

Serialità teatrale. Osservazioni esplorative fra teatro e media *

Laura Gemini**

Università di Urbino Carlo Bo

The goal of the article is to contribute to the broad debate around the new seriality and mediatized narrative contexts by observing the theatrical seriality. The topic is dealt with a mediological approach that integrates the studies on the industrial culture and media, the performance studies and theater studies. On these basis, the contribution tries to observe how the serial temporal and spatial forms highlighted by media studies, especially based on television, can be useful tools for analyzing the theatrical seriality. First of all is possible to recognize the existence of a continuum that goes from proto-serial forms of theater to neo-serial forms. A passage similar to the character of the new narrative seriality that characterizes the narrative ecosystems and contemporary mediascapes. By some examples the article shows how the theatrical seriality was basically based, in the past, on the mechanisms of the "series" – that is the narrative form based on interconnected and concluded episodes – whereas today the scenario described by the contemporary theater presents more complex situations. The contemporary theater experiences seriality by the composition of hybrid performance and "abnormal" projects that are the result of changes made by the theater both on the level of narrative and dramatic conception, and in terms of the relationship with the audience.

Keywords: theatre, seriality, narrative ecosystem, media, performance

Questo contributo cerca di osservare come il teatro – e le performing art in generale – possano confluire nell'ampia e articolata discussione sulla serialità (Buonanno, 2012; Grasso e Scaglioni 2009). Le ragioni di questo interesse sono da ricondurre alla considerazione della centralità del fenomeno seriale come istanza comunicativa legata ai bisogni di narrazione osservati dai media studies (Abercrombie & Longhurst, 1998; Couldry, 2003; Dayan & Katz, 1994; Fulton, Huisman, Murphet, & Dunn, 2005) e dai cultural studies in generale (Fiske, 1987, 1989; Moores, 1993; Williams, 1974) e ai quali sta rispondendo in maniera particolarmente efficace la ricca produzione audiovisiva che dagli anni Novanta caratterizza processi di produzione e pratiche di fruizione. Detto altrimenti, la serialità sembra essere uno dei dispositivi centrali dello scenario mediale contemporaneo e della configurazione degli ecosistemi narrativi (Bisoni e Innocenti, 2013) con cui lo stesso teatro entra a suo modo in relazione.

* Articolo proposto il 25/07/2016. Articolo accettato il 14/10/2016

** Email: laura.gemini@uniurb.it

A partire da questi presupposti chiedersi in che termini e modi sia possibile rintracciare una correlazione fra un dispositivo mediale come la serialità e il teatro, che medium non è e non rientra nella definizione del sistema dei media – cioè dei mezzi tecnologici di diffusione della comunicazione (Luhmann, 1996) – richiede di approntare un quadro teorico di stampo mediologico (Debray, 1991; Pireddu e Serra, 2012). Tale framework, che considera le performing art come elementi degli ecosistemi narrativi, permette di tenere assieme le analisi della serialità come processo cardine dell'industria culturale e l'ambito dei performance studies interessati al rapporto fra teatro e media. In altri termini questo contributo s'inserisce nell'ambito degli studi mediologici sulla performance (Deriu, 2013, Gemini, 2003) che assumono la mediatizzazione (Boccia Artieri, 2015) come contesto nel quale agiscono le realtà artistiche in generale e dove la performance teatrale mette in moto i suoi specifici percorsi di ricerca non solo sul piano dei formati, dei linguaggi e delle poetiche ma della revisione dei suoi processi "narrativi" e del rapporto con i pubblici.

Da un lato quindi la serialità, intesa come «procedimento narrativo aperto organizzato intorno a momenti di sospensione, sia interni al testo, sia relativi alle modalità di fruizione» (Allen, 1995, p. 17), è sostanzialmente un oggetto di analisi degli studi sull'industria culturale poiché è in questo ambito che viene osservata e definita come prodotto culturale.

Il prodotto culturale seriale ha origine con la società industriale e la civiltà metropolitana (Abruzzese, 1988; Abruzzese e Borrelli, 2000; Benjamin, 1982; Brancato, 2014), prima di tutto Europea, laddove cioè sono date le condizioni per assistere alla espansione della stampa, alla nascita del romanzo a puntate, del feuilleton, del fumetto, del cinema seriale (Boccia Artieri, 2004; Brancato, 2010, 2014; Colombo, 1998; Frezza, 2000; Menduni, 2009; Ragone, 2009) passando poi al serial drama britannico, alla soap opera statunitense prima radiofonica e poi televisiva (Cardini, 2004; Oltean, 1993) che porta fino al contesto odierno caratterizzato dalla nuova serialità definita dalla logica del transmedia storytelling (Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013) e della cultura convergente (Jenkins, 2006).

Dall'altro lato il rimando ai performance studies (Bell, 2008; Schechner, 2002; Turner, 1987), agli studi teatrali (De Marinis, 2013; Fischer-Lichte, 2004; Lehmann, 1999) e all'analisi del rapporto del teatro con le tecnologie medialità (Dixon, 2007; Gemini, 2003; Monteverdi, 2011; Valentini, 1987), sembra essere un punto di partenza irrinunciabile per comprendere le trasformazioni del teatro e osservare come sul fronte della sperimentazione l'interesse esplicito degli artisti per la dimensione seriale (soprattutto televisiva) dei propri lavori riguardi relativamente pochi ma molto interessanti casi sebbene siano invece molti gli esempi di progetti teatrali suscettibili di essere osservati attraverso la lente paradigmatica della serialità.

Il framework seriale: la televisione come medium modellizzante

Se proviamo a pensare la serialità come dispositivo immanente (Oltean, 1993) al racconto e basato su meccanismi che si ritrovano già nelle narrazioni antiche del mito e del teatro

(Cardini, 2004), è vero anche che la forma seriale si afferma come processo caratterizzante i prodotti culturali mediali, sia come strategia compositiva incentrata sui contenuti, sia come dinamica legata alla distribuzione e alla fruizione. Nel panorama dell'industria culturale la scansione seriale nasce con la stampa e la letteratura quindi con la possibilità di distribuire gradatamente sul mercato dei prodotti più facilmente acquisibili, anche economicamente, dai nuovi lettori, generando una modalità di produzione-distribuzione-consumo che si è diffusa prima nel cinema, nel radiodramma e che si è affermata poi nella televisione. Tanto che la centralità degli studi sulla serialità si rivolge prevalentemente alla televisione che assume in questo senso la funzione di medium modellizzante (Anania, 1986; Bettetini, 1983; Fiske, 1987). A questo proposito Tudor Oltean (1993) sottolinea come la ricerca sul fenomeno seriale si sia affermata intorno agli anni Ottanta, più o meno sincronizzandosi con la crescita di importanza di questo tipo di costruzione testuale, mostrando come una delle più importanti questioni affrontate dai media e dai cultural studies riguardi proprio la televisione e il suo predominante modello narrativo anche se è la narrazione seriale nel suo insieme – serie radiofoniche e televisive, fumetti, cinema e letteratura – ad essere un tema ricorrente negli studi.

La varietà della forma narrativa seriale, dovuta ad esempio alle declinazioni locali che può assumere come nella soap opera, nella telenovela o nello sceneggiato italiano, ha richiesto di rintracciare negli studi gli elementi che costituiscono il modello seriale della narrazione. Da qui il tentativo diffuso di definire le caratteristiche significative della serialità a partire dal postulato secondo cui tutte le narrazioni si presentano come unità nella diversità e dove la diversità può essere analizzata sulla base di modelli e vincoli che caratterizzano la produzione e la ricezione narrativa (ibidem). La nozione di serie ha quindi un carattere operativo che rimanda alla struttura, cioè all'interdipendenza fra le sue parti come ad esempio possono essere gli episodi in relazione alla serie nel suo complesso, e alla trasformazione, ovvero alla possibilità di cambiare. Sempre Oltean (1993) sottolinea come ogni racconto si presenti pertanto come una performance ossia come il risultato di un intero range di trasformazioni che riguarda, ad esempio, i meccanismi di acclimatazione delle opere letterarie nei film (Morin, 1962).

Le strutture narrative mediali fra serie e serial

Un tema ricorrente nella definizione di una tipologia della serialità riguarda la dialettica fra serie e serial, intesi come le principali declinazioni dei due cardini su cui si regge il meccanismo della serialità televisiva e che si basano sull'alternanza di variazione e ripetizione (Casetti, 1984). In entrambi i casi la scansione del ritmo narrativo è ottenuta attraverso la riproposizione di elementi fissi (come i personaggi o le situazioni tematiche) che appaiono di volta in volta diversi grazie all'inserimento di modifiche e varianti. Tutti meccanismi che si ritrovano tra l'altro in qualunque tipo di racconto: dall'epica al mito fino alla fiction televisiva al cinema o alla letteratura (Casetti e Villa, 1992). Più interessante per i nostri scopi è osservare perciò la distinzione fra serie e serial non tanto dal punto di vista

della modificazione degli elementi costitutivi della narrazione quanto della loro diversa articolazione temporale e formale. Le serie televisive mostrano come la caratteristica specifica dell'esperienza televisiva si giochi nel rapporto fra flusso e regolarità, fra movimento e stasi nella misura in cui il paradigma seriale non organizza solo gli episodi ma anche gli intervalli fra gli episodi, fra le stagioni, ecc.

In linea generale possiamo dunque considerare serie e serial come due tipologie diverse: la serie richiede una storia che si conclude in ogni episodio, il serial è fornito di story-line in continuità – di solito più di una – che continua in ogni episodio (Fiske, 1987). Nella serie la struttura narrativa è articolata in episodi conclusi e autonomi aventi in comune il personaggio principale, che è il centro narrativo sia dei singoli episodi, sia della serie nella sua totalità. Il serial invece è caratterizzato dalla scansione narrativa in puntate aperte, cioè prive di conclusione definitiva, che terminano su un così detto cliffhanger ovvero su un momento di suspense che serve a suscitare nello spettatore il desiderio di seguire la puntata successiva. Nel serial ci sono molti personaggi e le loro vicende s'intrecciano a diversi livelli di complessità a seconda della durata complessiva del programma (Cardini, 2004). Altre variabili utilizzate per costruire una tipologia della forma seriale che possa dare conto della complessità del fenomeno sono ad esempio basate sulla distinzione fra serial continuo e discontinuo; fra serie vs mini-serie.

Le analisi sulla serialità pongono grande attenzione all'impianto narratologico, perciò la trama e i suoi protagonisti occupano un posto centrale nel funzionamento dei media d'intrattenimento (Luhmann, 1996). L'opinione generale (Oltean, 1993) è che tutte le narrazioni possano essere lette come seriali o sequenziali e la sequenzialità narrativa è generalmente data per scontata poiché quello che il racconto rivendica di descrivere è la sequenza temporale degli eventi (Harleman Stewart, 1987). Tuttavia è stato dimostrato che quello che si ricorda e a cui si riattinge non è una struttura lineare ma multi-dimensionale (ibidem) e non è un caso perciò che la serializzazione della story-line sia l'oggetto di un processo di complessificazione che comprende casi come la soap opera – come esempio di serializzazione parallela – o le serie basate sulla linearità intra-episodica (una storia per episodio) ma che innescano contemporaneamente dei processi paralleli sul piano del collegamento fra gli episodi, fino a combinazioni via via più complesse.

La nuova serialità

Come si è visto, seppur sinteticamente, gli studi sulla serialità televisiva hanno il merito di aver messo a punto una terminologia adatta a identificare il fenomeno e a connotarne i caratteri attraverso stratificazioni definitorie sempre più dettagliate. Tuttavia lo scenario delle sperimentazioni narrative dischiuso dal panorama mediale contemporaneo e dal suo rapporto con il digitale, rende indispensabile riflettere sull'attuale statuto narrativo nei termini di quella che viene definita "nuova serialità" (Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013). Se seguire una serie significa attivare i meccanismi fondamentali dell'intrattenimento – piacere della storia, dello sviluppo narrativo, delle vicende dei personaggi – un'analisi più approfondita rileva come gli oggetti seriali presentino delle caratteristiche anomale rispetto

alla loro progressione narrativa. Sono “oggetti abnormi” che sconfinano nel tempo e nello spazio. La durata temporale (anche di decenni), la capacità di ramificarsi negli altri media – in chiave cross-mediale e trans-mediale – fanno sì che le serie non si costituiscano più come testi “unici” (auto conclusi e finiti secondo le diverse possibilità che gli studi precedenti hanno evidenziato) ma come universi ramificati, multilineari e soprattutto persistenti. Inoltre, le produzioni recenti più originali vanno in una direzione ancora più complessa poiché i prodotti seriali contemporanei non sono più tanto oggetti testuali quanto il risultato di una progettazione a ecosistema, cioè aperta e suscettibile di mutare la sua struttura in chiave evolutiva pur mantenendo la sua organizzazione sistemica, cioè la sua coerenza interna (Bisoni *et al.*). Se il paradigma seriale – strutturato e sviluppato in chiave mediale – riguarda il dialogo fra il medium e la sua audience e implica la partecipazione basata sulla scansione temporale, con intervalli di gratificazione e con «interludi di gratificazioni anticipate» (Oltean 1993, p. 13), allora questo paradigma mette anche in evidenza come il rapporto fra il sistema produttivo e la fruizione sia notevolmente cambiato a cominciare dal superamento della sequenzialità e della linearità narrativa nonché della visione medium-centrica. I testi seriali, prima pensati per un supporto preciso, sono ora «prodotti per un pubblico attivo, che può accedere a questi contenuti attraverso dispositivi diversi e non importa se il punto d'ingresso è l'episodio settimanale in tv o un prodotto accessorio» (Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013, p. 16). Sta di fatto che la nuova serialità, come parte di ecosistemi narrativi aperti che si modificano nel tempo e nello spazio, ha reso sempre più comune e diffusa una semantica propria dei media audiovisivi contemporanei – dalla citazione alle forme come sequel/prequel/reboot, spin-off, crossover – mettendo a punto un'inedita ritualità nella fruizione che rinforza il rapporto con i pubblici e con pratiche partecipative che, come sappiamo, possono prescindere dai palinsesti e gestire la temporalità in maniera altrettanto aperta basata a sua volta sulle logiche del digitale e sulle sue potenzialità.

Verso un framework teatrale seriale

Come si è cercato di dimostrare fin qui la serialità si è affermata come condizione centrale delle performance mediali e come dispositivo incentrato sulla scansione temporale e spaziale delle forme narrative. Si è detto anche che la struttura seriale è immanente a queste forme tanto che, come avverte Tudor Oltean (1993), applicare la nozione di serialità a posteriori ai fenomeni narrativi si rivela un errore. Se poi consideriamo che le strutture narrative della serialità si ritrovano già nelle forme antiche del mito (Casetti, 1984), allora l'ipotesi che la performance teatrale possa essere osservata come parte degli ecosistemi narrativi può provare ad essere legittimamente percorsa.

Più precisamente l'ipotesi che guida questa analisi parte dal presupposto che il teatro, non fosse altro per anzianità rispetto alle forme narrative mediali e per la derivazione del teatro greco dal mito, possa essere considerata una forma proto-seriale che ha

contemplato fin dalle sue origini i processi di scansione spazio-temporale. Tuttavia l'affermazione del processo seriale come carattere distintivo delle narrazioni medialità rende la serialità teatrale meno evidente e in qualche modo implicita, meglio riconoscibile oggi con gli strumenti di analisi che gli studi sui media hanno messo a punto (a differenza di quelli teatrali che non si sono occupati finora di questo tema).

Un altro elemento a supporto dell'ipotesi che il teatro possa essere osservato nei termini della serialità deriva dalla originaria connessione fra teatro e linguaggi medialità. Non solo perché il teatro si afferma con la scrittura e come "medium" d'intrattenimento, ma anche perché dalle Avanguardie storiche in avanti la sperimentazione artistica si è definita in omologia con il momento tecnologico in cui ha operato (Taiuti, 1996), attivando strategie di elaborazione e assimilazione dei linguaggi medialità che ne hanno costantemente mutato i connotati, mettendo addirittura in discussione il carattere "ontologico" (Fischer-Lichte, 2004) del teatro ovvero la *liveness* (Gemini, 2016). Il rapporto con la letteratura e il confronto con radio, cinema e televisione ha inciso sulla concezione drammaturgica sempre meno legata al testo scritto – alla linearità e alla sequenzialità – e sempre più espansa nel tempo e nello spazio. Parallelamente il teatro contemporaneo, come parte in causa dei contesti mediatizzati e del mediascape caratterizzato dal digitale, intercetta e si appropria dei linguaggi seriali, sperimentando nuovi formati e modalità di relazione con i pubblici in modalità omologhe a quelle degli ecosistemi narrativi ma adeguate alla sua specificità.

Di seguito si tenterà quindi di osservare come la terminologia della serialità audiovisiva – presa come modello di riferimento – possa essere declinata per identificare una tipologia possibile di serialità teatrale.

Il teatro da dispositivo proto-seriale a dispositivo neo-seriale

Che alla base del meccanismo seriale si ritrovi l'alternanza di variazione e ripetizione può essere un punto di partenza per riconoscere come la forma seriale sia già implicita nella tragedia attica che nell'Atene del V secolo a. C. presenta la struttura della tetralogia con la messa in scena in tre giorni programmati durante le Grandi Dionisie, di tre tragedie più un dramma satiresco e dove la durata degli spettacoli, dall'alba al tramonto, fa pensare a un esempio ante-litteram di binge-watching. In ogni tragedia singola l'azione scenica vera e propria si dispiega in tre o più episodi (*epeisòdia*) mentre il rapporto fra le tre tragedie struttura la tetralogia come una serie in cui gli episodi in sequenza (le tre tragedie più il dramma satiresco) si auto concludono ma sono collegati dagli intrecci della trama e dei personaggi (D'Amico, 1960; Bernardi e Susa, 2005). La struttura per "puntate" scandite nel tempo si ritrova in moltissimi casi come i *Mysteries Plays* medievali che raccontavano il Vecchio e Nuovo Testamento per episodi oppure si può pensare al racconto seriale della lotta per il potere in Inghilterra di William Shakespear da Re Giovanni fino a Enrico VIII. *The Wars of the Roses*, ad esempio, è l'adattamento ad opera di John Barton e Peter Hall andato in scena al Royal Shakespeare Theatre nel 1963 come singolo spettacolo in tre

serate con *Enrico VI* parti 1-3 seguito da *Riccardo III* (Ponte di Pino, 2015). Altro esempio dal passato ci viene fornito da Carlo Goldoni e da un'opera come la *Trilogia della Villeggiatura* (1761), sorta di mini-serie in tre puntate concluse (tanto da poter anche essere viste singolarmente) in cui si sviluppa la vicenda dei protagonisti che si ritrovano nelle tre opere – *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura* – ma che servono a dilatare il tempo di un'estate, quello cioè in cui si sviluppa la storia. Un altro caso può essere quello de *L'anello del Nibelungo* (1848), opera in forma di tetralogia con cui Richard Wagner ha realizzato la sua idea di opera d'arte totale. Già di per sé osservabile come “oggetto abnorme”, summa e sintesi di linguaggi e generi. Stressando un po' il concetto si potrebbe rintracciare una forma più vicina al serial che alla serie nel Teatro dei Pupi di Nino Mancuso che nel 1948 ha messo in scena a Misilmeri, vicino a Palermo, il suo primo ciclo sulla storia dei paladini di Francia in 360 episodi (ibidem).

Questi pochi esempi permettono di riconoscere nel teatro delle origini la messa a punto di un dispositivo di tipo seriale, o forse, più correttamente, dimostrano l'immanenza del principio seriale nelle strutture narrative che si è progressivamente definito come processo dell'industria culturale e mediale influenzando a sua volta sulla forma della serialità teatrale.

Al teatro appartiene una terminologia seriale “propria”, dipendente dal fatto che la comunicazione teatrale è prevalentemente – ma non esclusivamente – ancorata alla forma dal vivo e che troviamo nella replica, nel repertorio, nella segmentazione dello spettacolo e nella struttura a numeri (come nel varietà per esempio). Queste caratteristiche rendono la serialità teatrale una forma incentrata in generale sulla categoria della serie, basata prevalentemente sulla coerenza intra-episodica e sul collegamento parallelo fra episodi-spettacolo, che si rivela più adatta al formato teatrale.

Il processo di ibridazione – di forme, estetiche, linguaggi – che ha caratterizzato, e qualifica tuttora, le trasformazioni delle performing art riguarda anche le modalità con cui queste hanno intercettato e assimilato la forma seriale di stampo mediale, adattandola al processo dal vivo e ai modi con cui questo stesso essere dal vivo si è ridefinito (Auslander, 1999; Gemini, 2016). Se il teatro, insomma, è una forma proto-seriale lo è perché ha messo in luce dei bisogni di serialità cui ha poi risposto compiutamente la serialità (soprattutto) audiovisiva. Ed è nel rapporto con questa che possiamo provare a rintracciare il processo che porta il teatro verso la sua propria neo-serialità, frutto della sincronizzazione di una forma antica con i linguaggi del presente.

Il teatro contemporaneo rivede le logiche del qui ed ora e della liveness espandendo i progetti in episodi e concatenando gli spettacoli sperimentando così la possibilità di una neo-serialità adatta alle sue esigenze e specificità. La serialità teatrale è di tipo post-drammatico (Lehmann, 1999) e performativo: dipende dal superamento della linearità narrativa, già acquisito dal teatro novecentesco e più affine ai percorsi multilineari della nuova serialità (Bisoni, Innocenti e Pescatore, 2013). Mette a punto un'estetica del frammento, omologa ai linguaggi di flusso dei nuovi media e della logica digitale più che della struttura testuale da cui origina. Si tratta quindi di progetti espansi, dilatati e disseminati nel tempo e nello spazio. Basti pensare al celeberrimo *Orlando Furioso* di Luca Ronconi (Longhi, 2006) con la versione teatrale del 1969 basata sullo schema

narrativo che prevedeva l'azione in simultanea di tre distinti filoni dello story-line e portando il pubblico a scegliere la parte di trama da seguire (anche fisicamente). Un'opera che va considerata anche come uno degli esempi più importanti della rimediazione (Bolter & Grusin, 1999) televisiva dell'evento teatrale. Com'è noto infatti nel 1975 la Rai ha programmato la miniserie in 5 puntate a grande impatto estetico e visivo in cui la linearità narrativa del testo, non potendo essere stravolta come a teatro, viene manipolata attraverso l'autonomia dei singoli episodi interrompendo le storie al punto di massima tensione – *cliffhanger* – da riprendere successivamente.

Fra gli esempi più recenti e che stanno diventando dei “classici” per impostare la riflessione sulla serialità teatrale troviamo uno dei casi più emblematici e celebrati della scena contemporanea come la serie della *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio. Progetto site-specific avviato nel 2002 e strutturato come un ciclo di undici episodi conclusi e autonomi dedicati a dieci città diverse con una serie di spin-off teatrali chiamati *Crescite*. La paradigmatica creazione di spettacoli abnormi è rintracciabile inoltre nei lavori di compagnie come ad esempio Fanny & Alexander, Accademia degli Artefatti¹ o Lenz Fondazione. Quest'ultima compagnia in particolare ha avviato nel 2015 il progetto *Il Furioso* basato sull'opera di Ludovico Ariosto. Il lavoro è strutturato in 8 episodi scenici – #1 *La Fuga*, #2 *L'Isola*, #3 *L'Uomo*, #4 *Il Palazzo*, #5 *L'Illusione*, #6 *La Follia*, #7 *La Morte*, #8 *La Luna* – e realizzato in spazi non teatrali. Anche in questo caso prevale la struttura della serie, con episodi conclusi, collegati dalla ricorrenza dei personaggi principali.

Sul fronte internazionale un caso che merita di essere menzionato è quello del regista argentino Rafael Spregelburd la cui indagine muove verso il ribaltamento del mito e dell'unità dell'opera d'arte per realizzare spettacoli che esplorano la frammentazione, il minimalismo, l'intertestualità e la serialità. Ecco allora *Heptalogía de Hieronymus Bosch* (1997-2009), ciclo di sette opere indipendenti a partire dall'opera di Bosch sui sette peccati capitali oppure *Spam* (2004), spettacolo composto di 31 scene che non devono essere necessariamente presentate tutte ogni sera e che costituiscono la “forza assente” del testo, potenzialmente attualizzabile per versioni sempre diverse della messa in scena.

Spregelburd si confronta inoltre con un formato classico della serialità televisiva come la telenovela. *Bizzarra* (2003) è una vera e propria novela teatrale di 25 ore divise in 10 puntate, con 5 repliche della stessa puntata ogni sera dal lunedì al venerdì e che si rivela perciò un interessante processo di adattamento della forma seriale alle esigenze della comunicazione dal vivo.

Fra i più giovani la compagnia Teatro Sotterraneo è quella che si confronta più esplicitamente con i formati audiovisivi e con le logiche digitali. *Be Legend*, ad esempio, è esplicitamente definito un progetto seriale, sorta di docufiction in 3 puntate – quindi una mini-serie – che si interroga sul daimon a partire dalle figure di Amleto, Giovanna d'Arco e Adolf Hitler.

Con l'intento di tradurre la serialità televisiva in serialità teatrale troviamo, infine, il progetto *6 Bianca* di Serena Sinigaglia: serie teatrale in 6 episodi realizzata al Teatro Stabile di Torino (2015). Ispirato esplicitamente alla grande serialità televisiva e in particolare alle sceneggiature efficaci che caratterizzano il mediascape narrativo

contemporaneo, con formati ed estetiche sempre più complesse e raffinate, *6 Bianca* si propone come un prodotto ibrido: pur essendo pensato per la scena lo spettacolo può essere rivisto dal sito, con tutti gli episodi della serie in accordo con le possibilità offerte dalla nuova serialità e dal supporto delle piattaforme digitali.

Sul fronte della progettazione cross-mediale – anche questa funzionale alla più aggiornata definizione della serialità come possibilità di organizzare la scansione spazio-temporale in modalità più adeguate alle pratiche di fruizione dei prodotti culturali – il teatro si è attivato piuttosto precocemente. Come tutte le arti performative in genere il teatro ha dovuto, e ha tuttora, bisogno di pensarsi e praticarsi al di là dell'evenemenzialità teatrale, progettare delle forme per ampliare il suo raggio d'azione, costruire una sua memoria, essere persistente e resiliente. Carmelo Bene, straordinario sperimentatore dei linguaggi mediali, ha decostruito ed espanso la sua ricerca sull'Amleto shakespeariano a teatro, nel cinema, nella radio e nella televisione lungo tutta la sua carriera (Ponte di Pino, 2015). La sperimentazione in chiave cross-mediale e trans-mediale riguarda inoltre tutta una gamma di progetti basati sulla struttura a episodio e alla possibilità per i pubblici di fruirne sia nella diretta teatrale, sia in diretta streaming e con la possibilità di accedere in qualsiasi momento ai video degli episodi attraverso le piattaforme web come, ad esempio, il progetto *Electronic Cooperation Online* di Mesmer/Pietro Babina. *E.C.O.* è un lavoro sviluppato in chiave iper-testuale sul sito dedicato con la possibilità di accedere ai testi, alle registrazioni delle prove (visibili in diretta streaming durante le fasi preparatorie dello spettacolo), ai video degli episodi pensati nella logica seriale del cliffhanger per incuriosire lo spettatore a seguire il resto della vicenda e che ha prodotto lo spettacolo dal vivo come momento conclusivo dell'intero progetto.

Sempre più diffuso, infine, è l'utilizzo delle forme brevi ereditate dal linguaggio dell'audiovisivo seriale come il trailer e il teaser teatrale a dimostrazione di come il teatro contemporaneo si confronti con il panorama mediale di oggi, rivendicando il suo spazio nell'ecosistema narrativo.

Verso una mediologia della serialità teatrale. Conclusioni

Con questo contributo si è cercato di osservare il teatro nei termini della processualità seriale quale principio immanente alle forme narrative. Per impostare l'analisi si è perciò ritenuto necessario individuare delle linee interpretative e definitorie che non appartengono direttamente agli studi teatrali e che non sono ancora approfonditi sul piano della riflessione mediologica applicata ad un mezzo espressivo di lunga durata come il teatro. Ciò nonostante si è cercato di osservare come le forme della scansione temporale e spaziale messe in luce dagli studi sulla serialità mediale, soprattutto televisiva, si rivelino degli strumenti utili per analizzare il dispositivo teatrale. A cominciare dalla possibilità di riconoscere l'esistenza di un continuum che procede dalle forme proto-seriali del teatro a quelle neo-seriali, affini ai caratteri della nuova serialità tipica degli ecosistemi narrativi contemporanei. Gli esempi riportati, che non possono essere che una frazione molto

limitata dei casi esistenti, dimostra come la serialità teatrale si configuri sostanzialmente in maniera affine ai formati delle serie con episodi conclusi collegati fra loro secondo molteplici combinazioni. La dimensione seriale del teatro contemporaneo si caratterizza nella composizione di spettacoli abnormi che prevedono una serie di rappresentazioni dal vivo che possono essere viste anche separatamente, dislocate nel tempo e nello spazio. Questa possibilità di fruizione frammentata di uno stesso progetto è coerente, da un lato, con la rinuncia da parte del teatro al monopolio della narrazione e con le caratteristiche ibride della performance contemporanea e, dall'altro, con la mancanza di un'attitudine generalizzata nel pubblico a fruire serialmente il teatro, visto che è facile perdersi un episodio-spettacolo e non riuscire a recuperarlo. La sfida per la neo-serialità teatrale è perciò quella di saper creare una nuova relazione con lo spettatore, una propria forma di engagement, naturalmente diversa da quella televisiva, ma in grado di costruire nuove forme di ritualità. Gli esempi di cross-medialità e di trans-medialità teatrale supportata dal digitale, insieme alla prassi sempre più diffusa delle compagnie di realizzare dei trailer e teaser ad hoc sembra un passo significativo e interessante in questa direzione. Infine, sul fronte dell'approccio mediologico sul teatro e sulle performing art il tema della serialità pone una sfida che merita la pena di essere affrontata. Un obiettivo percorribile potrebbe essere quello di approntare degli strumenti teorici ed empirici di analisi che, senza perdere di vista la specificità teatrale, possano essere in grado di dimostrare la centralità del teatro nel panorama mediale e riconoscerlo come parte non residuale dello scenario definito dagli ecosistemi narrativi.

Nota biografica

Laura Gemini è professore associato dell'Università di Urbino Carlo Bo, membro del Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali e della Scuola di Scienze della Comunicazione dove insegna *Forme e linguaggi del teatro e dello spettacolo* e *Teorie e pratiche dell'immaginario*. La sua ricerca riguarda le tematiche dell'immaginario contemporaneo di stampo mediale e la cultura visuale, con particolare riferimento alle performance culturali e artistiche, specialmente teatrali. Fra le sue recenti pubblicazioni: *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche* (Franco Angeli, Milano, 2003), *Stati di creatività diffusa: i social network e la deriva evolutiva della comunicazione artistica* (Codice Edizioni, Torino, 2009), *Il dispositivo teatrale e lo sguardo utopico* (Torino, 2012), *Performing art e industria culturale alla prova del pubblico. Il caso della danza contemporanea: un'analisi* (Milano, 2013), *Liveness. Logiche mediali nella comunicazione dal vivo*. Scrive le pagine su teatro contemporaneo e media per la rivista D'Ars. Magazine of contemporary arts and cultures. Il suo blog: <http://incertezzacreativa.wordpress.com>.

Bibliografia

- Abercrombie, N., & Longhurst B. (1998). *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.
- Abruzzese, A. (1988). *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale fra '800 e '900*. Napoli: Liguori.
- Abruzzese, A. e Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci.
- Allen, R.C. (ed.) (1995). *To be Continued... Soap Operas around the World*. London-New York: Routledge.
- Anania, F. (1986). *La Storia sfuggente. Un'analisi dei programmi storici televisivi*. Roma/Torino: RAI/VTP.
- Auslander, P. (1999). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London-New York: Routledge.
- Bell, E. (2008). *Theories of Performance*. London: Routledge.
- Benjamin, W. (1982). *Das Pasagenwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bernardi, C. e Susa, C. (a cura di). (2005). *Storia essenziale del teatro*. Milano: Vita e Pensiero.
- Bettetini, G. (1983). *Le comunicazioni di massa come teatro, senza soggetto, del quotidiano*. In C. Vicentini (a cura di), *Il teatro nella società dello spettacolo* (pp. 33-50). Bologna: il Mulino.
- Bisoni, C., Innocenti, V. e Pescatore, G. (2013). *Gli ecosistemi narrativi: teorie e prospettive*. In C. Bisoni, e V. Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali* (pp. 11-26). Modena: Mucchi Editore.
- Boccia Artieri, G. (2004). *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*. Roma: Meltemi.
- Boccia Artieri, G. (2015). *Mediatizzazione e Network Society. Un programma di ricerca*. *Sociologia della Comunicazione*, 50, 2, 62-69.
- Bolter, J., & Grusin, D. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge-London: The MIT Press.
- Brancato, S. (2010). *La forma fluida del mondo. Sociologia delle narrazioni audiovisive tra film e telefilm*. Caserta: Ipemedium Libri.
- Brancato, S. (2014). *Fantasmia della modernità. Oggetti, luoghi e figure dell'industria culturale*. Caserta: Ipemedium Libri.
- Buonanno, M. (2012). *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*. Roma-Bari: Laterza.
- Cardini, D. (2004). *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*. Roma: Carocci.
- Casetti, F. (a cura di). (1984). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Venezia: Marsilio.
- Casetti, F., e Villa, F. (a cura di). (1992). *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction italiana*. Torino: Nuova ERI.

- Couldry, N. (2003). *Television and the myth of mediated center: time for a paradigm shift in television studies?*. Paper presented to Media in Transition 3 conference, MIT, Boston, USA, 2-4 May. Preso da <http://cmsw.mit.edu/mit3/papers/couldry.pdf>.
- D'Amico, S. (1960). *Storia del Teatro drammatico, parte I: Grecia e Roma*. Milano: Garzanti.
- Dayan D., Katz E. (1994). *Media Events*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Debray R. (1991). *Cours de médiologie général*. Paris: Gallimard.
- De Marinis, M. (2013). *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2013). *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*. Firenze: Le Lettere.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Verlag Suhrkamp.
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano: FrancoAngeli.
- Gemini, L. (2016). Liveness. Logiche mediali nella comunicazione dal vivo. *Sociologia della Comunicazione*, 51, pp. 43-63.
- Grasso, A. e Scaglioni, M. (a cura di). (2009). *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*. Milano: Vita e Pensiero.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. London: Methuen.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Frezza, G. (2000). *Fumetti, anime del visibile*. Roma: Meltemi.
- Fulton, H., Huisman, R., Murphet, J. & Dunn, A. (2005), *Narrative and Media*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Harleman Stewart, A. (1987). Models of Narrative Structure, *Semiotica*, 64 (1/2), 83-97.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Lehmann, H.-D. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Longhi, C. (2006). *Orlando furioso di Ariosto Sanguineti per Luca Ronconi*. Pisa: Edizioni Ets.
- Luhmann, N. (1996). *Die Realität der massmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH.
- Menduni, E. (2009). *Televisioni*. Bologna: il Mulino.
- Moore, S. (1993). *Interpreting Audiences. The Ethnography of Media Consumption*. London: Thousand Oaks.
- Monteverdi, A.M. (2011). *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*. Milano: Franco Angeli.
- Morin, E. (1962). *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Paris: Grasset.
- Oltean, T. (1993). Series and Seriality in Media Culture. *European Journal of Communication*, 8:5, 5-31. doi: 10.1177/0267323193008001001.

- Ponte di Pino, O. (2015). Difference and Repetition, that's Theatre (in English, ma le didascalie sono in italiano...). *Ateatro*, 155. Preso da <http://www.ateatro.it/webzine/2015/07/12/difference-and-repetition-thats-theatre-in-english-ma-le-didascalie-sono-in-italiano/>
- Pireddu, M., e Serra, M. (2012). *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*. Napoli: Liguori.
- Ragone, G. (2009). *Media and Literary Memory* (pp. 5-16). In E. Ilardi, e S. Martella (a cura di), *Hi-story. The Rewriting of History in Contemporary Literature*. Napoli: Liguori.
- Schechner, R. (2002), *Performance Studies. An Introduction*. London-New York: Routledge.
- Taiuti, L. (1996). *Arte e media. Avanguardie e comunicazioni di massa*. Genova: Costa & Nolan.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Valentini, V. (1987). *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*. Roma: Bulzoni.
- Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.

Note

1 Per la descrizione più dettagliata di questo e di altri esempi che possiamo considerare come dei capisaldi della riflessione sulla serialità teatrale si rimanda ai contributi di Roberta Ferraresi e Rodolfo Sacchettini in questo stesso numero.