

**Modelli di serialità teatrale: Pratiche per un approccio mediologico al teatro a partire dai modelli seriali della *Tragedia Endogonidia* della Sociétas Raffaello Sanzio e *Ada. Una cronaca familiare* di Fanny & Alexander\***

Vincenzo Del Gaudio\*\*

Università degli studi di Salerno

Defining serial strategy in to the theatrical device is complex, because obviously theater is the form of spectacle in which the mechanism of repetition is totally different than the other production channels. The project aims to trace two different types of serial strategy through the study of some works that have characterized the Italian theater of the first fifteen years of the second millennium. On one side "Tragedia Endogonidia" by Sociétas Raffaello Sanzio and on the other side the episodic work "Ada" by Ravenna company called Fanny & Alexander, in order to trace two different models of strategies to serial production level and at the level of media consumption. If from the Tragedia Endogonidia we can assume a seriality where the serial parts are designed as individual atomic parts because they have a sense either taken individually but especially having regard to all together, its vision and medial consumption are handled on a transmedial level - in that it is practically impossible to see all episodes if not with audiovisual version -. On the other side trying to interpret the work of Fanny and Alexander we face a kind of mass production of a different nature because from such projects we will obtain a geographical and palindromic seriality that allows the viewer to choose the order in which to see the individual parts placed in series.

**Keywords:** theatre, seriality, media, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander

## Teatro e Serialità

Sin dai primi studi, agli inizi degli anni '80 del novecento risulta chiaro come la serialità intesa come sistema di fruizione dei prodotti mediali abbia alla propria base il principio della ripetizione oltre a quello del consumo in sequenza (Abruzzese, 1984; Casetti, 1983). Tale nesso funzionale implica un posizionamento dei principi che muovono la *ripetizione seriale* all'interno della costellazione dei media che hanno alla base del proprio linguaggio la ripetizione come forma espressiva. Tale ripetizione si basa sul principio della

---

\* Articolo proposto il 15/02/2017. Articolo accettato il 15/05/2017

\*\* v.delgaudio@hotmail.it

registrazione e della ripetizione *hic et nunc* di un evento nella sua totalità, nella sua interezza o solo in parte.

Gli studi che dagli anni ottanta del novecento hanno mappato il dispositivo seriale e ne hanno mostrato i cambiamenti e le caratteristiche sono sempre partiti dalla sua dimensione televisiva, letteraria e cinematografica (Boccia Artieri, 2004; Brancato, 2007, 2010, 2011; Buonanno, 2002, 2012; Cardini, 2004; Frezza, 2000; Scaglioni e Barra, 2013) tralasciando la dimensione scenica. Questo perché la serialità messa in relazione con il dispositivo scenico, inteso come quella moltitudine di saperi e linguaggi che costituiscono l'esperienza performativa contemporanea, implica un profondo ripensamento del principio della ripetizione. Questo lavoro si inserisce in una prospettiva di mediologia del teatro e della performance (Abruzzese, 2017; Amendola, 2006; Amendola e Del Gaudio, 2017; Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender & Nelson 2010; Bay-Cheng, Parker-Starbuck & Saltz 2015; Benford, 2011; Deriu, 2012, 2013; Dixon, 2007; Giannachi 2004, 2009; Giannachi, Kozel 2007; Gemini, 2003; Monteverdi, 2011; Pizzo, 2013; Salter, 2010; Schechner, 2011; Scheer & Klich, 2011) cioè in quel filone di studi che colloca il teatro al confine delle esperienze medialità contemporanee, in particolare quelle legate ai media digitali, e alla natura mediale del teatro stesso. Lo scopo di questo lavoro è quello di mappare due esperienze fondamentali del teatro contemporaneo italiano alla luce del plesso semantico in cui il dispositivo teatrale si ibrida con quello seriale al fine di ricavare due differenti modelli di serializzazione della scena.

Il problema principale che ci troviamo ad affrontare nell'analisi della *serialità teatrale* è che quest'ultima implica un particolare tipo di produzione della ripetizione legato al principio, basilare per il teatro, della compresenza di attore e spettatore all'atto della produzione dell'opera. È chiaro che il teatro produce alcuni tipi di ripetizione da molto prima dell'avvento dei media elettronici e digitali, come per esempio la produzione delle ripetizioni legata alla logica della replica, logica che entra nel teatro occidentale quasi contemporaneamente alla sua nascita, anzi potremmo dire che tale logica è uno dei co-fattori della proliferazione del teatro come prodotto culturale. Secondo tale logica l'evento teatrale si produce intorno alla irripetibilità della contingenza dell'evento, ma allo stesso tempo esso è soggetto ad una sorta di ripetizione narrativa, cioè alla possibilità di ripetere personaggi, storie e situazioni superando, almeno idealmente, l'unicità nell'evento. Potremmo dire che tale logica ha alla base l'idea *della ripetizione dell'irripetibile*, cioè l'idea secondo la quale la ripetizione della narrazione quanto meno favorisca la ripetizione dell'evento. Insomma è nella logica della replica teatrale che va rintracciato il primo germe di produzione seriale intesa come produzione della ripetizione, allo stesso modo la riproduzione narrativa, con tutte le implicazioni che questo comporta – dalla ripetizione dei personaggi alla produzione di saghe letterarie fino alla narrazione episodica e sequenziale – diventa decisiva per la sedimentazione e la secolarizzazione della produzione culturale occidentale. Se è possibile rintracciare un primo modello di riproduzione seriale nella logica della replica allo stesso tempo le logiche della serialità, così come si vanno definendo a partire dalle esperienze cinematografiche, televisive e post-televisive (Abruzzese, 2000; Brancato 2011; Grasso e Scaglioni 2009; Jenkins 2006; Sewell 2014), ne determinano un'ulteriore *rimediazione* (Bolter & Grusin, 1999) e riposizionamento

(Gemini, 2016a). Tale riposizionamento è un posizionamento a doppio senso, cioè se è vero che il dispositivo seriale influenza e determina un nuovo orizzonte scenico allo stesso modo, sin dai primi passi del linguaggio televisivo esso trova una naturale e decisiva formulazione attraverso pratiche di natura teatrale. A questo proposito lo studioso americano Philip Sewell mostra come la nascita del mezzo televisivo e il rapporto di quest'ultimo con il medium radiofonico funzioni su presupposti di natura teatrale (Sewell, 2014, p. 49). Seguendo il ragionamento di Sewell, la nascita di un genere preciso di produzione seriale, la sit-com, vede il suo fondamento nel tentativo di riprodurre la logica della compresenza di attore e spettatore. In questa direzione va sia il raro utilizzo di ambienti esterni e i rari cambi di location, sia l'inserimento delle risate del pubblico registrate che servono non soltanto ad indurre alla risata, ma a simulare la presenza di un pubblico dal vivo<sup>1</sup>. È chiaro in sintesi che i primi modelli di serialità radio-televisiva si basano sul modello teatrale sia a livello linguistico che produttivo; basti pensare alla produzione di radiodrammi e teleromanzi, quest'ultimi, nella loro prima fase altro non sono che teatro filmato (Balzola e Prono 1994; Davis, 2016; Prono, 2011; Sewell, 2014; Spadaro, 2004; Tabanelli, 2004).

Infine le modalità di consumo del nuovo modello di serialità televisiva implicano una differenza di tipo spettatoriale rispetto alle modalità di fruizione dell'opera teatrale di cui bisogna assolutamente tenere conto. Come bene ha intuito Jenkins (Jenkins, 2007) il modello del nuovo spettatore televisivo è legato a una particolare fruizione "aperta", che trascende i limiti della Tv per andare a invadere i territori delle altre forme di produzione culturale fino a radicarsi nella rete e nelle logiche di fruizione ad essa connesse e che genera quello che Daniela Cardini definisce *tele-cinefilo* (Cardini, 2014) cioè uno spettatore che ha una cultura audiovisiva di base molto ampia, che considera le *serie tv* cinema espanso e che utilizza gli strumenti *social* per creare comunità. Allo stesso modo lo spettatore teatrale ha generalmente una cultura ampia sia teatrale che audiovisiva e allo stesso modo utilizza uno spazio di relazione per creare comunità. La differenza fondamentale è legata alla differenza di modelli produttivi: laddove la partecipazione dello spettatore *tele-cinetico* si sostanzia in un momento successivo a quello della produzione, come già aveva notato Stanley Cavell (Cavell, 1971), implicando in questo modo una particolare modalità di partecipazione alla produzione (Abercrombie & Longhurst, 1998; Franchi 2014), lo spettatore teatrale generalmente si trova nel fuoco del momento produttivo aprendo a modelli di partecipazione totalmente diversi. Insomma se la serialità di tipo televisivo produce *fan* e con loro comunità – *fandom* - per quanto riguarda lo spettatore teatrale tali comunità, almeno idealmente, sono comunità corali (Fisher-Lichte, 2014) che nascono e muoiono per la durata dello spettacolo. È chiaro che i due modelli produttivi con l'avvento dei nuovi media digitali si avvicinano sempre di più fino a determinare spazi ibridi di partecipazione dove lo spettatore sperimenta relazioni biunivoche e sempre aperte nei confronti dello spazio sociale che determina il prodotto spettacolare.

## Evento e Liveness: teatro, media e serialità

L'impostazione del problema legato alla *ripetizione seriale* a teatro dunque implica un discorso che tiene ben fermo il fatto che un certo tipo di *ripetizione seriale* ha sempre fatto parte del dispositivo scenico e che la *ripetizione seriale*, che trova la sua configurazione nelle logiche di produzione delle narrazioni di televisione e post televisione, trova a teatro una sorta di resistenza dovuta al fatto che il dispositivo scenico ha come sua peculiarità il principio del *live*. In una delle più note formulazioni del rapporto tra media e performance – quella di *Digital Performance* – lo studioso inglese Steve Dixon mostra come anche nelle forme di teatro più contaminate con i media elettronici e digitali rimanga, anche se spesso in realtà in maniera già mediata, come per ciò che riguarda i prodotti che Dixon chiama *interactivity performance* che includono per esempio videogiochi e Cd-Rom (Dixon, 2007 p. 4), una sorta di struttura che preserva la natura *live* dell'evento. Nella prospettiva di Dixon vi è una certa indistinzione tra live mediato e live non mediato e anzi per lo studioso britannico i nuovi media tendono ad aumentare anziché diminuire le potenzialità della liveness (Auslander, 1999, 2008, 2012; Causey, 2007; Dixon, 2007; Fisher-Lichte, 2014; Gemini, 2016b; Monteverdi, 2011; Parker-Starbuck, 2011; Phelan, 1994) intesa come dimensione dal vivo, creando effetti di *liveness aumentata*: “Si sottolinea come il termine “liveness”, nato in televisione, denoti l’idea di autenticità e di una “realtà affidabile”, e che le webcam continuano ed estendono questa tradizione (Dixon, 2007, p 455). Quindi la prospettiva di Dixon tende a superare la coppia appositiva di mediato/immediato; tale superamento ha come scopo principale quello di leggere il dispositivo scenico all’interno di un ecosistema mediale complesso nel quale il teatro entra in collisione con i media digitali. Seguendo Dixon, la forma di *liveness* generata dall’incrocio di teatro e nuovi media non può essere pensata come una forma di *liveness* pura e, come aveva mostrato qualche anno prima Philip Auslander (Auslander, 1999, 2012), essa risulta essere sempre mediata. A questo proposito Auslander teorizza una concordanza di fondo tra evento *live* ed evento *mediale* propendendo per una sorta di *medializzazione generalizzata* della *liveness*, cioè secondo Auslander la differenza tra evento *live* ed evento mediato viene ad assottigliarsi sino a far cadere definitivamente la loro opposizione. Auslander adduce essenzialmente due motivazioni a partire dalle quali tale opposizione viene meno: la prima è che la differenziazione tra live e mediato cade in favore di un evento sempre mediato, in quanto l’evento live emula la struttura della mediazione: “Ho teorizzato che sin dagli anni ‘40 del novecento il teatro dal vivo è diventato sempre più come la televisione ed altre forme culturali mediatizzate. Tanto che ora le performance dal vivo emulano rappresentazioni mediatizzate, esse sono diventate ricreazioni di seconda mano di sé stesse come rifratte attraverso la mediatizzazione” (Auslander, 1999, p.183). La seconda è che, ormai, tutti gli eventi live utilizzano strumentazioni mediali, a partire dall’amplificazione passando per l’illuminotecnica e l’utilizzo del medium audiovisivo: “le performance live ora spesso incorporano la mediatizzazione fino al grado in cui l’evento live stesso è un prodotto delle tecnologie dei media. Questo è stato il caso per molto tempo, ovviamente: fino a che viene usata l’amplificazione elettrica si può dire che un evento è mediatizzato. (Auslander,

1999, p. 29). Per Auslander non esiste una *coppia oppositorum* tra i due poli bensì una relazione reciproca tipica del nuovo universo mediale (Auslander, 1999, p. 24-43), relazione in base alla quale l'evento *live* è sempre più contaminato dall'evento *mediale* sin nelle sue fondamenta. Si viene così a creare uno spazio dove la tecnologia digitale modifica le funzioni della *liveness* restituendo, soprattutto per ciò che riguarda l'universo scenico, vari livelli di *liveness* e vari strati di mediatizzazione che sono sempre aperti e spesso convivono nello stesso evento scenico. In questa prospettiva un approccio mediologico al teatro passa attraverso il riconoscimento delle specificità del medium teatrale e della sua posizione all'interno dell'ecosistema mediale, come già aveva inteso Abruzzese alla fine degli anni settanta del novecento:

un discorso sul teatro oggi non può essere concepito all'esterno di un discorso sull'industria culturale tecnologicamente avanzata, e neppure può essere concepito semplicemente come «contraddizione» nel mondo delle macchine, o in funzione di difesa e arroccamento rispetto al modificarsi violento dei modi di produzione artistici sotto la spinta dei processi di industrializzazione e massificazione (Abruzzese 2017, p. 215).

In questa prospettiva i modelli di produzione seriale devono tenere conto dello specifico del medium teatrale e delle modificazioni che in questo avvengono all'incrocio con i linguaggi del digitale, modificazioni che generano nuovi modelli sia di produzione che di fruizione del prodotto seriale. Tali modelli devono essere letti fuori da una dialettica mediato/immediato, in quanto essa impedisce la comprensione del teatro come fenomeno mediale, e soprattutto un discorso mediologico sul teatro deve tenere conto delle forme di produzione e consumo teatrali e le differenze che queste determinano per il riconoscimento e la comprensione di tali modelli.

## Due modelli di serialità teatrale

Pensare alla ripetizione e alla serialità all'interno del dispositivo scenico significa utilizzare gli strumenti della mediologia e della sociologia dei media al fine di ricavare alcuni modelli che tengano conto delle particolari caratteristiche del medium teatrale. Bisogna cioè pensare ad una *serialità teatrale* con caratteristiche sue proprie ed una *serialità teatrale* che si fonda sulle logiche della ripetizione seriale audiovisiva, televisiva e post-televisiva.

In questo orizzonte è utile analizzare alcuni prodotti che ci permettono di mostrare le caratteristiche della *serialità teatrale* per così dire in atto, nel suo prodursi a livello del consumo mediale.

## **Tragedia endogonia**

Il primo prodotto da prendere in considerazione è la *Tragedia Endogonia* (2000 – 2007) (Di Matteo 2015; Ridout 2005, 2006; Ridout, Kellerher 2006; Read 2008; Kear 2013) prodotta della Societas Raffaello Sanzio (Castellucci 2003; Castellucci, Guidi, e Castellucci, 2001; Ponte di Pino 2013; Sacchi 2014; Smenowicz 2017) tra il 2000 e il

2007, anno di pubblicazione del cofanetto DVD per Rarovideo, perché in essa è possibile rintracciare vari modelli di serialità teatrale. Questi modelli fanno riferimento sia ad una serialità di tipo puramente teatrale, che segue le regole del teatro, sia ad una serialità che segue le logiche legate alla produzione e alla riproduzione che sono alla base della serialità televisiva, cinematografica ecc. L'opera è formata da 11 spettacoli che sono stati messi in scena in 10 città europee diverse e che rappresentano un ibrido tra una puntata e un episodio in quanto essi sono sia autoconclusivi, e dunque ogni singolo episodio può essere visto senza che questo implichi la visione degli altri e non in sequenza, cioè non a partire dalla serie ordinata che la compagnia ha pensato come motore di senso dell'intero ciclo, sia essi aprono un ulteriore orizzonte di senso quando si consumano in maniera sequenziale. È la stessa compagnia a gestire l'ordine delle puntate che vengono però messe in scena singolarmente senza nessun tipo di rapporto con la puntata precedente né con quella seguente, insomma rompendo l'ordine sequenziale. Ogni episodio è marcato da un numero crescente che ne codifica il posizionamento all'interno della serie. Siccome le prime messe in scena dei singoli episodi vengono rappresentate in città molto distanti tra loro e dalle quali prendono il nome dell'episodio, da Cesena a Berlino passando per Londra, Strasburgo e Parigi, sono davvero pochi gli spettatori che sono riusciti a vedere dal vivo tutti gli episodi. Tale logica ha alla base una particolare concezione dell'episodio al quale viene negato il valore narrativo, mostrando come un azzeramento della carica narrativa porti a un nuovo modello comunicativo basato sulla sequenzialità degli episodi ma il cui l'ordine non è narrativo: "l'episodio non porta il peso di un messaggio da consegnare e comunica il meno possibile, ma non lo si potrà definire "frammento" o "metonimia". Un episodio si trova ad essere più vicino ad una serie di atti puri e completi" (Castellucci, 2007 p.5). Questo significa che il singolo episodio va inteso come un atto puro che allo stesso tempo è pensato in sequenza in quanto esso non è un frammento in se stesso sussistente piuttosto è legato geneticamente agli altri episodi. Il motore generativo della serie è di natura autopoietica; il termine *endogonidia*, che il gruppo mutua dalla microbiologia, in cui si intende per *endogenesi* autoriproduzione di microrganismi, indica una produzione che funziona esattamente come modello di produzione seriale in cui si riproducono nuovi organismi ma che portano in maniera evidente le tracce dell'organismo generatore, come un episodio di una serie che è sempre diverso e tuttavia porta con se i caratteri della serie stessa. In questo senso il collante dell'intero ciclo a ben vedere non è tematico ma piuttosto è legato al movimento di generazione che ha come fondamento l'apertura su di un tempo futuro, sempre aperto al rischio del consumo e della fine.

Un secondo livello di costruzione seriale per ciò che riguarda la tragedia è legato al meccanismo delle *Crescite*, veri e propri spettacoli di piccola durata, collaterali agli episodi principali che servono anche a mostrare tutto il materiale che durante il processo di generazione degli episodi potrebbe perdersi e rischiare di finire nell'oblio. Nelle *Crescite*, che sono per lo più di natura installativa, come in dei veri e propri *spin off*, alcuni dei personaggi presenti negli episodi chiusi entrano in contatto tra loro e generano nuovi livelli simbolici:

Il ciclo realizza anche un'apertura ulteriore rispetto a quella dello spettacolo chiuso e poi replicato, attraverso la generazione di forme drammatiche autonome chiamate "Crescita". "Crescita" sviluppa una determinata e singola figura: è dunque un dispositivo che permette di ampliare il prisma dei concetti e dei motivi drammatici che contiene un singolo personaggio (Castellucci 2005).

Nelle crescite, come nel meccanismo degli *spin off*, assistiamo alla serializzazione dei personaggi, che vengono spostati in altri contesti simbolico-drammatici diventando i fulcri sui quali l'azione scenica si articola. La serializzazione dei personaggi propria delle *Crescite* determina un doppio registro di ripetizione seriale, che non solo segue la sequenza ordinata degli episodi ma si dissemina e genera nuovi circuiti.

Infine un terzo livello seriale è legato al consumo della tragedia e alla sua mediatizzazione. Nel 2007 Rarovideo pubblica in formato DVD un *ciclo filmico* (Castellucci 2007) che contiene gli 11 episodi e la colonna sonora di Scott Gibbons. Il ciclo filmico inserisce l'opera nel circuito mediale così da permetterne il consumo come una vera e propria serie televisiva favorendo la pratica del *binge watching*. La particolarità del ciclo filmico è quella di non essere semplicemente un'opera documento ma piuttosto un'opera di *rimediazione* da parte di due videoartisti – Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti – i quali ripensano gli spettacoli in chiave audiovisiva, riordinano il materiale, aggiungendo un montaggio serrato ed elaborando alcune immagini in fase di post-produzione, facendo dei singoli video delle opere a se stanti che i due videoartisti pensano come dei fantasmi disincarnati dalle opere teatrali. Allo stesso tempo la colonna sonora di Gibbons può essere fruita anche in assenza dello spettacolo riproducendo in questo modo la logica di produzione e consumo delle colonne sonore cinematografiche. In questo orizzonte la Tragedia Endogonia è da considerarsi uno spazio di sperimentazione nel quale confluiscono vari modelli di produzione e consumo seriale ai quali corrispondono varie strategie socio-comunicative di produzione del senso che vanno dall'evento come spettacolo unico fino alla medializzazione dell'intero ciclo, che non solo rappresenta l'unica possibilità della visione integrale e in sequenza dell'opera ma altresì marca un livello di serializzazione che si ibrida con la serialità del linguaggio audiovisivo.

## **Ada**

Il lavoro della compagnia ravennate Fanny & Alexander è costellato di cicli narrativi con forte connotazione seriale che vanno da *Ada* fino a giungere al più recente ciclo dei *Discorsi*. In particolare il ciclo *Ada, cronaca familiare* (2003-2005), che comprende 7 episodi che vanno in scena tra il 2003 e il 2005 e la cui forma spazia dallo spettacolo teatrale classico alla video-installazione passando per la performance tecnologica, il concerto (Pitozzi, 2011) e l'opera audiovisiva (Fanny & Alexander 2007), ci sembra molto interessante per ricavare da esso un particolare modello di serialità teatrale. Innanzitutto è chiaro che un primo livello seriale è da rintracciare sul modello della serialità letteraria in quanto l'intera opera è tratta dal romanzo omonimo di Nabokov ma da questo la compagnia costruisce un racconto polifonico proprio minando le basi seriali della

consequenzialità narrativa della forma romanzo. Infatti costruisce una serie di episodi costellati da continui richiami al testo che sono semplici riverberi fantasmatici, la cui costruzione però è di natura geografica, in *Ada* i singoli episodi rappresentano mappe concatenate tra loro che definiscono uno spazio teatrale possibile, e in definitiva un mondo possibile (Farinelli, 2009), concetto che negli ultimi anni “amplia la sua valenza di condizione stessa delle forme narrative del presente” (Frezza, 2013, p.146). Gli episodi aprono e chiudono lo spazio fisico ridefinendone le coste – come per il caso dell'enorme spazio buio simile ad un utero nel quale è ambientato *Ardis II* oppure lo spazio di *Ardis I* dove gli oggetti quotidiani come quadri e suppellettili privano lo sguardo dello spettatore della rappresentazione ed egli è costretto nella condizione sua originaria, cioè del *voyeur* –. Il ciclo di *Ada* apre ad una riflessione sullo spazio della ripetizione, sulla possibilità di concepire una dialettica tutto-parti in cui nelle singole parti è sempre contenuto il tutto e dove il tutto non è pensato come somma delle parti ma piuttosto come un processo, come un percorso lungo il quale i singoli episodi fungono da mappe comunicative, in cui la produzione di senso obbliga al passaggio per le singole mappe ma che non riduce il percorso ad un cammino prestabilito costruendo un orizzonte simbolico in cui la temporalità spettatoriale sembra sospesa, in cui lo spettatore legge il passare del tempo sui volti dei protagonisti Ada e Van e in cui tale tempo subisce repentini cambi di marcia. In questo senso il processo seriale che la compagnia ravennate mette in campo sembra trovare il suo fondamento nell'idea warburghiana di Atlante (Warburg, 2002) dove ogni singola immagine è una mappa, uno spazio da percorrere. La serialità che esce fuori da *Ada* quindi è una serialità che potremmo definire *palindroma* cioè che è leggibile in entrambi i sensi temporali – dall'inizio alla fine o dalla fine all'inizio - in cui non solo non è l'ordine né la visione di tutti gli episodi a produrre il senso ma altresì non è più neppure importante identificare un episodio iniziale ed uno finale. Per *Ada*, come per un viaggio, è lo spettatore a decidere il porto di partenza e le modalità con le quali affrontare il percorso. Come giustamente lo definisce la compagnia *Ada* è un “romanzo teatrale per enigmi” da sciogliere (Fanny & Alexander 2006) in cui, come ha intuito Rodolfo Sacchettini, è il pubblico a ricostruire l'ordine delle cose “a fare quel passo in più, a varcare quella soglia che è l'ingresso vero e proprio di un mondo [...] è la rappresentazione di un *luogo comune* dove il pubblico è chiamato ad entrare dentro l'opera e a farne parte in modo strutturale” (Sacchettini, 2006), è ancora il pubblico a ricostruire un percorso attraverso la fitta rete di simboli al fine di comporre il proprio ordine del discorso.

La serialità teatrale attraverso questi due prodotti ancora una volta si dimostra essere un ordine semantico sospeso tra produzione, consumo e sperimentazione (Amendola, 2012), in cui spesso i termini si sovrappongono, grazie al quale è possibile ricostruire una sorta di vademecum, tutt'altro che conclusivo ma ancora aperto e passibile di riformulazioni e reinterpretazioni, dello sguardo spettatoriale contemporaneo, sempre più immerso in un sistema mediale che necessita, per essere compreso, di “*una mappa teorica spettatoriale*” cioè di una mappa che deve necessariamente tenere presente che “gli spettatori da un lato agiscono da attori efficienti delle forme del proprio immaginario e dall'altro ne implicano una diffusività sempre più vicina alle singolarità dei vissuti nel rapporto tra locale e globale” (Frezza, 2013, p.147). Insomma, dal punto di vista della



serialità teatrale, è possibile comprendere i cambiamenti di uno spettatore che è sempre più portato alla dispersione dell'immaginario, conteso tra la singolarità dell'esperienza e la molteplicità del sistema mediale contemporaneo, in cui l'ibridazione dei prodotti di consumo diventa la regola. Infine la mappatura dei modelli seriali prodotti all'interno del dispositivo teatrale permette di comprendere le logiche sia legate al teatro contemporaneo che legate alla sua ibridizzazione con i linguaggi dei media digitali; da questo punto di vista studiare i modelli di serializzazione del teatro permette oltre ad una primissima catalogazione di ragionare intorno al dispositivo teatrale in chiave mediologica inserendolo all'interno del *mediascape* contemporaneo e provandone a tracciare confini e relazioni.

## Nota biografica

Vincenzo Del Gaudio è dottore di ricerca in metafisica all'Università Vita-Salute S. Raffaele di Milano. È titolare del laboratorio di Digital Performance e collabora con le cattedre di Sociologia dello spettacolo multimediale e Sociologia dei processi culturali dell'università degli studi di Salerno. Le sue ricerche si concentrano sul rapporto tra teatro e media in chiave sociologica e estetologica, in particolare tra teatro e video e sull'effetto che i processi mediali hanno sul dispositivo teatrale. Tra le sue ultime pubblicazioni: *il segno e il caso: William Bourroughs tra scrittura e teatro* (Verona, Ombrecorte, 2015), *La vita del personaggio: teatro musicale ed estetica del movimento tra Bowie e Kemp* (Cava de' Tirreni, Areablu, 2017). Ha curato il volume *Hypokrites teatro studio: scena, media e società* (Cava de' tirreni, Areablu, 2015) e insieme ad Alfonso Amendola gli scritti teatrali di Alberto Abruzzese: *A. Abruzzese il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa. Scritti teatrali 1975-1980* Milano, Meltemi, 2017.

## Bibliografia

- Abruzzese A. (a cura di) (1984). *Ai confini della serialità*. Napoli: Società editrice napoletana.
- Abruzzese, A. (2000). *Lo splendore della Tv*. Genova: Costa e Nolan.
- Abruzzese, A. (2017). *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa*. Milano: Meltemi.
- Amendola, A. (2006). *Frammenti d'immagine. Scene, schermi e video per una sociologia della sperimentazione*. Napoli: Liguori.
- Amendola, A. (2012). *Videoculture*. Latina: Tunuè.
- Amendola, A., e Del Gaudio, V. (2017). *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*. Salerno: I gechi.
- Amendola, A., Del Gaudio, V., e Tirino M. (2017). *Icone del post-umano. Alphaville per una ecosofia del futuro*, n.35/2017.
- Auslander, P. (1999). *Liveness*. London-New York: Routledge.

- Auslander, P. (2008). *Live and Technologically Mediated performance*. In T.C. Davis (ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Auslander, P. (2012). Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. *Journal of Performance and Art*, Vol. 34, No. 3, pp. 3-11.
- Balzola, A., Prono, F. (1994). *La nuova scena elettronica Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J., Saltz, D. (a cura di). (2015). *Performance and media: Taxonomies for a changing field*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (a cura di). (2010). *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University press.
- Boccia Artieri, G. (2004). *I media-mondi*. Roma: Meltemi.
- Bolter, J., & Grusin, D. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge-London: The MIT Press.
- Buonanno, M. (2002). *Le formule del racconto televisivo*. Milano: Sansoni.
- Buonanno, M. (2012). *La fiction italiana*. Roma-Bari: Laterza.
- Brancato, S. (2007). *Senza fine. Immaginario e scrittura della fiction seriale in Italia*. Napoli: Liguori.
- Brancato, S. (2010). *La forma fluida del mondo. Sociologia delle narrazioni audiovisive tra film e telefilm*. Caserta: Ipemedium Libri.
- Brancato, S. (2011). *Post-serialità*. Napoli: Liguori.
- Cardini, D. (2014). Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della grande serialità televisiva. *Between*, IV.8. Preso da: [ojs.unica.it/index.php/between/article/download/1361/1147](http://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/1361/1147)
- Casetti, F. (1984). *L'immagine al plurale*. Venezia: Marsilio.
- Castellucci, C. (2005). Intervista. Preso da: [http://www.centoteatri.it/archivio\\_1/3uno.htm](http://www.centoteatri.it/archivio_1/3uno.htm)
- Castellucci, R. (2003). *Epitaph*. Milano: Ubulibri.
- Castellucci, R. (2007). *Tragedia endogoniadia*. Roma: Rarovideo.
- Castellucci, R., Guidi, C., Castellucci, C. (2001). *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*. Milano: Ubulibri.
- Causey, M. (2006). *Theatre and Performance in Digital Culture From simulation to embeddedness*. New York London: Routledge.
- Cavell, S. (1971). *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University press.
- Davis, R. (2016). *Creating Compelling Characters for Film, TV, Theatre and Radio*. London: Bloomsbury.
- Del Gaudio, V. (2015). *Il crollo del regno di Kronos. Apocalisse e rappresentazione della fine in the Walking Dead*. In G. Frezza (a cura di) *Endoapocalisse, the walking dead, l'immaginario digitale, il post-umano* (pp. 215-229). Cava de' Tirreni: Areablu.
- Deriu, F. (2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2013). *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*. Firenze: Le lettere.
- Di Matteo, P. (2015). *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*. Napoli: Cronopio.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance*. Cambridge: MIT press.
- Farinelli F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.

- Fanny & Alexander (2006). *Ada romanzo teatrale per enigmi o in sette dimore*. Milano: Ubulibri.
- Fanny & Alexander (2007). *Rebus per Ada*. Roma: Sossella.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo*. Roma: Carocci.
- Frezza, G. (2000). *Fumetti, anime del visibile*. Roma: Meltemi.
- Frezza, G. (2013). *Dissolvenze*. Latina: Tunuè.
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano: Franco Angeli.
- Gemini, L. (2016a). *Serialità teatrale. Osservazioni esplorative fra teatro e media*. Mediascapes journal, 7/2016. Preso da: [ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/download/13757/13534](http://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/download/13757/13534)
- Gemini, L. (2016b). *Liveness. Logiche medialità nella comunicazione dal vivo*. Sociologia della Comunicazione, 51, pp. 43-63.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual theatres. An introduction*. London-New York: Routledge
- Giannachi, G. (2007). *The Politics of New Media Theatre*. London-New York: Routledge.
- Giannachi, G., & S. Benford (2011). *Performing Mixed reality*. Cambridge-London, MIT press.
- Grasso, A. e Scaglioni, M. (a cura di). (2009). *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*. Milano: Vita e Pensiero.
- Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Kear, A. (2013). *Theatre and Event. Staging the European Century*. London: Palgrave Macmillan.
- Klich, E., Scheer (2011). *Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Monteverdi, A.M. (2011). *Nuovi media nuovo teatro*. Milano: Franco Angeli.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The politic of performance*. London-New York: Routledge.
- Parker-Starbuck J. (2011). *Cyborg Theatre Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillam.
- Prono, F. (2011). *Il teatro in televisione*. Roma: Dino Audino.
- Pitozzi, E. (2011). *Il teatro del suono. La ricerca acustica di Fanny & Alexander*. Preso da: <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-067/the-theatre-of-sound-acoustic-research-by-fanny-alexander/>
- Pizzo, A. (2013). *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino: Accademia University press.
- Ponte di Pino, O. (2013). *Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio*, Milano: Doppiozero.
- Read, A. (2008). *Theatre, Intimacy & Engagement The Last Human Venue*. London: Palgrave.
- Ridout, N. (2006). Tragedy at Home: Societas Raffaello Sanzio at Laban. *Journal of Performance and Art*, Vol. 27, No. 3, pp. 83-92.
- Ridout, N. (2007). *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ridout, N., & Kellerher, J. (2007). *Contemporary Theatres in Europe. A critical companion*. London-New York: Routledge.

- Sacchettini, R. (2006). *Il pubblico entra nell'opera*. In Fanny & Alexander, *Ada romanzo teatrale per enigmi o in sette dimore*. Milano: Ubulibri.
- Sacchi, A. (2014). *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*. Pisa: ETS.
- Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: MIT press.
- Scaglioni M., L. Barra (a cura di). (2013). *Tutta un'altra fiction*. Roma: Carocci.
- Schechner R. (2011). *Performance studies. An introduction*, London-New York: Routledge.
- Scaglioni, M., e Sfardini, A. (2008). *MultiTV*. Roma: Carocci.
- Sewell, P.W. (2014). *Television in the age of radio*. London: Rutgers University press.
- Smenowicz D. (2017). *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, from Word to Image, from Symbol to Allegory*. London: Palgrave Macmillan.
- Spadaro, D. (2004). *Il teatro in televisione da Eduardo De Filippo a Dario Fo*. Firenze: Atheneum.
- Tabanelli, G. (2004). *Teatro in televisione*. Roma: RAI-ERI.
- Warburg, A. (2002). *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*. Bari: Aragno.

## Note

<sup>1</sup> Sarebbe interessante analizzare in questa prospettiva gli specifici del linguaggio teatrale che affollano le produzioni post-seriali, ad esempio il chiaro orizzonte shakespeariano di *House of Card*, oppure alla logica dell'attesa di alcune tv series – *The walking dead* - propria del teatro beckettiano (Del Gaudio, 2015). O i cortocircuiti dell'immaginario che si producono tra immaginario seriale, sia televisivo, cinematografico che legato alle logiche del web, e dispositivo scenico come nel caso dello spettacolo *Zombitudine* (2014) della compagnia Timpano/Frosini (Amendola, Del Gaudio e Tirin,o 2017).