

Il teatro ai tempi della cultura convergente. Effetti di serializzazione nelle arti performative*

Roberta Ferraresi**

Università di Bologna

First, it was “The Gutenberg Galaxy”; then, “the Age of Mechanical Reproduction”; and now, here we are with another strong technological turn, which is influencing our lives, and again the artistic and cultural production as well. They call it “Convergence Culture”, focusing on a new (always interwoven) way of life caused by the portable technologies and the spread of the Internet. This study aims to analyze how these changes are affecting contemporary Italian theatre, with the support of the work developed by media studies in the field of serialization practices. In particular, it focuses on the phenomena of expansion of cultural products, moving from the context of the creation to the world of the reception. While respecting the specificity of both fields, the intention is to build a shared multidisciplinary perspective to understand how some effects of the “Convergence Culture” are changing the artistic and cultural production.

Keywords: Convergence culture; theatre studies; performance studies; serialization.

La diffusione di internet, la portabilità delle tecnologie, la moltiplicazione dei dispositivi di delivery; la frammentazione transmediale delle informazioni, la loro scalabilità; la connessione permanente, l'istantaneità delle comunicazioni; la possibilità di intervenire nella selezione, nella modificazione o addirittura nella creazione di contenuti... Dopo la Galassia Gutenberg agli albori della modernità e la stagione della “riproducibilità tecnica” benjaminiana a inizio Novecento, sembra che ci troviamo di nuovo sul crinale di un mutamento epocale, rispetto a cui Henry Jenkins (2006) ha parlato con efficacia di “cultura convergente”.

Benjamin e Jenkins (come molti altri) concordano su alcuni punti, che si dimostrano di vitale importanza ai nostri fini: suggeriscono che le trasformazioni tecniche in atto, di conseguenza, esercitino forme di influenza sulle condizioni della produzione culturale e artistica; stabiliscono che l'avvento di una nuova opzione mediale implichi, non la sostituzione di quelle esistenti, ma una loro profonda e sostanziale interrogazione; invitano a focalizzare l'attenzione globalmente sulla qualità dei processi (produttivi e ricettivi) delle pratiche artistico-culturali, piuttosto che sui loro specifici prodotti.

* Articolo proposto il 18/07/2016. Articolo accettato il 14/10/2016

** Email: roberta.ferraresi@unibo.it

Dunque, c'è da chiedersi: cosa accade, nel contesto della nuova “cultura convergente”, a un mondo antico come quello del teatro, che lungo i secoli si è trovato più volte a ridiscutere il proprio statuto? Come si ridefinisce la sua peculiarità, la *liveness* del fatto scenico? Che effetti si irradiano al livello delle modalità compositive e spettatoriali?

Su questi orizzonti si colloca il nostro discorso, che ha il proposito di capire come le arti performative contemporanee stiano mutando in relazione a questo tipo di cambiamenti. Tenendo ferme e ben presenti le dovute specificità, vogliamo provare a rispondere a queste domande partendo da una prospettiva allargata: i fenomeni della serializzazione audiovisiva saranno affrontati insieme a quelli che si possono rintracciare in teatro, in un contesto teorico di ampio respiro che ipotizza uno sguardo unitario sui campi mediologici, artistici e della produzione culturale. Televisione e performance, prodotti audiovisivi e teatrali appartengono a mondi diversi, con caratteristiche, processi e problemi ben specifici; ma è anche vero che si trovano a condividere un nodo determinante: quello delle persone che li creano e di quelle che ne fruiscono. Queste stanno cambiando radicalmente, insieme ai mutamenti tecno-mediali del nostro tempo; e ciascun percorso creativo, al di là delle necessarie peculiarità, si trova a dover fare i conti con produttori e spettatori certo diversi e specifici (così come i prodotti intorno a cui si coagulano), ma nell'insieme profondamente (e similmente) mutati. Sembra che la cultura contemporanea porti all'incontro su territori ulteriori: dove audiovisivi e teatri possono per un attimo incrociarsi intorno a questioni comuni. Di nuovo, su un diverso orizzonte, un altro segno possibile della cultura convergente.

Pratiche di serializzazione fra media e *theatre studies*

Il fenomeno, non oggetto di analisi complessive in campo teatrologico, è stato scavato a fondo nei campi dei *media studies*, con punte di discussione e dibattito particolarmente fruttuose nei territori di indagine connessi alle pratiche di serializzazione. La questione pare collocarsi al cuore stesso della profonda trasformazione tecno-mediale in atto e di recente gli studiosi si sono concentrati in modo consistente sull'identificazione dei rapporti fra il nuovo paradigma della “cultura convergente” e i suoi possibili effetti nei territori inediti su cui si sviluppa la cosiddetta post- (Abruzzese, 1984) o neo-serialità (Innocenti e Pescatore, 2008).

Già così è evidente come una ricognizione all'interno di tale paesaggio frastagliato e mutevole, con la guida degli itinerari tracciati negli ultimi anni dagli studiosi di questioni mediologiche, potrebbe dimostrarsi estremamente produttiva per provare a intercettare le modalità di impatto delle nuove condizioni tecno-mediali in campo teatrale e performativo. Ma possiamo aggiungere un elemento ulteriore, specifico e di cruciale importanza: negli anni Duemila, i palcoscenici italiani sono scossi da una serie di nuove pratiche che in breve si impongono all'attenzione nazionale, ma che sembrano sfuggire nel complesso a qualsiasi tentativo di inquadramento critico-teorico globale (età, provenienza, genere, linguaggio); forse, gli stimoli che è possibile raccogliere nel campo della neo-serialità, così

come affrontata dai media studies in rapporto alle mutazioni sociologiche determinate dal nuovo paradigma della “cultura convergente”, potranno contribuire a comprendere da un punto di vista diverso i fenomeni teatrali e performativi italiani degli anni Duemila.

A questo punto occorre una piccola precisazione metodologica. In campo mediologico si possono rinvenire posizioni che auspicano a un utilizzo ampio e lato del lavoro compiuto intorno ai problemi della neo-serialità: è il caso di Veronica Innocenti e Guglielmo Pescatore (2008, p. 54), nel momento in cui valutano, fin dagli anni Ottanta, l’esorbitazione del processo di serializzazione rispetto al consueto confine cine-televisivo, “per divenire caratteristico di tutta l’industria dell’intrattenimento” (anche se includervi il contesto teatrale-performativo potrebbe sembrare una forzatura); della prospettiva complessa e complessiva proposta dai “media-mondo” di Giovanni Boccia Artieri (2004), fra comunicazione e sociologia, media studies e produzione culturale; ma anche di altri studiosi che invitano a una considerazione dei fenomeni post-seriali anche al di fuori dei campi mediologici, dove diventerebbero stimolo per comprendere più complessivamente i mutamenti in atto in particolare nel settore della produzione e fruizione culturale (ad esempio Signori, 2011; Bernabei, 2011).

Tornando in campo teatrologico, l’idea è piuttosto prossima alla nozione di “is/as performance”, che intendiamo utilizzare come guida metodologica. Formulata dai *performance studies* e attualmente protagonista di una consistente diffusione internazionale, prevede che l’oggetto di indagine (“is performance”, in questo caso la serialità) si converta in una “lente teoretica” (Taylor, 2001), in uno strumento che consente di studiare altre tipologie di fenomeni come se fossero tale oggetto (“as performance”), alla volta di “ripensare la produzione e l’espressione culturale da una posizione diversa” (Deriu, 2012, p. 104). Questo è quello che proveremo a fare nelle prossime pagine: auspicando una prospettiva teorica allargata e senza nulla togliere ai dati di incommensurabile specificità che separano studi e oggetti mediologici e teatrologici, osserveremo la produzione drammaturgica, gli esperimenti di scrittura e i dispositivi compositivi dei teatri italiani degli anni Duemila da una “posizione diversa”, quella rappresentata dalle prospettive messe a punto nel campo dei media studies per i fenomeni legati alla neo- o post-serialità. Scendendo nello specifico, potremo constatare come – per alcune sue caratteristiche che vedremo – “è proprio attraverso la performance teatrale che è possibile rinvenire il rapporto di determinazione reciproca fra arte e media” (Gemini, 2003, p. 18).

“Oggetti abnormi” fra serialità e scena

Anche in teatro si danno negli ultimi tempi “oggetti abnormi” (Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013, p. 13), che esorbitano rispetto ai confini delineati di consueto dai canoni delle arti performative.

Un primo indizio si rinviene nell’approccio stesso degli artisti al fare teatrale: più che ad allestire spettacoli, produrre opere o testi, sempre più lavorano per progetti e costruiscono

così veri e propri “mondi” (Ponte di Pino, 1988) immersivi ed esplorabili, che vengono offerti al pubblico in modo frammentario, policentrico e non lineare. Questa tendenza è attiva nel Nuovo Teatro fin dagli anni Ottanta – stagione non a caso considerata cruciale anche per gli sviluppi della neo-serialità – e, in tempi recenti, si è configurata come una prassi trasversalmente percorsa e condivisa.

Nelle avanguardie teatrali del secondo Novecento, troviamo i grandiosi spettacolomondo di Luca Ronconi, impegnato fin dagli esordi nella forzatura (spaziale, temporale, testuale) dei limiti consueti della scena; insieme a maestri come Peter Brook e Bob Wilson, si profila un teatro che, più che un oggetto da guardare, è un’esperienza da vivere, fondato su testi esplosi in universi di rimandi, collocato spesso in spazi non tradizionali e che sovente supera di molto la solita durata di un prodotto spettacolare (fino a 8-10 ore). In tempi più recenti, possiamo rimandare al caso estremo ed emblematico della Tragedia endogonia, ciclo creato fra il 2002 e il 2004 dalla *Societas Raffaello Sanzio*: gli 11 episodi *site-specific* e le innumerevoli “crescite” (sorta di spin-off degli spettacoli principali) sono legati fra loro da reti di senso complesse e dinamiche, mentre l’opera dimostra di esorbitare anche in senso transmediale rispetto ai limiti del palcoscenico (su libri, film, cd audio).

Oltre a questi casi limite e capitali, possiamo affermare che le sperimentazioni legate a processi di dilatazione dell’evento performativo siano uno degli aspetti che può descrivere complessivamente il percorso delle avanguardie della scena nel secondo Novecento; e, come vedremo, è un punto su cui i media studies confermano la propria attenzione rispetto agli effetti del nuovo paradigma della cultura convergente. Fra tendenze teatrali e pratiche di serializzazione, il nostro itinerario di indagine partirà da qui, in un percorso che si inaugura sui fronti del processo produttivo, per giungere poi sui versanti di quello ricettivo-spettatoriale. Lo scopo è quello di verificare come questi elementi siano attivi a livelli più sotterranei e trasversali di quelli espliciti e diretti che abbiamo citato: nelle prossime pagine si vedrà come paiano puntellare l’intero paesaggio performativo post-novecentesco e in particolare il suo livello drammaturgico-compositivo, anche in quei percorsi e oggetti che in apparenza sembrano avere poco o nulla che fare con i domini della serialità.

Processi di serializzazione nel Nuovo Teatro italiano degli anni Duemila

Processi di serializzazione #1: vettori di dilatazione

La questione della dilatazione si dimostra centrale in campo mediologico: attiva come problema teorico fin dagli anni Ottanta, Innocenti e Pescatore (2008, p. 61) la considerano oggi come uno dei fulcri intorno a cui ruota la produzione seriale recente e contemporanea. Il nuovo tipo di narrazione che propone, secondo gli studiosi, tende “a spingersi oltre i confini tradizionali dei format di provenienza”, prospettando a livello spaziale “universi iper-diegetici”, che sono “vasti, dettagliati, (...) sempre suscettibili di

ampliamento e ricostruzione”, mentre su quello temporale – scaturendo dalla combinazione di serial (un racconto a puntate interdipendenti) e serie (composta da episodi auto-conclusivi) – dimostrano una durezza inedita e si manifestano cioè come “permanenti”. Si prospetta così l’ipotesi di una “dilatazione illimitata” dell’esperienza mediale. Che, inoltre, funziona anche in un altro senso: gli studiosi, insieme a Bioni (2013), descrivono le nuove narrazioni ecosistemiche come aperte (che cambiano nel tempo e nello spazio), interconnesse, in equilibrio durevole (sia in senso persistente che resiliente), non procedurali (cioè che non prevedono percorsi di causa-effetto predeterminati), biotiche e abiotiche (rispettivamente per quel che riguarda la materia narrativa e il contesto mediale).

Similmente, le strutture drammaturgiche messe a punto dalla teatralità del nostro tempo rifuggono le convenzioni narrative e drammatiche tradizionali, disintegrando di frequente la linearità di una possibile “storia” nel montaggio di una serie di micro-episodi autonomi e indipendenti, legati fra loro – più che da nessi di causalità – da fitte reti di rimandi. I teatri italiani degli anni Duemila propongono spesso opere che non evolvono – almeno, non in senso convenzionale –, ma sono costruite su montaggi di micro-scene che è possibile relazionare fra loro a più livelli e risultano dunque incastonate in una sorta di “eterno presente” esplorabile più in senso orizzontale che verticale.

Questo, per quanto riguarda i singoli spettacoli. Ma la situazione si complica se si prendono in considerazione – invece che le opere specifiche – gli interi percorsi creativi proposti dagli artisti; questo è necessario perché – come si è avuto modo di accennare –, almeno dagli anni Ottanta, essi lavorano – più che a uno spettacolo – a progetti articolati in diversi episodi, veri e propri cicli, mondi scenici, universi narrativi e sensoriali in cui ogni opera articola, integra e arricchisce il sistema di riferimento (Ponte di Pino, 1988, p. 22, riflette anche su questo, invitando appunto a fondare “uno sguardo diacronico che ricollega i diversi spettacoli”). Su questi fronti, oltre al caso-limite della Tragedia endogonia, si può citare il lavoro di *Fanny & Alexander* (su Nabokov o sul Mago di Oz), dei Motus (il progetto Animale politico, Rooms), degli Artefatti, di Antonio Latella. E poi c’è il vasto e discusso panorama degli “studi” con cui fino a qualche anno fa le compagnie (soprattutto giovani) erano solite presentare i work in progress del proprio lavoro in vista del debutto (Anagor su Fortuny, Babilonia Teatri su Pornoboy), un fenomeno – ora in fase di flessione – che creava dinamiche più esplicitamente seriali.

Conseguenze di primaria importanza dei fenomeni di dilatazione del prodotto performativo si danno su un altro piano cruciale: quello del personaggio e più ampiamente dell’identità che gli viene definita intorno. Dopo le esperienze-chiave di scardinamento di questa istanza nel Novecento, si potrebbe supporre che anche qui ci troviamo oggi di fronte a un fenomeno di dilatazione del personaggio: le presenze che popolano la scena contemporanea sono allo stesso tempo attori, personaggi e persone (e anzi spesso insistono esplicitamente sulla questione), nessuno prevale sull’altro; e, di spettacolo in spettacolo, capita che si ripresentino, insieme a questa vibrazione che scaturisce dall’instabilità della loro identità. In ogni messinscena, i protagonisti dei lavori di Teatro Sotterraneo o Daniele Timpano si presentano col loro (vero) nome proprio, dischiudendo in parte una prospettiva biografica, ma mantenendo anche saldo il livello fictional; in quelli

di Babilonia o Anagoor non hanno nome, ma – con caratteristiche riconoscibili – sono sempre “loro”. Il teatro del nostro tempo, insomma, pare abitato da macro-personaggi che ritornano, ad accompagnare lo spettatore in una nuova esperienza del mondo da cui provengono.

Processi di serializzazione #2: il ritorno del reale

La dilatazione spazio-temporale e la dissoluzione del personaggio conducono a un secondo importante livello di riflessione, che potremmo definire come quello della “performatività” dell’esperienza neo-seriale. Riprendiamo il discorso di Innocenti e Pescatore (2008, p. 67): “i processi che portano a effetti di fiction deterritorializzata e a frame spazio-temporali persistenti, duraturi, producono, tra le altre cose, una conseguenza sull’opposizione classica realtà/finzione, che gli studiosi traggono da un doppio movimento fra “soapizzazione” dei reality e la capacità della serie di “funzionare come una cosa reale”. Tenendo più ampiamente conto che – come constata Boccia Artieri (2004, p. 61) – “è a partire dalla modernità che la finzione si autonomizza dalla “realtà reale” e può generare un proprio mondo “reale””. Di nuovo, il prodotto neo-seriale si trova a debordare dai limiti del proprio supporto, ma in questo caso da una prospettiva opposta a quella del processo creativo (che abbiamo trattato in precedenza): secondo gli studiosi, questa rifondazione del rapporto fra reale e finzionale funziona nel momento in cui i prodotti neo-seriali invadono la vita quotidiana dei propri fruitori, in quanto vengono utilizzati come risorse sociali e relazionali. Così, le “barriere” fra esperienza della testualità e della vita si sfumano sempre di più.

Per quanto riguarda i territori teatral-performativi, abbiamo accennato che le esperienze-chiave del Nuovo Teatro italiano degli anni Duemila tendono a sfuggire a qualsiasi tentativo di inquadramento critico globale; ma non abbiamo specificato che, per la verità, c’è un orizzonte teorico presso cui critici e studiosi sembrano concordare per affrontare il fenomeno nel complesso: di recente, a vario titolo, si è parlato dei rinnovati rapporti fra teatro e realtà – di “ritorno del reale”, “post-realtà”, “realtà allo stato gassoso” (Donati, 2012; Graziani, 2010; Sacchetti, 2012).

Il fenomeno, in prima battuta, è attivo e visibile a un livello elementare, quello della scelta dei linguaggi e dei temi affrontati dagli artisti della ricerca teatrale, laddove essi dimostrano un particolare interesse per elementi e stimoli estratti dalla realtà contemporanea: dalla contro-storia di Timpano all’attivazione della memoria collettiva di Anagoor, dai linguaggi massmediali di Sotterraneo a quelli tecnologici di Santasangre, fino a una generale prossimità per i territori del pop e della comicità. Non è che queste tendenze rappresentino però una sorta di regressione della scena in chiave rappresentativa o mimetica: gli artisti lavorano sulla realtà da un diverso punto di vista che è quello dello “smontaggio del teatro”, alla volta di “scardinare in vari modi i meccanismi della comunicazione [...] per mostrarne il funzionamento” (Graziani, 2011; Palazzi, 2010). Il che significa implicitamente un coinvolgimento profondo del pubblico nel fatto scenico,

che non è più un oggetto da vedere passivamente, ma un percorso da esperire, il cui compimento (finzionale) fra l'altro eserciterebbe un'influenza non secondaria sulla quotidianità (reale) delle persone che vi partecipano (per esempio, seguendo il discorso di Graziani, conducendole a interrogare e mettere in crisi le modalità della comunicazione contemporanea). Già su questo primo livello possiamo intercettare un basilare movimento di fuoriuscita dei contenuti performativi dallo spazio scenico, alla volta di percorsi di pervasione e radicamento nella vita reale.

Va detto poi che nel teatro italiano degli ultimi anni assistiamo globalmente a un inedito fenomeno di attenzione per la spettatorialità, nitidamente percepibile rispetto al tema del coinvolgimento – più o meno diretto e esplicito – del pubblico all'interno dell'opera. Un esempio capitale si trova nel percorso di Teatro Sotterraneo, che fin dagli esordi ha sperimentato forme di interazione sostanziale con lo spettatore ai fini della creazione di una forma di drammaturgia partecipata. In modo meno diretto, il contributo fruitivo si pone come determinante anche nei lavori di *Pathosformel* (partiture vive il cui senso è da costruire nella propria mente), di Timpano (che espone fonti storiche diverse e spesso opposte, obbligando il pubblico a prendere posizione), e più in generale a tutti quelle opere che mirano a una attivazione più sottile – ma sempre determinante – del pubblico nella costruzione del senso dello spettacolo.

Nel caleidoscopico ventaglio di possibilità note e inedite squadernate dai teatri italiani degli anni Duemila rispetto alla relazione con il reale, è possibile intravedere una traiettoria unitaria, seppure vibrante di modalità applicative ed espressive diverse e specifiche: quella di coinvolgere lo spettatore, attraverso il linguaggio performativo, in un'esperienza reale, che impatta in profondità non solo sulle modalità di fruizione, ma pare tentare di insediarsi anche nelle pieghe della vita quotidiana, ben oltre e dopo lo spettacolo. Così, sembrerebbe trattarsi di lavori che debordano enormemente dai limiti del palcoscenico, non solo in senso intra-teatrale (drammaturgico, spazio-temporale, ecc.), ma perché vanno a invadere il piano – concreto e personale – della vita di chi vi partecipa.

Processi di serializzazione #3: post- o neo-spettatorialità

Infine, al culmine di questa ricognizione, troviamo dunque una questione centrale: quella del ruolo dello spettatore e della sua trasformazione. Occorrerà ora tornare sui temi che abbiamo appena toccato, però affrontandoli ad un livello più profondo e diretto.

Laura Gemini (2003, p. 51) nota come le possibili tipologie di relazione oggi generino “una dinamica inedita del fare comunità”; Innocenti e Pescatore (2008, p. 73) individuano il “perno” della produzione neo-seriale proprio “nell’idea di comunità”, che sottintende “un approccio collaborativo e caratterizzato da una moltiplicazione delle possibilità di relazione tra testo e spettatore”. Se il mondo si riempie di ecosistemi narrativi, di testi complessi e dinamici, i cui spazi, tempi e rimandi sono potenzialmente dilatibili all’infinito, prevedendo anche il contributo dello spettatore, la conseguenza teorica che se ne può trarre riguarda inevitabilmente una mutazione del ruolo di quest’ultimo e dunque nel complesso

dell'esperienza artistico-culturale. In effetti, come sostengono gli studiosi, “la tendenza cross-mediale prevede (...) una narrazione in gran parte condotta dal fruitore”. C'è quindi da riflettere su come questo radicale mutamento che pervade ogni momento della quotidianità abbia impattato sugli orizzonti di lavoro delle pratiche artistiche tradizionali.

Tornando in campo teatrale con queste nuove considerazioni, potremmo cominciare con l'individuare come idee cospicuamente utilizzate di recente in campo mediologico per descrivere la pervasività dei nuovi prodotti – dai media-community all'high concept, fino all'economia affettiva –, facciano geneticamente parte del fenomeno italiano del teatro di gruppo, laddove questo investe primariamente nella creazione di comunità temporanee di artisti e spettatori intorno ai prodotti performativi (casi recenti ed eclatanti sono quelli di Ricci Forte o di Romeo Castellucci).

Scrivono Attilio Scarpellini (2007, p. 14) sui teatri del nostro tempo: “Il loro multiverso stilistico va compreso come il tentativo artigianale di costruire con i linguaggi che ci sono (...) qualcosa che prima non c'era. Un oggetto? Certo, ma, attraverso di esso, una diversa relazione con l'altro”. C'è chi ha parlato di “relazione teatrale” (De Marinis, 2008), di “teatro 2.0” (Ponte di Pino, 2010) e chi di “arte relazionale” (Sacchetti 2012, da Nicolas Bourriaud), per mettere l'accento sulle nuove opzioni partecipative proposte dal teatro contemporaneo e sui valori socio-relazionali su cui sembra insistere sempre più. Lì e altrove, si tratta più che della visione passiva di spettacoli: cioè della creazione di situazioni che evolvono a partire dal coinvolgimento – fisico o concettuale – del pubblico, presumibilmente con lo scopo di rivedere un senso dell'arte nella società che, in casi come questi, esprimerebbe la tendenza di voler “svolgere una funzione di interstizio in cui si ricreano alternative di vita possibile” (Sacchetti, 2012, p. 59).

L'opera d'arte nell'epoca della cultura convergente

La perdita dell'aura...

Né la materia né lo spazio, né il tempo sono più da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte (Valéry in Benjamin, 1955)

Potrebbe sembrare una constatazione che si leva – più o meno ottimisticamente – dal crinale di questo nostro terzo millennio. Invece, è un pensiero di Paul Valéry con cui Walter Benjamin ha voluto aprire il suo celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1955), quasi un secolo fa. Qui, Benjamin formula alcuni dei suoi concetti più radicali e celebri, fra cui quello di “perdita dell'aura”.

L'aura – secondo il filosofo – scaturisce dall'unicità dell'opera d'arte, corrisponde alla distanza che si instaura fra essa e il potenziale spettatore, si fonda sull'hic et nunc della fruizione, stabilisce la sua stessa autenticità: cioè, il meccanismo funziona nel momento in cui l'osservatore, separato in modo permanente dall'oggetto artistico, lo raggiunge e ne fa esperienza laddove esso è collocato. Ma i mezzi espressivi che emergono a inizio

Novecento – come fotografia e cinema – sembrano spiazzare alla base il senso e il funzionamento di questo dispositivo. Figurarsi quello che accade oggi con tablet, smartphone, pc, che consentono una connessione permanente a contenuti portabili, scalabili, frammentabili e che dimostrano continuamente che “i fatti, le cose, i corpi sono sempre possibili altrimenti” (Boccia Artieri, 2004, p. 101). Se l’opera d’arte diventa fruibile in più luoghi, tempi e modi – constata Benjamin – la distanza fra essa e lo spettatore si assottiglia sempre di più e l’*hic et nunc* della fruizione si dissolve in una miriade di nuove opzioni di relazione. Così, l’unicità dell’opera è scardinata; il senso della sua autenticità è minato alla base; il suo valore rituale è perduto. Ma non è detto che si profili così la fine dell’arte come la conosciamo.

... e il suo recupero

Come molti, insieme a Benjamin, hanno valutato, le nuove scoperte e le innovazioni tecno-mediali interrogano i limiti dell’arte, le modalità d’approccio, il suo ruolo nella società; ed è così – sostiene il filosofo – che l’arte è costretta a immaginare per sé nuove e inaspettate funzioni. Benjamin considerava in questo senso il movimento coevo delle avanguardie, che all’insegna dell’*art pour l’art* avevano superato le istanze mimetico-rappresentative delle pratiche artistiche, inaugurando così la lunga e fortunata vicenda novecentesca del concettuale e prefigurando per l’arte un nuovo statuto, che investe primariamente sulla sua dimensione interpretativa, cioè sulle attività spettatoriali.

L’intuizione benjaminiana è ancora potentemente attiva. Ma, se la sempre maggiore fruibilità delle opere, assottigliando la distanza rispetto al fruitore, ha provocato la perdita della loro dimensione auratica, come abbiamo visto l’enorme investimento che i prodotti artistici del nostro tempo operano sulle attività spettatoriali – dalle dinamiche interpretative alla co-autorialità – non provocano certo una vanificazione dell’*hic et nunc* della fruizione. Anzi, questo è sempre più amplificato e centrale, se consideriamo la sua crescente possibilità di personalizzazione (a livello formale ma anche concettuale). Se da un lato la portabilità, la scalabilità, la riproducibilità dei contenuti li avvicina al loro pubblico, dall’altro ci troviamo di fronte a una nuova forma di distanza, a “un orizzonte che si sposta al nostro avvicinarsi” (Boccia Artieri, 2004, p. 101): “l’irriducibilità delle possibilità” dei percorsi e “l’altrimenti complesso” in cui siamo immersi fanno sì che gli itinerari di fruizione creati da ogni spettatore, il lavoro interiore di ciascuno e il suo rapporto sempre più esclusivo con l’opera, siano fra loro lontani, incommensurabili.

Dunque, si potrebbe supporre che la dimensione dell’esistenza unica e irripetibile dell’opera d’arte – la sua aura – non sia andata perduta in coincidenza alle nuove condizioni determinate dagli sviluppi tecno-mediali; ma che, più semplicemente, l’aura si sia spostata altrove: cioè dal processo di produzione a quello di fruizione; insomma dal prodotto in sé all’esperienza, sempre più unica e irripetibile, che se ne può fare.

Nota Biografica

Roberta Ferraresi ha conseguito il dottorato di ricerca presso il Dipartimento delle Arti Visive Performative Mediali dell'Università di Bologna (tutor Prof. Marco De Marinis), che ha avuto come esito una tesi dal titolo “La nuovissima teatrologia. Studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila”, ora in fase di pubblicazione. Si occupa di culture teatrologiche occidentali e di Nuovo Teatro italiano. Coltiva inoltre un’operatività teatrale oltre il contesto accademico: co-dirige la webzine “Il tamburo di Kattrin” e scrive per diverse riviste di rilevanza nazionale. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Questo fantasma. Il critico a teatro* (con A. Porcheddu) (Titivillus, Corazzano 2010).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (a cura di). (1984). *Ai confini della serialità*. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. (2000) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino: Einaudi.
- Bernabei, V. (2011). La serialità nell'epoca della cultura partecipativa. In S. Brancato (a cura di) *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva* (pp. 61-85). Napoli: Liguori.
- Bisoni, C., Innocenti, V., e Pescatore, G. (2013). Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione. In C. Bisoni, V. Innocenti (a cura di) *Media Mutations - Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali* (pp. 11-26). Modena: Mucchi.
- Boccia Artieri, G. (2004). *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporane*. Roma: Meltemi.
- De Marinis, M. (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Rom: Bulzoni.
- Donati, L. (2012). Gli anni Zero, il teatro e l'autobiografia. in S. Casi. E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico* (pp. 93-102). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano: Franco Angeli.
- Graziani, G. (2011). Epica, etica, pop. Manovre di uscita dalla post-modernità tra letteratura e teatro. In F. Arcuri e I. Godino (a cura di) *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà* (pp. 172-183). Corazzano: Titivillus.
- Graziani, G. (2010). La realtà allo stato gassoso – uno sguardo al teatro degli anni Zero. *Altre Velocità*. Preso da <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/86/la-realta-allo-stato-gassoso-sul-teatro-degli-anni-zero.html>
- Innocenti, V., e Pescatore, G. (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri.

- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Palazzi, R. (2010). Ondata e ritorno. *Linus teatro*, XLVI, 8, 92-93. Preso da www.fagarazzizuffellato.com/.../linus.%20ondata%20e%20ritorno.%20Palazzi.pdf
- Ponte di Pino, O. (1988). *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*. Firenze: La casa Usher.
- Ponte di Pino, O. (2010). *Il teatro 2.0 ai tempi di Facebook*, Ateatro. Preso da <http://www.ateatro.it/webzine/2010/07/14/il-teatro-2-0-al-tempo-di-facebook/>
- Sacchettini, R. (2012). La "realtà" a teatro. Domande aperte all'ultima stagione. *Lo Straniero*, 148, 58-67. Preso da: <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/153/la-realta-a-teatro-domande-aperte-allultima-stagione.html>
- Scarpellini, A. (2007). Prefazione. Libertà e patria. In G. Graziani (a cura di), *Hic sunt leones. Scena indipendente romana* (pp. 9-16). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Signori, G. (2011). Post-serialità: dal racconto seriale alle narrazioni distribuite. In S. Brancato (a cura di), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva* (pp. 87-111). Napoli: Liguori.
- Taylor, D. (2001). Performance Studies: a Hemispheric Focus. In R. Schechner, (2002) *Performance Studies: an Introduction* (p. 13). London-New York: Routledge.