

La città come palcoscenico. Lo sviluppo delle arti performative nei luoghi/non luoghi di Roma.

Desirée Sabatini

Università degli Studi Link Campus University

Abstract

Il contributo delinea le esperienze di utilizzo artistico dello spazio urbano nella città di Roma dalla fine degli anni Novanta ad oggi, per mostrare il cambio di paradigma nella pianificazione degli eventi contraddistinto da due pratiche performative specifiche. Da una parte si assiste alla nascita di spazi non convenzionali in zone periferiche della città (Rampa Prenestina, Intifada, Angelo Mai, Rialto-Sant'Ambrogio, Strike etc.): luoghi pubblici come edifici abbandonati, locali e parcheggi in disuso si trasformano in uno spazio performativo dando vita a movimenti artistici che hanno contribuito alla nascita di pratiche innovative nello spettacolo dal vivo (Massimiliano Civica, Roberto Latini, Fabrizio Arcuri etc.). Contemporaneamente si assiste alla pianificazione del paesaggio umano dove l'esperienza urbana avviene attraverso azioni performative che coinvolgono attivamente il pubblico con l'esplorazione e la riscoperta collettiva (esplorazioni partecipate). Si tratta di movimenti culturali e artisti (Carlo Infante, Luca Ruzza etc.) che attraverso l'uso sociale e interattivo attingono alle tecnologie digitali per proporre un percorso ludico e artistico per la partecipazione e l'innovazione urbana (Performing Media). Obiettivo dunque è storicizzare questi fenomeni artistici al fine di comprendere il senso dei luoghi/non luoghi nella ridefinizione delle città partecipate del futuro.

The paper wants to outline the experiences of artistic use of urban space in the city of Rome from the late nineties up to today, as well as to show the shift of the paradigm that happened in the event design characterized by two specific performative practices. On one hand, we are witnessing the birth of unconventional spaces in peripheral areas of the city (Rampa Prenestina, Intifada, Angelo Mai, Rialto-Sant'Ambrogio, Strike and so on). Abandoned buildings, premises and disused car parks are transformed into performative venues hosting artistic movements that have developed innovative practices of live entertainment (Massimiliano Civica, Roberto Latini, Fabrizio Arcuri etc.). On the other hand, the design of the human landscape where performative actions that actively involve the audience throughout exploration and collective rediscovery (participatory explorations) are defining the urban experience of the city. These are cultural movements or single artists (Carlo Infante, Luca Ruzza and so on) that draw on the digital technologies to propose a playful and artistic experience of participation and urban innovation (Performing Media). The objective of this paper is therefore to historicize the artistic practices above mentioned to understand the impact of places / non-places in the redefinition of the participated cities of the future.

Parole chiave/Key Words

Pratiche sceniche, città, spazio urbano.

Performing arts, cities, urban space

DOI: 10.54103/conessioni/20043

Spazi urbani e culturali

Le città si stanno evolvendo rapidamente grazie all'impatto delle tecnologie digitali applicate agli spazi urbani (smart city), alla crescente partecipazione delle comunità nella riqualificazione del sistema urbano (resilient city) e allo sviluppo delle arti performative nello spazio pubblico attraverso un processo di riqualificazione culturale da parte degli artisti (performance site specific).

In ogni progetto di riqualificazione e sviluppo dei contesti urbani l'aspetto culturale e la capacità creativa risultano essere una strategia vincente per l'arricchimento della cultura urbana. Sempre più spesso creatività ed innovazione rendono possibile il cambiamento oggi necessario per valorizzare le identità locali, mostrare la natura stratificata e la memoria ambientale e al tempo stesso rinvigorire le relazioni sociali, promuovere la comunicazione e dare vita ad una nuova classe sociale che produce esperienze creative:

Numerose città stanno facendo da incubatori di una vera e propria "classe creativa", attirando la localizzazione di intelligenze, competenze e manodopera che alimentano la domanda di particolari declinazioni della qualità urbana indispensabili per lo sviluppo delle nuove opportunità¹.

Lo scenario urbanistico italiano degli anni Duemila non nasce dal nulla, è pienamente erede delle stagioni precedenti, gli anni '80 e '90 del XX secolo, contraddistinte dalle grandi trasformazioni urbane, con una mobilitazione cittadina dalle campagne verso le città sempre maggiore. Si delinea un processo di inclusione sociale che, nel corso degli anni, promuove una partecipazione degli abitanti delle città, oggi al centro dei processi di rigenerazione urbana e territoriale:

Facendo ricorso alle teorie dell'urbanesimo planetario come processo che ha portato ad una mondializzazione dell'urbano e alla nascita di nuove forme ibride nelle quali è sempre più difficile riscontrare una differenza netta tra città e non-città, viene avanzata l'ipotesi che le polarizzazioni centro/periferia, urbano/non urbano possano essere ripensate attraverso il ricorso ai linguaggi sensibili e all'arte – nella sua dimensione relazionale e engagée – capace di rispondere alla rottura arrecata dalla modernità, che ha enfatizzato le dicotomie, attraverso una molteplicità di linguaggi necessari per "rigenerare lo sguardo" e ripensare in maniera altra i territori, agendo come dispositivo

¹ M. Carta, Next city, culture city, Meltemi Editore, Milano 2004, p. 73.

per la conoscenza, ri-appropriazione, re-invenzione dello spazio urbano e sociale, dando vita a inedite connessioni².

Le pratiche artistiche rispondono alle esigenze di una nuova collettività che ha bisogno di riconoscere la propria identità in un progetto collettivo e sociale. Sono questi gli anni della nascita, negli Stati Uniti, della socially engaged art, che muta il concetto di comunità, a sua volta influenzato dal concetto di percezione dello spazio pubblico. Come scrive Meschini il termine di comunità allarga il suo significato di unione per inglobare anche gli aspetti di eterogeneità, per rappresentare le storie fino a quel momento sommerse; il fine è cercare di trasformare lo spazio pubblico come luogo di accoglienza delle tante rappresentanze umane:

Il percorso che porta alla creazione di questa nuova modalità/pratica artistica in grado di dialogare con un pubblico diverso rispetto a quello dei classici addetti ai lavori, passa dalla ridefinizione del concetto di arte pubblica (public art) ad un'accezione aperta in grado di comprendere tre differenti logiche del concetto stesso di public: quella della committenza pubblica, quella del pubblico inteso con spettatore e, infine, quella dello spazio pubblico inteso come luogo fisico di riconoscimento³.

Teatri indipendenti e sperimentazione

Avviene un cambio di paradigma nella funzione della città, luogo di libertà espressiva, rimodulato in uno spazio performativo. In tutta Italia, a partire dagli anni Novanta, la rigenerazione urbana ingloba sia processi di innovazione sociale, sia originali modalità di fruizione degli spazi pubblici. Anche Roma si trasforma attraverso esperienze artistiche eterogenee, che sono frutto del fenomeno del recupero di fabbriche, aziende e palazzi abbandonati e in disuso, in periferia e nel centro della città⁴. Le trasformazioni urbane che storicamente hanno caratterizzato la città capitolina rientrano in logiche di sviluppo e di gestione politica e amministrativa complesse ma, come è accaduto su tutto il territorio nazionale, nella Capitale si diffonde il concetto di democrazia partecipata, con un

² S. Crobe, *Come le lucciole. Sperimentazioni artistiche e fermenti culturali tra margini territoriali e disciplinari* in Atti della XXI Conferenza Nazionale Siu, confini, movimenti, luoghi. Politiche e progetti per città e territori in transizione, Planum Publisher, Roma-Milano 2019, p.12.

³ E.R. Meschini, *Comunità, spazio, monumento: Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche*, Mimemis Edizioni, Milano 2021, p. 47.

⁴ Il fenomeno della dismissione, a partire dalla fine degli anni Settanta, delle aree industriali dipende dal mutamento economico e dal passaggio: «da un modello di produzione industrial-fordista a un modello orientato al controllo delle catene globali del valore» nei paesi maggiormente industrializzati. cfr. *Postfordismo E Trasformazione Urbana*, a cura di E. Armano, C.A. Dondona, F. Ferlaino, Ires –Istituto di Ricerche Economico-Sociali del Piemonte, Centro Stampa Regione Piemonte, Torino 2016, p. 9.

incoraggiamento nell'accogliere i cittadini nelle fasi di riorganizzazione urbana: «Roma non fu da meno; anzi, il contesto romano si rivelò come uno dei più fertili ed attivi, con un impegno ed un coinvolgimento delle associazioni e dei comitati di cittadini molto rilevante in tutta la città»⁵. Nascono molteplici realtà culturali autogestite che si autoproclamano attraverso un'occupazione attiva degli spazi urbani e un coinvolgimento diretto della popolazione⁶. La produzione teatrale romana alla fine degli anni Novanta sperimenta i propri linguaggi scenici in spazi non ritenuti convenzionalmente teatri, come i CSA, Centri sociali autogestiti nati su iniziativa delle amministrazioni comunali⁷ o i CSOA, centri sociali occupati autogestiti, frutto della volontà dei singoli cittadini⁸.

La proposta di una controcultura trova una grande accoglienza di pubblico perché percepita come una esigenza culturale che nasce dal basso, vicina ai cittadini, che in un certo modo riqualifica e rigenera i luoghi dismessi, trasformandoli in aperti e attivi, garantendo sempre accoglienza e intrattenimento⁹. Si tratta di un teatro che assorbe le fondamentali esperienze del

⁵ C. Cellamare, *Roma, l'azione pubblica tra malgoverno e autorganizzazione*, in *Roma in transizione, Governo Strategie, metabolismi e quadri di vita di una metropoli*, Vol. Due, A. Coppola e G. Punziano (a cura di), Planum publisher, Roma - Milano 2018, p. 361. Per avere un quadro più generico sull'azione pubblica e sull'attivismo sociale a Roma si rimanda a questo contributo, dove Cellame ripercorre le iniziative di comunità che hanno caratterizzato lo sviluppo urbano romano, tra le quali le esperienze legate alla "cultura del pubblico", nate in spazi autogestiti e basate sull'autorganizzazione degli individui.

⁶ Cfr. C. Cellamare (a cura di), *S.M.U.R. Self Made Urbanism Rome: Roma, città autoprodotta. Ricerca urbana e linguaggi artistici*, Manifestolibri, Roma 2014.

⁷ Un importante recupero di uno spazio non tradizionale da destinare alle forme sceniche è il Teatro India, seconda sede del Teatro di Roma inaugurato nel 1999 e che si trova nell'insediamento industriale dell'ex fabbrica Mira Lanza sulle rive del Tevere.

⁸ Come riportano in uno studio sui CSO a cura di Altieri e Manni, i non-luoghi teatrali sociali crescono e creano una sorta di fidelizzazione con il pubblico: «È indubbio che oggi, in Italia, la mappa della cultura giovanile alternativa abbia fra i principali punti di riferimento proprio gli spazi urbani occupati e autogestiti. Nel campo dello spettacolo dal vivo bastano pochi dati a confronto per testimoniare questo crescendo. Se nel 1996 su circa 130 centri sociali informalmente censiti in Italia "almeno una ventina ospita regolarmente spettacoli teatrali, una decina offre stabilmente corsi e seminari, mentre altrettanti contengono dei veri e propri laboratori", a soli otto anni da questa ricerca, su circa 170 centri quelli che propongono attività teatrali è cresciuto vertiginosamente, tanto da contare solo tra le città di Roma e Milano almeno venti strutture». Cfr. A. C. Altieri ed E. Manni, *Il teatro nei centri sociali fra alternativa e nuovo mercato. Milano e Roma a confronto* in M. Gallina, *Il teatro possibile: linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 324-25.

⁹ Il processo di occupazione degli spazi abbandonati è legato ad una crisi politica ed economica più vasta: «La prima ondata di occupazioni a Roma negli anni '90 rispondeva infatti al desiderio di emancipazione delle periferie, dove i servizi e gli spazi pubblici erano più carenti e dove c'era una concentrazione di sacche di disagio. I primi CSOA (Centri Sociali Occupati e Autogestiti) sorgevano proprio nelle aree che uno studio del Cresme (1999) realizzato in quegli anni su un campione di cittadini romani, indicava come i poli con un maggior livello di insoddisfazione rispetto a luoghi di incontro, trasporti, servizi per il tempo libero. Quelle esperienze, alcune delle quali ancora attive, rappresentavano una risposta alternativa alle politiche di sviluppo basate sulla commercializzazione della città e sulla riduzione degli spazi pubblici, ma non sono riuscite a costruire il legame con la cittadinanza non politicizzata, cittadini, lavoratori, residenti», in N. Niur, *La città nella crisi. Pratiche*

teatro di avanguardia degli anni Sessanta e il teatro di ricerca degli anni Settanta¹⁰, portando a compimento un percorso che già prevedeva un'azione performativa nei luoghi non convenzionali e l'esigenza di superare l'idea di spettacolo da vedere per proporre, al contrario, un'esperienza performativa partecipata¹¹. La particolarità della fine del XX secolo è il mutamento morfologico delle città caratterizzato dall'innovazione e dalla tecnologia e che conduce al teatro degli anni Zero, definito da Paolo Ruffini teatro dell'Iperscena, che cristallizza definitivamente tutte le esperienze precedenti:

La pratica teatrale già dagli anni Settanta ha costruito il suo habitat in culture di adozioni fuori dall'humus teatrale e negli ultimi due decenni la dimensione live, connaturata con le tecnologie digitali, produce un surplus di comunicazione qui e ora, fuori dall'evento teatrale, di cui si enfatizza il carattere di incontro dal vivo (non necessariamente tra attore e spettatore). [...] Quel fenomeno che chiamiamo teatro si riconosce sempre meno con il genere teatro, con il suo formato, la sua storia e la sua tradizione; i suoi dispositivi costruttivi provengono da ambiti disciplinari diversi, con un allargamento ulteriore e inevitabile dei suoi codici e dei suoi dispositivi modellizzanti¹².

Quali sono le cause che portano alla diffusione delle arti performative nello spazio urbano? Da un punto di vista puramente urbanistico la città di Roma ha avuto un'espansione problematica, dovuta alla mancata realizzazione degli obiettivi del Nuovo Piano Regolatore approvato nel 2005; come hanno rilevato numerosi studi urbani¹³, l'espansione degli insediamenti verso la provincia doveva essere supportata da una ottimizzazione e promozione delle attività nella città storica, da un potenziamento della rete del trasporto sul ferro e da una riqualificazione dei tessuti periferici. L'assenza di tutto questo ha sviluppato una nuova pianificazione partecipativa; gli abitanti cercano forme di urbanità e uno spazio pubblico attraverso azioni di resistenza sociale ed artistica,

informali di resilienza nella Roma post-politica, in *Roma in transizione, Governo Strategie, metabolismi e quadri di vita di una metropoli*, Vol. Due, A. Coppola e G. Punziano (a cura di), Planum publisher, Roma - Milano 2018, p. 387.

¹⁰ Cfr. F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena, 24-25 maggio 1986, Mucchi, Modena 1987.

¹¹ Per un approfondimento sullo sviluppo delle forme espressive che si diffondono, parallelamente al circuito teatrale ufficiale, nei luoghi non convenzionali definiti genericamente *cantine*, si rimanda alla lettura del contributo di S. Margiotta, *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica*, in «Sciami, Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 11 – aprile 22, <https://doi.org/10.47109/0102310103>.

¹² V. Valentini, *Nuovo teatro italiano*, in «alfabeta2», n°30, anno III, giugno 2013, pag. 28.

¹³ Il caso romano viene considerato un'anomalia: «Il giudizio è senza appello: a Roma si è disegnata la più insostenibile delle città, sia dal punto di vista del consumo di suolo che da quello della mobilità. Annullato il legame tra centralità e ferro come obiettivi strettamente dialoganti, l'esito principale del Piano è la subordinazione del sistema della mobilità alla localizzazione di residenze e grande distribuzione». Cfr. S. Annunziata, M. Cossu, *Roma oltre il Piano: forme di urbanità per la città contemporanea*, in Atti della XIII Conferenza Società Italiana degli Urbanisti Città e crisi globale: clima, sviluppo e convivenza, Planum - The European Journal of Planning on-line, Roma 25-27 febbraio 2010, p. 7.

accogliendo e rivendicando la necessità di nuove forme di intrattenimento culturale, a partire dal centro della città dove si trova un nuovo tipo di residenti composti da professionisti, intellettuali e giovani:

Il Centro Storico è diventato così quella parte di città dove si sperimenta una nuova cittadinanza, dove si mettono in discussione regole di convivenza e di relazione, dove si contaminano i linguaggi, le forme culturali, le identità; attivando percorsi che potrebbero trovare condizioni ideali nei caratteri stessi della città storica, in cui il costruito, il progetto, l'impianto urbano è espressione stessa della necessità morfologica di dividere/condividere spazi pubblici e privati¹⁴.

L'esperienza artistica dell'Angelo Mai¹⁵, spazio artistico indipendente e autogestito, nasce da questo impegno di "progettazione partecipata" intrapresa nel 2000 dal I Municipio di Roma, La Facoltà di Architettura di Roma Tre e i cittadini¹⁶. Il collettivo composto da artisti di differenti discipline nasce quattro anni dopo e, come testimonia Giorgina Pilozi, direttrice artistica del Laboratorio Aperto di Arti e Culture Angelo Mai, lo spazio: «diventò subito una sorta di piccola piazza nella città, un borghetto dentro il quartiere Monti, un luogo attraversato da persone che non erano soltanto occupanti, un momento di scambio»¹⁷. Due anni dopo avviene lo sgombero in una vecchia bocciofila distrutta, ancora da ristrutturare, a Viale delle Terme di Caracalla, denominata *Altrove*; il collettivo è costretto a proseguire l'attività artistica in maniera mobile, ospite in altri luoghi teatrali in tutta Italia e torna nel nuovo spazio autogestito nel 2009.

¹⁴ F. Balletti, S. Soppa, *Gli spazi pubblici: luoghi di conflitto e risorsa della città multietnica*, in Atti della XIII Conferenza Società Italiana ..., p. 14.

¹⁵ Per una ricognizione puntuale delle produzioni artistiche degli spazi occupati citati nel testo si rimanda al paragrafo: *Spazi Occupati in La scena contemporanea a Roma, Strategie di produzione e sostegno nel teatro e nella danza tra il 2000 e il 2012*, G. Graziani, S. Lo Gatto (a cura di), Provincia di Roma, Roma 2013, pp. 71-83.

¹⁶ Per approfondire il processo di progettazione partecipata relative al recupero del complesso dell'Angelo Mai nel Rione Monti si consiglia la lettura di A. Giangrande, E. Mortola, *Il caso dell'Angelo Mai nel Rione Monti di Roma*, Gangemi Editore, Roma 2011.

¹⁷ M. Schirmacher, *Il Collettivo Angelo Mai di Roma trionfa agli Ubu. L'intervista*, in *Artribune*, 2 febbraio 2017, <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2017/02/collettivo-angelo-mai-roma-premio-ubu-intervista-giorgina-pilozi/> (consultato il 22/07/2022).



Fig. 01. Angelo Mai 2012

L'esperienza teatrale di questi anni porta alla costituzione del gruppo teatrale di ricerca *Bluemotion*, che nel 2017 vince il Premio Ubu Franco Quadri¹⁸, riconoscimento di una ricerca artistica che punta alla condivisione e all'ospitalità, all'accoglienza nazionale e alla capacità di perseguire nella diffusione della cultura¹⁹. Nelle motivazioni del premio emerge fortemente il legame tra le creazioni teatrali e il tessuto cittadino:

Angelo Mai si è offerto alla città di Roma e al teatro italiano come una realtà capace di attivare un processo di riappropriazione dei luoghi alternativo alla privatizzazione e alle liberalizzazioni del mercato, costruendo un tessuto di relazioni che passano dai corpi e dallo scambio di pratiche e saperi, testimoniando nuove forme di abitazione, di produzione e gestione per il Teatro²⁰.

La particolarità del lavoro teatrale di questo gruppo è la volontà di coniugare la ricerca estetica con dei percorsi di azione sociale; convivono dunque sia una sperimentazione della scena, sia il rapporto con un pubblico che cerca esperienze assenti nei circuiti dei teatri istituzionali. Ciò ha portato alle numerose residenze artistiche, ospitalità e collaborazioni con

¹⁸ Premio teatrale italiano istituito nel 1977 su iniziativa del giornalista e critico F. Quadri. Cfr. www.ubuperfq.it/fq/index.php/it/il-premio-franco-quadri, (Consultato il 29/07/2022).

¹⁹ Ibidem.

²⁰ <https://www.angelomai.org/chi-siamo/>, (consultato il 22/07/2022).

gran parte della scena contemporanea degli ultimi quindici anni²¹. Tra il 2008 e il 2010 nasce una rete denominata ZTL-pro²², Zone Teatrali Libere, che promuove una sperimentazione di produzione indipendente che nasce in spazi non convenzionali e comprende, oltre il collettivo Angelo Mai, Kollatino Underground, Santasangre/Underground, Rialto Sant’Ambrogio, Furio Camillo e Triangolo Scaleno Teatro²³. È un teatro indipendente romano che ricorda, per l’uso dello spazio, la sperimentazione della stagione delle *cantine* e dell’avanguardia degli anni Settanta²⁴; si tratta di un’esperienza artistica che costruisce una rete di professionisti e spettatori e crea una proposta culturale in controtendenza in grado di mantenere attivi, anche se per pochi anni, nuovi luoghi di una città aperta e culturale.

²¹ Per dare un’idea dell’apertura artistica e della sperimentazione cito alcuni tra artisti e compagnie che si sono esibiti in questi anni: L’Accademia degli Artefatti, Ateliersi, Balletto Civile, Eleonora Danco, Fanny & Alexander, Mariangela Gualtieri e Teatro Valdoca, Isola Teatro, Iacasadargilla, Living Theatre, Menoventi, Motus, Teatro delle Albe, Sonia Bergamasco, Charles Bradley, Vinicio Capossela, Alvin Curran, David Fenton, Agostino Ferrente, Fabrizio Gifuni, Claudio Giovannesi, Daniel Johnston, Giovanni Mastrangelo, Roberto Minervini Marco Lodoli, Massive Attack, Teatro degli Orrori, Emanuele Trevi, Wu Ming e Giorgio Barberio Corsetti e tanti altri.

²² La sigla ZTL allude alle Zone a Traffico Limitato indicate dal comune di Roma per la regolamentazione del traffico urbano automobilistico.

²³ Cfr. G. Graziani, *Zone teatrali libere. Un esperimento di produzione indipendente a Roma*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2010.

²⁴ Molti studiosi del teatro contemporaneo mettono in discussione il rapporto tra tradizione e avanguardia, tra sperimentazione e innovazione e soprattutto rifiutano categorie o denominazioni per il teatro negli spazi non convenzionali esaminato in questo contributo; per comprendere questa problematica si rimanda alla lettura del saggio Silvia Mei dove si interroga su queste definizioni: «La polverizzazione dei generi, la perdita dello specifico, la qualità installativa, la frammentazione linguistica ricomposta in una totalità espressiva hanno imposto una risemantizzazione adeguata alla rottura praticata sui confini del teatro». S. Mei, *Disambiguazione. Come una premessa in La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, in «Culture Teatrali», n.24, Annale 2015, Bologna, pp.7-11.

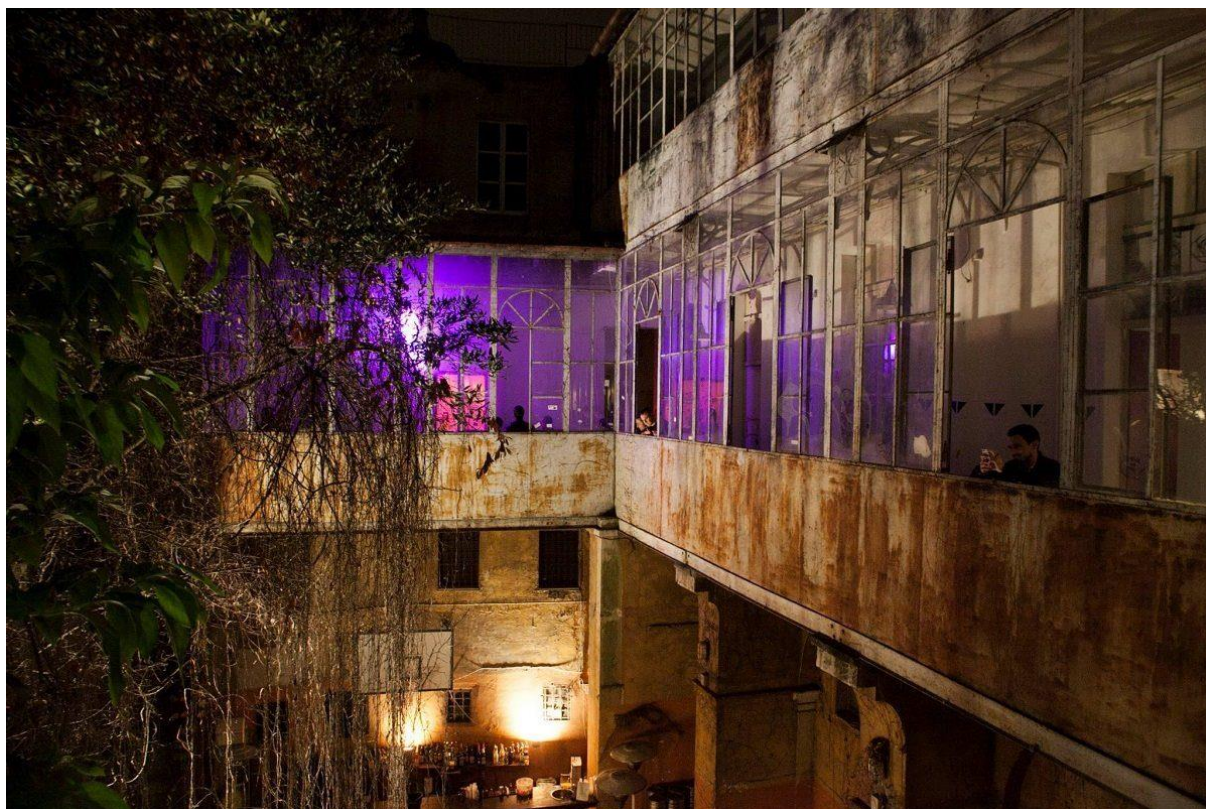


Fig. 02. Rialto Sant'Ambrogio 2017

L'operazione iniziata nel 2001 dal gruppo indipendente Kollatino Underground, con la rigenerazione urbana dei seminterrati dismessi della vecchia scuola tecnica Giorgi sulla via Collatina, trasforma le esperienze artistiche e performative in occasioni di aggregazione per il quartiere; l'attività culturale porta alla costruzione di nuovi spazi non convenzionali dedicati al teatro e alla scena contemporanea, in grado di raccogliere un pubblico locale, di quartiere, che non frequenta le sale istituzionali. La particolarità degli artisti coinvolti in questo progetto è la determinazione nel coinvolgimento dei giovani nella pratica e nella sperimentazione dei linguaggi dello spettacolo e dell'avanguardia culturale. I quartieri romani che aderiscono alle proposte culturali aumentano nel corso degli anni grazie all'adesione della popolazione giovanile e le iniziative vengono svolte anche nei quartieri di Pietralata, La Rustica, Colli Aniene, Talenti / Tufello, Prenestino. È talmente importante la relazione tra il mondo giovanile di quartiere e le attività artistiche del Kollatino che negli anni, oltre la produzione è nata e solidificata l'esperienza nel campo della formazione dei mestieri dello spettacolo: «L'associazione Kollatino Underground ha agito nell'ottica dell'attivismo creativo metropolitano, accogliendo le espressioni artistiche emergenti e vitali, periferiche e non convenzionali, sviluppando un circuito di

sperimentazione e ricerca permanenti, diventando luogo di produzione, diffusione e distribuzione della cultura giovanile»²⁵. I gruppi teatrali Muta Imago Index e SantaSangre²⁶ hanno costruito il loro percorso artistico in questo contesto sociale libero, e oggi rappresentano le nuove e più interessanti teatralità contemporanee nel panorama capitolino. La particolarità di questi progetti artistici è la nuova possibilità offerta al luogo/non luogo, come ex bocciodromi o ex fabbriche, di trasformarsi nel contenitore dedicato da accogliere tutti i linguaggi espressivi per la creazione di un'esperienza artistica invasiva, che coinvolge il pubblico in forme di comunicazione non convenzionali.

Un ambiente urbano e artistico, sviluppatosi negli anni Duemila e per i successivi Dieci, che ha mosso le proprie premesse artistiche dai concetti di accesso, partecipazione, e rappresentazione è il Rialto Sant'Ambrogio, spazio artistico nato dall'occupazione di un locale al di sopra dello storico cinema Rialto di via Quattro Novembre e che ora ha sede nell'ex scuola del Ghetto ebraico. La rigenerazione urbana di questi anni si fonda sull'attività di questo spazio, che è stato in grado di proporre un alternativo modo di vivere una zona centrale della Capitale connettendo cultura, recupero degli spazi pubblici e progettazione partecipata. La caratteristica fondamentale del luogo è certamente l'aver saputo captare costantemente le necessità della vita cittadina, far dimenticare la formalità dei teatri istituzionali e offrire un territorio vivo, capace di creare eventi originali e irripetibili, per questo imperdibili. Da ogni quartiere della città i cittadini si spostavano per presenziare a concerti, installazioni, performance, video-arte e spettacoli e allo stesso tempo gli artisti e le compagnie teatrali hanno trovato un centro di propulsione dal basso delle nuove forme di interazione con un pubblico che cerca la condivisione, la partecipazione e la riflessione della realtà²⁷.

²⁵ <https://kollatinounderground.eu/chi-siamo/>, (consultato il 28/07/2022).

²⁶ La compagnia teatrale Muta Imago guidata da Claudia Sorace e Riccardo Fazi inizia il progetto di ricerca artistica nel 2006. Il collettivo artistico dei Santasangre nasce nel 2001 e oggi è composto dal gruppo eterogeneo di artisti Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano e Pasquale Tricoci, Dario Salvagnini e Roberta Zanardo.

²⁷ La programmazione delle Stagioni teatrali è curata a partire dal 2004 dal direttore artistico Graziano Graziani, attento osservatore dei fenomeni teatrali di questo periodo che ha saputo analizzare e storicizzare con grande accuratezza il teatro indipendente anche in relazione alle teorie postmoderne: «Tra gli imperativi di quelle teorie c'era la fuoriuscita dai luoghi deputati alla fruizione artistica, l'estetica del frammento, il gusto del patchwork come forma anti-narrativa, che anzi negava la possibilità di una narrazione. Collante di questi elementi un gusto per il pop nelle sue varie forme, che riunifica il gesto artistico dandogli una cornice glamour». G. Graziani, contributo tratto dall'intervento tenuto l'11 dicembre 2010 al convegno organizzato da Zoom Festival, presso il

Le altre due espressioni artistiche appartenenti al collettivo rete ZTL-pro, Furio Camillo e Triangolo Scaleno Teatro, hanno come obiettivo di utilizzare il teatro come veicolo per la creazione di una rete più ampia. L'esperienza teatrale del Furio Camillo inizia già negli anni Ottanta e si radica come unico punto di riferimento culturale nella zona Appia di Roma in grado di accogliere le richieste di un pubblico vasto e variegato, lavorando alla mutabilità della scena senza mai dimenticare il forte legame con il quartiere. C'è un'attenzione al territorio che porta negli anni 2003 e 2004 ad una collaborazione con il Comune di Roma per accogliere il teatro indipendente e garantire al pubblico la possibilità di conoscere tutte le proposte artistiche romane, nasce così la rassegna *Grafie Teatrali*: «ospitando nella programmazioni più di 28 compagnie romane e nazionali e facendo debuttare circa quaranta spettacoli, riscuotendo un grande successo di critica e di pubblico, fornendo una continuità artistica e professionale unica nella stagione teatrale romana di questi ultimi anni»²⁸.

Il lavoro di rete condotto fin qui ha portato ad una composizione eterogenea delle compagnie e degli artisti che collaborano stabilmente con il Furio Camillo garantendo una proposta di un teatro che oggi entra prepotentemente nelle strade dei quartieri. Basti pensare alla compagnia di artisti di strada *Materiaviva performance*, che unisce la tecnica circense e la poetica teatrale²⁹.

La compagnia Triangolo Scaleno Teatro si distacca categoricamente dalle matrici storiche-teatrali di riferimento e si impone nel tessuto metropolitano con il festival *Teatri di Vetro*³⁰, ideato e diretto da Roberta Nicolai: «Nata nel 2007, la manifestazione si è svolta al Teatro Palladium e nei lotti del quartiere Garbatella che lo ospita, coniugando lo sguardo rivolto alla ricerca teatrale e coreografica (diversi sono i focus sulla danza) con una forte vocazione popolare»³¹. La necessità di organizzare festival risponde alla necessità popolare di una proposta culturale che vada a risvegliare il territorio.

Teatro Studio di Scandicci. <https://grazianograziani.wordpress.com/tag/zoom-festival/>, (consultato il 29/07/2022).

²⁸ <https://www.teatrofuriocamillo.com/chi-siamo/>, (consultato il 29/07/2022).

²⁹ Cfr. <http://www.materiaviva.it/>, (consultato il 29/07/2022).

³⁰ <https://teatridivetro.it/>, (consultato il 23/07/2022).

³¹ G. Graziani, *Roma anni Zero*, in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in «Culture Teatrali» ..., p.97.

Questo circuito indipendente non è esaustivo di tutte le realtà artistiche romane presenti sul territorio³²; tante altre hanno avuto una progettualità breve ma sono state ugualmente di grande impatto per lo spazio urbano che le ha ospitate. È il caso della Rampa Prenestina, edificio che si trova nel quartiere Prenestino-Labicano e che fino agli anni Settanta era utilizzata come magazzino del Teatro dell'Opera, in seguito come rifugio per famiglie disagiate. La rampa è una spirale percorribile su sette livelli che incombe nello spazio urbano in maniera invadente e ostile. Nel corso degli anni 2001-2002 un progetto di risanamento urbano attraverso azioni performative ha dato l'avvio ad un'occupazione artistica temporanea ad opera di Residui Teatro, in collaborazione con il Comune di Roma e finanziato da Programma Gioventù della Comunità Europea. Il progetto ha portato alla realizzazione di uno spettacolo itinerante sensoriale, *De Babelica Generatione*³³, aperto al quartiere del Municipio VI e ai suoi abitanti. La ricerca artistica del gruppo teatrale Residui è caratterizzata dallo studio del rapporto tra linguaggio ludico-teatrale e gli spazi urbani vissuti come inospitali, rigidi, incapaci di trasmettere un senso di appartenenza e di creare condizioni di socialità e di incontro. Lo spettacolo è stato il pretesto per occupare la rampa e i fossati laterali che si trovavano in un abbandono perdurato per anni, trasformati in discariche a cielo aperto. La ricerca drammaturgica si è arricchita dunque di un precedente lavoro di recupero e di valorizzazione della zona, grazie soprattutto alle iniziative coordinate delle associazioni locali.



Fig. 03. Rampa Prenestina.

³² A cavallo degli anni Duemila troviamo anche il collettivo multidisciplinare Area06 composto tra gli altri dalla Compagnia Fortebraccio Teatro fondata da Roberto Latini e dall'Accademia degli artefatti; si deve a questo collettivo l'ideazione nel 2006 del festival Short Theatre, diretto da Fabrizio Arcuri.

³³ *De Babelica Generatione, la spirale: progetto teatrale in uno spazio non convenzionale*, regia di Paolo Vignolo, coreografia Marta Ruiz, scenografia Paolo Baroni, compagnia Residui Teatro. Lo spettacolo ha debuttato il 10 ottobre 2002.

Foto: Emanuela Bianchi



Fig. 04. Rampa Prenestina.

Foto: Emanuela Bianchi

La creazione e l'allestimento dello spettacolo si è inserito in un processo di sviluppo urbano e di valorizzazione di un'area che, nelle intenzioni delle associazioni e delle autorità locali, sarebbe diventato un grande centro polivalente per i giovani del quartiere. Si è trattata di un'azione performativa invasiva nel tessuto urbano, un'esperienza aperta al territorio, in due sensi complementari, con l'inserimento di altri giovani interessati alle attività artistiche proposte e una costante interazione con il quartiere e la città:

Un percorso emotivo che visita la possibilità di abitare un luogo impossibile, una strada che si attorciglia su sé stessa e non porta da nessuna parte. [...] Residui Teatro fa leva su una chiara direzione di poetica, mirata alle trasformazioni del tessuto urbano, attraverso una lente visionaria capace di produrre una sorta di realtà parallela, che affonda profondamente le radici nel presente, e su un impegno tecnico in grado di sostenere tale ricerca³⁴.

La sperimentazione del giovane gruppo di artisti era finalizzata alla trasformazione di un luogo perduto, abbandonato dalla comunità e ai margini della vita sociale e culturale, per trasformarlo in un luogo d'azione teatrale basata su un rapporto individuale con lo spettatore, chiamato a percorrere lo spazio dall'alto in basso, per sette piani, interagendo

³⁴ G. M. Tosatti, *Sui piani di una doppia spirale carrabile*, in tuttoteatro.com, Anno III, n.26/27, 6 luglio 2002, <https://www.tuttoteatro.com/numeri/a3/7/a3n2627bab.html>, (consultato il 03/08/2022).

con uno spazio immaginario e personaggi irreali fino a termine del percorso. Trasformare lo sguardo, cambiare il punto di vista, mutare la percezione dei luoghi è ciò che rimane oggi di queste esperienze di teatro alternativo negli spazi urbani.

Performing Media

Le trasformazioni dell'ultimo decennio hanno cambiato il funzionamento della città. Le esperienze fin qui ricordate hanno perso la centralità all'interno dei quartieri e la sperimentazione artistica muove verso una riappropriazione dei luoghi deputati allo spettacolo. Al tempo stesso la comunità ha aumentato le pratiche di rigenerazione urbana attraverso il processo della visione artistica. Le aree urbane, le strade e le piazze anche degradate non hanno necessità di spazi culturali aggregativi ma di essere in continua interazione con gli abitanti. Nasce in questo contesto l'arte pubblica e la valorizzazione del patrimonio culturale, che va esaltato proprio nelle sue peculiarità³⁵. Si assiste alla pianificazione del paesaggio umano dove l'esperienza urbana avviene attraverso azioni performative che coinvolgono attivamente il pubblico con l'esplorazione e la riscoperta collettiva, con le cosiddette esplorazioni partecipate. Si tratta di movimenti culturali e artisti che attraverso l'uso sociale e interattivo attingono alle tecnologie digitali per proporre un percorso ludico e artistico per la partecipazione e l'innovazione urbana. I due esponenti romani che maggiormente hanno prodotto nuove forme di partecipazione artistica con l'ausilio delle innovazioni visive e sonore sono Luca Ruzza e Carlo Infante.

Luca Ruzza fonda alla fine degli anni Novanta l'OpenLab Company insieme a Laura Colombo, un laboratorio creativo composto da progettisti, ingegneri e artisti, per creare progetti interattivi «che esplorano la relazione dinamica tra le persone, la tecnologia e lo spazio attraverso innovazioni uniche. Progetti legati alla performing art, l'architettura teatrale e allestimenti scenici»³⁶. Si assiste alla trasformazione dei luoghi, alla costruzione di un nuovo significato dello spazio urbano sperimentando strategie drammatiche, postdrammatiche, polivocali e postmediali che rendono possibile un forte coinvolgimento

³⁵ Cfr. P. Desideri, M. Ilardi, A. Aymonin (a cura di), *Attraversamenti: i nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova 1997.

³⁶ <https://www.openlabcompany.com/about->, (consultato il 30/07/2022).

emotivo³⁷. La scenografia digitale diventa lo strumento di una tipologia di drammaturgia ipertestuale che ha come protagonista lo spazio aumentato. La trasformazione urbana è temporale, conferendo all'evento performativo la capacità di offrire unicità e un'occasione di mutazione dello spazio imminente e immersivo. In questo senso l'installazione performativa rappresenta il tramite per una autentica esperienza partecipativa in un contesto quotidiano mutato dalla drammaturgia della luce e dei suoni della sperimentazione artistica³⁸. Ma è l'esperienza artistica di Carlo Infante ad avvicinare maggiormente l'arte pubblica alle performing arts, con il lungo lavoro di sperimentazione condotto attraverso una estrema attenzione alle nuove forme di comunicazione e all'attuale trasformazione culturale. Il suo lavoro artistico si muove all'interno del concetto di performing media, che ha come obiettivo di proporre un'azione che coniuga interazione sociale, attività culturale e media interattivi. Nasce *urbaneexperience*³⁹, luogo virtuale che raccoglie tutte le attività che promuovono l'uso creativo della città, per reinventare spazio pubblico, tra web e territorio.

L'intuizione di Carlo Infante è avere percepito il cambio di paradigma dell'ambiente comunicativo contraddistinto dalla presenza delle tecnologie digitali, con un nuovo repertorio strutturale e linguistico proprio del digitale, inteso quindi sia come tecnica, sia come espressione artistica. Da questo principio compositivo e artistico nasce *Paesaggi Umani*⁴⁰, un progetto che integra differenti eventi di nomadismo psicogeografico, happening urbani e il performing media storytelling. Si tratta di una performance nomade ibrida che unisce scrittura, narrazione, azione e attività ludiche e partecipative:

La definizione che diamo a queste esplorazioni è *walkabout* per creare le condizioni abilitanti attraverso conversazioni peripatetiche tese a dinamizzare il confronto connettivo dei partecipanti in un esercizio d'empatia. Per essere più precisi: si tratta di un format di innovazione culturale che si connota come esplorazione partecipata, utilizzando media radiofonici e web per sollecitare quelle dinamiche realmente interattive di cui è alimentato il performing media storytelling, in cui la narrazione è inscritta nell'azione. Ciò permette di interpretare l'innovazione al di fuori delle inerzie

³⁷ Cfr. V. Fiore, L. Ruzza (a cura di), *Luce artificiale e paesaggio urbano. Raccontare il territorio con nuove tecnologie, 10 anni dopo*, LetteraVentidue, Siracusa, ed. aggiornata 2013-2022.

³⁸ Tra le produzioni romane della compagnia che rientrano in questa sperimentazione ricordiamo: *magiche lucigrafie* (2006); *codice ripetitivo #1* (2009); *sonic island* (2010); *criminal economies* (2013); *visual improvisation #0* (2014). Cfr. <https://www.openlabcompany.com>, (consultato il 20/07/2022).

³⁹ <https://www.urbanexperience.it/>, (consultato il 30/07/2022).

⁴⁰ Il progetto iniziale prende avvio negli ambienti delle Accademie d'arte delle Marche, precisamente a Macerata nei primi anni del Duemila; successivamente nel 2008 si sposta a Roma e diventa un progetto permanente e nel 2020 è inserito nel progetto triennale Contemporaneamente Roma del Comune di Roma.

convenzionali dei social media, usandoli con criterio per esprimere una folksonomy, ovvero una tassonomia popolare della storia e della geografia della città⁴¹.

La Rete web è, in questo contesto, strumento alternativo per creare delle mappe interattive e parlanti, con storie legate al paesaggio urbano, ai territori e alle periferie romane; le narrazioni evocano una memoria in grado di generare un sentimento di riappropriazione culturale e sociale da parte degli spettatori-cittadini. Come esplicita Carlo Infante nel definire le pratiche creative in rapporto alle culture digitali,⁴² il filo conduttore che attraversa le avanguardie culturali nei luoghi/non luoghi di Roma a partire dalla fine degli anni Novanta ad oggi, è certamente il tratto dell'unicità legato ad un'attività di ricerca-azione. La capacità di interpretare il territorio e l'innovazione attraverso dei progetti artistici ha portato alla creazione di un nuovo pubblico, che trova la dimensione spettacolare nel contesto urbano piuttosto che nelle esplorazioni urbane.

Paradossalmente si assiste oggi nella Capitale, a fronte di una sempre più vasta partecipazione attiva da parte del pubblico, ad una carenza di artisti con una forte capacità progettuale, in grado di combinare processi di innovazione e azioni performative, di costruire collettivi con una ricerca comune che accolga le linee indicate, ad esempio, dall'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile⁴³. Luca Ruzza e Carlo Infante, ognuno con le proprie peculiarità artistiche, si offrono dunque come i più recenti riferimenti per i giovani artisti romani che intendono proporre un nuovo statuto estetico fondato sulla creatività sociale diffusa.

Riferimenti Bibliografici

A. C. Altieri ed E. Manni, *Il teatro nei centri sociali fra alternativa e nuovo mercato. Milano e Roma a confronto* in M. Gallina, *Il teatro possibile: linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Franco Angeli, Milano 2005.

E. Armano, C.A. Dondona, F. Ferlino (a cura di) *Postfordismo E Trasformazione Urbana*, Ires –Istituto di Ricerche Economico-Sociali del Piemonte, Centro Stampa Regione Piemonte, Torino 2016.

⁴¹ C. Infante, *Paesaggi urbani*, Edizione Bordeaux, Roma 2021, p.10-11.

⁴² Cfr. *Performing media. Un futuro remoto. Il percorso di Carlo Infante tra memoria dell'avanguardia e transizione digitale*, G. Riposati, M. Di Leo (a cura di), Editoria & Spettacolo, Roma 2022.

⁴³ Cfr. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/> (Consultato il 23/07/2022).

- S. Annunziata, M. Cossu, *Roma oltre il Piano: forme di urbanità per la città contemporanea*, in Atti della XIII Conferenza Società Italiana degli Urbanisti Città e crisi globale: clima, sviluppo e convivenza, Planum - The European Journal of Planning on-line, Roma 25-27 febbraio 2010.
- F. Balletti, S. Soppa, *Gli spazi pubblici: luoghi di conflitto e risorsa della città multietnica*, in Atti della XIII Conferenza Società Italiana degli Urbanisti Città e crisi globale: clima, sviluppo e convivenza, Planum - The European Journal of Planning on-line, Roma 25-27 febbraio 2010.
- C. Cellamare, (a cura di), *S.M.U.R. Self Made Urbanism Rome: Roma, città autoprodotta. Ricerca urbana e linguaggi artistici*, Manifestolibri, Roma 2014.
- M. Carta, *Next city, culture city*, Meltemi Editore, Milano 2004.
- A. Coppola e G. Punziano (a cura di), *Roma in transizione, Governo Strategie, metabolismi e quadri di vita di una metropoli*, Vol. Due, Planum publisher, Roma - Milano 2018.
- S. Crobe, *Come le lucciole. Sperimentazioni artistiche e fermenti culturali tra margini territoriali e disciplinari* in Atti della XXI Conferenza Nazionale Siu, confini, movimenti, luoghi. Politiche e progetti per città e territori in transizione, Planum Publisher, Roma-Milano 2019.
- P. Desideri, M. Ilardi, A. Aymonin (a cura di), *Attraversamenti: i nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa & Nolan, Genova 1997.
- V. Fiore, L. Ruzza (a cura di), *Luce artificiale e paesaggio urbano. Raccontare il territorio con nuove tecnologie, 10 anni dopo*, LetteraVentidue, Siracusa, ed. aggiornata 2013-2022.
- A. Giangrande, E. Mortola, *Il caso dell'Angelo Mai nel Rione Monti di Roma*, Gangemi Editore, Roma 2011.
- G. Graziani, *Roma anni Zero*, in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in «Culture Teatrali», n.24, Annale 2015, Bologna.
- G. Graziani, *Zone teatrali libere. Un esperimento di produzione indipendente a Roma*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2010.
- G. Graziani, S. Lo Gatto (a cura di), *La scena contemporanea a Roma, Strategie di produzione e sostegno nel teatro e nella danza tra il 2000 e il 2012*, Provincia di Roma, Roma 2013.
- C. Infante, *Paesaggi urbani*, Edizione Bordeaux, Roma 2021
- S. Margiotta, *Lo spazio-cantina come strumento di costruzione drammaturgica*, in «Sciami, Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono», n. 11 – aprile 22, <https://doi.org/10.47109/0102310103>.
- S. Mei, *Disambiguazione. Come una premessa* in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, in «Culture Teatrali», n.24, Annale 2015, Bologna.

E.R. Meschini, *Comunità, spazio, monumento: Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche*, Mimemis Edizioni, Milano 2021.

F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena, 24-25 maggio 1986, Mucchi, Modena 1987.

G. Riposati, M. Di Leo (a cura di), *Performing media. Un futuro remoto. Il percorso di Carlo Infante tra memoria dell'avanguardia e transizione digitale*, Editoria & Spettacolo, Roma 2022.

M. Schirmacher, *Il Collettivo Angelo Mai di Roma trionfa agli Ubu. L'intervista*, in *Artribune*, 2 febbraio 2017.

G. M. Tosatti, *Sui piani di una doppia spirale carrabile*, in *tuttoteatro.com*, Anno III, n.26/27, 6 luglio 2002.

V. Valentini, *Nuovo teatro italiano*, in «alfabeta2», n°30, anno III, giugno 2013.

Sitografia

www.ubuperfq.it (Consultato il 29/07/2022).

www.angelomai.org (consultato il 22/07/2022).

www.kollatinounderground.eu (consultato il 28/07/2022).

www.teatrofuriocamillo.com (consultato il 29/07/2022).

www.teatridivetro.it (consultato il 23/07/2022).

www.tuttoteatro.com (consultato il 03/08/2022).

www.openlabcompany.com (consultato il 20/07/2022).

www.urbanexperience.it (consultato il 30/07/2022).

www.un.org/sustainabledevelopment (Consultato il 23/07/2022).

www.materiaviva.it (consultato il 29/07/2022).

Biografia dell'autore-autrice/ Author's biography

Desirée Sabatini è professoressa associata in discipline dello spettacolo presso il Dams, Università degli Studi Link Campus University, dove dal 2017 al 2021 è stata assegnista di ricerca sull'audiovisivo teatrale. Ha conseguito il Dottorato in Storia, Teoria e Tecnica del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università di Roma, dove è stata successivamente, dal 2012 al 2015, titolare di un assegno di ricerca senior per il progetto Europeo European Library of Artistic Performance e di un assegno di ricerca per il progetto: "Tecnologie e metodologie di analisi e restauro dello spettacolo digitale". L'ambito di ricerca riguarda l'uso delle tecnologie digitali per la storia del teatro, la realizzazione degli archivi

digitali della memoria teatrale e il recupero, mediante restauro digitale, dei documenti audiovisivi storici. Un parallelo ambito di ricerca riguarda le problematiche teoriche, storiche e metodologiche della regia e della messa in scena in relazione allo spettacolo dal vivo in spazi non convenzionali e nello specifico nei luoghi della cultura per un'analisi delle nuove forme di teatro contemporaneo come propulsore del patrimonio culturale.

Desirée Sabatini is Associate Professor in Performing Arts Disciplines at Dams, Link Campus University, where from 2017 to 2021 she was a Research Fellow on Theatrical Audiovisuals. She obtained her PhD in History, Theory and Technique of Theatre and Performing Arts at the University of Rome, where she was subsequently, from 2012 to 2015, holder of a senior research grant for the European project European Library of Artistic Performance and a research grant for the project: Technologies and methodologies of analysis and restoration of digital performance. The field of research concerns the use of digital technologies for the history of theater and, in particular, the interaction between scientific and technological research and studies on theater, through an in-depth use of audiovisual sources, editing, edition of theatrical audiovisuals, completed at research and pedagogy; the creation of digital archives of the theatrical memory; the restitution, thanks to digital restoration, of historical audiovisual documents.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review