scrittrice³³. Come è noto, l'ormai leggendario libro *Autoritratto* è un montaggio di interviste con quattordici artisti (tra cui solo una donna, Carla Accardi), in parte già pubblicate su "Marcatré". Rimontato come se si trattasse di una discussione fluida, intercalato di fotografie personali dai propri album di famiglia, e presentato sin dal titolo in chiave autobiografica, il libro anticipa strategie sviluppate nel corso degli anni Settanta nell'ambito della storia orale femminista: come strumento per affrontare le tensioni tra narrative pubbliche e private, per riassetare rapporti di potere impari tra chi intervista e chi narra, tra artista celebre e giovane storica dell'arte (si pensi alla presenza silenziosa di Cy Twombly), introducendo allo stesso tempo elementi profondi di autocritica. Come è noto, infatti, Lonzi subito dopo ha abbandonato la storia dell'arte come pratica e come disciplina³⁴.

³⁰ Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento* (Torino: Einaudi, 1962), p. 35.

³¹ Raffaele Bedarida, "Transatlantic Arte Povera," in Sharon Hecker e Marin Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art History Today: Untying 'The Knot'* (New York: Bloomsbury Academic, 2018), pp. 194-213.

³² Jaques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996). Vedi anche Hal Foster, "An Archival Impluse," *October*, Fall 2004, pp. 3-22.

³³ L. Conte, V. Fiorino, e V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta* (Pisa: ETS, 2011) and Giovanna Zapperi, "Self-Portrait of a Woman – Carla Lonzi's *Autoritratto*," in Laurent Schmid, Ceel Mogami de Haas e Jonathan Frigeri (a cura di), *Laptopradio – La Radio Siamo Noi* (Geneva: Genève and Link Editions, 2019) pp. 47-80.

³⁴ Si veda Laura Iamurri, " 'Un mestiere fasullo': Note su *Autoritratto* di Carla Lonzi," in Maria Antonietta Trasforini, *Donne d'arte. Storie e generazioni* (Roma: Meltemi, 2006). Per una breve storia delle teorie femministe sulla storia orale, vedi Joan Sangster, "Telling our stories: Feminist debates and the use of oral history," *Women's History Review*, vol. 3, no. 1 (1994), pp. 2-28. Sull'utilizzo combinato di fotografia autobiografica e storia orale, vedi Janis Wilton, "Imaging Family Memories: My Mum, Her Photographs, Our Memories," in Alexander Freund e Alistair Thomson (a cura di), *Oral History and Photography* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 61-76. Claudio Zambianchi riporta con franchezza il dibattito all'interno del Gruppo di lavoro di *Vocisullarte* circa l'inclusione o meno di Lonzi nel progetto già citato, proprio sulla base della rielaborazione massiccia operata da Lonzi sulle fonti orali. Il disaccordo riportato da Zambianchi (peraltro perfettamente comprensibile)

Crispolti infine ha integrato sistematicamente la storia orale come parte fondamentale della sua metodologia critica e un'attività didattica avviata all'Accademia di Belle Arti di Salerno negli anni Settanta e portata avanti all'Accademia di San Luca a Roma e soprattutto alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte di Siena fino al primo decennio del Duemila, mettendo insieme il più consistente archivio di fonti orali sull'arte contemporanea noto in Italia³⁵. Si possono individuare tre principali linee metodologiche nel progetto di storia orale dell'arte di Crispolti: decentrare il discorso storico artistico al di là dei principali centri urbani e contro un sistema dell'arte nazionale dominato dalla metà settentrionale della Penisola; costituire piattaforme alternative rispetto ai canali preferenziali e privilegiati di veicolazione dell'arte contemporanea in Italia come la Biennale di Venezia o la rivista "Flash Art"; ed evitare narrative storiografiche onnicomprensive³⁶. In parallelo ad iniziative curatoriali deliberatamente centrifughe, come *Alternative Attuali* (Aquila, 1962-1968), *Volterra 73* (1973) o *Incontri di Martina Franca* (1979-1981), Crispolti ha utilizzato strategicamente la natura polifonica della storia orale, la capacità di decentrare la prospettiva e di difendere la complessità dei percorsi creativi individuali contro facili scorciatoie storiografiche. Allo stesso tempo, Crispolti ha cercato di evitare i toni celebrativi della critica d'arte promozionale utilizzando il dialogo con gli artisti come strumento pedagogico.

All'indomani della tragica scomparsa di Celant, sarà determinante per gli sviluppi di una storia orale dell'arte in Italia poter accedere e studiare l'immenso archivio raccolto dal critico genovese. Se in Lonzi la crisi radicale del modello di autorità tradizionale, attraverso la critica femminista, porta ad una vera implosione della disciplina storico artistica, nel caso di Crispolti è la natura prettamente pedagogica e performativa della sua serie di interviste, ma anche la sua attenzione a preservare l'integrità dei documenti raccolti a farle diventare strumento di demistificazione e di decentramento delle narrative dominanti. Si tratta di un precedente storico e di una polarità metodologica a cui guardare per iniziare a stabilire una genealogia e una storia della storia orale dell'arte in Italia.

Bibliografia

Abrams, Lynn. *Oral History Theory*. London: Routledge, 2010.

Archives of American Art. "Pandemic Oral History Project." 27 novembre 2020. Ultimo accesso: 15 febbraio 2021. <https://www.aaa.si.edu/inside-the-archives/pandemic-oral-history-project>

Battisti, Eugenio. *L'Antirinascimento* (Torino: Einaudi, 1962).

testimonia quanto meno la riuscita, a distanza di mezzo secolo, della strategia destabilizzante di Lonzi. Zambianchi, cit. p. 14.

³⁵ Sulla consistenza dell'archivio storia orale raccolto da Crispolti e sulla sua attuale valorizzazione si veda Antonio Petrone, "Archivio Parlante: voci dell'arte contemporanea dall'Archivio Crispolti," in *Vocisullarte*, cit., pp. 115- 118.

³⁶ Sono questi temi chiave e ricorrenti nel testo metodologico: Enrico Crispolti, *Come Studiare l'Arte Contemporanea* (Roma: Donzelli, 1997).

- Bishop, Claire. *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Roma: Luca Sossella Editore, 2015.
- Cave, Mark e Stephen Sloan (a cura di). *Listening on the Edge: Oral History in the Aftermath of Crisis*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Conte, Lara, V. Fiorino, e V. Martini (a cura di). *Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*. Pisa: ETS, 2011.
- Conte, Lara. *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti*. Roma: Electa, MAXXI, 2010.
- Crispolti, Enrico. *Come Studiare l'Arte Contemporanea*. Roma: Donzelli, 1997.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Desai, Dipti. "Working with People to Make Art: Oral History, Artistic Practice, and Art Education." *The Journal of Social Theory in Art Education*, Vol. 21, 2001, pp. 72-90.
- Firunts, Mashinka. "Staging Professionalization: Lecture-performances and Para-institutional Pedagogies, from the Postwar to the Present," in *Performance Research*, 21, 6 (2016): 19-25.
- Freund, Alexander e Alistair Thomson (a cura di). *Oral History and Photography*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Handal, Alexandra. Dream Homes. Ultimo accesso: 22 marzo 2021.
<http://www.dreamhomespropertyconsultants.com>
- Hecker, Sharon e Marin Sullivan (a cura di). *Postwar Italian Art History Today: Untying 'The Knot.'* New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- Passerini, Luisa. "Work ideology and consensus under Italian fascism." *History Workshop*. 1979, n. 8: 84-92.
- Perks, Robert e Alistair Thomson (a cura di). *The Oral History Reader*, Third Edition. London: Routledge, 2015.
- Pollock, Della (a cura di). *Remembering: Oral History Performance*. Londra: Routledge, 2005.
- Portelli, Alessandro. "Sulla specificità della storia orale." *Primo Maggio*. Milano, 1979, vol. 13: 54-60.
- Portelli, Alessandro. *Storie orali. Racconto immaginazione, dialogo*. Roma: Donzelli, 2017.
- Reinharz, Shulamit. *Feminist Methods in Social Research*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Sandino, Linda e Matthew Partington (a cura di). *Oral History in the Visual Arts*. Londra: Bloomsbury, 2019.
- Sangster, Joan. "Telling our stories: Feminist debates and the use of oral history." *Women's History Review*. Vol. 3, no. 1 (1994): 2-28.
- Schmid, Laurent, Ceel Mogami de Haas e Jonathan Frigeri (a cura di). *Laptopradio – La Radio Siamo Noi*. Geneva: Genève and Link Editions, 2019.
- Trasforini, Maria Antonietta. *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006.

Troncone, Alessandra. *La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973*. Milano: Postmedia, 2014.

Zambianchi, Claudio e Ilaria Schiaffini (a cura di). *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*. Roma: Campisano Editore, 2020.