

Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici^{1*}

Laura Gemini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo^{**}

Stefano Brilli

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo^{***}

Francesca Giuliani

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo^{****}

The COVID-19 emergency had a profound impact on the artistic and cultural sectors, and on performing arts in particular. The lockdown required the suspension of all live performances and rehearsals, including the cancellation of seasons and festivals. Because physical proximity is an essential component of the live shows, this sector will be on pause longer than the others. Since the early stages of the lockdown, the Italian theatre field developed several online initiatives to counterbalance the suspension of its activities. These efforts aimed at keeping the relationship with the remote theatre audiences, by extending the presence of artists, theatres and performances in the online context. However, they also provided an opportunity to reflect at large on the digital transformations of performing arts. The following contribution reflects on how we are researching the online response of the theatrical sector from the perspective of sociology and media studies. The paper aims to contextualise the phenomenon within the processes of theatre mediatisation and digital transformation of liveness, and to the present what we think are the most urgent research questions in this direction. The first part of the article introduces the theoretical premises of the investigation. We present the frame of theatre mediatisation by analysing three interrelated processes: the mediatisation of dramaturgy through the concept of transmedia; the mediatisation of theatrical presence, with the debate on digital liveness, and the mediatisation of the theatrical relationship through social media. The second part will analyse some of the main online initiatives of the theatrical sector, observing how they fit into the previously introduced mediatisation processes. The third part will observe how users have responded to the initiatives presented on social media by some of the main Italian theatres. In the conclusions, we will discuss which research questions we consider crucial to connect the analysis of this critical moment to the main themes of sociological and media studies research on performing arts.

Keywords: Theatre mediatisation; Digital liveness; Italian theatre; COVID-19.

¹ L'articolo è il risultato del lavoro congiunto degli autori. In particolare Laura Gemini si è occupata dell'Introduzione e dei parr. 1 *Teatro e mediatizzazione. Il background teorico della ricerca*; 2. *Teatro e transmedialità: la mediatizzazione della narrazione teatrale*; 3. *Teatro e liveness digitale: la mediatizzazione della presenza teatrale*; Stefano Brilli dei parr. 4 *Teatro e social media: la mediatizzazione della relazione teatrale*; 6 *La risposta dei pubblici: Spettatori teatrali online e del teatro online*; Francesca Giuliani del par. 5 *La resilienza del settore teatrale attraverso lo sguardo della mediatizzazione*. Le conclusioni sono in comune

* Articolo proposto il 01/05/2020. Articolo accettato il 02/06/2020.

** laura.gemini@uniurb.it

*** stefano.brilli@uniurb.it

**** f.giuliani13@campus.uniurb.it

Le tecnologie non hanno mai prevaricato il ruolo degli artisti, piuttosto hanno proposto nuovi ambiti d'azione. Chiunque viva il proprio tempo con un minimo d'attenzione si accorda con le tecnologie del momento.

Giacomo Verde

Introduzione

L'emergenza COVID-19 sta segnando gli ambiti della produzione, della distribuzione, della fruizione artistica e culturale. Fra i settori più colpiti c'è indubbiamente quello dello spettacolo dal vivo. Stiamo assistendo alla sospensione dei lavori, all'interruzione delle programmazioni e delle progettualità artistiche in corso, all'annullamento di stagioni e festival. Un fermo che, diversamente da altri contesti produttivi, durerà di più perché si basa su situazioni di prossimità fisica.

Come reazione immediata a questa situazione, sin dalle prime fasi del lockdown si è assistito alla messa in campo di diverse iniziative online, sia a livello nazionale sia internazionale, volte a garantire la presenza dei contenuti performativi e ad alimentare la relazione a distanza con i pubblici. Iniziative alle quali sta facendo seguito l'attivazione di bandi per il finanziamento di progetti digitali.

Dal punto di vista degli studi mediologici la fase di crisi che stanno attraversando le arti performative mette in evidenza l'emergenza di uno stato di necessità inedito per lo spettacolo dal vivo. Sebbene l'occupazione degli ambienti digitali da parte del teatro (organizzazioni e compagnie) e, più in generale, le iniziative di teatro online si collochino nel campo delle possibilità su cui una parte della sperimentazione artistica novecentesca ha operato, la situazione di oggi sembra molto diversa. Si tratta infatti di capire come la necessità di riconsiderare radicalmente lo scenario delle performing art non sia solo la dimostrazione della mediatizzazione del sociale (Krotz 2007; Hjarvard 2008; Boccia Artieri 2015; Hepp, Couldry 2017) ma il luogo di osservazione della trasformazione della forma dal vivo e delle dinamiche connesse alla *liveness digitale* (Auslander 1999, 2012; Gemini 2016a).

A partire da questi presupposti il presente contributo ha l'obiettivo di definire le domande di ricerca che presumibilmente caratterizzeranno lo studio dei pubblici nel prossimo futuro. Sul fronte delle premesse teoriche dell'indagine il rapporto fra teatro e mediatizzazione verrà inquadrato tenendo conto dei processi di 1) mediatizzazione drammaturgica, nei termini della transmedialità della narrazione teatrale, 2) della mediatizzazione della presenza teatrale, osservando le trasformazioni della *liveness*, 3) mediatizzazione della relazione teatrale a partire dal ruolo giocato dai social media. Aspetto, quest'ultimo, che si rivela particolarmente cruciale per la ricerca poiché permette di osservare le forme di spettatorialità a distanza e di digital *liveness* che, senza negare l'importanza e l'auspicio di un ritorno fisico nei luoghi dello spettacolo, sono in grado di riquilibrare la centralità dell'esperienza mediata come parte dei processi di distribuzione e fruizione dei contenuti teatrali. Su queste basi, come ipotesi per la ricerca futura, la

liveness, non più considerata una caratteristica in sé di un certo oggetto artistico, né soltanto un suo effetto, può essere osservata come una forma che si basa sull'accettazione di un nuovo patto spettatoriale, che riarticola l'*hic et nunc* nella continuità fra offline e online. La parziale ed esemplificativa mappatura di alcune delle iniziative avviate dall'inizio della quarantena ha lo scopo di metterne in evidenza i gradienti di questo processo di mediatizzazione. Attraverso un'analisi esplorativa dell'andamento delle pagine sui social media di alcuni dei principali teatri italiani si cercherà infine di osservare come i pubblici stanno rispondendo a queste trasformazioni.

Teatro e mediatizzazione. Il background teorico della ricerca

Lo studio del rapporto fra media e teatro costituisce uno degli ambiti di riflessione più fruttuosi dei theatre-performance studies (Birringer 1998; Chapple, Kattenbelt 2006; Dixon 2007; Salter 2010). Se da un lato, tale rapporto ha caratterizzato la ricerca della specificità teatrale nell'opposizione con i media, dall'altro lato la scena novecentesca si è caratterizzata come contesto di sviluppo delle arti multimediali, operando in direzione di una progressiva assimilazione di formati e linguaggi mediali (Balzola, Monteverdi 2004; Gemini 2003). Prospettive più recenti hanno messo in evidenza come la capacità di relazionarsi con altri media non sia solo una fase dello sviluppo storico del teatro, ma una componente costitutiva del teatro inteso come "hypermedium" (Chapple, Kattenbelt 2006).

Lo stretto legame fra teatro e media si rivela quindi nella capacità del teatro di mantenere la sua autonomia mentre incorpora altre tecnologie, ma anche nel modo in cui esso continua a fornire frame e formati ad altre pratiche mediali (Gemini 2003; 2018). Basti pensare, ad esempio, a come lo sviluppo della "participatory condition" digitale sia debitore anche delle numerose esperienze artistiche che hanno teorizzato la partecipazione ben prima della rivoluzione digitale (Barney et al. 2016). Inoltre, come evidenzia Georgi (2014), il teatro possiede una specifica "mobilità mediale", nel senso che è l'unico medium capace di includere gli altri in un ambiente fisico mantenendo la loro materialità.

Proprio da questa capacità di combinare più media in uno stesso spazio fisico-esperienziale ha fatto in modo che la performance teatrale stessa potesse essere utilizzata come luogo di osservazione e di riflessione del funzionamento dei media e dell'accoppiamento fra media e società. Come sostiene ad esempio Gieseckam (2006), l'inclusione di schermi e pratiche *screen-based* nel mondo teatrale è passato dall'essere un modo di *riflettere il* dinamismo del mondo moderno, ad una possibilità per *riflettere su* la proliferazione di schermi nella cultura contemporanea.

Su questa linea, l'utilizzo del termine "mediatisation" nei theatre-performance studies tende a limitarsi al modo in cui il teatro fa uso di altri media e tecnologie di registrazione¹, correndo spesso il rischio di sostenere 1) un'omogeneità delle logiche dei media extra-teatrali, 2) una insita lontananza di queste dalla performance teatrale e 3) una funzione "ibridizzante" delle tecnologie mediali, spesso interpretate primariamente come agenti che

sfumano i confini fra performer e pubblico, fra macchine e attori, fra dal vivo e registrazione, autore e spettatore.

Questi limiti possono essere superati facendo ricorso al concetto di mediatizzazione elaborato nella recente letteratura sociologica e dei media studies (Krotz 2007; Hjarvard 2008; Boccia Artieri 2015; Hepp, Couldry 2017). Questa intende per mediatizzazione un meta-processo che osserva le dinamiche di costruzione sociale della realtà come sempre più influenzate dai media, intesi sia come tecnologie, sia come processi di sense-making che riguardano l'agency individuale (Boccia Artieri 2015).

In questo senso l'impiego del framework della mediatizzazione per l'analisi comporta almeno quattro indicazioni rispetto ai modi più comuni di concettualizzare il ruolo dei media rispetto alle performance teatrali.

1. Primo, la mediatizzazione pone l'accento su come l'influenza dei media non si limiti al loro impiego materiale, ma anche all'impiego di formati, pratiche e protocolli sviluppati in altri ambiti mediali.

2. Secondo, significa uscire dall'idea che si possa parlare di un'unica "media logic" (Altheide, Snow 1979), intesa come modo in cui gli artisti si rendono visibili per i media (Esner, Kistners 2018), per osservare invece una pluralità di *media logics*, non necessariamente legate all'acquisizione di un potenziale di circolazione nei media.

3. Terzo, comporta osservare le logiche mediali non solo all'interno della messa in scena teatrale, ma anche a partire dal complesso delle routine produttive, distributive, archivistiche e promozionali degli artisti, le quali tendono sempre di più ad essere fra loro collegate senza necessariamente confondersi.

4. Quarto, significa uscire da uno sguardo che predilige la logica dell'ibridazione e della scomparsa dei confini per osservare invece i media come elementi per la costruzione di nuove distinzioni categoriali (Boccia Artieri, Gemini 2019), ad esempio nella gestione di nuovi *relational boundaries* (Baym 2018).

Osserviamo quindi tre ambiti di azione della mediatizzazione sul teatro che ci permetteranno di contestualizzare le risposte del settore durante la pandemia all'interno di processi in corso più ampi.

Teatro e transmedialità: la mediatizzazione della narrazione teatrale

I processi comunicativi e artistici che avvengono in un ambiente mediatizzato vanno compresi a partire dalla interrelazione crescente dei media in cui si manifestano. La transmedialità rappresenta quindi un concetto guida per l'osservazione della natura flessibile e aperta delle relazioni fra forme mediali (Jansson 2013). Il termine "transmedia", reso noto dalla nozione di "transmedia storytelling" di Jenkins (2007), si riferisce alla circolazione di una narrazione mediale fra più media e piattaforme. Nella transmedialità ad ogni media è cioè associato un frammento dell'universo narrativo, il quale si rende osservabile complessivamente solo tramite l'azione di ricomposizione del pubblico.

Sebbene le narrazioni transmediali abbiamo raggiunto una notevole presenza nel panorama delle industrie mediali contemporanee, la transmedialità rimane ancora un

concetto parzialmente esterno alle pratiche e allo studio del teatro (Hadley 2017). Ciò appare ulteriormente sorprendente se consideriamo il ruolo di avanguardia nella riflessione sui media e nel loro impiego che il teatro ha sempre avuto (Gemini 2003, Gieseckam 2007). Il dibattito sulla possibilità di un teatro transmediale si è sviluppato recentemente soprattutto fra studiosi di area spagnola che hanno evidenziato come il teatro sia ancora lontano dalla progettazione transmediale (Scolari 2014), sebbene esistano alcune interessanti eccezioni. Fra i possibili esempi troviamo quelli analizzati da Grande Rosales e Sánchez Montes (2016), come *Afrodita o el juicio de Paris* (La Fura dels Baus 2013) o *Hopscotch Highway* (Pervasive Theatre 2013), *Situation Rooms* dei Rimini Protokoll (Nawrot 2019) o, in Italia, il progetto *AldoMorto54* della Compagnia Frosini/Timpano (Gemini, Brilli in corso di stampa). Si tratta di esperimenti molto diversi fra loro, ma che indicano la via di un processo di complessificazione della struttura drammaturgica. Questo processo attinge alle innovazioni provenienti dallo storytelling transmediale senza necessariamente costruire mondi narrativi *fictional*, ma assimilando logiche quali la serializzazione, l'intrattenimento collaborativo, la molteplicità dei punti d'ingresso nella storia e la sinergia profonda fra testi e paratesti.

Teatro e liveness digitale: la mediatizzazione della presenza teatrale

Il concetto di liveness rappresenta uno dei campi di prova principali della riflessione sulla mediatizzazione del teatro (Auslander 1999, 2012; Reason 2004; Gemini 2016a). Sebbene le analisi nei media studies sul significato culturale del “dal vivo” siano precedenti al celebre studio di Philip Auslander (Scannell 1989; Thompson 1995), l'enfasi posta da quest'ultimo sulla liveness come condizione fenomenologica anziché come caratteristica insita nel medium, ha aperto un ramo di studi che da oltre vent'anni s'interroga sulle condizioni dell'emersione di tale peculiare esperienza.

Questa accezione più complessa e “mobile” del concetto di liveness fornisce l'occasione per esaminare come il senso di simultaneità della presenza venga riarticolato a seconda dei contesti storici, culturali, mediali ed esperienziali. Negli ambienti online, ad esempio, dobbiamo parlare secondo Auslander (2012) di una particolare declinazione della liveness come “digital liveness”; questa non scaturisce solo dalle proprietà degli ambienti digitali o dalla pura costruzione del pubblico, ma riguarda «[...] specific relation between self and other, a particular way of “being involved with something”. The experience of liveness results from our conscious act of grasping virtual entities as live in response to the claims they make on us» (Auslander 2012, p. 10).

Questo framework fenomenologico è stato ampliato da una serie d'interessanti analisi successive. Barker (2013), da una prospettiva di audience studies, identifica la liveness come esperienza composita, cui partecipano almeno sette componenti: 1) la copresenza fisica fra performer e performance, 2) la simultaneità, 3) il senso dell'engagement non mediato, 4) il senso della località con l'esperienza, 5) il senso dell'interazione con il performer, 6) il senso con l'interazione con gli altri membri del pubblico e 7) la coscienza di partecipare a un evento unico. Questi aspetti non si realizzano esclusivamente nel

contesto della comunicazione dal vivo ontologicamente intesa (Gemini 2016a), per cui è possibile intendere la liveness come un dispositivo che produce una posizione del soggetto, che dipende da discorsi e frame istituzionali, e che si costruisce relazionalmente con altri membri del pubblico, contesti d'uso e tecnologie.

Nell'ottica della mediatizzazione del teatro diviene quindi interessante capire quali dispositivi di liveness siano attivi nell'uso quotidiano dei social media, e, secondo, che tipo di congiunzioni possano instaurarsi con il dispositivo della liveness teatrale. Tale riflessione diviene di ulteriore interesse nel momento in cui assistiamo a quello che alcuni hanno definito come un "ephemeral turn" nei media digitali (Haber 2019): il passaggio dalla permanenza dei contenuti come condizione predefinita (boyd 2010) alle molteplici temporalità di *story* e *live stream*, apre nuove possibilità performative ai social media che necessitano di essere esplorate. L'accelerazione che si è verificata con il lockdown, dovuta alla necessità per gli artisti e le organizzazioni teatrali di arginare, almeno in parte, la chiusura dei teatri e delle manifestazioni dal vivo, segna un passo avanti importante nella ricerca sull'uso dei media sociali da parte della comunicazione teatrale e sulla ridefinizione della relazione con i pubblici di riferimento.

Teatro e social media: la mediatizzazione della relazione teatrale

Da circa un decennio, l'impiego dei social media in ambito teatrale ha alimentato il dibattito sulla possibile ridefinizione della relazione fra performer e pubblico. Secondo Hadley (2017) sono almeno sei gli ambiti in cui possiamo attualmente osservare un impatto dei social media nel campo teatrale: 1) nell'uso dei social media nella costruzione di performance intermediali, 2) nella distribuzione degli spettacoli, 3) nell'audience development, 4) nella critica, 5) nelle possibilità di documentazione e archiviazione, e 6) negli aspetti performativi che riguardano l'uso quotidiano dei social media stessi.

Uno dei principali temi che inquadrano il dibattito su teatro e social media, è l'enfasi sul potenziale democratizzante di questi ultimi (Sant 2014), nel raggiungere pubblici altrimenti esclusi dall'orbita del teatro e nel riconnettere il discorso teatrale alla sfera pubblica (Balme 2014). Le ricerche che analizzano questo potenziale dei social media nel campo teatrale hanno prodotto finora risultati contrastanti rispetto alla reale capacità di fare breccia al di là del canone occidentale (O'Neill 2014) e delle reti consolidate degli appassionati (Walmsley 2019).

Uno dei temi ancora poco esplorati dalla letteratura, ma centrale per la presente analisi, riguarda la presenza online quotidiana – più o meno orientata alla promozione – di artisti e compagnie. Lo sviluppo dei social media comporta infatti, prima di tutto, una spinta verso un tipo di performatività che entra nelle narrazioni delle storie personali (Page 2012; Lavender 2016), così come nelle tecniche di gestione della visibilità e della celebrità (Marwick 2013). A questi aspetti però va integrata un'indagine che renda conto di come gli artisti teatrali definiscono i termini del loro ruolo all'interno di un ambiente mediatizzato, di come essi si trovino a svolgere un intenso *relational labour* (Baym 2018) per trovare le modalità più adatte per controllare l'interazione con il proprio pubblico.

Possiamo quindi concludere come la mediatizzazione delle relazioni comunicative teatrali, osservabile attraverso i social media, sollevi non soltanto la questione dell'apertura a nuovi pubblici, ma anche la questione del lavoro di definizione della relazione con gli utenti, lavoro che gli artisti si trovano ora a dover affrontare come parte integrante delle loro routine.

La resilienza del settore teatrale attraverso lo sguardo della mediatizzazione

La cornice teorica qui presentata ci permette di osservare le iniziative nate dal settore teatrale durante la quarantena nella continuità con i processi di mediatizzazione della società e delle forme artistiche performative. Operatori e artisti hanno sviluppato una vasta varietà di risposte: dalla circolazione di materiali d'archivio inediti alla creazione di performance casalinghe create appositamente per il momento, dal coinvolgimento degli appassionati per raccogliere memorie sulle stagioni passate alla sperimentazione di spettacoli che impiegano servizi di videoconferenza. Questi tentativi di far persistere il teatro durante il lockdown hanno implicato una riflessione diffusa sul suo rapporto con le tecnologie e le culture digitali.

Non sempre tale riflessione si è però svolta come un processo pacifico, così come queste iniziative sono state attuate senza nessuna garanzia di successo. Certo esiste un repertorio di ricerche e buone pratiche sull'uso del digitale nella comunicazione e nella distribuzione dei contenuti teatrali, ma questo si è costruito basandosi sulla sicurezza dello spettacolo dal vivo, ponendo quindi il digitale come fattore "aumentante".

Nel caso attuale, invece, un intero settore si è trovato a dover sviluppare soluzioni muovendosi nella totale incertezza provocata dall'assenza della sua attività cardine. Proprio per questo motivo, tuttavia, riteniamo che sia importante che la ricerca guardi a questo fenomeno, laddove esso presenta una congiunzione inconsueta fra la sperimentazione sulle forme e le strategie con cui il teatro si rende rilevante, pertinente e necessario in questo determinato momento storico.

Osserviamo quindi alcune di queste iniziative guardando a come esse si collocano rispetto alle dinamiche di mediatizzazione della narrazione, della presenza e della relazione teatrale.

Molti dei tentativi di diffusione dei contenuti teatrali online a cui stiamo assistendo in questi mesi sembrano partire dal superamento della concezione di "opera teatrale", la quale è stata fino ad ora uno dei principali limiti ad una reale sperimentazione in chiave transmediale del teatro.

La mediatizzazione della narrazione teatrale è emersa innanzitutto tramite l'impiego del *dispositivo seriale* (Gemini 2016b; Del Gaudio 2017). La serialità appare cioè come uno dei modi più frequenti in cui si è pensato alla presenza del teatro per il web e al mantenimento del rapporto con i pubblici. La logica seriale ha riguardato non solo la scansione temporale della pubblicazione dei contenuti, ma anche l'acquisizione "mimetica"

dei format contigui. È il caso del *Decreto Quotidiano*², messo in scena online dall'attore e regista Michele Sinisi, che rimedia quello che è il format politico più in auge nel tempo pandemico. Ogni giorno, indicativamente all'ora di pranzo, la diretta Facebook dalla cucina di casa Sinisi e famiglia si connette con gli spettatori trasmettendo notizie dal tempo vissuto in quarantena, applicando così la funzione narrativa del teatro all'interno del formato *live stream*. La serializzazione è entrata anche nelle strategie di selezione e pubblicazione dei contenuti d'archivio. La compagnia di teatro-danza belga Peeping Tom ha ad esempio condiviso il suo spettacolo *A Louer* (2011)³ su YouTube sezionando l'integrale in puntate di pochi minuti. Similmente la compagnia di danza ravennate Gruppo Nanou ha scelto di rendere pubblico su Vimeo il progetto a episodi *Motel (personal affairs)* (2008-2011)⁴.

Altra dinamica osservata di sperimentazione sulla drammaturgia in senso mediale è l'*adattamento del testo alla piattaforma*. È il caso del teatro di figura tradotto in animazione stop-motion dalla compagnia bolognese Teatrino Giullare⁵. La compagnia ha inaugurato una serie di micro-narrazioni video su Instagram che vede i due protagonisti dei *Giorni Felici* di Beckett fisicamente bloccati in un eterno presente che risuona e accompagna la stasi odierna. La compagnia Fortebraccio Teatro ha invece tradotto in playlist di Spotify il proprio spettacolo *Cantico dei Cantici*⁶, andando a catalizzare l'attenzione dell'ascoltatore sulla ricerca vocale di Roberto Latini e su quella musicale di Gianluca Misiti, donando quindi un ulteriore livello di esistenza e ricezione alla performance.

Infine, troviamo le forme di *drammaturgia partecipativa*, tipiche sia della logica transmediale sia dell'arte relazionale. Un esempio è costituito dalla chiamata pubblica della coreografa Paola Bianchi per *ELParchivio*⁷ in cui l'artista ha continuato anche durante il lockdown a mantenere lo scambio collettivo di azioni e posture con i partecipanti al progetto tramite l'uso di *messaging app*.

La mediatizzazione della presenza teatrale si è resa osservabile attraverso la sperimentazione sui diversi gradienti di liveness digitale. La ridefinizione del senso dell'*hic et nunc* ha assunto molteplici forme, che non si esauriscono nella semplice constatazione della centralità culturale assunta dal live streaming in questi mesi.

Una dinamica in tal senso è la *costruzione del senso dell'evento* che ha riguardato il modo in cui sono stati resi disponibili temporaneamente spettacoli e documenti di archivio precedentemente inaccessibili. Abbiamo cioè assistito a numerose iniziative in cui artisti e teatri hanno condiviso materiali scegliendo però di renderli impermanenti. Questa scarsità artificiale della presenza ha avuto la funzione di istituire un nuovo presente del contenuto performativo digitale, sottraendolo dalla sua condizione persistente di default (boyd 2010). Osserviamo inoltre come la costruzione dell'evento sia stata spesso accompagnata dalla logica del palinsesto, come nel caso degli spettacoli programmati da ERT sul canale della Regione Emilia-Romagna Lepida Tv⁸, o nel caso della rassegna *#Indifferita* curata da Elvira Frosini e Daniele Timpano, composta attraverso video di spettacoli disponibili su YouTube per la sola durata di una serata.

Su un altro versante la ricerca digitale della liveness si è mossa combinando *interattività* e *ricomposizione del senso del luogo* attraverso quelle performance che hanno utilizzato piattaforme per *web conferencing* come Zoom. Un esempio in tal senso è costituito da *The*

Kreisky Test degli austriaci Nesterval⁹, compagnia che da anni crea dispositivi immersivi che attingono appieno dalla cultura del gaming, e che con questo progetto sperimenta un nuovo possibile livello di gioco in co-presenza virtuale e sincronica.

Troviamo infine come la mediatizzazione della relazione teatrale sia ampiamente riscontrabile nel momento in cui artisti, teatri e festival hanno ampliato il raggio di utilizzi delle proprie pagine sui social media. Abbiamo cioè potuto osservare in questo periodo un passaggio dai profili come canale di comunicazione ai profili come spazio di sperimentazione sulle relazioni con il pubblico. Si pensi ad esempio a DREAM SUQ, gruppo aperto creato dal festival di Santarcangelo su Facebook¹⁰. DREAM SUQ è un luogo dove la condivisione degli immaginari legati al futuro dei partecipanti produce differenti livelli di presenza e relazione. Questi spazi di scambio si accumulano nel web chiedendo la partecipazione della propria comunità di riferimento, fatta non solo di spettatori o performer, ma anche di tutti gli altri lavoratori che vivono la realtà di questa scena artistica.

Quello qui presentato è solo un tentativo parziale e precoce del lavoro di mappatura di cui continueremo ad occuparci nei prossimi mesi. Obiettivo di questo lavoro non è quello di fotografare ciò che è stato “il teatro ai tempi del Covid-19”, ma, al contrario, guardare proprio a quali segni e pratiche sviluppati in questo periodo andranno a sedimentarsi nel teatro (e nei media digitali) del prossimo futuro.

La risposta dei pubblici: Spettatori teatrali online e del teatro online

Il tentativo di comprendere il modo in cui il campo teatrale Italiano (Serino 2018) ha reagito al lockdown non può prescindere dall'indagine sulla risposta dei pubblici. Nel momento in cui lo spettacolo dal vivo concentra la sua presenza negli spazi online, che tipo di pubblico segue questo spostamento? Quali esperienze e posizioni spettatoriali vi corrispondono? Che relazioni intrattengono gli enti teatrali con la propria utenza quando viene meno la gestione e la comunicazione della loro offerta artistica ordinaria? E infine, può la presenza digitale del teatro essere uno strumento per coinvolgere il pubblico potenziale? Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad interrogativi che non sono generati da questo stato di eccezionalità, ma che si fanno ora più pressanti e, allo stesso tempo, più indagabili.

I dati finora raccolti non possono fornire una risposta esaustiva a queste domande, trattandosi di questioni osservabili solo in una dimensione diacronica. Tuttavia, un primo sguardo all'andamento delle pagine sui social media di alcuni dei principali teatri italiani suggerisce già alcuni elementi utili alla discussione. Nella piena consapevolezza che non costituisca un campione rappresentativo della complessità del campo teatrale in Italia, ma solo una fotografia della sua parte più emersa, stiamo analizzando i profili su Facebook, Instagram, Twitter e YouTube dei Teatri Nazionali, dei Teatri di Rilevante Interesse Culturale e dei Centri di Produzione Teatrale individuati come beneficiari del Fondo Unico dello Spettacolo (FUS)¹¹.

Dei 33 enti la quasi totalità possiede almeno un profilo su Facebook (32/33); seguono per diffusione d'utilizzo Twitter (28/33, ma di cui più di 16 non sono più attivi), YouTube (27/33 possiedono un canale) e poi Instagram (22/33 profili individuati). Facebook, oltre al social media più utilizzato, risulta anche quello con un numero medio di follower più alto (21325 fan medi per pagina contro i 4528 follower medi per pagina Instagram) e con un'attività giornaliera più stabile e frequente (0,98 post Facebook al giorno di media contro 0,54 tweet giornalieri). L'81,8% degli enti ha attivato qualche tipo d'iniziativa online specifica in risposta alla chiusura. Tuttavia, solo in alcuni casi troviamo un incremento rispetto all'aumento medio dell'attività della pagina, del coinvolgimento degli utenti e del numero dei follower.

Concentrandoci su Facebook troviamo infatti che solo il 45,2% dei profili ha registrato a marzo una frequenza di post più alta della media annuale; per più della metà degli enti, quindi, l'attività online durante la quarantena è più bassa che durante la programmazione ordinaria. I profili che però hanno deciso di aumentare il ritmo della pubblicazione l'hanno fatto in maniera intensa: fra questi si registra infatti un aumento medio del numero di post del 138,1%, dato che indica un deciso cambio di passo nella strategia digitale dell'ente. Troviamo inoltre come tre quarti dei profili abbiano aumentato il numero dei post video.

Più netto è invece l'aumento dell'attività dei fan delle pagine, in termini di media di like per post (aumentati in 20 dei 32 profili), di commenti per post (21 su 32) e soprattutto di condivisioni per post (24 su 32). Se in media i like per post sono aumentati del 43,2%, l'aumento delle condivisioni è stato del 114,0%. Ulteriori analisi sul tipo di contenuto condiviso saranno necessarie per capire se questo risultato indica una maggiore centralità del pubblico nella diffusione dei contenuti performativi delle pagine o se si tratta di un incremento di partecipazione limitato alla circolazione di *call-to-action*.

L'aumento del numero di follower è invece più debole rispetto all'andamento annuo. Solo sei profili hanno registrato un incremento di fan superiore alla media e si tratta comunque di incrementi non molto consistenti. È interessante però notare come quattro dei sei profili che hanno subito questo incremento siano di teatri che operano nel campo del teatro ragazzi o che hanno incentrato la pubblicazione di contenuti in tal senso durante la chiusura¹². Anche in questo caso si tratta di un andamento che necessita di ulteriori riscontri, ma che lascia ipotizzare come l'intrattenimento per l'infanzia costituisca uno dei contenuti teatrali più capaci di circolare online al di fuori delle reti degli appassionati del teatro.

Sebbene siamo ancora in una fase preliminare dell'analisi, già questi dati parziali tracciano un primo bilancio e ci aiutano a legittimare alcune domande a venire. Va innanzitutto compreso come tali dinamiche si evolveranno nei prossimi mesi e fra le diverse piattaforme; che tipo di pubblico ha fruito dei contenuti e quale invece si è limitato a mostrare sostegno in un periodo di crisi; se gli aumenti di partecipazione registrati sono da imputare a un generale incremento di utilizzo dei social media o se i teatri sono effettivamente riusciti ad estendere anche solo parzialmente la loro offerta artistica all'online. È poi necessario comprendere le discrepanze fra iniziative di successo e non, e se queste sono da imputare alle condizioni produttive di partenza. Infine, come buona norma in qualsiasi studio del pubblico, la quantificazione della risposta va accompagnata

ad un'analisi delle esperienze, delle motivazioni, dei piaceri e delle modalità di fruizione di quelli che sono stati gli spettatori di *questo* teatro. Da queste domande non dipende solo la comprensione della risposta del settore teatrale alla chiusura, ma una comprensione più approfondita della mobilità fra offline e online del pubblico dello spettacolo.

Conclusioni: piste di ricerca sul teatro senza teatri

In questo contributo abbiamo delineato i presupposti delle ricerche che stiamo svolgendo – o che pensiamo sia necessario svolgere – sul teatro durante la pandemia. La nostra riflessione si è concentrata su come esaminare la risposta del settore teatrale italiano a partire dalle teorie sulla mediatizzazione del teatro, dalla mappatura delle azioni e da una analisi esplorativa dell'andamento delle pagine di alcuni dei principali enti teatrali italiani sui social media.

Come studiosi interessati sia al rapporto fra media e forme performative, sia ai processi di significato dei pubblici dello spettacolo dal vivo, siamo convinti della necessità metodologica – e non solo episodica – di trovare piste di ricerca che connettano lo studio delle forme del teatro mediatizzato all'indagine sociologica sul campo teatrale. L'inaccessibilità del teatro come luogo fisico esorta cioè la ricerca a mantenere un doppio sguardo sul teatro come *langue* e *parole*, sia cioè sulle variazioni delle sue convenzioni artistiche astratte, sia sulle trasformazioni dei vissuti di chi lo crea e ne fruisce.

Vogliamo qui proporre tre percorsi di ricerca che seguono questa direzione e che pensiamo possano essere generativi per ulteriori domande.

Il primo riguarda come le manifestazioni del teatro online osservate in questo periodo si rapportano ai processi di mediatizzazione in corso. Come anticipato dalla nostra breve analisi, è necessario uscire da uno sguardo che vede queste iniziative come soluzioni emergenziali, osservandole invece nella continuità con i repertori che le precedono e nella capacità di persistere nel futuro come pratiche assimilate. Quali sono quindi le genealogie artistiche e mediali a cui attingono? Che gradazione del "dal vivo" configurano? A quali dispositivi di liveness familiarizzano? In che modo le forme sperimentate in questo periodo sopravviveranno alla pressione selettiva degli ambienti futuri?

Il secondo percorso interroga la posizione del teatro nell'attuale ecologia artistica, comunicativa e sociale. Nel momento in cui il teatro esce dal suo luogo deputato per inserirsi nell'ambiente digitale, esso si trova a competere e confrontarsi direttamente con il resto dei contenuti. Il successo delle iniziative di teatro ragazzi lascia ipotizzare come vi siano stati utenti esterni all'orbita teatrale che si sono però rivolti a quel bacino di intrattenimento. Esiste quindi un ruolo degli enti teatrali che prescinde dal teatro? Che tipo di specificità può esprimere il teatro nel contesto digitale? In che modo artisti e operatori hanno ridefinito il proprio lavoro e il proprio ruolo sociale durante la chiusura? Può il teatro riacquisire voce nella sfera pubblica come auspicato da Christopher Balme (2014)?

Il terzo percorso guarda al pubblico. È necessario comprendere che cosa *ha fatto online il pubblico del teatro* – quindi come ha continuato a seguire e supportare l'oggetto della sua passione – ma anche quale pubblico ha seguito il *teatro online*. In entrambi i casi

è essenziale una stretta cooperazione fra metodi quantitativi e qualitativi: se da una parte si tratterà di tracciare quanto e quando le iniziative hanno funzionato, dall'altra bisognerà sondare le esperienze spettatoriali prodottesi in questa situazione. Che posto hanno avuto i contenuti teatrali nelle scelte degli spettatori? Come ha influito l'assenza di un contesto di ricezione rigido come quello del dispositivo teatrale? Ci sono state forme di ricomposizione o negoziazione di quel vincolo dell'attenzione?

Questa molteplicità di interrogativi è chiaramente sovrabbondante rispetto alle nostre attuali capacità di ricerca. Speriamo però che questi percorsi possano trovare consonanze e connessioni con altri gruppi di ricerca. Ci auguriamo, in sostanza, che il "teatro alla prova del Covid-19" possa presto passare dall'essere una cornice del discorso dettata dalle circostanze, all'essere un caso di studio fra gli altri nel campo d'indagine sulle trasformazioni digitali delle arti performative.

Nota biografica

Laura Gemini (PhD) è professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e comunicativi dell'Università di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Scienze della comunicazione, studi umanistici e internazionali. La sua ricerca riguarda l'immaginario contemporaneo di stampo mediale e la cultura visuale, con particolare riferimento alle performance culturali e artistiche, specialmente teatrali. In questi ambiti svolge attività di ricerca empirica sulle audience e sui processi legati alla spettatorialità. Fra le pubblicazioni *Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo* (Milano 2016), *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online* (Milano 2017 con G. Boccia Artieri, F. Pasquali, S. Carlo, M. Farci, M. Pedroni).

Stefano Brilli (Ph.D.) collabora con il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI) dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Ha conseguito il dottorato in Sociologia della Comunicazione e Scienze dello Spettacolo presso la stessa università. È inoltre docente di Teorie e analisi dei media presso il corso di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo. Dal 2017 al 2019 è stato assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia lavorando al progetto di ricerca INCOMMON sulle dinamiche relazionali della scena artistica dell'Avanguardia Teatrale italiana degli anni '60 e '70. I suoi principali ambiti di ricerca includono lo studio dell'irriverenza nelle culture digitali, il rapporto fra pratiche performative e social media e lo studio dei pubblici dello spettacolo dal vivo.

Francesca Giuliani è dottoranda in Studi Umanistici presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali (DISCUI) dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Svolge un progetto di ricerca, cofinanziato dalla Regione Marche e dal CMS - Consorzio Marche Spettacolo, che si concentra sullo studio di strategie di sviluppo per i piccoli teatri storici delle Marche. È responsabile del blog SguarDimora e del blog ResiDanceXL, dove si occupa di critica e documentazione dei processi creativi. I suoi principali ambiti di ricerca includono lo studio delle arti dello spettacolo dal vivo con l'attenzione particolarmente rivolta ai pubblici e all'audience development.

Bibliografia

- Altheide, D. L., & Snow, R. P. (1979). *Media logic*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge.
- Auslander, P. (2012). Digital liveness: a historico-philosophical perspective. *PAJ: A journal of performance and art*, 34(3), 3-11. doi:10.1162/PAJJ_a_00106.
- Balme, C. B. (2014). *The theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balzola, A., & Monteverdi, A. M. (2004). *Le arti multimediali digitali: Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*. Milano: Garzanti.
- Barker, M. (2013). 'Live at a cinema near you': How audiences respond to digital streaming of the arts. In J. Radbourne, H. Glow, & K. Johanson (a cura di) *The audience experience: A critical analysis of audiences in the performing arts* (pp. 15-34). Bristol: Intellect.
- Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., & Tembeck, T. (2016). *The participatory condition in the digital age*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Baym, N. K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York: New York University Press.
- Birringer, J. (1998). *Media and performance: Along the border*. Baltimore, MD, and London: Johns Hopkins University Press.
- Boccia Artieri G. (2015). Mediatizzazione e Network Society: un programma di ricerca. *Sociologia della Comunicazione*, 50(2), 62-69. doi:10.3280/SC2015-050006
- Boccia Artieri, G., & Gemini, L. (2019). Mass media and the web in the light of Luhmann's media system. *Current Sociology*, 67(4), 563-578. doi:10.1177/0011392119837542.
- boyd, d. (2010). Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics, and Implications. In Z. Papacharissi (a cura di) *A networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites* (pp. 39-58). London; New York: Routledge.
- Chapple, F., & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Cambridge: Polity press.
- Del Gaudio, V. (2017). Modelli di serialità teatrale: Pratiche per un approccio mediologico al teatro a partire dai modelli seriali della Tragedia Endogonia della Societas Raffaello Sanzio e Ada. Una cronaca familiare di Fanny & Alexander. *Mediascapes journal*, (8), 253-264. Preso da: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/view/13963>
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Esner, R., & Kisters, S. (2018). *The Mediatization of the Artist*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Fischer-Lichte, E. (2001). Quo vadis? Theatre studies at the crossroads. *Modern Drama*, 44(1), 52-71. doi:10.3138/md.44.1.52.
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa: I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Milano: FrancoAngeli.
- Gemini, L. (2016a). Liveness: le logiche medialità nella comunicazione dal vivo. *Sociologia della Comunicazione*, 51(1), 43-63. doi:10.3280/SC2016-051004.

- Gemini, L. (2016b). Serialità teatrale. Osservazioni esplorative fra teatro e media. *Mediascapes journal*, (7), 8-20. Preso da: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/viewFile/13757/13534>
- Gemini, L. (2018). Post-Novecento e mediatizzazione. Appunti mediologici sulle arti performative. In C. Tafuri & D. Beronio (a cura di) *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (pp. 216-223). Genova: AkropolisLibri.
- Gemini, L., & Brillì, S. (in corso di stampa). On theatre mediatization: Exploring transmediality in Aldo Moro 54. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 16(2).
- Georgi, C. (2014). *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter.
- Gieseckam, G. (2007). *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Granata, P. (2015). *Ecologia dei media: Protagonisti, scuole, concetti chiave*. Milano: FrancoAngeli.
- Grande Rosales, M. Á. G., & Sanchez Montes, M. J. (2016). Posibilidades de un teatro transmedia. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 18, 64-72. doi: 10.7238/a.v0i18.3047.
- Haber, B. (2019). The digital ephemeral turn: queer theory, privacy, and the temporality of risk. *Media, Culture & Society*, 41(8), 1069-1087. doi: 10.1177/0163443719831600.
- Hadley, B. (2017). *Theatre, Social Media, and Meaning Making*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Hjarvard, S. (2013). *The mediatization of culture and society*. London; New York: Routledge.
- Jansson, A. (2013). Mediatization and social space: Reconstructing mediatization for the transmedia age. *Communication Theory*, 23(3), 279-296. doi:10.1111/comt.12015.
- Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo.
- Krotz, F. (2007). The meta-process of mediatization' as a conceptual frame. *Global media and communication*, 3(3), 256-260. doi:10.1177/17427665070030030103.
- Lavender, A. (2016). *Performance in the twenty-first century: Theatres of engagement*. London and New York: Routledge.
- Marwick, A. E. (2013). *Status update: Celebrity, publicity, and branding in the social media age*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Nawrot, J. (2019). Las tecnologías digitales en el teatro: "situation romos" de Rimini Protokoll. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 321-333. Preso da: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/39951>
- O'Neill, S. (2014). *Shakespeare and YouTube New Media Forms of the Bard*. London: Bloomsbury Publishing.
- Page, R. E. (2013). *Stories and Social Media: Identities and Interaction*. London; New York: Routledge.
- Reason, M. (2004). Theatre audiences and perceptions of 'liveness' in performance. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 1(2). Preso da: https://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm
- Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the transformation of performance*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sant, T. (2014). Art, Performance, and Social Media. In J. Hunsinger & T. Senft (a cura di) *The Social Media Handbook* (pp. 53-66). London; New York: Routledge.
- Scannell, P. (1996). *Radio, TV and modern life*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Scolari, C. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de cultura digital*, 1, 71-81. Preso da: https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf
- Serino, M. (2018). *Reti culturali in una prospettiva multidimensionale: Il campo teatrale in Campania*. Milano: FrancoAngeli.
- Thompson, J. B. (1995). *The media and modernity: A social theory of the media*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Walmsley, B. (2019). *Audience engagement in the performing arts: A critical analysis*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.

Note

- ¹ Ad esempio in Auslander (1999), Fischer-Lichte (2001) e Salter (2010).
- ² Michele Sinisi, *Decreto Quotidiano* (2020): <https://www.youtube.com/channel/UCpJX4GrgtF7X7J23eFZFjLw>
- ³ Peeping Tom, *A Louer* (2011). Su YouTube dal 22 aprile è rimasto solo il video integrale dello spettacolo <https://www.youtube.com/watch?v=uLD7XKcaRi0>
- ⁴ Gruppo Nanou, *Motel (personal affairs)* (2008-2011): <https://vimeo.com/channels/motelproject>
- ⁵ Teatrino Giullare, *Diario dei nostri giorni felici* (2020): <https://www.instagram.com/teatrinogiullare/?hl=it>
- ⁶ Fortebraccio Teatro, *Cantico dei cantici* (2017): <https://open.spotify.com/album/0lppJjMgHKcoqWxaiXAbgh?si=v6b-enuIS0Sr3z3kDy49pw>
- ⁷ Paola Bianchi, *ELPArchivio* (2020): <https://www.facebook.com/ELPproject/>
- ⁸ Regione Emilia Romagna, ERT, Lepida Tv: <http://www.lepida.tv>
- ⁹ Nesterval, The Kreisky-Test (2020): <https://brut-wien.at/en/Programme/Calendar/Programm-2020/April-2020/Nesterval-Der-Kreisky-Test>
- ¹⁰ Festival di Santarcangelo, DREAM SUQ: <https://www.facebook.com/groups/1086680995021510/>
- ¹¹ Per questa analisi preliminare ci siamo avvalsi dell'ausilio del tool online *Fanpage Karma* (<https://www.fanpagekarma.com/>) che permette la comparazione delle principali metriche fra pagine su diversi social media. Per sondare l'andamento del pubblico online alle iniziative del campo teatrale italiano siamo partiti dai nodi più "grandi", cercando cioè di guardare ad istituzioni teatrali con un seguito vasto e consolidato, aspettandoci che questi enti avessero una capacità (ed una necessità) più elevata di produrre contenuti digitali a seguito della chiusura. Un criterio di campionamento che ci è parso sufficientemente capace di coniugare rilevanza degli enti, replicabilità e dispersione geografica è quello appunto delle organizzazioni teatrali beneficiarie del Fondo Unico dello Spettacolo (FUS). Limitatamente a questa analisi esplorativa si è deciso di utilizzare i beneficiari del triennio 2015-2017 piuttosto che quelli del triennio 2018-2020, in quanto la lista di quest'ultimi comprende soggetti più eterogenei che avrebbero reso meno indicativa la comparazione. Il periodo preso in esame per la raccolta dati va dal primo gennaio 2019 al 31 marzo 2020.
- ¹² Questi quattro sono La Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani di Torino, il Teatro del Buratto di Milano, Teatro Testoni Ragazzi di Bologna e La Piccionaia di Vicenza.