

Non una semplice copia: la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale

Federica Scaglione

Università degli Studi di Genova

DOI: 10.54103/st.256.c559

Abstract

La trasmissione del patrimonio teatrale nell'era digitale solleva questioni teoriche e operative, richiede un approccio che superi la mera identificazione della digitalizzazione con la realizzazione di una copia dematerializzata per considerare invece il digitale come strumento di ri-significazione. Questo contributo esplora il ruolo del digitale nella trasmissione del patrimonio teatrale, analizzando il caso del Teatro della Tosse. La ricerca si concentra sulla creazione della Collezione digitale del Teatro della Tosse, un modello di digitalizzazione che affronta sfide legate alla natura eterogenea del patrimonio teatrale. Il lavoro adotta una prospettiva interdisciplinare, che intreccia studi teatrali, digital humanities ed heritage studies per ridefinire il concetto di patrimonio teatrale e le sue modalità di trasmissione. Il risultato dell'analisi evidenzia il valore del digitale come elemento capace di garantire nuove forme di accesso, interpretazione e fruizione della memoria teatrale.

Parole chiave

Archivio; digital humanities; teatro contemporaneo

Not a Simple Copy: The Transmission of Theatrical Heritage through the Use of Digital Technologies

Abstract

The transmission of theatrical heritage in the digital age raises both theoretical and practical questions, requiring an approach that moves beyond merely equating digitization with the creation of a dull copy. Instead, the

digital should be understood as a tool to give a new life to past heritage. This study explores the role of digital technologies in the transmission of theatrical heritage, focusing on the case of the Teatro della Tosse. This research examines the creation of the Teatro della Tosse Digital Collection, a digitization model that addresses challenges related to the heterogeneous and non-inventoried nature of theatrical heritage. Adopting an interdisciplinary perspective, this study intertwines Theatre Studies, Digital Humanities, and Heritage Studies to redefine the concept of theatrical heritage and its modes of transmission. The results of this study highlight the value of digital technologies in enabling new forms of access, interpretation, and engagement with theatrical memory.

Keywords

Archive; Digital Humanities; Contemporary Theatre

La trasmissione del sapere in epoca digitale è un fenomeno che si presta ad ampie indagini teoriche e che, parallelamente, non può prescindere da molteplici implicazioni operative. Tali implicazioni, per non essere valutate esclusivamente in prospettiva strumentale, devono necessariamente essere considerate unitamente agli obiettivi teorici individuati. La finalità di questo contributo, pertanto, è evidenziare come l'indagine sulla trasmissione, nello specifico, del patrimonio teatrale possa decisamente ampliare i propri orizzonti se si considera il digitale non tanto come un semplice strumento finalizzato a realizzare una "copia" dell'eredità culturale in questione, quanto come un elemento capace di ri-significare tale patrimonio, favorendo una visione d'insieme, evidenziandone vuoti e accumuli, e delineando nuove traiettorie di ricerca possibili. Gli aspetti teorici sopracitati saranno esplorati parallelamente all'approfondimento di un caso di studio specifico – quello del Teatro della Tosse – il cui patrimonio storico è stato, in piccola parte, studiato, digitalizzato e riorganizzato in un progetto di valorizzazione nell'ambito della mia ricerca dottorale in digital humanities dal quale questo contributo è scaturito.

Come e perché studiare la trasmissione del patrimonio teatrale

Chiedersi come si trasmetta il patrimonio teatrale attraverso il digitale significa confrontarsi con una domanda di ricerca ampia che si declina in almeno tre quesiti più circoscritti. Quando ci si pone questo interrogativo, infatti, è necessario chiedersi, anzitutto, che cosa si voglia intendere con l'espressione "patrimonio teatrale", in secondo luogo quali strategie siano necessarie per trasmettere questo patrimonio senza snaturarlo e, infine, quale ruolo possa avere il digitale nel processo di trasmissione, quali potenzialità e quali limiti. Per affrontare questi interrogativi, arrivando a formulare una definizione di patrimonio teatrale – a partire da quelle esistenti – e a promuovere una concezione del digitale non meramente strumentale, ma finalizzata a intendere questa tecnologia come qualcosa capace di cambiare il nostro punto di vista, è stato necessario fare riferimento a letterature variegiate che spaziano dagli studi teatrali, alle digital humanities, agli heritage studies.

In termini operativi, questi obiettivi si sono tradotti nella realizzazione di un sito – denominato Collezione digitale del Teatro della Tosse¹ – dedicato alla trasmissione del patrimonio teatrale del Teatro della Tosse di Genova. Questo caso di studio è stato scelto in quanto presenta delle caratteristiche che lo accomunano a molte altre realtà, rendendolo un potenziale modello per altri progetti di digitalizzazione. Tra gli aspetti più significativi si segnalano la disponibilità di un ricco ed eterogeneo patrimonio non inventariato – che testimonia cinquant'anni di attività caratterizzati dalla tendenza a sperimentare soluzioni espressive diversificate – e la propensione a portare avanti un'attività di produzione stabile, confrontandosi con il problema del repertorio teatrale e del riutilizzo periodico dei materiali. Tra gli aspetti che rendono ulteriormente interessante questo caso, nonostante costituiscano un elemento di complessità, troviamo anche la propensione del Teatro della Tosse ad allestire spettacoli in spazi non convenzionali e il fatto che si tratti di un teatro che ha svolto gran parte della propria attività in un periodo dominato dai formati analogici e che, pertanto, possiamo definire "non nativo digitale".

1 Il sito, di cui si riportano alcune schermate, sarà presto reso pubblico.

In sintesi, le motivazioni che hanno innescato questa ricerca sono due: la prima si configura in termini maggiormente teorici, la seconda interessa direttamente aspetti operativi. All'origine di questo progetto c'è, anzitutto, il desiderio di valorizzare un'eredità culturale che rischia di essere esposta a usura e utilizzo improprio, al fine di renderla accessibile non solo per interessi scientifici, ma, potenzialmente, anche per scopi divulgativi e – poiché la Tosse tende a riportare in scena frequentemente i propri spettacoli e, pertanto, consulta molto spesso il proprio archivio – per un utilizzo interno al teatro. In termini operativi, la motivazione deriva anche dalla constatazione dell'assenza di un modello condiviso di digitalizzazione di un archivio teatrale alla cui elaborazione si ambisce a contribuire.

Aspetti definitori: teatrale, patrimonio e digitale

Operando in ambiti d'indagine variegati, è stato necessario definire quesiti precisi a partire dai quali interrogare le tre diverse letterature scientifiche. Anzitutto, è stato necessario esaminare lo stato dell'arte relativo alle numerose definizioni possibili dei termini “teatro” e “teatrale” (Balme 2008; Fischer-Lichte 2009; Sacchi 2012; Ferraresi 2019); in secondo luogo si è fatto riferimento agli studi dedicati alla trasmissione del patrimonio culturale e, nello specifico, teatrale, guardando anche al concetto di *Intangible Cultural Heritage* (Casari *et al.* 2023), per poi arrivare a considerare i diversi modi in cui la tecnologia digitale ha condizionato e continua a condizionare i processi di elaborazione, condivisione e trasmissione del sapere (Putti 2024).

Per quanto riguarda il primo punto, sappiamo che le accezioni della parola “teatro” dipendono necessariamente dal contesto e possono essere estremamente diversificate. Dopo un'ampia rassegna della letteratura, si è optato per l'adozione della definizione elaborata De Marinis a partire dagli anni Ottanta e così sintetizzata dall'autore nel 2007.

Ritengo che ormai esista un consenso abbastanza vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'oggetto specifico degli studi teatrali: non più il testo scritto ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il fatto teatrale, inteso appunto non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo (De Marinis 2007: 262).

Tale accezione identifica il fatto teatrale come un processo che, pertanto, comprende anche ciò che precede e ciò che segue lo spettacolo. Questo tipo di approccio è risultato molto significativo in ottica patrimoniale, portando a valorizzare tutti i documenti che attestano la vita dello spettacolo prima e dopo il suo debutto.

Per quanto riguarda il secondo punto, vale a dire la trasmissione del teatrale, si è fatto riferimento a una letteratura ampia che ha compreso testi di impostazione filosofica (Foucault 1969) e molti contributi legati ai performance studies statunitensi (Phelan 1993; Schneider 2001; Taylor 2003), dedicando un esteso spazio alla prospettiva italiana (Guarino 2005; Locatelli 2003 e 2006; Bortoletti e Sacchi 2018). All'interno di questa ricognizione, sono stati inclusi anche contributi incentrati sulla danza (Lepecki 2010) e sulle performance art (Gusman 2023) che si sono rivelati molto stimolanti per ampliare gli orizzonti della riflessione. Per delineare le specificità del processo di trasmissione del patrimonio teatrale è stato necessario fornire una concettualizzazione precisa, coniugando gli elementi emersi dalla riflessione sul teatrale con i significati derivanti dal concetto di "patrimonio". Anche in questo caso, si è scelto di passare in rassegna le definizioni esistenti, tra le quali è emersa, come particolarmente generativa seppur non recente, quella fornita da Calendoli nel 1991.

Il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti. È pertanto un patrimonio eterogeneo, la cui composizione e la cui forma riflette il modo in cui è stato vissuto il teatro così sotto l'aspetto artistico come sotto l'aspetto sociale. Del patrimonio teatrale fanno parte i progetti degli edifici e i bozzetti delle scenografie, i manoscritti degli autori e le annotazioni apportate dagli attori sui copioni, gli spartiti musicali e gli strumenti adoperati per eseguirli, gli elenchi di spesa per gli allestimenti, i libri mastri nei quali sono registrati gli incassi di un teatro, le maschere, i costumi e infiniti altri documenti e oggetti imprevedibili (Calendoli 1991: 22).

Da tale definizione emerge come siano da considerarsi costitutivi del patrimonio teatrale anche elementi che, presi in esame singolarmente, possono sembrare non significativi, ma che, inseriti all'interno di una visione d'insieme, contribuiscono a fornire un'immagine complessa e sfaccettata della realtà di cui si vuole trasmettere l'eredità culturale. Questa valorizzazione

del contesto è, non a caso, anche alla base del concetto di “patrimonio culturale immateriale” promosso dall’UNESCO nella Convenzione del 2003 che sottolinea come l’aggettivo “immateriale” faccia, in realtà, riferimento alla compresenza e complementarità di elementi materiali e immateriali, in particolare a

le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità [...] (UNESCO 2003).

Il digitale, infine, è stato studiato in quanto elemento capace di cambiare la *forma mentis*, incidendo sui meccanismi di produzione e trasmissione del sapere, nonché sui processi di memorizzazione e apprendimento. Dati questi presupposti e a fronte della diffusione di strumenti che incrementano la disponibilità di dati e ne moltiplicano le possibilità di accesso, è stata riconosciuta la necessità di dotarsi di sistemi di selezione e gestione delle informazioni. Il digitale, infatti, è da intendersi come qualcosa che è capace di cambiare il punto di vista anche su patrimoni molto noti, dei quali è possibile acquisire nuove visioni d’insieme.

Strumenti e metodologia del processo di digitalizzazione

Il processo di digitalizzazione del patrimonio teatrale è suddivisibile in tre fasi: la selezione del *corpus* da digitalizzare, la digitalizzazione vera e propria – vale a dire la trasformazione degli artefatti in dati, seguita dall’inserimento di altri dati che, a loro volta, li descrivono, portando alla metadatazione – e, infine, la definizione del tipo di visualizzazione necessaria per valorizzare un patrimonio spesso eterogeneo.

Prima di approfondire le singole fasi, è necessario fare una premessa in quanto, come evidenziato anche nel *Piano Nazionale di Digitalizzazione del patrimonio culturale 2002-2023* (MiC 2022), è preferibile intervenire su fondi che sono già stati oggetto di operazioni di ordinamento e che, pertanto, sono stati, se non descritti, almeno inventariati. Tuttavia, ciò non sempre

è possibile, in quanto ordinare un archivio è un'operazione estremamente complessa che richiede estese competenze archivistiche. A livello teorico, inoltre, si possono distinguere due digitalizzazioni di tipo diverso: si può, infatti, digitalizzare un archivio preesistente o parte di esso, oppure creare *ex novo* una collezione digitale che riunisce materiali disseminati. È bene ricordare che, nonostante nel primo caso si possa scegliere di far ricorso a un utilizzo maggiormente strumentale del digitale, non si tratta comunque di realizzare una copia, bensì di una versione arricchita dell'archivio preesistente, perché metadatata e, auspicabilmente, interoperabile.

Arrivando ai criteri di selezione del *corpus*, distinguiamo, anzitutto, i casi in cui si procede con la digitalizzazione di un archivio esistente, come accaduto, per esempio, per l'Archivio Teatrale Andres Neumann², l'archivio digitale del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino³, le Merce Cunningham Dance Capsules⁴ e il Comédie-Française Registers Project (CFRP)⁵. Nel caso in cui, invece, si creino delle collezioni digitali *ex novo* possiamo adottare criteri di tipo geografico – come nei casi di AusStage (The Australian Live Performance Database)⁶, dell'Archivo Digital de Teatro Cubano (ADTC)⁷ e dell'Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL)⁸ –, oppure criteri di tipo tematico, come per il Global Shakespeares Video and Performance Archive⁹, IbsenStage¹⁰ e Scène Européennes & extra-européennes Marivaux (SEM)¹¹. Inoltre, è possibile scegliere di intersecare più criteri, come nei

2 Si rimanda al sito dell'Archivio Teatrale Andres Neumann: https://ca-archivi.sns.it/ardes-web_funaro/cgi-bin/pagina.pl?PrpSecId=186. L'ultima consultazione di tutti gli URL citati è avvenuta in data 10 febbraio 2025.

3 Si rimanda al sito del Centro Studi: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/>.

4 Si rimanda al sito delle Merce Cunningham Dance Capsules: <https://dancecapsules.mercecunningham.org/>.

5 Si rimanda al sito del CFRP: <https://www.cfregisters.org/#/>.

6 Si rimanda al sito di AusStage: <https://www.ausstage.edu.au/ausstage/pages/browse/>.

7 Si rimanda al sito dell'ADTC: <https://ctda.library.miami.edu/>.

8 Si rimanda al sito dell'HIDVL: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl.html>.

9 Si rimanda al sito del Global Shakespeares Video and Performance Archive che contiene il riferimento al progetto originale MIT Global Shakespeare Project: <https://global-shakespeares.mit.edu/>.

10 Si rimanda al sito di IbsenStage: <https://ibsenstage.hf.uio.no/>.

11 Il progetto SEM non è ancora accessibile pubblicamente, pertanto si rimanda al sito della piattaforma EMAN su cui SEM è ospitato: <https://eman-archives.org/EMAN/items/show/40>.

casi di A|S|I|A – Asian Shakespeare Intercultural Archive¹² (che adotta un criterio tematico e geografico), César – Calendrier Électronique des Spectacle sous l’Ancien régime et sous la Révolution¹³ (criterio cronologico e geografico) e INCOMMON – In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy 1959-1979¹⁴ (criterio cronologico, geografico e tematico).

Per realizzare le ultime due fasi della digitalizzazione, è indispensabile scegliere strumenti funzionali agli obiettivi individuati, valutando attentamente l’adozione delle tecnologie di digitalizzazione, dei sistemi di gestione dei contenuti, dei set di metadatazione e delle soluzioni di *visual design*. Per quanto riguarda la digitalizzazione vera e propria, si sceglie di soffermarsi soprattutto sul momento della metadatazione. Nei casi in cui ci si confronta con patrimoni teatrali particolarmente eterogenei è funzionale adottare un sistema di metadatazione che consente l’inserimento e la descrizione di un’ampia varietà di materiali, come, per esempio, il Dublin Core, che prevede una serie di voci adattabili dall’amministratore della risorsa digitale, ha un carattere volutamente generico, la cui semplicità favorisce la presenza di descrizioni normalizzate (Michetti 2014), e consente l’inserimento di metadati aggiuntivi per delle tipologie di materiali specifici. Una scelta altrettanto determinante, nella fase della digitalizzazione, è quella del sistema di gestione dei contenuti. L’International Council on Archives suggerisce quattro strumenti (ArchivesSpace, AtoM, CollectiveAccess e Omeka) specificatamente progettati per la creazione e la gestione di collezioni costituite da materiali iconografici e sonori. Tra questi, nel caso del progetto dedicato al Teatro della Tosse, dopo un periodo di sperimentazione, si è optato per Omeka che incorpora il Dublin Core e che è gestibile in maniera molto libera dall’amministratore.

Per quanto riguarda, infine, la fase della visualizzazione, l’elemento più importante da considerare è che non si deve presupporre che l’utente sappia con certezza quello che desidera vedere; pertanto, si devono offrire più possibilità e quindi una buona visualizzazione deve, anzitutto, mostrare e non chiedere (Whitelaw 2012), come accade ricorrendo anche a visualizzazioni classiche come la *thumbnail*, la lista e la mappa (Ciuccarelli, Mauri 2014).

12 Si rimanda al sito di A|S|I|A: <http://a-s-i-a-web.org/en/home.php>.

13 Si rimanda al sito di César: <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/index.php>.

14 Si rimanda al sito di INCOMMON: <https://in-common.org/>.

Una proposta di collezione digitale per il Teatro della Tosse

Il Teatro della Tosse nacque a Genova nel 1975, in un contesto in cui, dopo la chiusura della Borsa di Arlecchino, il Teatro Stabile esercitava sostanzialmente un monopolio culturale (Buonaccorsi 2015). A fondare e animare questa nuova realtà – che deve il proprio nome al luogo in cui si stabilì inizialmente, Salita della Tosse – troviamo un nutrito gruppo di attori, scenografi e registi, tra cui spiccano Tonino Conte, Emanuele Luzzati e Aldo Trionfo. Durante i primi dodici anni di attività, la Tosse fu, suo malgrado, una realtà nomade che, fino al 1987, dovette fronteggiare continui cambi di sede, vedendo condizionato da questi frequenti spostamenti anche il proprio patrimonio storico con cui instaurò un rapporto singolare.

A questo proposito è interessante ricordare un episodio che vide Luzzati e Conte intervenire, con un intento ben preciso, per eliminare quello che oggi sarebbe considerato un patrimonio di grande valore: gli affreschi realizzati da Luzzati stesso per decorare l'interno del Teatro Alcione che ospitò la Tosse dal 1978 al 1985, anno in cui ricevette lo sfratto. In segno di protesta, il 1° giugno del 1985 fu organizzato un “funerale” per il locale apparentemente destinato a diventare una autorimessa. Al termine dell'ultima fortunata replica dell'inedito di Dario Fo *Storia vera di Piero D'Angera che alla crociata non c'era*, il pubblico e i membri della compagnia, guidati da Conte e Luzzati, cancellarono con abbondante vernice colorata tutti i disegni realizzati dall'illustratore per decorare il foyer dell'Alcione. L'evento ottenne l'effetto sperato perché, in seguito, l'amministrazione comunale si mobilitò per trovare una possibile nuova sede per il Teatro della Tosse che, un anno dopo, si trasferì in zona Sant'Agostino. Questo episodio dimostra come la Tosse ha, dunque, un rapporto complesso con il proprio patrimonio che spesso è caratterizzato da ridondanze e lacune, create più o meno volontariamente.

Si tratta complessivamente di un patrimonio eterogeneo molto ricco, in gran parte costituito da un archivio che non distingue tra corrente, storico e di deposito, nonostante presenti alcuni fondi parzialmente inventariati. La consultazione di questi materiali, finalizzata alla ripresa di alcune produzioni, è molto frequente e presenta conseguenze ambivalenti perché, se, da un lato, il patrimonio è costantemente mantenuto vivo, dall'altro, è continuamente esposto al rischio di dispersione.

A fronte di una storia ricca di avvenimenti, è stato necessario selezionare alcuni materiali da cui partire per sperimentare il processo di digitalizzazione. Si è scelto di ricostruire l'unità dello spettacolo, in continuità con una prassi molto diffusa¹⁵, riunendo i materiali relativi ad alcuni spettacoli (in Figura 9 l'esempio di *Ubu re*). Per ciascun decennio di attività del teatro è stata individuata una produzione particolarmente significativa:

1975-1985: *Ubu re* (1975) spettacolo che inaugurò la prima stagione della Tosse;

1985-1995: *Nel campo dei miracoli o Il sogno di Pinocchio* (1994) che ottenne successo a livello nazionale e spianò la strada verso il riconoscimento come Teatro stabile Privato (1995);

1995-2005: *I Persiani alla Fiumara* (1998) celebre evento di "teatro fuori dal teatro" allestito presso i capannoni dello stabilimento Ansaldo in corso di smantellamento;

2005-2015: *2984* (2009) spettacolo pensato per uno spazio scenico completamente rivoluzionato;

2015-2025: *Orfeo Rave* (2016) che ha sancito l'incontro delle produzioni della Tosse col mondo della danza.

Comprensibilmente, la necessità di selezione ha portato a escludere alcuni spettacoli molto importanti, come le regie di Trionfo e altre produzioni che hanno segnato l'immaginario associato alla Tosse, come quelle legate alle carte dei tarocchi. Il progetto, tuttavia, è pensato per essere implementabile, quindi questa esclusione è da considerarsi solamente momentanea.

In termini operativi, è stato utilizzato Omeka, nella versione classica, e il Dublin Core di cui sono state mantenute tutte le voci con l'aggiunta di campi specifici in base alla tipologia di materiale da metadattare. Omeka prevede la presenza di *item* (singoli documenti, visualizzabili nella Figura 10) che sono poi stati suddivisi in *collections*, strutturate gerarchicamente, corrispondenti alle stagioni e agli spettacoli. Omeka dispone di un'altra funzione, denominata *exhibition*, molto più malleabile rispetto alla collezione e pensata per utenti generici che non sono interessati specificatamente a un documento, ma che vogliono, per esempio, avere un'idea di quella che poteva essere l'atmosfera di un determinato spettacolo. Naturalmente accedendo sia all'*exhibition*, sia alla *collection* è possibile cliccare sulle singole schede e

15 A titolo di esempio, si rimanda al modello su cui è costruito il catalogo generale della Bibliothèque nationale de France che prevede l'entità ricercabile "spettacolo".

accedere a tutti i campi del Dublin Core che sono stati compilati per ciascun *item* garantendo una visione stratificata su questa collezione.

In conclusione, la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale è un processo che merita ancora di essere esplorato e sperimentato. A fronte dell'inevitabile esistenza di “resti” teatrali, di informazioni decontestualizzate o concepite a uso esclusivo degli studiosi, il digitale, se adoperato con consapevolezza, può suggerire nuove prospettive d'indagine, facendo trapelare nuove possibili configurazioni di un patrimonio che, altrimenti, rischia di essere reso silenzioso.

Ubu re (1975/76)



Fig. 9: *Exhibition* dei documenti di *Ubu re* (1975/76).

La collezione digitale del Teatro della Tosse

OGGETTI SPETTACOLI STAGIONI MAPPA ABOUT



Fig. 10: *Collection* degli *item* raccolti nella Collezione digitale del Teatro della Tosse.

Bibliografia

- Balme, C.B. (2008). *The Cambridge introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press.
- Bortoletti, F., Sacchi, A. (2018). *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*. Baskerville.
- Buonaccorsi, E. (2015). La Tosse nei suoi primi quarant'anni. In M. Paoletti (Ed.), *Teatro della Tosse 1975-2015. Quarant'anni di...* (pp. 9-20). Sagep.
- Calendoli, G. (1991). Un bene culturale d'eccezione: il teatro. In L. Trezzini (Ed.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi, Parma 24-25 aprile 1990* (pp. 19-26). Bulzoni.
- Casari, M., Paoletti, M., Naohiko, U. (2023). *Antropologia e Teatro, 16* (Numero monografico: *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*).
- Ciuccarelli, P., Mauri, M. (2014). Il ruolo dell'Information Visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei. In F. Ciotti (Ed.), *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare* (pp. 73-88). Spienza Università Editrice.
- De Marinis, M. (2007). Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali. *Annali Online Sezione di Lettere. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte*, 2(1), 262-272.
- Ferraresi, R. (2019). *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*. Academia University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2009). *Theatervissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. UTB Francke.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Laterza.
- Gusman, T. (2023). *Reconstructing performance art: Practices of historicization, documentation and representation*. Routledge.
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42, 28-48.

- Locatelli, S. (2003). La memoria del teatro nell'era di internet. Alcune riflessioni. *Il castello di Elsinore*, 16(46), 61-82.
- Locatelli, S. (2006). Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane. *Il castello di Elsinore*, 19(54), 139-174.
- G. Michetti, G. (2014). Gli standard per la gestione documentale. In L. Giuva, M. Guercio (Eds.), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche* (pp. 263-286). Carocci.
- Ministero della Cultura. (2022). *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023*. <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/>.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Putti, E. (2024). *Storia della filosofia digitale. Profeti e battaglie nella rete*. Il Melangolo.
- Sacchi, A. (2012). *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*. Bulzoni.
- Schneider, R. (2001). Re-do: Performing remains. In R. Schneider, *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment* (pp. 97-105). Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- UNESCO (2003). *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Parigi.
- Whitelaw, M. (2012). Towards generous interfaces for archival collections. In *International Council on Archives Congress*.