

## **Il teatro nell'epoca della sua riproducibilità: il concetto di “presenza” al tempo del Covid-19**

*Giorgia Cortese\**

**Abstract.** *The essay proposes a reflection about theatre during Covid-19 pandemic, a period that subverted the concept of presence as a central element of the show. After a brief preamble about innovations that affected corporeality, the analysis focuses on this decline, which had already started with the appearance of home video platforms. When coexistence of actors and spectators is no longer possible, theatre has to develop solutions to reinvent itself, also by mixing different artistic disciplines and incorporating digital technologies.*

**Riassunto.** *Il saggio propone una riflessione sul teatro durante la pandemia di Covid-19, periodo che ha visto la messa in crisi del concetto di presenza come elemento centrale dello spettacolo. Dopo una breve introduzione riguardo le innovazioni che hanno influenzato la corporeità, l'analisi si sofferma sul declino iniziato già con l'avvento delle piattaforme di home video. Quando la compresenza di attore e spettatore viene meno, il teatro deve elaborare delle soluzioni per reinventarsi, anche tramite la commistione di diverse discipline artistiche e incorporando le tecnologie digitali.*

Nell'ultimo anno e mezzo, a causa dell'emergenza sanitaria e delle misure che si sono rese necessarie per il contenimento dei contagi, la nozione teatrale di “presenza” è stata fortemente messa in crisi. A tal proposito, risulta senza dubbio interessante cercare di comprendere i nuovi scenari che si stanno delineando.

Sin dalle origini la pratica teatrale si è caratterizzata per una sorta di triade indissolubile, composta da autore, attore e spettatore. Questi elementi hanno permesso il funzionamento dello spettacolo, da sempre basato su un momento di condivisione e di compresenza dei tre fattori. La situazione contingente, però, sta spingendo al ripensamento dello scenario teatrale, orientandolo nella direzione della riproducibilità. L'attuale emergenza dovuta al Covid-19 sta sottraendo dal teatro la nozione di presenza, ma sta al contempo sottolineando quanto essa sia necessaria. Per certi versi il teatro sta attraversando una fase simile a quella che la musica ha vissuto nell'Ottocento, quando le nuove tecnologie l'hanno resa riproducibile. Quest'ultima tuttavia, a differenza del teatro, ha beneficiato in tal senso della sua strutturale componente tecnica che ha reso possibile la creazione di nuovi oggetti musicali riproducibili: la musica registrata infatti, anche se non è equiparabile all'ascolto dal vivo, non è un'esperienza impoverita, mentre uno spettacolo messo in scena resta

innegabilmente la matrice insuperabile per una sua riproducibilità o per una sua fruizione online<sup>1</sup>.

Va innanzitutto chiarito che nel corso del Novecento il teatro ha dovuto affrontare altri momenti in cui la sua sopravvivenza era stata messa in discussione, ancorché ben diversi dalla situazione indotta dalla pandemia. All'inizio degli anni Venti del Novecento la nascita del cinema aveva trascinato il teatro in una profonda crisi, e durante gli anni Sessanta e Settanta è stato il cinema a trovarsi in difficoltà a causa della diffusione di massa della televisione. La “contromossa” del teatro di fronte a queste nuove forme di intrattenimento si è basata sul tentativo di valorizzare le sue specificità, in un certo senso in maniera simile a come era avvenuto per la pittura dopo l'avvento della fotografia. I tre media appartenevano a ecosistemi diversi, seguivano dinamiche peculiari, potevano a tratti risultare simili ma restavano incompatibili. La caratteristica principale del teatro, nonché il suo punto di forza, era la compresenza di attore e spettatore, e soprattutto la molteplicità dei punti di vista che quest'ultimo poteva acquisire rispetto all'occhio unico della telecamera. Questi nuovi media, sulla carta concorrenti del teatro, hanno invece ampliato le possibilità di riproducibilità tecnica del reale. Più recentemente, negli anni zero, internet e i *social network* hanno proposto nuove modalità espressive, che delineano uno scenario caratterizzato da ibridazioni tra vecchi e nuovi *media*, segnando un superamento dell'impostazione classica del genere drammatico a favore di un teatro contrassegnato dal dominio delle immagini. La pandemia ha costretto dunque il teatro a un'ulteriore metamorfosi, in un panorama mediatico e artistico profondamente trasformato da coordinate spaziali e temporali ormai divenute fluide.

Da gennaio 2020, con l'inizio della diffusione del Coronavirus, l'intera società è stata catapultata in una situazione che mai nessuno avrebbe prefigurato. Il *lockdown* ha imposto la chiusura di tutte le attività e il settore artistico è stato – e continua a essere – tra i più penalizzati. L'avvento del Covid-19 ha accelerato i processi di innovazione, facendo della tecnologia un elemento fondamentale nelle nostre vite. Infatti, è proprio grazie al grado avanzato della medicina, della tecnologia e della comunicazione, che è stato possibile elaborare forme di contenimento

---

\* Università del Salento, [giorgia.cortese@studenti.unisalento.it](mailto:giorgia.cortese@studenti.unisalento.it)

<sup>1</sup> F. CERAOLO, *Sipari virtuali. Lo spettacolo ai tempi del virus*, in R. DE GAETANO, A. MAIELLO, a cura di, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020, pp. 182-192.

della pandemia, fino a qualche anno fa impensabili. *Smart working* e didattica a distanza hanno consentito di continuare a vivere svolgendo le attività principali, e fortunatamente le nuove tecnologie e forme di comunicazione - quali *web* e *social media* - hanno offerto al mondo delle arti dei percorsi alternativi per ripensare il rapporto con il pubblico. Nonostante le chiusure e i blocchi che il mondo artistico sta subendo, con le conseguenti perdite colossali, sono individuabili prospettive che aprono a nuovi orizzonti e conducono a ibridazioni mai pensate prima.

Durante il *lockdown* molti hanno deciso di dedicare del tempo alla lettura di un libro, alla visione di un film o all'ascolto di musica: questi comportamenti non devono essere intesi esclusivamente come passatempo, ma come atteggiamenti «costruttivi e inclini a riconoscere il valore fondamentale dell'arte, ricercando in essa il suo ruolo di sostegno, di completamento, di evasione»<sup>2</sup>. I sistemi tecnologici hanno permesso la fruizione di prodotti audiovisivi tramite servizi *streaming* in grado di offrire film, concerti musicali, serie televisive e persino visite virtuali all'interno dei musei. E se quest'ultima pratica viene accettata, perché non può esserlo anche la visione di uno spettacolo teatrale *online*? Su queste basi il pubblico della musica ha continuato ad ascoltarla anche se solo trasmessa o registrata e, pur nell'impossibilità di essere distribuito nella sale, il cinema non ha smesso di produrre film, che sono stati rilasciati sulle ormai celebri piattaforme *streaming* quali Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, MioCinema. Questi fenomeni da un lato hanno consentito una risposta alle chiusure della pandemia, ma dall'altro hanno contribuito ad accelerare la crisi che affligge la sala cinematografica. Per rispondere al rischio che dopo la fine dello stato di emergenza le sale cinematografiche contassero un numero di spettatori ancora più esiguo, e che il cinema si trasformasse in uno svago per pochissimi appassionati, sono state elaborate delle soluzioni mirate alla salvaguardia dei cinema e dei teatri.

La 77<sup>a</sup> edizione del Festival del Cinema di Venezia, nonostante sia riuscita a svolgersi in presenza, ha fatto tesoro delle possibilità concesse dallo *streaming*: il concorso inerente alla realtà virtuale è stato trasferito *online*, guadagnando un numero di spettatori notevolmente maggiore

---

<sup>2</sup> G. PUGLISI, A. RABBITO, V. CATRICALÀ, L. MACCALLINI, *ACT- Arti, Covid-19, Tecnologie*, in «Atlante», 9 novembre 2020, disponibile all'indirizzo: [https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/ACT\\_Arti\\_Covid\\_19\\_Tecnologie.html](https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/ACT_Arti_Covid_19_Tecnologie.html) (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

rispetto all'edizione precedente. L'ambiente virtuale ha permesso di coinvolgere anche coloro che per diversi motivi non possono spostarsi e viene incontro anche alle istanze *green*, sempre più di stringente e drammatica attualità, sostituendo l'uso cartaceo di volantini e manifesti con la comunicazione online offerta dai *social*. Una soluzione alternativa al festival in presenza è stata quella del "festival diffuso", mediante il quale coinvolgere le sale cinematografiche delle principali città italiane per la proiezione dei film in programma. Questa strategia è stata adottata dal già citato Festival di Venezia, che però si è limitato solo alla proiezione del film di apertura<sup>3</sup>. Ad ogni modo, si tratta di un'ipotesi interessante per aiutare gli esercenti delle sale italiane a incrementare l'afflusso degli spettatori.

Per il teatro non è stato così semplice incorporare le nuove tecnologie di comunicazione come per altri ambiti artistici. Lo scenario teatrale ha provato a sopravvivere all'emergenza soprattutto tramite la distribuzione video su canali *social*. Il Teatro Stabile di Torino è un esempio di resilienza contro le difficoltà di questo momento e ha risposto alla chiusura con il progetto *#Stranointerludio*, in cui gli artisti intervenivano con dei brevi video live in rete. La soluzione migliore per affrontare questa pausa forzata è intenderla come uno strano interludio, con l'obiettivo di riflettere sui possibili scenari futuri concessi dalla tecnologia. Anche il Piccolo Teatro di Milano ha usato Facebook per documentare il processo di produzione dello spettacolo *Edificio 3*, poi sospeso a causa del Covid. L'attore leccese Ippolito Chiarello, invece, ha trasformato il suo spettacolo *Barbonaggio Teatrale* in una versione *delivery*, salendo in bicicletta e portando la messa in scena sotto le case di chi la ordinava. Un'iniziativa interessante è stata quella del Teatro Pubblico Pugliese e dei trentadue comuni soci, che da dicembre 2020 fino a maggio 2021 hanno organizzato degli spettacoli-evento con il format *Indovina chi viene a (s)cena*. Ogni fine settimana all'ora di cena veniva condiviso su un apposito sito *web* un video in diretta con la presenza di una compagnia di attori. I diversi appuntamenti, dunque, hanno raccontato la Puglia e hanno unito artisti e spettatori in un momento di sospensione dello spettacolo dal vivo, condividendo in maniera figurata il momento conviviale per eccellenza. In alcuni particolari spettacoli, inoltre, i collaboratori del Teatro Pubblico Pugliese invitavano gli

---

<sup>3</sup> A. BARBERA, *Le dinamiche del cambiamento*, in «Atlante», 3 dicembre 2020. [https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Le\\_dinamiche\\_del\\_cambiamento.html](https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Le_dinamiche_del_cambiamento.html) (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

spettatori a seguire la loro pagina Facebook per cercare gli indizi e scoprire l'ospite segreto, dal momento che il vincitore si sarebbe aggiudicato un biglietto per la stagione teatrale 2021. Un altro caso emblematico è stato quello del Teatro alla Scala di Milano con la prima dello spettacolo *A riveder le stelle*: il regista Davide Livermore ha fatto leva sulla ferita del teatro privato del suo pubblico, inquadrando più volte la platea vuota.

Tutte queste iniziative hanno portato inesorabilmente il teatro a ridefinire i suoi paradigmi e hanno aperto un dibattito «tra l'opposizione allo scivolamento dell'arte teatrale nel calderone dell'intrattenimento multimediale e un discorso estetico, che rivelava il timore di perdere specificità e scomparire tra le arti digitali nel nuovo millennio»<sup>4</sup>. Si può senz'altro obiettare che il teatro *online* non possa essere definito uno spettacolo alla pari con l'esperienza dal vivo, ma nel periodo che ci stiamo lasciando alle spalle è radicalmente cambiata anche la nostra percezione del rapporto tra *online* e *offline*, due ambiti che stanno assumendo confini sempre più labili: non sono più due dimensioni distinte ma un unico flusso intermediale. Secondo Mauro Carbone, infatti, gli schermi non devono essere intesi come semplici superfici utili a mostrare delle immagini, ma come interfacce che istituiscono relazioni e offrono esperienze. Per renderci conto delle potenzialità degli schermi, abbiamo «avuto bisogno del *crash-test* della pandemia da Coronavirus, all'incirca trent'anni dopo l'inizio della diffusione dell'uso di Internet»<sup>5</sup>. Il motivo di questo ritardo è spiegato dal pregiudizio che ci porta a separare e preferire ciò che consideriamo realtà rispetto al virtuale, anche se ormai queste due dimensioni si richiamano a vicenda, smettendo d'essere veramente scisse. Per muovere un deciso passo in avanti in questo senso sarebbe quindi indispensabile evitare di respingere i nuovi media e invece accoglierli, dato che nello stato d'emergenza hanno permesso di continuare a svolgere le attività principali della nostra vita e perché costituiscono la soluzione per ripensare il teatro di questi tempi difficili.

Un breve sguardo alla storia recente del teatro consente però di osservare come alcuni autori, con svariati decenni di anticipo rispetto a oggi, attraverso le loro innovazioni abbiano contribuito a mettere in

---

<sup>4</sup> A. PIZZO, *Il teatro attraverso le maglie della pandemia*, in «Atlante», 25 gennaio 2021, [https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il\\_teatro\\_attraverso\\_maglie\\_pandemia.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il_teatro_attraverso_maglie_pandemia.html) (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

<sup>5</sup> M. CARBONE, *Vi facciamo vedere noi (chi siamo). Gli schermi nella pandemia*, in R. De Gaetano, A. Maiello, a cura di, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, cit., pp. 170-181.

discussione il concetto di presenza a teatro, o abbiano modificato l'importanza della corporeità degli interpreti, creando, per così dire, le condizioni per il ripensamento dell'esperienza teatrale imposto dall'emergenza pandemica.

Fra i primissimi pionieri di questa rivoluzione va citato l'inglese Edward Gordon Craig, che tentò di innovare la scena all'inizio del Novecento, riducendo il corpo dell'attore a un mero oggetto tecnico, come è descritto nel saggio *L'attore e la Supermarionetta* (1908). Gli studi di Craig sul cosiddetto "attore artificiale" proseguirono negli anni successivi, pur senza pervenire a una piena concretizzazione e lasciando in dubbio se Craig volesse sostituire l'attore con la marionetta o piegarlo del tutto al volere del regista, concependo le marionette come delle maschere che andassero a coprire l'attore fino a celarne le fattezze propriamente umane.

Più tardi, anche l'avvento di cinema e televisione ha contribuito a mettere in discussione il rapporto tradizionale del teatro con presenza e corporeità, visto che i nuovi media continuavano a prendere spunto dal teatro non solo per le modalità produttive, ma anche per i contenuti, a cominciare dalle opere shakespeariane che, ignorando le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, si adattavano perfettamente al nuovo contesto comunicativo. L'operazione registica consisteva, dunque, nel trasferire lo spettacolo teatrale su un *medium* diverso da quello d'origine. Inizialmente il teatro non sentiva la necessità di confrontarsi con media concorrenziali, ma una prima strategia di difesa è stata quella di inserire la proiezione di uno spezzone di pellicola tra i numeri dell'evento dal vivo. Il primo artista italiano a sperimentare l'ibridazione tra teatro e cinema è stato Leopoldo Fregoli, che durante i suoi spettacoli proiettava cortometraggi da lui realizzati, esaltandone le potenzialità linguistiche. L'attore, infatti, si collocava dietro le quinte e sonorizzava le pellicole. L'obiettivo di Fregoli era quello di utilizzare il cinema per mettere a nudo la finzione teatrale e far comunicare «la realtà e la sua riproduzione, mettendo a confronto l'attore in carne e ossa con la sua immagine bidimensionale»<sup>6</sup>. Questo scarto che separava la pellicola dal reale indusse il cinema ad avvertire una sorta di nostalgia del teatro: un esempio recente è stato il manifesto *Dogma 95*, opera dei registi danesi Lars von Trier e Thomas Vinterberg, che celebrava il *qui e ora* della scena. Secondo i loro principi le riprese dovevano essere girate in luoghi reali e non si potevano realizzare

---

<sup>6</sup> O. PONTE DI PINO, *Teatro e Cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Milano, FrancoAngeli, 2018, p. 79.

scenografie, il suono non doveva mai essere doppiato, la macchina da presa doveva essere portata a mano e l'utilizzo di filtri o effetti ottici non era permesso. Anche il mezzo televisivo ha talora funzionato basandosi su presupposti di natura teatrale. La nascita della *sit-com* rappresentava il tentativo di riprodurre la compresenza di attore e spettatore: i rari cambi di *location* e l'inserimento delle risate del pubblico registrate servivano per simulare la presenza dello spettatore. Appare, quindi, chiaro che i primi modelli di serialità televisiva si sono formati attorno a un linguaggio teatrale.

Luca Ronconi e Romeo Castellucci sono due esempi emblematici più recenti di come si possa riuscire a far proprie le strategie impersonali della regia, affiancando alla pratica teatrale un prodotto audiovisivo riproducibile: in tal modo veniva realizzato non del semplice teatro filmato ma un oggetto completamente nuovo. *L'Orlando furioso* (1969) di Ronconi (con testi del poeta Edoardo Sanguineti) è simbolo delle più radicali innovazioni tardo-novecentesche. Una scelta rivoluzionaria era quella di rinunciare al palcoscenico e ambientare la rappresentazione in uno spazio neutro, che accoglieva attori e spettatori. La particolarità più evidente era l'assoluta mancanza di ogni genere di seduta, che permetteva al pubblico di muoversi nello spazio senza occupare una postazione fissa. In questo modo non era chiaro se fosse lo spettatore o l'attore a irrompere nell'ambiente dell'altro. Le scene recitate in contemporanea – utilizzando la tecnica ariostesca dell'*entrelacement* – obbligavano il pubblico a scegliere quale percorso seguire, lasciando anche la possibilità di cambiare percorso durante la rappresentazione. In un certo senso lo spettacolo diventava interattivo, richiedeva cioè un intervento diretto dello spettatore nello svolgersi della rappresentazione. Ciascuno costituiva, in definitiva, un proprio personale viaggio, poiché Ronconi era convinto che lo spettacolo fosse frutto di una ricreazione soggettiva, e il materiale proposto dalla messa in scena dovesse essere rimontato diversamente a seconda della percezione del singolo<sup>7</sup>.

Nel 1975 il regista propose una versione televisiva dell'*Orlando furioso* realizzando una delle prime ibridazioni tra il linguaggio video e quello teatrale. L'obiettivo di Ronconi era quello di ricreare negli spettatori reazioni per lo meno omologhe a quelle della versione teatrale, ma il risultato ottenuto era alquanto diverso, dal momento che si dovette

---

<sup>7</sup> C. LONGHI, *Luca Ronconi, "Orlando furioso" da Ariosto/Sanguineti*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, a cura di, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, Utet, 2019, pp. 388-394.

rinunciare alle due principali caratteristiche che avevano contraddistinto la messa in scena: la compresenza di attore e pubblico e le scene simultanee. Nonostante ciò, lo spettacolo, ripreso con virtuosistici movimenti di macchina e un ritmo cadenzato, ha dimostrato come il teatro per essere considerato tale non abbia necessariamente bisogno della sala, dando vita a un'esperienza totale e di completo coinvolgimento per lo spettatore. Castellucci, invece, dopo aver messo in scena il ciclo di spettacoli della *Tragedia Endogonia* (2002-2004) si è spinto ancora oltre, promuovendo un legame tra teatro e serialità televisiva: nel 2007 sono stati prodotti infatti dei DVD contenenti gli spettacoli in forma di episodi, quindi fruibili esattamente come una serie TV. Era un fatto fino ad allora inedito e destinato a rompere l'idiosincrasia del mondo del teatro verso la possibilità di riprodurre uno spettacolo esattamente come avviene per gli altri media contemporanei.

In tempi decisamente più recenti, un altro esempio rilevante è stato *Il nuovo vangelo* (2019) di Milo Rau. Il regista, invitato a Matera per realizzare un progetto teatrale, ha deciso di ricorrere ancora una volta alla tecnica del *reenactment*, utilizzando la Passione biblica come pretesto per parlare del presente. Coinvolgendo l'intera città, Rau ha messo in scena nelle strade i principali episodi della vita di Gesù e successivamente – dopo aver intervistato alcuni cittadini di Matera e aver documentato le rivolte dei braccianti immigrati – ne ha realizzato anche un docu-film. Ne *Il nuovo vangelo*, infatti, i protagonisti sono proprio i braccianti del Sud Italia, vittime del caporalato, che personificano gli apostoli. Emblematico è il personaggio di Cristo incarnato dal sindacalista camerunense Yvan Sagnet, che per la prima volta ha rappresentato un Gesù nero. L'associazione fra la figura del Cristo e quella dell'attivista africano è dovuta in primis alla sua lotta militante in Salento per la difesa dei più deboli: a Nardò, dove lavorava raccogliendo pomodori, aveva infatti organizzato uno sciopero che ha avuto una certa risonanza mediatica, portando alla costruzione di un'associazione internazionale per la tutela dei migranti. La scelta di Rau è stata quindi quella di attualizzare e dare anche una connotazione politica a un episodio del Vangelo. Il film andato in *streaming* sul sito NTGent dimostra come «il teatro è un semplice livello zero del cinema di cui lo *streaming* Covid (che questo progetto

profeticamente anticipa) non è altro che una conferma»<sup>8</sup>. Le produzioni artistiche di questi registi rappresentano quindi un significativo esempio del percorso di innovazione e trasformazione dell'identità del teatro contemporaneo.

La scena teatrale del XXI secolo, dunque, è caratterizzata da una struttura digitale, in cui teatro, cinema e televisione non sono più in contrapposizione ma finiscono per risultare profondamente connessi. Le prospettive che si stanno configurando per l'arte teatrale sono molteplici, e bisogna anche tener conto della capacità di adattamento che la società ha ormai consolidato nei confronti della tecnologia. È proprio questa svolta digitale, con il conseguente utilizzo dei media più disparati, ad aver costituito un terreno fertile per l'esperienza teatrale nel contesto pandemico, facendo emergere con forza la già esistente *community web*. In questo modo la scena teatrale può estendersi oltre i confini del palcoscenico e attraversare ambienti diversi, collegando reale e virtuale e trasformando l'opera in un'esperienza socializzante. Gli intrecci tra il “qui e ora” teatrale e i miliardi di “qui e ora” della rete vanno a «delineare un vero e proprio ecosistema fatto di innesti/migrazioni tra linguaggi e codici»<sup>9</sup>. Tuttavia, la critica teatrale contemporanea e alcuni artisti più conservatori non sono propensi ad accettare le tecnologie come parte del linguaggio teatrale, e si oppongono ai sostenitori del progresso tecnologico. Il fulcro del dibattito si incentra sul rapporto tra uomo e macchina e rimanda all'antica diatriba tra *artes liberales* e *artes mechanicae*. Risulta interessante osservare come lo stato d'emergenza sanitaria abbia giocato un ruolo attivo, modificando questa percezione e dimostrando che i *media* non interferiscono nel processo creativo. Sono stati, anzi, proprio i *social network* ad aver permesso alle compagnie teatrali di sopravvivere alle restrizioni imposte dal virus. In realtà l'opposizione tra evento dal vivo e mediato è solo di natura ideologica, dal momento che le tecnologie non portano necessariamente il teatro a una perdita del calore umano. L'obiettivo dell'attore teatrale è sempre stato quello di coinvolgere il pubblico, e i nuovi media fanno proprio dell'interattività uno dei loro punti di forza: le tecnologie «rendono davvero concreta una prossimità e un coinvolgimento totale quale era

---

<sup>8</sup> F. CERAOLO, *Il teatro e il suo nulla*, in «Fata Morgana web», 17 aprile 2021, disponibile all'indirizzo <https://www.fatamorganaweb.it/il-nuovo-vangelo-milo-rau/> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

<sup>9</sup> A. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 44.

appartenuto proprio alla *paideia* dell'oralità.»<sup>10</sup> Queste forme di interattività permettono di recuperare quell'*hic et nunc* di cui parlava Walter Benjamin, perché con il *feedback* interattivo l'opera riacquisisce un senso di immediatezza.

Non si deve, dunque, pensare al digitale come a un nemico del teatro, perché la tecnologia non blocca il flusso creativo ma è parte integrante del processo di produzione e lo era ancora prima dell'avvento del Covid-19. Un primo esempio di *webcam teatro* è stato quello di Giacomo Verde che in *Connessioni remote* (2001) ha trasformato lo schermo nel nuovo palcoscenico, mentre la *chat* permetteva un'interazione immediata da parte del pubblico. Negli ultimi anni il teatro maneggia con naturalezza i nuovi *media* e le nuove tecnologie in tutte le fasi della produzione di uno spettacolo, partendo dall'ideazione fino alla realizzazione computerizzata di scene, luci e suoni. Anche all'interno di uno spettacolo dal vivo la produzione videografica è presente e può avere destinazioni diverse. Le riprese delle prove, ad esempio, possono servire come testimonianza di un metodo di lavoro portato avanti dal regista, oppure come uso promozionale presso cinema e *mass media*. In altri termini, la pandemia ha solo confermato e rafforzato delle pratiche digitali già ampiamente diffuse nello scenario teatrale preesistente.

Con il susseguirsi delle innovazioni stanno inevitabilmente giungendo nuove modalità di espressione e di fruizione, e la distanza tra reale e riprodotto diminuisce sempre più, o meglio è la nostra percezione dello scarto che li separa ad affievolirsi. Ad ogni modo – come è già successo tra teatro, cinema e televisione – i *media* più antichi forniscono una chiave preziosa per modulare i più giovani, aprendosi ad un confronto che è fecondo per entrambi.

Secondo l'approccio drammaturgico teorizzato dal sociologo Erving Goffman, una dimensione performativa è presente nelle azioni della vita quotidiana, dal momento che ogni individuo durante l'interazione con qualcuno riveste un ruolo e costruisce una messa in scena. Questa teoria si traduce nell'assunto che il teatro è insito nella condizione umana e che – anche inconsciamente – gli individui vivono la loro vita come una sorta di performance<sup>11</sup>. In un'epoca contrassegnata dall'emergenza sanitaria il palcoscenico teatrale è stato trasferito all'interno dei *social network*, e il sempre più affermato scenario elettronico può a maggior ragione tornare a

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>11</sup> Cfr. E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

«farci riflettere sulle mutazioni della nostra identità (o della nostra maschera sociale) in un ambiente tecnologicamente modificato»<sup>12</sup>. Su queste basi si può asserire che la pratica teatrale classica è qualcosa a cui sicuramente non si potrà rinunciare, e anche se lo spettacolo dei prossimi anni subirà dei mutamenti e dovrà sottostare a delle restrizioni, si creeranno spazi virtuali in cui il concetto di presenza non verrà meno. La presenza, per citare Hans-Thies Lehmann, «non è semplicemente l'effetto della percezione, ma del desiderio di vedere»<sup>13</sup>, e anche se i *social media* non permettono un'interazione fisica tra gli individui sono stati il tramite che ha consentito di mantenere vivi dei rapporti che altrimenti sarebbero stati azzerati.

In conclusione, dalla ricerca condotta è emerso che può esistere un grado di teatralità proprio della distanza. Resta inteso che la specificità del teatro è – e continuerà a essere – la compresenza di attore e spettatore, ma anche quando l'emergenza sanitaria sarà scongiurata, forti di quest'esperienza obbligata, i nuovi oggetti mediali e tecnologici potranno affiancare gli eventi dal vivo. Perché se la convergenza verso il digitale era già in pieno svolgimento negli ultimi decenni, il Covid-19 ha semplicemente impresso una forte accelerazione a un fenomeno in grado di aprire a nuove possibili modalità espressive.

---

<sup>12</sup> A. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, cit., p. 36.

<sup>13</sup> H-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2018, p. 194.