

Le fonti orali nella documentazione della *socially engaged art*: applicazioni e riflessioni teoriche a partire dal caso studio *Contenuto Rimosso*

TANYA CECERE

La polifonia, in musica, definisce uno stile compositivo, opposto alla monodia, basato sull'intreccio e la sovrapposizione di melodie autonome e indipendenti. Questo tipo di composizione, complessa nella sua struttura, alterna armonia e dissonanza, mostrando come voci differenti possano essere integrate in un insieme coeso e sofisticato. Le occorrenze del termine polifonia sembrano, negli ultimi anni, moltiplicarsi nelle più disparate letterature specialistiche. In particolare il termine ha avuto fortuna nel campo degli studi storici in concomitanza con l'affermarsi, tra anni Settanta e Ottanta, di un approccio al racconto che privilegia un dialogo anziché un monologo, favorendo l'espressione di storie molteplici in opposizione a un'unica, dominante, narrazione (Burke, 2010; Meng, 2020) – si pensi ai *Cultural Studies*, agli studi postcoloniali, all'interdisciplinarietà dei metodi d'indagine. Questo proliferare di prospettive diverse va inoltre messo in relazione con l'affermarsi della storia orale, della *public history*, della storia locale e della microstoria, approcci caratterizzati non solo da un utilizzo innovativo delle fonti, ma anche da una predilezione per l'analisi su piccola scala, focalizzata su elementi marginali, residuali e quotidiani¹ (Bonomo, 2013). Gli storici hanno dunque elaborato alcune strategie di interpretazione del passato che prevedono la collaborazione e il contributo diretto degli *stakeholder*, introducendo idee e tecniche che possono rivelarsi preziose per il lavoro degli storici dell'arte (Holzman,

¹ Un primo, seminale, frutto di questa revisione metodologica in ambito storico-artistico, può certamente essere individuato nel fortunato saggio del 1979, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, una rilettura de-centrata della produzione artistica del nostro paese. Nel volume, a una prospettiva egemonica che identifica la periferia come subordinata al centro (o ai centri) – tanto per la diffusione dei modelli quanto per la qualità della produzione artistica – se ne sostituisce un'altra, meno aprioristica e costellata di forme di resistenza, conflitti e contraddizioni.

2021). Le possibilità di una storia dell'arte contemporanea polifonica iniziano a palesarsi concretamente, e non sotto forma di semplici suggestioni, anche attraverso esperimenti metodologici che ne soppesano possibili modalità operative, vantaggi e criticità. Uno degli ultimi numeri della celebre rivista *Third Text*, di indole pionieristica, si intitola significativamente *Polyphony: Voice, Method, Archive*². In questa edizione speciale, il concetto di polifonia diviene strumento metodologico per sperimentare nuove possibili modalità di scrittura della storia dell'arte, aprendo interessanti prospettive anche per quanto concerne quel poroso ambito della storia dell'arte contemporanea che è la *socially engaged art*³.

A partire da queste riflessioni, il presente studio si propone di esaminare criticamente la possibilità di incorporare la voce dei partecipanti nel processo di documentazione della SEA, utilizzando le fonti orali, in particolare l'intervista, come mezzo per costruire una narrazione che rifletta la natura dialogica di queste esperienze. Nella prima parte, si analizzeranno le principali criticità delle modalità di documentazione in uso nella SEA, con particolare riferimento alla ricorrente e problematica assenza della voce degli *stakeholders* considerati, in queste pratiche, co-creatori e destinatari ultimi delle esperienze trasformative (Helguera, 2011; Vella, Sarantou, 2021). In seguito, verrà esplorato come l'uso delle fonti orali possa rappresentare una risposta efficace a tali problematiche, tanto per gli artisti quanto per la critica, agevolando una storicizzazione, più completa e polifonica, delle esperienze partecipative. La scelta di *Contenuto Rimosso* come caso studio, pratica *context-specific* attivata da Chiara Trivelli nel 2012 per e con gli abitanti di Lorenzago del Cadore (BL, Veneto), è funzionale all'argomentazione tanto per l'attenzione che l'artista ha riservato nel corso degli anni al processo di documentazione quanto per l'uso peculiare che la stessa fa delle fonti orali.

² Gli articoli sono disponibili a questo link: [<https://www.tandfonline.com/toc/ctte20/38/1-2>].

³ Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dagli anni Novanta, come conseguenza del progressivo assorbimento delle pratiche artistiche partecipative nei discorsi dominanti, la critica avanza una serie di proposte terminologiche: *New Genre Public Art* (Lacy, 1995), *dialogical aesthetics* o *dialogical art* (Kester, 1999, 2004), estetica relazionale (Bourriaud, 1998), tra le altre. Questi termini non sono sinonimi e si connotano di sfumature differenti. In questo saggio si utilizza il termine *socially engaged art*, di qui in avanti SEA, tra le definizioni maggiormente accettate e adottate tanto dagli artisti quanto dalla critica (Meschini, 2021).

Documentare la socially engaged art: criticità e contraddizioni

Tracciare un quadro esaustivo dei tentativi e delle modalità per documentare la SEA può risultare un'impresa ardua e potenzialmente controproducente in virtù dell'eterogeneità e specificità delle singole pratiche. Per districarci nei meandri della questione può essere utile operare una distinzione che tenga conto del posizionamento della documentazione – termine con cui ci riferiamo al processo di creazione di documenti – in relazione alla pratica artistica. Possiamo perciò distinguere tra pratiche SEA che adottano strumenti o metodologie documentaristiche nel processo di costruzione dell'opera – come nel caso di film o documentari partecipativi, dove l'uso della videocamera costituisce un elemento fondamentale del metodo partecipativo che culmina nella costruzione dell'opera stessa – e quelle in cui la documentazione si configura come un'attività parallela, più o meno progettata, che accompagna l'esperienza artistica senza costituirne il fulcro. La documentazione può dunque essere variamente integrata o pianificata. Questa costituisce peraltro la *conditio sine qua non* affinché avvenga un corretto inquadramento e un'adeguata storicizzazione. Non poche, infatti, le difficoltà incontrate sia dalla critica nel reperire documentazione esaustiva da utilizzare in fase di ricognizione storica, che dagli artisti nel registrare queste pratiche che «tendono ad essere effimere, non materiali e relazionali, e quindi [...] difficili da documentare anche quando c'è la volontà di farlo» (Sánchez de Serdio, 2018, p. 52).

Documentare un processo sociale è una sfida complessa: Pablo Helguera suggerisce di considerare la documentazione non come un elemento di «post-produzione» o un'attività accessoria del lavoro artistico bensì come «una componente inestricabile di un'azione, che, idealmente, diventa un elemento quotidiano e in evoluzione con l'evento, [...] una co-produzione di spettatori, interpreti e narratori» (Helguera, 2011, p. 75). Suggerimento non facile da realizzare se consideriamo che nelle pratiche SEA non solo l'artista, ma i diversi *stakeholders*, sono così coinvolti nel processo che la documentazione, seppur necessaria, finisce per essere trascurata oppure si limita al comune uso di semplici fotografie e/o video. Occorre inoltre riconoscere che, dal lato della critica, non è stata dedicata adeguata attenzione alle strategie documentarie. Pochi sono infatti i contributi teorici in merito: da segnalare, dello stesso Pablo Helguera, il saggio *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, il cui capitolo sulla documentazione solleva questioni

cruciali rivelatesi di grande ispirazione per la stesura di questo saggio; il volume *Documents of Socially Engaged Art* curato da Raphael Vella e Melanie Sarantou (2021), in cui gli autori esplorano la possibilità di arricchire e ampliare le più comuni strategie documentarie (fotografie, video, descrizioni del metodo). Il tema della documentazione rimane purtroppo marginale nel dibattito accademico.

Una conseguenza determinante di questo *status quo* è che la documentazione continua sovente a praticarsi in modo acritico, come riflesso di una consuetudine in uso e poi consolidatasi a partire dagli anni Sessanta e Ottanta, periodo in cui, di concerto con un generale processo di smaterializzazione dell'oggetto artistico⁴, si assiste a una ridefinizione epistemologica del documento così come della documentazione in relazione all'opera d'arte (Berger, Santone, 2016). In questo contesto, e per la prima volta, il netto confine che separa il lavoro artistico dalla sua documentazione diviene labile, così come il posizionamento della documentazione in relazione all'opera, che da marginale diviene centrale, arrivando spesso, nelle opere concettuali o performative, a sostituirsi a essa. Emerge fin da subito una contraddizione in termini ontologici (che cosa la documentazione sia in relazione all'opera) e il dibattito si polarizza – in particolare nel caso della performance art – entro due direttrici teoriche. Jonah Westerman (2018) le ricostruisce puntualmente nell'introduzione del volume corale *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic and Scholarly Practices*: secondo la prima, a cui fa capo Peggy Phelan (1993), l'economia della riproduzione è capace di compromettere l'essenza ontologica della performance, che si fonda sull'istante presente; per la seconda, proposta da Philip Auslander (1999), la performance *in nuce* ricomprende la possibilità e le condizioni della riproduzione tecnica e mediatica, assicurandone la trasmissione ai posteri in quanto parte integrante dell'opera performativa.

È una contraddizione che diviene ancor più rilevante se traslata nel contesto delle pratiche SEA: queste, infatti, mirano a sfidare il concetto tradizionale di artista come creatore individuale, concentrandosi sull'attivazione di un processo di trasformazione sociale che, talvolta, ma

⁴ Il fenomeno della smaterializzazione dell'opera d'arte è stato analizzato e definito da John Chandler e Lucy Lippard in un saggio intitolato *The Dematerialization of Art* pubblicato nel 1968 su *Art International*. Lucy Lippard sviluppa ulteriormente tale analisi e pubblica nel 1973 *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* identificando sotto tale definizione un gruppo non omogeneo di pratiche artistiche accomunate da una radicale reazione al processo di oggettificazione dell'opera d'arte e, quindi, alla sua mercificazione.

non sempre e non necessariamente, può essere accompagnato dall'elaborazione di un prodotto finito (da considerarsi come complemento dell'esperienza sociale e non come fulcro della stessa). Tuttavia la documentazione «spesso prende la forma di un prodotto finale, aiutando a rafforzare la presenza di una mano d'autore – ad esempio, il copyright di una fotografia di un'azione collettiva appartiene, di solito, all'artista» (Helguera, 2011, p. 73). Occorre però rilevare come le pratiche SEA non prevedano a priori una rinuncia *tout court* alla dimensione materiale del lavoro artistico bensì una sua più oculata rimodulazione. Sebbene alcuni progetti partecipativi possano condurre a una riduzione dell'importanza dell'oggetto d'arte convenzionale, ciò non significa che la materialità venga completamente rimossa dalla configurazione sociale o estetica dell'opera. Come rileva Grant Kester (2011) per comprendere appieno le trasformazioni apportate da queste pratiche, è fondamentale riconoscere la materialità produttiva intrinseca al processo collaborativo stesso. Inoltre, la rinuncia all'autorialità da parte degli artisti non avviene in maniera così uniforme: è indubbio che l'impiego di strategie collaborative e di autorialità condivisa possa apportare un valore aggiunto alla creazione artistica, favorendo il confronto tra prospettive diverse e offrendo l'opportunità di mettere in discussione modelli gerarchici consolidati (Sgaramella, 2021). Ciononostante, il dibattito sulla rinuncia all'autorialità rimane complesso: da una parte, queste pratiche permettono agli artisti di accumulare quello che Pierre Bourdieu (2007) chiama capitale simbolico traducibile in benefici materiali e immateriali per l'artista; dall'altra, la natura spesso precaria del lavoro artistico rende la rivendicazione dell'autorialità un mezzo cruciale di riconoscimento e legittimazione.

Un altro aspetto critico legato alla documentazione concerne la temporalità. Le comuni strategie documentali tengono conto solo della temporalità contingente delle pratiche artistiche partecipative, mediata dalla circolazione della documentazione fotografica, testuale o digitale, non considerandone la temporalità estesa ovvero la tensione tra il momento presente, immortalato tramite la documentazione, e la temporalità necessaria a rilevare il cambiamento sociale innescato da tali progettualità. Detto in altri termini, desunti da Stephen Wright in *Toward a Lexicon of Usership*, queste pratiche si caratterizzano per una doppia ontologia poiché sono «simultaneamente e indissolubilmente ciò che sono e proposte artistiche di ciò che sono» (Wright, 2013, p. 3). Questo le rende dipendenti dalla cattura performativa. In quest'ottica immortalare la di-

mensione effimera della SEA diviene fondamentale affinché la seconda ontologia (artistica) possa essere liberata dallo stato latente e in seguito tramandata e inserita nel quadro istituzionale artistico. Sulla stessa falsariga argomenta Claire Bishop per cui la SEA è obbligata ad avere un «duplice orizzonte» (Bishop, 2012, p. 174) e rispondere sia ai partecipanti del processo – che ne fanno esperienza come parte integrante – che al pubblico secondario – che ne fruisce in forme eterogenee e necessariamente mediate, esaminandolo come una “copia” ma non alla luce dell’esperienza sociale che potrebbe aver inteso comunicare.

Bisogna infine considerare che la documentazione della SEA, per definizione connaturata alla presenza dei partecipanti, co-creatori dell’opera e suoi ultimi destinatari, tende a non tenere conto della voce degli stessi. Scrive Pablo Helguera a questo proposito:

Nell’arte contemporanea e nella storia dell’arte in generale, la voce del pubblico è generalmente assente; sembra che conti solo la voce degli artisti, dei curatori e dei critici. Tuttavia, in progetti in cui l’esperienza di un gruppo di partecipanti è al centro dell’opera, sembra incongruo non registrare le loro reazioni. Se queste persone sono state i principali destinatari di un’esperienza trasformativa, dovrebbe spettare a loro descriverla, non all’artista, al critico o al curatore (Helguera, 2011, pp. 73-74).

Includere la voce dei partecipanti nella fase di documentazione delle pratiche SEA, attraverso un uso più consapevole e ponderato delle fonti orali, significherebbe innanzitutto enfatizzare la loro natura intrinsecamente dialogica⁵. Possiamo dunque rivolgerci a un importante strumento documentario già ampiamente sperimentato nella recente storia dell’arte e mutuato dall’antropologia e dalla storia orale: l’intervista.

⁵ Grant Kester (1999, 2004) elabora le definizioni di *dialogical aesthetics* o *dialogical art* e analizza come il dialogo tra gli artisti e i partecipanti diventi un elemento fondante del processo artistico. Questo procedimento dialogico sfida l’immanenza formale che ha caratterizzato l’arte moderna, proponendo un modello in cui il valore estetico non risiede più esclusivamente nell’oggetto artistico, ma emerge dall’interazione dinamica tra i soggetti coinvolti nel processo creativo.

L'intervista come metodo di documentazione

L'integrazione dei materiali orali come fonti di indagine è una pratica in uso sia nella ricerca storica che in altre scienze umane e sociali⁶. Come evidenzia Gabriella Gribaudo (2010), ex presidentessa dell'Associazione Italiana di Storia Orale (AISO), questa non deve essere considerata una disciplina accademica a sé stante, né un campo del sapere limitato e circoscritto. Piuttosto, la storia orale rappresenta una metodologia interdisciplinare che accomuna diverse figure professionali, tra cui storici, sociologi, antropologi, e altri studiosi che adottano approcci simili per investigare e interpretare la realtà attraverso le narrazioni orali.

Per quanto concerne la storia dell'arte contemporanea, un primo, pionieristico utilizzo delle fonti orali risale al progetto *Archives of American Art Oral History Program*⁷, istituito dalla Smithsonian Institution di Washington nel 1958 e sviluppatosi ulteriormente nei decenni successivi. Questo programma ha collocato gli Stati Uniti in una posizione di avanguardia nella sperimentazione e nella riflessione metodologica in questo campo. In Italia un'analoga riflessione è emersa solo recentemente. Un contributo fondamentale in questa direzione è stato offerto dalla ricerca *Vocisullarte*, che «nasce dalla verifica sul campo dell'importanza delle fonti orali per la storia dell'arte contemporanea» (Schiaffini, 2020, p. 19). Questo progetto, che ha raccolto interviste ad artiste, artisti e altre persone coinvolte, ha visto una prima presentazione dei risultati nel 2019 durante una giornata di studi presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, poi ampliati e pubblicati nel volume *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, curato da Ilaria Schiaffini e Claudio Zambianchi.

L'intervista è uno strumento ampiamente adottato da curatori, critici e storici dell'arte, tanto che oggi quasi ogni catalogo di mostra include un'intervista o una dichiarazione dell'artista. La sua diffusione si intensifica tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, in concomitanza

⁶ In un'accezione generale, è possibile identificare almeno tre distinte tipologie di fonti orali. La prima tipologia comprende i racconti e i testi formalizzati trasmessi oralmente da una generazione all'altra. La seconda categoria comprende le conversazioni che permettono agli storici di acquisire informazioni da altre persone su argomenti specifici della loro indagine. La terza categoria si riferisce a qualsiasi forma di comunicazione orale proveniente dal passato e accessibile attraverso mezzi di registrazione, come conferenze o programmi radiofonici registrati. Tuttavia, in un'accezione più rigorosa, le fonti orali propriamente dette sono le interviste registrate sul campo da ricercatori o archivisti (Bonomo, 2013).

⁷ Archives of American Art, [<https://www.aaa.si.edu/collections/about-the-collections>].

con l'emergere di pratiche artistiche effimere, relazionali e concettuali, che spingono gli operatori del settore a privilegiare il dialogo e lo scambio diretto con gli artisti. In Italia, questa fase coincide con una profonda messa in discussione dei metodi e delle funzioni della critica, attuata mediante molteplici momenti di confronto ed elaborazioni teoriche non riconducibili a un'unica linea programmatica (Dantini, 2011; Conte, 2015). Rileva a questo proposito Zambianchi che «le interviste agli artisti erano uno dei mezzi prediletti da una critica in fuga dall'interpretazione e concentrata invece sulla presentazione di materiali manipolati il meno possibile [...]» (Zambianchi, 2020, p. 13). Nel contesto della nostra analisi, un punto di riferimento cruciale è l'articolo *Per una critica acritica*, pubblicato da Germano Celant nel 1970 sulla rivista *Nac*. Questo testo non solo orienta il dibattito teorico coevo, ma dà voce a una tendenza più ampia: il superamento dell'interpretazione in favore di una critica intesa come archiviazione⁸, ovvero come «conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici» (Celant, 1970, p. 30). Le interviste come strumento di registrazione del presente proliferano in questo periodo su numerose riviste, tra cui *DATA. Dati Internazionali d'Arte* e la già citata *Nac. Notiziario di Arte Contemporanea* (Rossi, 2020); parallelamente, la critica militante raccoglie testimonianze sul campo: emblematica, a tal proposito, è la documentazione conservata presso l'Archivio Crispolti Arte Contemporanea di Roma, che custodisce numerose fonti orali registrate dallo studioso nel corso della sua attività (Petroni, 2020); l'intervista si configura inoltre come strumento di costruzione plurale del discorso nel lavoro di Carla Lonzi, trovando una delle espressioni più significative in *Autoritratto* (1969), dove Lonzi, attraverso la registrazione su nastro e un processo di decostruzione e montaggio, mette in discussione sia il modello tradizionale del testo che le consolidate gerarchie del sistema artistico (Conte, 2015; Ventrella, 2015; Zapperi, Ventrella, 2020; Subrizi, 2020).

A partire dagli anni Settanta, questo strumento documentale si afferma anche come pratica artistica assumendo un ruolo sempre più rilevante

⁸ I riferimenti culturali e le modalità operative che influenzano Celant – da Susan Sontag a Carla Lonzi, da Lucy Lippard a Seth Siegelaub e Gregory Battcock – contribuiscono a delineare con chiarezza questa prospettiva. A questo proposito, la storica dell'arte Lara Conte (2020, 2022) evidenzia come l'approccio metodologico di Germano Celant si sviluppi e si strutturi a partire dall'attività archivistica. In linea con questa visione, il critico e curatore, insieme a Ida Gianelli, istituisce a Genova l'Archivio di Documentazione dell'Informazione (IDA) che nasce con l'obiettivo di raccogliere materiali e archiviare documentazione sull'arte e l'architettura contemporanea (Celant, 1971).

grazie all'impiego di nuovi media come la radio, il cinema, l'audiocassetta e il videotape: si pensi alle interviste di David Sylvester a pittori americani moderni trasmesse dalla BBC Radio, alla rivista *Interview* di Andy Warhol in cui, dal 1972, egli esplora il culto della personalità o al suo programma televisivo all'inizio degli anni Ottanta (Farinati, Thatcher, 2024).

L'intervista come strumento metodologico preso a prestito dalla ricerca antropologica sul campo ha poi una sua storia a parte. Seppur il saggio di Hal Foster (2006) *L'artista come etnografo* sia spesso posto come punto di partenza per la moderna riflessione sui rapporti tra arte e antropologia, questo viene preceduto da Joseph Kosuth il quale, nel 1974, pubblica il suo lungimirante saggio (*Notes*) *On an "Anthropologized" Art*. Nella sua teoresi è centrale l'idea dell'"artista come antropologo" che, in quanto tale, deve integrare «il genere di strumenti che l'antropologo ha acquisito al fine di guadagnare facilità di movimento in un'altra cultura» (Kosuth, 2000, p. 81). Un approfondimento teorico circa le metodologie etnografiche in uso in ambito artistico si realizza a cavallo degli anni 2000 (Coles, 2000), più di recente studiosi come Roger Sansi (2015) si sono invece interrogati circa i punti di contatto e i possibili scambi, in termini teorici e metodologici, tra SEA e antropologia⁹. A questo proposito, possiamo rilevare come nella SEA l'artista, più che agire come un etnografo, impronti la sua ricerca su metodi presi a prestito dall'etnografia: «[...] le pratiche artistiche partecipative spesso implicano un grado di familiarità e coinvolgimento stretto, se non addirittura intimo, con determinati gruppi sociali per periodi di tempo prolungati» (Downey, 2009, p. 594). La SEA si basa sullo stimolare processi sociali attraverso la partecipazione, sviluppati nel tempo all'interno di comunità ben definite e in contesti specifici, tutti aspetti in comune con la ricerca etnografica. Eterogenei, però, sono i fini: se per l'etnografo l'investimento nella partecipazione è strumento per l'avanzamento delle conoscenze, per l'artista è una forma di espressione. Inoltre, sovente l'artista non ha una formazione specifica: «molti artisti lavorano con le persone in progetti partecipativi e *site-specific*, senza pretendere di possedere competenze specifiche – né come scienziati sociali, né come assistenti sociali, ma semplicemente attingendo dalla propria esperienza come individui sociali» (Sansi, 2018).

L'utilizzo dell'intervista come fonte orale può risolversi in un vantaggio metodologico per l'artista tenendo conto delle peculiarità del mezzo. In

⁹ Significativo in tal senso anche il numero autunnale del 2018 della celebre rivista *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*.

primo luogo, è bene considerare che si tratta di un atto codificato e performativo:

la raccolta di una storia di vita comporta sempre che si allestisca un teatro, che si crei cioè un rituale per staccare il tempo-spazio dell'intervista dal flusso della quotidianità. È separato lo spazio di chi si mette in scena e di chi guarda: a teatro da un sipario reale o simbolico e nel luogo di registrazione da un registratore appunto, elemento tutt'altro che neutro o semplicemente tecnico su cui si scaricano imbarazzi e tensioni e che assolve la funzione di tradurre una voce viva in una voce registrata da ritradurre a sua volta in scrittura (Mariani, 2000, p. 68)

In secondo luogo, la peculiarità di questo tipo di fonte risiede nella sua natura spiccatamente soggettiva (Bonomo, 2013): l'intervista è in grado di raccogliere e cristallizzare punti di vista personali nonché significati che eventi e processi imprimono nelle memorie dell'intervistato, utili a indagarne i complessi rapporti che queste intrattengono con le memorie collettive e pubbliche. Infine, l'intersoggettività. La fonte orale è una fonte costruita dal ricercatore, in cui è implicita la presenza di almeno due, o più individui, da cui la sua natura intrinsecamente dialogica, relazionale e polifonica (Contini, 2006). Nell'ambito della SEA un utilizzo consapevole di questo strumento da parte dell'artista può enucleare e mettere in risalto tanto l'aspetto partecipativo del processo quanto dare testimonianza, attraverso lo *status* di documento diretto, del processo sociale in atto con una contezza difficilmente apprezzabile con altri metodi di indagine. Questi tre aspetti si intrecciano a vario titolo nel caso studio preso in esame.

Contenuto Rimosso: un possibile uso delle fonti orali per un libro di comunità

L'artista Chiara Trivelli pubblica nel 2023 un volume intitolato *Contenuto Rimosso. Il fuoco nel quadrato*, che si configura a un tempo come un resoconto, un archivio e un libro di comunità. Il volume prende il nome e dà conto del pluriennale progetto di arte comunitaria avviato dall'artista nel piccolo comune di Lorenzago del Cadore nel 2012. L'area geografica del Cadore, insieme ad altre vallate delle Alpi orientali, è stata interessata da profonde dinamiche di trasformazione territoriale, un processo noto come "rifabbrico"¹⁰, che ha portato alla sostituzione delle antiche abita-

¹⁰ Per un approfondimento sugli studi sul rifabbrico si cfr. Ferrario, 2005.

zioni medievali in legno con costruzioni in muratura per motivi di igiene pubblica e di sicurezza – dato il moltiplicarsi di incendi. Lo storico dell'architettura Ennio Concina (1974) ha interpretato questa trasformazione come un processo di acculturazione che ha alterato profondamente non solo l'organizzazione abitativa, ma anche la struttura giuridica ed economica, le tradizioni locali e l'orientamento prevalentemente collettivistico e silvo-pastorale delle comunità.

A Lorenzago del Cadore il processo di "rifabbrico" è causato e si sviluppa a partire dal divampare di un esteso incendio che, la sera del 30 luglio 1855, distrugge un'ampia porzione dell'abitato. L'antico nucleo di architetture spontanee è sostituito dal Quadrato, un quartiere quadrangolare a griglia geometrica rigorosa, di spesse case in muratura.

Il progetto di Chiara Trivelli nasce a seguito di una lunga permanenza dell'artista sul luogo e in stretto dialogo con gli abitanti (Trivelli, 2023b) per poi configurarsi come un evento rituale che dal 2012 si ripete la sera del 30 luglio e prevede «l'interruzione dell'illuminazione lungo le strade del quartiere il Quadrato e l'allestimento di un'installazione di fuochi, torce e candele» (Trivelli, 2023a, p. 7). La partecipazione degli abitanti alla realizzazione dell'evento si è evoluta nel tempo fino a strutturarsi formalmente nel Comitato 30 luglio, nato nel 2018 dall'unione dei rappresentanti delle associazioni locali con l'artista, nella veste di nuova abitante non permanente. Il progetto, la cui impostazione non è verticale, si è adattato nel tempo anche alle proposte dei cittadini comprendendo concerti di fisarmonica, laboratori per bambini, bancarelle con cibi e bevande e altre attività culturali programmate, il cui risvolto commerciale non ha mancato di suscitare qualche perplessità. Così la storica dell'arte Alessandra Pioselli: «l'identità artistico-culturale di *Contenuto Rimosso* si stempera nella festa?» (ivi, p. 65). La stessa artista in un comunicato stampa del 2013 sottolinea la criticità: «oggi sono gli abitanti stessi di Lorenzago, le varie realtà associative locali che stanno dando forma all'evento. Questo passaggio importante, che era per me auspicabile, è un passaggio delicato. L'azione collettiva rischia infatti di essere interpretata secondo lo stereotipo della sagra»¹¹ (ivi, p. 10). Tuttavia, il rischio è stato in parte scongiurato tramite una lunga e continua opera di mediazione e accompagnamento da parte dell'artista stessa affinché il passaggio di testimone alla comunità locale avvenisse gradualmente e puntasse

¹¹Il comunicato stampa del 2013 è disponibile a questo link: [https://www.contenutorimosso.it/comunicati-stampa/cr-2013_testo/].

a una generale comprensione del progetto come pratica artistica contemporanea il cui ruolo è sociale e civico a un tempo. La successiva “scomparsa dell’autore” è parte integrante e funzionale a questo processo.

Il cuore pulsante del progetto attivato da Chiara Trivelli è la memoria: memoria dell’ambiente, memoria collettiva, memoria storica. Lo storico Pierre Nora (1989) elabora una distinzione fondamentale tra memoria e storia. La memoria è evoluzione permanente, soggetta alla dialettica del dimenticare e del ricordare, ma risiede anche in elementi concreti e tangibili, come i luoghi, i gesti, le immagini e gli oggetti. La storia è strettamente connessa alle dinamiche temporali, alle sequenze e alle relazioni causali che strutturano gli avvenimenti nel tempo. L’incendio del paese e il conseguente “rifabbrico” interessano tanto la storia che la memoria, lasciando a quest’ultima lo spazio del trauma che non cancella bensì rimuove, rimane latente. La riattivazione dei «luoghi della memoria» con il progetto *Contenuto Rimosso* fa sì che il passato riemerge, evocato dall’accensione dei fuochi, in forma di elaborazione viva «nel contesto protetto del rito» (Trivelli, 2023a, p. 9). La performatività dell’atto rituale, che secondo l’antropologo Paul Connerton (1999) è un’operazione attiva, non si limita semplicemente a ricreare un evento, rischio a cui si espone la semplice celebrazione commemorativa, ma nel corso di tale operazione, ne modifica il ricordo collettivo.

Per questo *Contenuto Rimosso* non è un evento “commemorativo” propriamente detto, perché il progetto non celebra o perpetua la memoria di qualcosa, va al di là della funzione commemorativa del monumento. *Contenuto Rimosso* nasce con l’intenzione di attivare una “contro-immagine” [...] far sì che la comunità locale si riappropri del suo passato utilizzando lo spazio pubblico come luogo dell’elaborazione di un’immagine di sé inversa a quella stereotipata (Trivelli, 2023a, p. 9).

All’interno di questa complessa esperienza, l’artista riserva fin dall’inizio un ruolo centrale al processo di documentazione intesa come parte integrante dell’opera di creazione e rielaborazione delle memorie sociali. Con l’esplicito intento di «ricostruirne le fasi e le dinamiche, di diffonderne i contenuti affinché il processo in atto sia posto all’attenzione pubblica come caso studio» (ivi, p. 13). Il volume *Contenuto Rimosso. Il fuoco nel quadrato* assume esso stesso la forma di un archivio che include documentazione fotografica, scansioni di documenti, compreso l’atto costitutivo del Comitato 30 luglio, pubblicazioni inerenti, mappe topografiche

prima e dopo il “rifabbrico”. Di grande interesse la seconda parte del volume, significativamente intitolata, *Per un libro di comunità* in cui sono riportate le trascrizioni di trenta video interviste, per un totale di trenta ore di filmato, realizzate dall’artista nel corso del 2023 che raccolgono le testimonianze dirette di membri a vario titolo coinvolti nel progetto. Gli argomenti delle interviste, specifica Chiara Trivelli, sono preventivamente stati concordati con gli intervistati e toccano una serie di temi: la descrizione del progetto, con i suoi punti di forza e criticità, le motivazioni della partecipazione attiva degli intervistati e una riflessione circa l’impatto di *Contenuto Rimosso* sul territorio. Le singole interviste sono affiancate da *frame* estratti dal materiale video, consentendo di associare un volto alle parole di ognuno, suggerendo perciò anche utili indicazioni biografiche quali, ad esempio, l’età, elemento rilevante dal momento che uno dei temi che ricorre nelle testimonianze è quello dello spopolamento, tanto nei ricordi di chi è rimasto a Lorenzago, giovane o anziano, quanto di chi è emigrato per poi farvi ritorno. L’integrazione di queste fonti orali nella documentazione consente di ricomprendere parzialmente la memoria dei partecipanti, a sua volta filtrata attraverso le lenti della narrazione autobiografica, all’interno del processo artistico e nella sua resa divulgativa. Il racconto risulta così permeato di differenti emozioni – dall’iniziale scetticismo di alcuni all’entusiasmo di altri, dall’affermazione consapevole del proprio coinvolgimento alla rabbia, la nostalgia e la delusione per ciò che non è più – da renderlo testimonianza viva, frammento caleidoscopico, di una più ampia sperimentazione artistica difficile a cancellarsi. L’artista stessa sembra essere consapevole del proprio ruolo e delle metodologie di documentazione opposte all’oblio, la sua postura nel confronto con la comunità assume un approccio di indagine quasi etnoantropologico¹². La raccolta delle fonti orali, come abbiamo anticipato, avviene dal 26 febbraio al 22 aprile 2023, a più di dieci anni dalla proposta del progetto. Un arco di tempo abbastanza lungo da consentire il dischiudersi o il compiersi, pur parziale, del processo di riattivazione della memoria che *Contenuto Rimosso* era nato per innescare. In relazione a questa temporalità estesa, un’acquisizione e integrazione delle fonti orali dei partecipanti più scandita e sistematica negli anni avrebbe indubbia-

¹² «Lo sforzo di chi opera nel contesto di una comunità e una cultura che non sono quelle di provenienza sta nel mantenere un equilibrio dinamico fra distanza e coinvolgimento, sguardo esterno e interno. In questo senso l’artista si rifà al metodo di indagine etnoantropologico, che si basa sulla sospensione del giudizio e sulla capacità di vivere in “comunità provvisorie”» (Trivelli, 2023a, p. 88).

mente contribuito a una più adeguata storicizzazione dell'esperienza artistica e del processo di trasformazione sociale. D'altro canto, *Per un libro di comunità* si configura più come un esperimento di autorappresentazione della comunità di Lorenzago, peraltro innovativo, che come un esaustivo resoconto, lasciando aperte questioni quali «cosa sia un libro di comunità e in che modo scriverlo» (Trivelli, 2023a, p. 83).

Conclusioni

Partendo dall'iniziale proposta di Helguera circa la necessità di ricomprendere la voce dei partecipanti nella narrazione storico-artistica in generale e in particolare nelle pratiche SEA, abbiamo cercato di mostrare come l'integrazione delle fonti orali nel processo di documentazione possa aprire diverse opportunità nonché criticità. Lo studio di tali pratiche risulta necessariamente arricchito da una documentazione adeguata in termini di scelta delle strategie, supporti, metodologie e intenti, pena una lacunosa od omogeneizzante diffusione dei messaggi veicolati. La progettualità stessa ne risulta corroborata lì dove la documentazione venga programmata in anticipo e compresa nel processo come parte integrante della prassi artistica. Del resto «non è la descrizione dell'oggetto o dell'operazione in sé che queste operazioni insegnano e indicano, bensì la modalità ampia di intervento, l'esperienzialità, la discorsività multipla, l'apertura disciplinare e la visualizzazione simbolica» (Meschini, 2021, p. 283). Da cui la necessità di attingere a strumenti interdisciplinari, peraltro spesso connaturati alla SEA, per raccogliere questa molteplicità a tutto vantaggio della critica.

Per quanto concerne la possibilità di un utilizzo strumentale della voce dei partecipanti, risulta centrale la questione dell'autorialità. Diversi autori si sono espressi in merito sottolineando come, talvolta, la collaborazione sia ridotta a un'estensione dell'interesse individuale dell'artista, e quest'ultimo ha finito col prevalere (Wright, 2004), lì dove sia invalsa la concezione dell'«artista come manager»:

Oggi osserviamo artisti come Anton Vidokle e Tino Sehgal lavorare secondo una logica manageriale, sebbene in modi molto diversi tra loro. Tra il 2008 e il 2009, Vidokle ha realizzato *Night School*, una scuola temporanea presso il New Museum di New York. Il progetto coinvolgeva artisti, scrittori, curatori e un pubblico eterogeneo. Presentazioni, conferenze e workshop sono stati tenuti da personalità come Martha Rosler, Maria Lind, Liam Gillick, Tirdad Zolghadr, Paul Chan, Natasha Sadr Haghghian e il Raqs Media Collective. Successivamente, nella mostra

collettiva Museum as Hub: Six Degrees presso il New Museum, Vidokle ha presentato un'installazione intitolata Night School, 2008-09. L'installazione includeva un monitor, un lettore DVD e una libreria con DVD che documentavano le conferenze e i workshop tenuti alla Night School. Improvvisamente, attraverso la sua documentazione, tutto il contenuto prodotto dai vari relatori e dal pubblico durante le presentazioni e i workshop tenuti in nome dell'istruzione è diventato un'opera d'arte di Anton Vidokle. Fino a che punto è possibile appropriarsi delle attività di altri? Per quali ragioni? Cosa produce questo processo? (Mattin, 2010, p. 294).

Il rischio di uno slittamento, quando non di una appropriazione dell'autorialità è connesso al diverso utilizzo delle fonti orali tanto in fase di documentazione quanto di resa. Traslare *sic et simpliciter* la documentazione nello spazio espositivo può talvolta rafforzare una dimensione autoriale, nonché l'impressione che il processo artistico sia svolto e risolto a opera di una sola persona.

Per quanto concerne la temporalità estesa, un adeguato impiego delle fonti orali, e specificatamente dell'intervista, può essere funzionale a quel particolare processo di ricognizione che è l'attivazione della memoria – dei partecipanti, delle comunità coinvolte, degli *stakeholders*. Le fonti orali, del resto, aprono un ponte tra passato – storia – e quel presente in cui avviene l'attivazione della memoria, arricchita attraverso l'autorappresentazione e l'espressione della soggettività. Inoltre, la documentazione di un processo sociale può essere utilizzata per fini eterogenei, quali ricognizioni di tipo storico o sociologico. La proposta delle fonti orali mediante interviste, purché qui strutturate, assolverebbe a questo compito e potrebbe sommarsi con profitto ad altre fonti "più tradizionali" in fase di esegesi.

Più di ogni altra questione, vale considerare quanto l'integrazione della voce dei partecipanti per mezzo delle fonti orali consenta di estendere e, talvolta, trasferire l'autorialità a coloro che ne sono a tutti gli effetti i depositari. I partecipanti alle opere SEA costituiscono il cuore vibrante dell'opera che si intende realizzare, sono a un tempo, autori, lavoratori, destinatari e continuatori dell'esperienza trasformativa. Escludere o lasciare a margine del campo ermeneutico questa conoscenza ne comporta la riduzione a contributo; al contrario includerla e renderla centrale ne rafforza l'efficacia trasformativa. Nel caso studio, all'interno delle interviste, emerge una forte identificazione con il progetto *Contenuto Rimosso* nonché l'entusiasmo di vedere la propria voce ricompresa. Questo ha contribuito a mantenere in vita il progetto nonché a fargli assumere vita

propria ben oltre la “scomparsa dell’autore” che ne ha inizialmente innescato le dinamiche. Alcuni dei cittadini di Lorenzago del Cadore si sono identificati nel processo. Sostiene a questo proposito Marianna Piazza: «con il libro [...], le interviste al Comitato, alla comunità e anche a esperti rimarranno parole indelebili. Questa è una grande ricaduta perché si parla di territorio, si parla di Lorenzago» (Trivelli, 2023a, p. 87).

Bibliografia

Auslander, P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York.

Berger, C., Santone, J. (2016), *Documentation as Art Practice in the 1960s*, "Visual Resources", vol. 32, n. 3-4, pp. 201-209.

Bishop, C. (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York.

Bonomo, B. (2013), *Voci della memoria*, Carrocci, Roma.

Bourdieu, P. (2015), *Forme di capitale*, in Santoro, M. (a cura di), Armando Editore, Roma, pp. 55-95.

Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it., (2010), *Estetica relazionale*, Postmediabooks, Milano.

Burke, P. (2010), *Cultural History as Polyphonic History*, "Arbor", vol. 186, no. 743, pp. 479-486.

Castelnuovo, E., Ginzburg, C. (1979), *Centro e periferia*, in Previtali, G. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, pp. 283-352.

Celant, G. (1970), *Per una critica acritica*, "Nac", vol. 1, pp. 29-30.

Celant, G. (1971), *Information documentation archives*, "Nac", vol. 5, p. 5.

Chandler, J., Lippard, L. (1968), *The Dematerialization of Art*, "Art International", febbraio 1968, pp. 31-36.

Coles, A. (2000), *Site-Specificity. The Ethnographic Turn*, Blackdog Publications, London.

Concina, E. (1974), *Problemi di acculturazione. Forme urbanistiche di una comunità*, "Comunità. Rivista quadrimestrale di informazione culturale fondata da Adriano Olivetti", no. 171, pp. 350-399.

- Connerton, P. (1999), *Come le società ricordano*, Armando Editore, Roma.
- Conte, L. (2015), *Critica come arte come critica. Gli anni Sessanta in eredità*, "Scenari. Quadrimestrale di approfondimento culturale", vol. 2, pp. 110-114.
- Conte, L. (2020), *Germano Celant: l'Archive comme pratique / Germano Celant: Archive as practice*, "Critique d'art", vol. 55, pp. 202-222.
- Conte, L. (2022), *Germano Celant: l'Archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria globale*, in Maiorino, M., Mancini M.G., Zanella F. (a cura di), *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata, pp. 49-56.
- Contini, G. (2006), *Le fonti orali e audiovisive*, in Pavone, C. (a cura di), *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti*, vol. 3, Le fonti documentarie, Ministero per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, Roma, pp. 795-820.
- Dantini, M. (2011), "Per una critica acritica". *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, Nac 1970-1971*, "Tecla", vol. 4, pp. 116-131.
- Downey, A. (2009), *An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer*, "Third Text", vol. 23, no. 5, pp. 593-603.
- Farinati, L., Thatcher, J. (2024, a cura di), *Theorising the Artist Interview*, Routledge, London.
- Ferrario, V. (2005), *Rifabbrico: l'espulsione del rustico in alcune valli ladino-venete*, "L'Alpe 12", pp. 64-71.
- Foster, H. (2006), *Il ritorno del reale*, Postmedia Books, Milano.
- Giannachi, G. (2016), *Archive Everything. Mapping the everyday*, The MIT Press, Cambridge; trad. it., (2021), *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma.

Gribaudo, G. (2010), *Editoriale*, disponibile da: <https://www.aisoitalia.org/editoriale/>, ultima consultazione 23 maggio 2025.

Helguera, P. (2011), *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*, Jorge Pinto Books, New York; trad. it., (2023), *Arte socialmente impegnata. Manuale di materiali e tecniche*, Postmediabooks, Milano.

Holzman, L.M. (2021), *Cultivating an engaged art history from interdisciplinary roots*, in Persinger, C., Rejaie, A. (a cura di), *Socially engaged art history and beyond. Alternative approaches to the theory and practice of art history*, Palgrave Macmillan, London, pp. 33-48.

Kester, G. (1999), *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art*, "Variant", vol. 9, pp. 1-8.

Kester, G. (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Los Angeles.

Kester, G. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham.

Kosuth, J. (2000), *L'arte dopo la filosofia*, Costa&Nolan, Genova.

Lacy, S. (1995), *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

Lippard, L. R. (1973), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto*, De Donato, Bari.

Mariani, M. (1989), *Teatro e storie di vita*, "Lapis", n. 3.

Mariani, M. (2000), *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione*, in Gagliani, D., Guerra, E., Mariani, L., Tarozzi, F. (a cura di), *Donne Guerra Politica. Esperienze e memorie della resistenza*, Clueb, Bologna, pp. 45-68.

Mattin (2011), *Managerial Authorship: Appropriating Living Labour*, "Casco Issues XII: Generous Structures", Casco and Sternberg Press, Utrecht & Berlin, pp. 284-307.

Meng, M. (2020), *History, Self Interest, and Polyphony*, "Central European History", vol. 53, n. 1, pp. 200-205.

Meschini, E. R. (2021), *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano.

Nora, P. (1989), *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, "Representations", n. 26, pp. 7-24.

Petrone, A. (2020), *Archivio Parlante: Voci dell'arte contemporanea dall'Archivio Crispolti*, in Schiaffini, I., Zambianchi, C. (a cura di), *Voci sull'arte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma, pp. 115-118.

Phelan, P. (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York.

Rossi, M. (2020), *Le interviste come metodologia d'indagine sul contemporaneo. I casi studio di «DATA» e «Nac»*, in Schiaffini, I., Zambianchi, C. (a cura di), *Voci sull'arte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma, pp. 105-114.

Sánchez de Serdio, A. (2018), *Alone in paradise? History as a way of building a debate and learning community in collaborative art practices*, in Turney, E. (a cura di), *Learning in Public: transEuropean Collaborations in Socially Engaged Art*, Create and the Live Art Development Agency, London, Dublin, Barcelona.

Sansi, R. (2015), *Art, Anthropology and the Gift*, Bloomsbury Publishing PLC, London.

Sansi, R. (2018), *Unlearning the role game*, "FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism", no. 11, (p.n.n).

Sarjoughian, A., Carroll, K. von Z. and Kennedy, S. (2024), *Polyphony: Voice, Method, Archive*, "Third Text", vol. 38, n. 1-2, pp. 1-20.

Schiaffini, I. (2020), *Fonti orali per la storia dell'arte contemporanea: il progetto Vocisullarte*, in Schiaffini, I., Zambianchi, C. (a cura di), *Voci sull'arte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma, pp. 19-28.

Sgaramella, C. (2021), *Hacia un enfoque ecosocial. Prácticas colaborativas, ecología y compromiso político en el arte actual*, Universitat Politècnica de València, València.

Subrizi, C. (2020), *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma.

Trivelli, C. (2023a), *Contenuto Rimosso. Il fuoco nel quadrato*, Viaindustriae publishing, Milano.

Trivelli, C. (2023b), *La pratica artistica nella ridefinizione dello spazio pubblico: il caso di Contenuto Rimosso*, in Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura (a cura di), *Arte e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 414-419.

Vella, R., Sarantou, M. (2021), *Documents of Socially Engaged Art*, InSEA Publications, Viseu.

Ventrella, F. (2015), *Carla Lonzi e la disfatta della critica d'arte: registrazione, scrittura e risonanza*, "Studi culturali", vol. 1, pp. 83-100.

Ventrella, F., Zapperi, G. (2020, a cura di), *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, AVA Publishing SA, Worthing.

Westerman, J. (2018), *Practical Histories. How we do things with performance*, in Giannachi, G., Westerman, J. (a cura di), *Histories of performance documentation. Museum, artistic and scholarly practices*, Routledge, New York, pp. 1-12.

Wright, S. (2004), *The delicate essence of artistic collaboration*, "Third Text", vol. 18, n. 6, pp. 533-545.

Wright, S. (2013), *Toward a Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Zambianchi, C. (2020), *Vocisullarte: la ricerca, il convegno, il libro*, in Schiaffini, I., Zambianchi, C. (a cura di), *Voci sull'arte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, Campisano Editore, Roma, pp. 9-18.