

DIPARTIMENTO  
DI STORIA DELL'ARTE  
E SPETTACOLO



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO

**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E  
SPETTACOLO**

CICLO XXXI

***La critica teatrale del Web 2.0  
Strumenti, linguaggi, ruoli***

TUTOR

Prof.ssa Aleksandra Jovicevic

CANDIDATO

Sergio Lo Gatto

a.a. 2017/2018

## INDICE

<b>PRESENTAZIONE.....</b>	<b>4</b>
<i>Oggetto di studio e metodologia della ricerca.....</i>	<i>4</i>
<i>Panoramica della ricerca.....</i>	<i>8</i>
<i>Struttura della tesi.....</i>	<i>15</i>
<b>1 1998-2018. VENT'ANNI DI CRITICA TEATRALE ITALIANA</b>	
<b>IN RETE.....</b>	<b>21</b>
<i>1.1. La critica teatrale prima della Rete.....</i>	<i>21</i>
<i>1.2. L'evoluzione della critica sul Web.....</i>	<i>26</i>
<i>1.3. Collaborazioni e progetti collettivi.....</i>	<i>34</i>
<i>1.4. Quale critica per quale teatro?.....</i>	<i>38</i>
1.4.1. L'attenzione della carta stampata.....	39
1.4.2. L'attenzione della critica in Rete.....	41
Legami tra generazioni di critici e generazioni di artisti.....	44
<b>2 FORMATI DELLA CRITICA TEATRALE.....</b>	<b>47</b>
<i>2.1. Tra weblog e webzine. La Rete al servizio del giornalismo teatrale.....</i>	<i>47</i>
<i>2.2. Mutamento dei formati di produzione e organizzazione dei contenuti.....</i>	<i>56</i>
2.2.1. L'importanza dell'ipertesto nella produzione dei contenuti per il Web.....	58
2.2.2. Il contributo della tecnopsicologia.....	60
2.2.3. Articolo e rivista. Due livelli interdipendenti.....	62
2.2.4. Multimedialità. Possibilità, avvicinamenti, resistenze.....	65
<i>2.3. I linguaggi di produzione della critica online. Un'analisi ermeneutica.....</i>	<i>71</i>
2.3.1. Criteri di selezione.....	71
2.3.2. <i>Teatr'on</i> , uno storytelling per le "comunità aggregative".....	73
2.3.3. Primi esperimenti di rivista teatrale online.....	77
<i>Tuttoteatro.com</i> (1999).....	77
<i>Ateatro</i> (2001).....	79
2.3.4. La fase matura del Web. <i>Teatro e Critica</i> .....	84
A confronto con una fruizione fuori formato. Un caso di studio.....	87
2.3.5. <i>Critical Stages</i> e <i>The Theatre Times</i> . Esperimenti transnazionali.....	92
<b>3 PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE.....</b>	<b>98</b>
<i>3.1. L'importanza di conoscere i propri lettori.....</i>	<i>99</i>

3.1.1. Tra forma scritta e forma parlata. Una «nuova oralità».....	102
<b>3.2. Diffusione e condivisione tra contenuti mediali e User-Generated Content.</b>	<b>103</b>
3.2.1. User -Generated Content e critica teatrale. I social network come ambiente privilegiato.....	107
<b>3.3. Il teatro tra comunità reali e comunità virtuali.....</b>	<b>109</b>
Spazio e tempo tra reale e virtuale.....	112
3.3.1. Produzione di significato sul Web interattivo.....	116
3.3.2. Aspetti comunicativo-relazionali e forme di cosmesi.....	121
3.3.3. Un caso di studio sul potere dei social media.....	124
Aspetti di autovalutazione e legami nella comunità virtuale del teatro.	128
La retorica critica del discorso online.....	132
<b>4 RUOLO E FUNZIONE DELLA CRITICA TEATRALE.....</b>	<b>139</b>
<b>4.1. Tra critica accademica e critica “militante”.....</b>	<b>141</b>
<b>4.2. Concetti e modelli dell’analisi della scena contemporanea.....</b>	<b>146</b>
4.2.1. Guardare la scena contemporanea. Spunti dalla teoria.....	146
Oltre la semiotica teatrale.....	147
4.2.2. Modelli per una “critica digitale”.....	149
Morfologia digitale della spettatorialità.....	149
Artisti e spettatori nell’immaginario digitale.....	152
Logiche di una narrazione ipertestuale.....	156
4.2.3. Tra emancipazione dello spettatore e critica teatrale.....	157
Contro l’interpretazione, verso una descrizione precisa.....	160
<b>4.3. La critica verso una nuova autorevolezza.....</b>	<b>164</b>
4.3.1. Il dibattito nazionale e internazionale.....	164
4.3.2. Alla ricerca di autorità.....	167
4.3.3. Il linguaggio della critica nel rapporto soggetto-oggetto.....	171
4.3.4. La formazione della critica sul Web.....	174
4.3.5. La critica in una cultura molecolarizzata.....	181
4.3.6. Tra specialismo e trasversalità.....	184
4.3.7. Oltre il consenso preventivo, al di là della gratificazione.....	188
<b>4.4. Critica come documentazione del teatro contemporaneo.....</b>	<b>192</b>
«Documentalità».....	193

I social network verso un archivio digitale personalizzato.....	195
Indipendenza, accuratezza, linea editoriale.....	197
La webzine come archivio online organizzato.....	204
<b>PROSPETTIVE DI RICERCA.....</b>	<b>209</b>
<i>Morfologia digitale della spettatorialità.....</i>	<i>209</i>
<i>Critica applicata.....</i>	<i>212</i>
<b>APPENDICI.....</b>	<b>214</b>
<i>L'origine delle riviste online.....</i>	<i>214</i>
<b>RICERCA QUALITATIVA.....</b>	<b>236</b>
Note biografiche dei partecipanti alla ricerca.....	237
Questionari.....	243
Focus group.....	244
Struttura della discussione.....	245
Sunto critico di una conversazione.....	248
<b>5 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>253</b>

## PRESENTAZIONE

### *Oggetto di studio e metodologia della ricerca*

L'oggetto di studio di questa tesi è la critica teatrale sulle piattaforme Internet. In Italia il fenomeno ha avuto inizio in maniera organica venti anni fa. Nel 1998 compaiono i primi esperimenti di blog e di riviste online votati a contrastare la progressiva diminuzione degli spazi dedicati al teatro sulle pagine dei quotidiani e dei periodici cartacei. Gli obiettivi della tesi sono la storicizzazione, l'osservazione e la problematizzazione di questo fenomeno, supportate da dieci anni di pratica sul campo. A fronte dell'indagine e dell'approfondimento bibliografico, il lavoro mira a indagare in particolare l'attuale ruolo e la possibile funzione della critica teatrale prodotta in Rete.

Nella mia tesi di laurea magistrale (*La critica teatrale del Web 2.0. Uno studio introduttivo*, Sapienza Università di Roma, Ottobre 2015) ho svolto una prima analisi approfondita dell'attuale ambiente mediale online e della cultura digitale, focalizzata su quegli aspetti che riguardano da vicino la critica teatrale e i suoi contesti di ricezione. La ricerca era arricchita da due casi di studio: *Ateatro*, una delle primissime riviste online nate a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Duemila e una pubblicazione più matura, *Teatro e Critica*, fondata nel 2009. Questo avvicinamento è stato fondamentale per comprendere a quale livello, e seguendo quali percorsi, i "nuovi" processi di produzione e pubblicazione stiano definendo il proprio orizzonte di comprensione e determinando le modalità di accesso alla critica in Rete da parte dei suoi lettori.

Il titolo provvisorio del mio progetto di dottorato era *La critica teatrale nell'era digitale. Uno studio sul panorama italiano e britannico all'epoca del Web 2.0: dalla rivoluzione degli anni Settanta alle opportunità di rinascita nel contemporaneo*. Nel dare seguito alle stesse ipotesi di ricerca, questo era focalizzato sul passaggio dal panorama della carta stampata a quello della pubblicazione in Rete e, considerando esempi storici, utilizzava come metodologia principale quella dell'analisi

mediologica del fenomeno, attuando anche un confronto con il panorama britannico<sup>1</sup>. Lo scopo principale era di verificare in che modo si fossero evoluti o trasformati gli strumenti della critica teatrale nell'osservazione e nell'interpretazione dei linguaggi dello spettacolo contemporaneo, a paragone di un panorama europeo.

La ricerca dottorale ha assunto presto una modalità *practice-led*, indirizzata a produrre conoscenza dall'interno e intorno alla pratica. Ho inteso dunque mantenere un equilibrio tra lo studio scientifico della materia e la pratica della critica su un piano professionale, inaugurata nel 2008 a partire da un percorso giornalistico e apertasi, negli anni, all'abitazione di diversi contesti, su un piano nazionale e internazionale, a cavallo tra pubblicazioni online e cartacee.

Oltre all'attività di redazione e direzione editoriale della rivista online quotidiana *Teatro e Critica* e alla collaborazione con altre testate, ho esteso il mio lavoro all'ambito della formazione sperimentale, della scrittura collettiva transnazionale, della mediazione tra pubblico e artisti, all'inchiesta sulle politiche culturali e alla creazione di progetti collettivi e di format curatoriali<sup>2</sup>. Conservando con artisti e

---

<sup>1</sup> La mia intenzione iniziale era infatti la presentazione del contesto italiano a confronto con quello europeo, avvalendomi di un accordo di cotutela con la University of Kent a Cambridge (Regno Unito).

<sup>2</sup> Ciascuna delle esperienze che elenco di seguito ha svolto un ruolo chiave nell'abitazione dei contesti e nella conoscenza dell'ambiente teatrale italiano e internazionale. L'esperienza decennale mi ha portato a collaborare con pubblicazioni in Italia (*Quaderni del Teatro di Roma*, *Left*, *Il fatto quotidiano*, *Pubblico giornale*, *Doppiozero*, *Alfabeta2*, *8 e ½*), in area britannica (*Exeunt*, *InterArtive Magazine*), portoghese (*Sinai de cena*), tedesca (*Tanz*), statunitense (*Thalo*, *The Theatre Times*) e transnazionale (*Critical Stages*, *Conflict Zones Reviews*). Ho partecipato a diversi progetti di networking e mobilità europea sulla scrittura per le arti performative (*Space – Writers on the Move*; *Unpack the Arts*; *Union des théâtres de l'Europe – Young European Journalists Online*). Ho fondato, insieme a tre professionisti da Inghilterra, Svezia e Norvegia, un progetto itinerante di scrittura collettiva sulle metodologie della critica chiamato *WritingShop* (che ha visto a oggi undici tappe europee). Ho avuto l'opportunità di lavorare in progetti di formazione della cultura teatrale con diverse realtà, tra cui Teatro di Roma – Teatro Nazionale, Teatro di Messina, Centrale Fies, Romaeuropa Festival, Comédie de Reims (Francia), Teatrul Național Marin Sorescu (Romania), Teatro Nacional São João Porto (Portogallo). Insieme ad *Altre Velocità* e *Stratagemmi* ho preso parte al progetto collettivo *Planetarium*, osservatorio sul teatro per le nuove generazioni e sono nella giuria del Premio Ubu per il Teatro e del Premio Network Lettera 22. Ho infine lavorato come ricercatore e consulente alla drammaturgia per due progetti internazionali del coreografo Alessandro Sciarroni (*Aurora*, 2014-2015 e *Augusto*, 2018).

operatori un rapporto costante di dialogo e confronto, ho approfondito la produzione di pensiero critico nei sistemi di relazione tra le varie realtà editoriali e nella diffusione ad ampio raggio della cultura teatrale.

Intrecciare l'abitazione dell'ambiente con il suo studio scientifico ha rivelato che, nel corso di vent'anni, la critica teatrale sul Web ha assunto caratteristiche proprie e un livello di complessità in grado di renderla un oggetto di studio pressoché autonomo dai presupposti del passato e legato a quelli del presente<sup>3</sup>.

Questa evidenza è emersa, in particolare, quando ho scelto di affiancare alla ricerca bibliografica e allo svolgimento della pratica la produzione di documenti di prima mano. Con la consulenza del Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza (prof.ssa Marzia Antenore e dott.ssa Elisabetta Trinca) ho vagliato diverse metodologie di ricerca qualitativa. Scartata l'ipotesi di diffondere un sondaggio aperto sulla percezione della critica online, siamo insieme giunti a impostare due indagini complementari: ho selezionato venti figure principali tra critici della carta stampata e del Web, coinvolgendole in interviste individuali e conversazioni guidate in focus group<sup>4</sup>.

Di fronte all'analisi di questi dati, anche la letteratura consultata è andata espandendosi nel corso dei tre anni, convocando discipline più e meno affini agli studi teatrali.

Per quanto riguarda l'analisi mediologica, contributi fondamentali per questo studio provengono da teorici come David Beer e Roger Burrows, Jay Bolter e David Grusin, Manuel Castells, Pierre Lévy; in particolare sui concetti della cultura digitale ho trovato funzionali gli studi di Mark Douze e Henry Jenkins, ma anche quelli più d'avanguardia come le teorie sulla filosofia del software, gli studi postdigitali e le *Critical Digital Humanities* di David M. Berry e Juliane Rebutisch. Le ricerche di Giovanni Boccia Artieri, Diana Boyd e Laura Gemini sui *networked publics* e sulla

---

<sup>3</sup> Dopo un'analisi di fattibilità della ricerca triennale e un confronto con tempi e modalità di una eventuale cotutela, ho scelto di concentrarmi sul panorama italiano, in grado da sé di presentare un materiale sufficiente a una ricerca dottorale e di colmare una effettiva lacuna negli attuali studi italiani.

<sup>4</sup> La metodologia specifica adottata nella ricerca qualitativa è illustrata nelle Appendici. Questo materiale è stato archiviato, non viene incluso integralmente in questa tesi, ma utilizzato in estratti per confutare i diversi passaggi di ragionamento.

fenomenologia dei social network hanno fornito una fotografia aggiornata della “dieta mediale” degli utenti online e informato le modalità di relazione tra contenuti mediali e attenzione delle comunità virtuali. La retorica critica del discorso online mira a analizzare le dinamiche di interazione tra gli individui convocati in una conversazione virtuale: ho consultato, in particolare, quella trattata da Catherine Belsey, Laura Gurak, Brandon Jones, Barbara Warnick e James Zappen. Le teorie del materialismo digitale – che indagano l’influenza delle strutture hardware e software sull’interazione uomo-macchina – sono invece quelle inaugurate da Friedrich Kittler e poi estese da Nathalie Casemajor, Grant Bollmer e Ganaele Langloise, oltre ai recenti studi di David Berry.

La letteratura sull’analisi dello spettacolo tiene conto delle principali evoluzioni in ambito italiano e internazionale e si estende poi alle *Digital Poetics*, considerando le più rilevanti teorie in materia di filosofia politica e di spettatorialità attiva introdotte da Claire Bishop, Guy Debord, Thomas Docherty, Bruce McConachie, Matthew Reason, Jacques Rancière e Susan Sontag. Queste si intrecciano, in parte, con gli assunti di sociologia dei processi culturali di Byung-Chul Han, basati sulle formule di Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard e sui presupposti antropologici di Randall Collins e Mark Granovetter. Il confronto tra metodologie della critica e studi teatrali prende in considerazione diverse teorie, tra cui quelle di Marco De Marinis, Josette Féral, Hans-Ties Lehmann, Michael Kirby, Richard Schechner e Valentina Valentini.

Per comprendere in che modo la cultura digitale interagisca con le teorie dello spettacolo i contributi di estetica, tecnoestetica e tecnopsicologia maggiormente consultati sono quelli di Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Derrick DeKerckhove, Jacques Derrida, Benjamin Dewey, Pietro Montani e Patricia Wallace.

Nell’indagare le funzioni dell’odierna critica teatrale è infine emerso chiaramente, come intento programmatico, quello della creazione di strumenti di memoria e archivio delle arti sceniche contemporanee. Per interpretare questo fenomeno, è stato decisivo approfondire le metodologie di storicizzazione, a partire dalle prospettive “micro-storiche” di Marc Bloch (ben interpretate, nella storiografia teatrale, da Raimondo Guarino), ma anche la dialettica tra lo spettacolo come dispositivo

mnemonico (Michael Kirby e Marvin Carlson) e la registrazione dei processi creativi (Peggy Phelan).

Sulle potenzialità del discorso e della scrittura, oltre ai modelli di Roland Barthes, Jacques Derrida, Umberto Eco e Michel Foucault, ne ho selezionati altri che in maniera più ravvicinata contemplano le opportunità dell'ipertesto come James P. Landow e i cambiamenti introdotti dalla società informazionalista, dunque quelli proposti da Piero Dominici, Maurizio Ferraris e dagli studi sulla memoria culturale digitale di Andrew Hoskins, Irvin Fang e Uric Neisser.

Confrontando le conoscenze sviluppate in dieci anni di lavoro sul campo con una più orizzontale letteratura teorica, con le analisi di casi di studio e con i documenti prodotti, mi sono trovato a confermare certe convinzioni elaborate personalmente intorno al ruolo e alla funzione della critica teatrale contemporanea, ma anche a metterne in crisi altre. Ho così avuto modo di ricostruire i percorsi tracciati dagli intenti programmatici dei protagonisti, contestualizzandoli nelle architetture della cultura digitale e osservandoli nella loro stretta relazione con i mutamenti dello stesso sistema teatrale.

### ***Panoramica della ricerca***

La transizione da carta stampata a giornalismo in Rete ha messo in discussione molte delle convenzioni relative alla gestione dell'informazione e alla produzione di pensiero.

Lo spazio del teatro sulle pubblicazioni generaliste è andato progressivamente restringendosi, così come si è ridotto radicalmente il numero dei periodici specializzati, che oggi godono di una distribuzione minima ed estremamente targettizzata, senza possibilità di raggiungere una porzione rilevante del pubblico del teatro. Quest'ultimo risulta frammentato e difficile da intercettare attraverso dei mezzi che non siano già inseriti nel più ampio discorso specialistico sul teatro. In questo scenario Internet ha rappresentato da subito una decisiva opportunità per

restituire prospettive allargate al ragionamento sulle arti sceniche senza, tuttavia, riuscire a evitare di esporre una condizione problematica.

Lo scambio mediale tra carta stampata e Web sta rendendo meno chiaro il ruolo della scrittura critica agli occhi dei suoi lettori e dei medesimi soggetti che la praticano. Questo fenomeno risulta evidente sia dalla pratica svolta in prima persona che dall'analisi dei materiali e delle interazioni interne all'ambiente. Di pari passo con un accesso sempre più rapido e universale alle piattaforme online, caratterizzate da una forte orizzontalità, i lettori stessi si sono infatti raccolti in una comunità mista ed eterogenea. Questa mette in comunicazione diretta spettatori teatrali, operatori, artisti e con altre figure professionali legate al sistema. I principi tecnici e teorici di questa tendenza trovano riscontro immediato anche nella letteratura che indaga da vicino il passaggio tecnologico da un tipo all'altro di comunicazione.

Come dimostrano i dati, la migrazione del dibattito sul teatro dalla carta stampata alla Rete ha infatti messo in moto diversi cambiamenti in termini di ecologia dei mestieri e di risorse umane all'interno delle pubblicazioni, che online perdono il guadagno diretto proveniente dalla vendita delle copie, si appoggiano sulla cessione di spazi pubblicitari e quasi mai sono in grado di assumere redattori per un salario fisso e adeguato.

In particolare in Italia i critici della Rete affiancano oggi all'attività di scrittura giornalistica partecipazioni a giurie e commissioni valutatrici, attività curatoriali, formazione, mediazione tra artisti e pubblico e persino mansioni di ufficio stampa. Questo fenomeno sta creando sempre meno scalpore, proprio perché una "purezza" del mestiere del critico online non sembra realmente sostenibile. A fronte di una consapevolezza che si dimostra non omogenea, gli attori di questo sistema tendono a considerare sempre meno la funzione autonoma del mestiere della critica, avvicinandola, per necessità o per reale interesse, ad altri comparti della promozione teatrale.

Un tale scenario di mutamento riduce sensibilmente l'opportunità di assegnare ai critici una forma di autorità connessa a una loro riconosciuta posizione professionale, norma che invece caratterizza ancora il giornalismo di opinione e soprattutto quello culturale sui media cartacei<sup>5</sup>. Questo nuovo ordinamento gioca ruolo rilevante nel

---

<sup>5</sup> Senza considerare le firme storiche che da anni collaborano con la stessa testata, la tendenza, su

declino della critica come vero e proprio mestiere, messa alla prova da un fondamentale offuscamento della sua funzione rispetto all'intero sistema delle arti sceniche.

Una simile fotografia è tipica di diversi paesi europei. Tuttavia la crisi del mestiere della critica in Italia, soprattutto quando ci si trovi a integrarne l'osservazione con una pratica in prima persona, mostra caratteristiche peculiari.

Negli ultimi otto anni ho seguito dall'interno le attività dell'Associazione Internazionale Critici di Teatro e frequentato in maniera estesa il contesto internazionale, entrando a contatto e collaborando con diverse figure che, in una maniera più o meno omologa alla mia, si occupano di critica delle arti sceniche. Una delle evidenze portate alla luce dalla mia pratica e dalla mia ricerca, confermata da ciascuna delle analisi condotte nei capitoli, è la stretta connessione tra il funzionamento del sistema teatrale e il ruolo della critica.

Il modello italiano, a partire dalla metà del Novecento, ha puntato molto su una vocazione pubblica del teatro, offrendo ambienti di produzione e di fruizione diversi a seconda del tipo di accesso di un gruppo artistico ai finanziamenti. Senza qui entrare nel merito del livello di qualità, la creatività indipendente italiana è oggi una delle più floride e tenaci in Europa. Questo risulta vero nonostante le difficoltà sistemiche di un quadro normativo non ancora in grado, nell'opinione della maggioranza degli addetti ai lavori, di distribuire le risorse in modo che gli investimenti pubblici rispettino parametri di equità e ricompensino quest'arte con una centralità nel panorama culturale del paese.

Ad esempio, in Germania, Francia, Europa dell'Est o Scandinavia, il modello pubblico assume caratteri di federalizzazione e di indipendenza dei contesti capaci di motivare e sostenere diversi comparti del teatro, che non hanno di fatto mai perso un immediato riconoscimento da parte dell'istituzione. In area anglosassone (anche extra europea), invece, le arti performative prosperano principalmente attraverso la produzione e la distribuzione private. Questo presuppone una condizione di concorrenza tra praticanti e strutture che, seppur portando con sé i rischi di una resa

---

quotidiani e periodici della stampa cartacea, è quella di dare spazio a figure che posseggono già una popolarità conquistata attraverso altri canali culturali, specialmente l'ambito letterario e televisivo. In questo ambiente è ancora valido il prestigio rappresentato dal nome della testata, direttamente connesso alla sua potenziale distribuzione.

del fare artistico alle dinamiche di mercato, preserva la categoria della qualità, ancora in larga parte delegata all'azione della critica. La presenza di quest'ultima ai debutti dei nuovi allestimenti, così come il discorso prodotto sui media giornalistici e nell'editoria attorno ai risultati artistici, rappresentano ancora un fattore importante per il proliferare di nuovi linguaggi e per la conservazione di una centralità culturale del teatro.

In Italia, invece, la moltiplicazione delle voci critiche costituisce una problematicità, perché le modalità della sua organizzazione mediatica rappresentano un punto chiave per la definizione del rapporto tra critica, artisti e spettatori.

Per queste ragioni, nel momento in cui ho scelto di concentrare l'indagine sul panorama italiano, il piano mediologico su cui questa tesi muoveva i primi passi è rimasto presente. Si dimostra infatti in grado di interrogare le modalità secondo cui certi mutamenti in termini di linguaggio e di ruolo della critica siano collegati a quelli che investono l'ambiente mediale, nella quale la riflessione sul teatro si trova oggi a fiorire.

L'istanza iniziale, che ipotizzava un profondo cambiamento del linguaggio della critica nell'osservazione e nel racconto del teatro, si è invece trovata di fronte a una realtà effettiva in cui i formati proposti dalla comunicazione in Rete non sembrano aver cambiato radicalmente le strategie espressive della critica teatrale.

Dalla ricerca emerge che le potenzialità di racconto multimediale, attraverso forme di *storytelling* composito che altri ambiti di conoscenza diffusi in Rete hanno ormai del tutto metabolizzato (video, *webdoc*, *social media storytelling*), non sembrano caratterizzare la pratica critica, la quale vede ancora nella scrittura il formato più utilizzato.

Si tratta, tuttavia, di una scrittura "aumentata", che intercetta la possibilità degli utenti di commentare in tempo reale le notizie, quella di creare percorsi ipertestuali all'interno di un archivio di materiali e quella di strutturare dei gruppi di interesse dinamici. È evidente una sovrapproduzione di materiali, il numero di interviste e recensioni è incomparabile rispetto al passato. E tuttavia, se lo stretto legame tra critica e scrittura sta portando alla creazione di un enorme archivio di informazioni, questo spesso soffre dell'assenza di adeguate conoscenze in termini di organizzazione dei materiali.

La più evidente innovazione portata dalla pagina elettronica è il nuovo tipo di relazione che si è reso necessario instaurare con la comunità dei lettori. Il concetto di *relazione* è centrale nell'analisi delle dinamiche scrittore-lettore nella "società interconnessa" e si esprime innanzitutto sul piano della linearità semantica del discorso, oggi frammentata e però arricchita dai sistemi della Rete. La critica dimostra di strutturare il proprio campo d'azione e le proprie strategie interpretando il Web come una camera di amplificazione, ma anche di ulteriore discussione interattiva e immediata su specifici aspetti della documentazione del teatro e dell'analisi dei suoi linguaggi.

Tutti gli utenti della comunicazione online subiscono la forte influenza delle architetture retoriche digitali sulla sintassi e sulla semantica del discorso. Nei sistemi del Web partecipativo, l'informazione e la critica veicolano un dibattito che ha origine "dal basso", dal cuore della comunità attiva degli spettatori.

Fin dall'avvento del *citizen journalism*, l'approccio partecipativo alla raccolta delle informazioni e alla condivisione di commenti sugli eventi è andato crescendo in maniera esponenziale, spesso apportando considerevoli miglioramenti all'accuratezza delle notizie. Rispetto all'informazione e alla critica teatrale, una delle evidenze più rilevanti è che, nell'arco di questi vent'anni, del Web abbia beneficiato soprattutto la creazione artistica. Essa ha potuto espandere i canali di comunicazione necessari alla persistenza e alla circolazione all'interno di un ambiente culturale frammentato, esprimendo un'idea di teatro non più divisa nell'ala tradizionale / prosa e sperimentale / Nuovo Teatro.

A dividere i comparti della creatività teatrale in questi venti anni sono stati fattori economici e produttivi. L'abbondanza dei materiali prodotti e la vitalità del dibattito dimostrano l'avvento di una nuova configurazione delle dinamiche editoriali e di documentazione dell'attualità teatrale. La critica sul Web sta producendo di fatto una memoria sul teatro contemporaneo in grado di assumere una rilevanza storiografica. E, tuttavia, questo processo si combina con quella molteplicità di voci, che è anche molteplicità di contesti. La selezione del teatro "da seguire" è rappresentativa della vitalità creativa, ma allo stesso tempo espressione di progetti di allargamento dello sguardo innescati da sinergie tra una e l'altra realtà critica. Vitale è lo scambio, problematico il contesto, decisivo l'impegno in una mappatura concreta e militante.

Una delle indagini cruciali proposte da questa tesi riguarda il modo in cui, per opera della pubblicistica in Rete, stanno cambiando l'azione e la funzione di documentazione del teatro e si sta sedimentando una memoria delle sue evoluzioni in questo Millennio.

Sugli odierni quotidiani cartacei lo spazio assegnato si occupa sempre meno di un'analisi approfondita dei linguaggi e la sua funzione di divulgazione è riservata ai nomi più prestigiosi. Sulla Rete, di contro, si moltiplicano recensioni e interviste in grado di dare voce e di mappare la crescita del teatro indipendente e lontano dai grandi circuiti. Alla "macro storia" sembra oggi potersi affiancare una sorta di "micro storia", fatta di spazi di informazione indipendenti in cui realtà meno altisonanti possono trovare voce, accorciando e ripensando il percorso che, in passato, separava il totale anonimato dalla fortuna di occupare la mezza pagina di un quotidiano nazionale.

Questo processo ha determinato una mappatura della scena contemporanea molto più estesa rispetto al passato, che consegnerà alle generazioni future un materiale nutrito sui sistemi creativi. In questo contesto, le riviste online e il dibattito sollecitato dai social network arricchiscono il racconto con nuove modalità e svelano la qualità del contatto tra artisti e spettatori. E, tuttavia, si tratta di un processo molto rapido e frammentario.

Oggi la struttura dicotomica che vedeva lo spazio dell'*agency* virtuale radicalmente separato da quello della vita "offline" si sta erodendo, posizionando utente e fruitore in una dimensione spazio-temporale realmente ibrida, nella quale quasi non esiste più un "tempo dedicato" alla presenza in Rete. Un oggetto di studio come la critica sulle piattaforme online va dunque osservato riconoscendone l'intreccio indissolubile con i social network.

Una delle maggiori problematiche affrontate oggi dalla critica è quella di fronteggiare un ambiente comunicativo che tende alla parcellizzazione e alla commistione tra informazioni pubbliche e private. Questo sottopone il teatro, che dovrebbe essere il suo materiale di riferimento, alle oscillazioni delle dinamiche di presenza e persistenza, nel dibattito virtuale, dell'individuo lettore e delle comunità di appartenenza. Occorre dunque inscrivere la critica teatrale dentro a un orizzonte di

cultura digitale e guardarlo come parte di un più ampio e complesso procedimento di riconcettualizzazione culturale.

L'accesso massivo dei lettori ai social network rappresenta una gigantesca opportunità di disseminazione, in grado di contrastare la carenza di spazi di discussione sulla vasta materia delle arti sceniche. Problematico è, tuttavia, il modo in cui, senza alcuna limitazione, esso permette e incoraggia chiunque a partecipare al discorso pubblico, mettendo in circolo una selezione di narrazioni, repliche e giudizi estremamente frammentaria e ibrida.

Questo rende complesso ricostruire il reale bagaglio di competenze di cui la critica ha sempre avuto bisogno, riducendo le risorse di pensiero a un insieme indefinito di intelligenze. Il suo flusso di attenzione, da un lato, può generare dinamismo, confronto, rilancio di sfide e vivaci contraddizioni; dall'altro, tende sempre più a nutrire un processo disorganico di produzione di conoscenza, erodendo i confini tra il ragionamento su un ambiente e la sua più basilica e funzionale promozione.

L'impossibilità di rintracciare una critica autorevole nell'enorme *stream* quotidiano di notizie, annunci, punti di vista, esternazioni (ormai stretto nel palmo di una mano) diventa una questione fondamentale. La sua comprensione è necessaria alla salute delle stesse arti performative e, al contempo, a quella di una critica che sia e rimanga funzionale, indipendente, ben documentata e in grado di arricchire il bagaglio di conoscenza e il deposito di una memoria delle arti sceniche contemporanee.

Le attuali forme di aggregazione intellettuale in Rete sono solo all'apparenza frutto di un ragionamento comunitario: sempre di più l'agire degli individui si mescola alle architetture tecnologiche, dando forma a codici comunicativi ibridi, in cui il contributo di ciascuno viene filtrato da un sistema di diffusione controllato dalla macchina.

Se si considera che una gran parte del pubblico è rappresentata da professionisti e addetti ai lavori, un social network come Facebook, ad esempio, può e deve essere osservato come la principale *agorà* dove si incontrano le comunità virtuali. Tra queste, quella del teatro italiano dimostra di essere viva e coesa, interessata a auto-definirsi, a emanciparsi, a riconquistare una propria centralità nel discorso culturale globale. E tuttavia, in un ecosistema che si aggrega per affinità di interessi, essa

interpreta la discussione virtuale dei social media innanzitutto come ambiente di pensiero in cui *confermare* degli assunti, piuttosto che sperimentarne di nuovi.

La tendenza a una sorta di “omofilia” è valida per l’analisi dei linguaggi del teatro, per l’espansione e la circolazione delle sue tematiche e, in maniera variegata di territorio in territorio, per le leggi che regolano il suo sistema. Così, per chiunque pratici la critica teatrale, il primo scoglio da superare è l’opinione degli stessi lettori, spesso – data la composizione di queste cerchie – influenzata da compromissioni e legami che rispondono a vari tipi di agenda.

Un ordine comunicativo e socioculturale molecolarizzato, organizzato in maniera non gerarchica, ridefinisce i paradigmi legati alla circolazione del pensiero critico e dunque il valore acquisito dal singolo enunciato. Questi ultimi, fin dalla fase di formulazione, vengono spinti a mettere in discussione certi criteri di analisi provenienti dalla filosofia, dall’estetica, dalla storia e dalla metodologia tradizionali e incoraggiati ad abbracciarne altri, strettamente legati alla morfologia della cultura digitale, che si produce per accumulo e che tollera una continua, endemica entropia.

I media elettrici prima e i media digitali dopo ribadiscono un’idea di immaterialità, di conoscenza disincarnata. Eppure, nel momento in cui si prova a posizionare la critica dentro al suo ambiente attuale, si scopre che quell’ambiente vive di materialità, di relazioni, di stati di connessione reale.

### ***Struttura della tesi***

La tesi è suddivisa in quattro capitoli.

Nel primo ricostruisco, in maniera sintetica, l’attuale panorama della critica teatrale italiana online, a partire da un sommario *excursus* storico e poi inquadrando la sua evoluzione all’interno del generale processo di innovazione tecnologica, di perfezionamento della mediasfera e della mutazione della pubblicistica in Rete. Della più ampia geografia dei siti web di argomento teatrale considero alcuni esempi che, per complessità di metodi e capacità di analisi, hanno saputo innovarsi e incidere in maniera significativa sul sistema teatro.

Il secondo capitolo è dedicato a un'analisi specifica del mutamento dei formati di produzione della critica nell'ambiente tecnico del Web. Tenendo presente la storia della nascita e della moltiplicazione degli spazi online, mi concentro innanzitutto su quegli elementi funzionali e su quei passaggi tecnici che rendono possibile l'organizzazione di un *corpus* di contenuti medialità all'interno di una piattaforma online di informazione e critica e che portano alla strutturazione di una dialettica tra articolo e rivista.

Attorno a essi ricostruisco una letteratura teorica e interpretativa utile a comprendere l'influenza della scrittura ipertestuale e dei processi cognitivi da essa sollecitati e a esaminare il grado di complessità con cui la critica si serve delle potenzialità multimediali della Rete. Per completare questo capitolo conduco un'analisi ermeneutica su una selezione di documenti, per identificare rilevanti mutamenti all'interno del linguaggio scritto e delle strategie di mappatura delle arti performative.

Il terzo capitolo si occupa di osservare le modalità di relazione tra la critica e i propri lettori (tra cui artisti e operatori teatrali) così come strutturate dai paradigmi tecnici del Web 2.0., convocando una letteratura teorica in grado di individuare gli aspetti fondamentali della dialettica tra testo scritto e lettori in Rete.

Un'ampia parte di questo capitolo è dedicata alla morfologia delle comunità virtuali e alla loro natura problematica di aggregati di individui strettamente connessi da una condivisione di interessi specifici. Le osservo attraverso la pratica professionale svolta in prima persona e confrontando le idee con il risultato della ricerca qualitativa. Per dimostrare l'effetto di una nuova retorica digitale sull'azione e sulla ricezione della critica utilizzo un caso di studio.

Analizzando l'interazione tra un artista molto popolare come Ascanio Celestini con un critico non altrettanto affermato, intendo evidenziare le oscillazioni che, nella mediasfera attuale e in un ambiente caratterizzato da un forte atteggiamento partigiano, la figura del critico subisce a contatto con quella dell'artista e dei suoi sodali. Questo esempio sottolinea come la riconoscibilità della voce della critica online sia strettamente legata alla capacità delle firme di abitare in prima persona l'ambiente teatrale reale, lo stesso che assume forme identitarie composite nel momento in cui accede alla discussione virtuale.

Il capitolo conclusivo prova a formulare delle ipotesi sul ruolo e sulla funzione della critica nell'ecologia del sistema teatro. Dopo la ricostruzione del rapporto tra critica "militante" e ambito accademico, sottolineando le attuali metodologie di formazione dello sguardo critico in alcuni atenei italiani, riporto una selezione di contributi teorici sull'analisi dello spettacolo e sull'interpretazione dei linguaggi del contemporaneo, per arrivare a strutturare un primo modello di "critica digitale".

Certe architetture intellettuali ed esperienziali proprie della cultura digitale e della società informazionalista esercitano oggi un'importante influenza nel dare forma all'immaginario e ai codici interpretativi che artisti e spettatori si trovano a condividere e sulla base dei quali il teatro compone la propria grammatica.

In questi anni ho condotto diversi esperimenti di analisi che applicano alla fruizione delle estetiche, delle poetiche e dei processi creativi certi percorsi di ragionamento consapevoli dell'azione deterministica delle tecnologie nella costruzione di una dimensione percettiva e interpretativa.

Le arti sceniche dimostrano da tempo di aver compreso la necessità di problematizzare questo universo di segni e di voler confrontare con esso le proprie tematiche e le proprie tecniche di messinscena. Di contro, uno dei risultati emersi da questa ricerca è che il lavoro della critica non riesca del tutto a porre in discussione il proprio linguaggio e che rimanga legato a modelli di sguardo e di approfondimento ancora ancorati a un dialogo e a una funzione che devono essere messi in crisi.

L'urgenza principale della critica di oggi sembra essere quella di localizzare il senso profondo del proprio operato, di restituirgli una chiarezza e una direzionalità. Lo scopo è quello di emanciparlo dall'*overload* di informazioni e opinioni che sta travolgendo la trasmissione dei saperi e, in particolare, il sistema di un'arte non più centrale nell'esperienza comunitaria e politica della società.

Quello che emerge da un'indagine filosofica e teorica di termini come autorità, autorialità e autorevolezza è che la critica in Rete deve spingersi a ricercarne le motivazioni di fondo all'interno di una rinnovata pratica relazionale. L'esigenza è quella di abbandonare, attraverso azioni di politica culturale, ogni visione binaria che separi troppo la fruizione dei contesti del teatro dalla loro effettiva attivazione.

Senza poter ignorare una questione generazionale, tracciando un quadro generale del background di formazione e competenze posseduto da coloro che praticano la critica

in Rete, ci si trova di fronte a una geografia intricata e poco lineare. Essa mette in luce una complessiva consapevolezza degli ostacoli posti da una cultura molecolarizzata in cui l'attività intellettuale viene troppo facilmente rinchiusa in nicchie di interesse specialistico e non riesce più a contribuire al disegno di un orizzonte culturale comune.

Le strategie di reazione a questo scenario riconducono a un fondamentale sforzo della critica nel creare reti di relazione reali e non virtuali. In diversi passaggi della tesi, confrontando gli intenti programmatici con l'effettiva pratica e con i processi di coscienza che la regolano, si ritrova in tutte le figure una forte spinta a contrastare il dilagante individualismo degli attuali sistemi di comunicazione, attraverso il riconoscimento di una dimensione collettiva.

All'interno di questa, l'azione della critica ricalca per certi versi quella artistica, promuovendo un sistema d'insieme in cui inserirsi in qualità di elementi organici. Dai rapporti di forza tra questi elementi pare emergere una rinnovata concezione della missione della critica, non più legata a strutture gerarchiche che ne garantiscono l'autorità. È chiara, piuttosto, la ricerca di prospettive di sguardo e di mappatura generate da una costante partecipazione alle dinamiche dell'ambiente teatrale.

Le Appendici includono ulteriori materiali di approfondimento e sono divise in due sezioni. La prima raccoglie in schede sintetiche un racconto delle origini dei principali spazi online sul teatro; la seconda approfondisce la metodologia utilizzata nella ricerca qualitativa, riportando il questionario rivolto agli intervistati, la struttura delle conversazioni guidate in focus group e, di queste ultime, un'analisi delle interazioni prodotte dal discorso.

Al termine della ricerca, la critica in Rete sembra strutturarsi su due direttrici metodologiche principali, in certi casi attivate in maniera complementare. La messa a punto di un giornalismo di opinione si occupa di seguire da vicino e di elaborare giudizi di valore sulle rapide evoluzioni del sistema teatrale. Contestualmente, un'inventiva variegata si vota a costruire una documentazione e una memoria delle arti sceniche contemporanee. In entrambe queste declinazioni, la ricerca fa emergere le profonde complessità e importanza rappresentate dal ruolo attivo della critica dentro al cuore della società teatrale.

In una straordinaria varietà di contesti, il campo d'azione della critica si sta espandendo. Assumono importanza iniziative di collaborazione, creazione di relazioni di lavoro e di sinergie con specifici gruppi artistici e l'abitazione attiva dei contesti produttivi e distributivi attraverso occasioni di incontro e di mobilità progettuale. Queste strategie trovano nella Rete l'*agorà* più affollata e vivida per un discorso sul teatro.

La ricerca ha portato alla luce questioni stilistiche, problematizzando aspetti relativi alla trasmissione delle metodologie di analisi della scena, informato sull'importanza di padroneggiare i mezzi di diffusione a disposizione e di capitalizzare un senso di appartenenza a una comunità culturale. Ma soprattutto ha mostrato uno scenario in cui la critica trova un costante confronto con un universo teatrale che continua a mutare. Esso risente visibilmente delle aporie del sistema e della flessione delle opportunità di sostegno, cerca di contrastare la frammentazione dei contesti, si impegna a restituire le arti performative all'attenzione di un pubblico consapevole e in grado di muoversi autonomamente all'interno di una rapida evoluzione.

La domanda sulla possibilità di definire un'autorevolezza, che era alla base dell'idea primigenia di questo progetto di tesi, si è trasformata. Forse una reale risposta non può ancora essere offerta. Di certo nella spinta all'aggregazione e alla mobilità progettuale dei gruppi riposa il seme di una prospettiva.

Questa tesi, in ultima analisi, si occupa della critica teatrale e della sua storia nell'ambiente digitale del Web.

Al contempo la critica stessa, lasciandosi esaminare, restituisce del teatro una visione puntuale, filtrata attraverso una pratica che del teatro non può fare a meno in quanto punto di fuga. È una critica che, "abitando una battaglia", si impegna a guardare il teatro come arte viva, di cui, piuttosto che classificare generi, estetiche e poetiche occorre oggi testimoniare, motivare e ribadire la necessità.

Questa tesi utilizza le norme redazionali pubblicate sul sito della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza Università di Roma.

In nota, i volumi e gli articoli consultati vengono elencati in ordine alfabetico per cognome del primo autore citato. Alcuni contributi sono stati consultati in formato ebook, che non sempre riporta un numero di pagina. In tali casi ho scelto di annotare il numero di posizione nel documento elettronico, contrassegnato con la dicitura “Loc.”

La scelta di includere nel *corpus* dei documenti citati anche contributi apparentemente meno autorevoli come quelli che compaiono nelle Note o nei post su Facebook sottolinea l'importanza acquisita da questi formati di diffusione del pensiero. Il loro uso ormai completamente metabolizzato, ad esempio, nell'ambito della comunicazione istituzionale e politica li rende a mio parere adatti a costituire una ragionevole fonte documentaria per una ricerca che si occupa della fenomenologia della critica sul Web.

# 1            1998-2018. VENT'ANNI DI CRITICA TEATRALE ITALIANA IN RETE

Questo primo capitolo si occupa di tracciare un *excursus* storico che inquadra la nascita e l'affermazione della critica teatrale nel contesto delle principali evoluzioni della pubblicistica in Rete a livello globale e nazionale. Lo scopo è anche quello di introdurre un primo livello del rapporto che lega la critica teatrale al sistema teatrale e ai vari comparti dell'offerta artistica<sup>1</sup>.

## 1.1. *La critica teatrale prima della Rete*

Un modello di critica che va oltre la cronaca e incontro all'approfondimento analitico dei linguaggi e del sistema teatrale comincia a formalizzarsi in Italia nella prima metà dell'Ottocento<sup>2</sup>. Essendo strettamente legata a un materiale esterno,

---

<sup>1</sup> La documentazione raccolta in questo capitolo deriva da fonti differenziate. Cfr. N. Brügger, *When the Present Web is Later the Past: Web Historiography, Digital History and Internet Studies*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», vol. 37, n. 4, 2012, pp. 102–17; C. Classen, S. Kinnebrock, M. Löblich, *Towards Web History: Sources, Methods, and Challenges in the Digital Age. An Introduction*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», vol. 37, n. 4, 2012, pp. 97–101; G. Farinelli, *Storia del giornalismo italiano: dalle origini a oggi*, UTET, Torino 2004; B.M. Leiner, V.C. Cerf et al., *Brief History of the Internet*, Internet Society 1997 [https://cdn.prod.internetsociety.org/wp-content/uploads/2017/09/ISOC-History-of-the-Internet\\_1997.pdf](https://cdn.prod.internetsociety.org/wp-content/uploads/2017/09/ISOC-History-of-the-Internet_1997.pdf) [consultato 08/05/2018]; S. Peticca, *Il giornale online e la società della conoscenza*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005; M. Pratesi, *New Journalism. Dalla crisi della stampa al giornalismo di tutti*, Mondadori, Milano 2013; R. Staglianò, *Giornalismo 2.0. Fare informazione al tempo di internet*, Carocci, Roma 2002.

Per quanto riguarda i dati, le fonti usate sono: Techwyse.com: <https://www.techwyse.com/blog/infographics/facebook-acquisitions-the-complete-list-infographic/> e CBInsights <https://www.cbinsights.com/research/> [consultati 09/05/2018].

<sup>2</sup> I volumi che ricostruiscono la comparsa della critica teatrale sono numerosi, mi limito a citare le fonti consultate da me. Cfr. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Edizioni Studium, Roma 1990; "Critica", voce in F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini e Castoldi, Milano 1998; D. De Adamich, G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, Bulzoni, Roma 1971; G. Gozzini, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano 2000.

l'evoluzione di questa scrittura nelle forme e nei contenuti si verifica di pari passo con quella del suo oggetto di riferimento, a sua volta esposto a profondi rivolgimenti e cambiamenti.

Intendendo ripensare una storiografia teatrale secondo i principi della *nouvelle histoire*<sup>3</sup>, Raimondo Guarino pone l'accento sull'equilibrio tra continuità e discontinuità e scrive: «Questa operazione non è possibile che pensando la relatività storica [della parola teatro], il suo mutare all'interno dello spazio culturale che l'ha conservata e adottata»<sup>4</sup>. Il ragionamento di Guarino si può applicare anche all'oggetto di questa ricerca, definendo il quadro attuale a partire da quei punti di rottura verificatisi in rapporto ai riferimenti e agli strumenti di cui la critica necessita: i linguaggi della scena, i mezzi di comunicazione utilizzati, il rapporto con il sistema teatrale (lettori, artisti, operatori).

Da un punto di vista storico, la figura del critico teatrale come «intellettuale organico», impegnato e iscritto in un preciso sistema sociale, subisce alcuni mutamenti radicali che possono essere messi direttamente in connessione con diversi aspetti della situazione attuale, stretta tra una generale flessione della produzione editoriale e delle nuove opportunità comunicative<sup>5</sup>.

Tra gli anni Sessanta e Settanta è l'intero sistema teatrale a dimostrare una ferma volontà di rinnovamento da un lato dei linguaggi artistici, dall'altro dell'ordinamento istituzionale. Fin dalla metà degli anni Sessanta l'introduzione della stabilità pubblica diviene per artisti e critici espressione di un potere centralizzato e impedimento all'affermarsi di nuovi linguaggi. Contemporaneamente, l'intervento critico rompe i propri schemi e ricerca nuove forme, abbandonando l'osservazione distaccata e l'atteggiamento censorio e aprendosi alla partecipazione attiva, alla cosiddetta «militanza». Stando agli studi monografici dedicati all'attività di figure chiave come Giuseppe Bartolucci, Gerardo Guerrieri, Franco Quadri e agli atti di convegni indetti dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, tra il 1960 e il 1980 si è assistito a una

---

<sup>3</sup> Cfr. M. Bloch, *Apologia della storia: o Mestiere di storico* [*Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1949], Einaudi, Torino 1998.

<sup>4</sup> R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. X.

<sup>5</sup> La definizione di intellettuale organico compare nel 12° quaderno in A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.

riformulazione identitaria della figura del critico-intellettuale, alla ricerca di uno scambio fecondo con gli artisti nel cosiddetto Nuovo Teatro<sup>6</sup>.

Tuttavia, fin dalla sua istituzione (1968), l'Associazione Nazionale Critici di Teatro si troverà a generare diversi gradi di conflittualità proprio nei confronti dell'attività dei critici militanti. Molti di essi rifiutano di aderire a una forma troppo istituzionale e associativa e sviluppando piuttosto un sistema culturale alternativo. A partire dal primo Convegno di Ivrea 1967 (che sviluppa un'idea di Nuova Critica nata, in particolare, in seno all'esperienza di *Sipario* diretta da Quadri tra il 1964 e il 1967), l'idea è quella che «la critica la “costruiscono” gli spettacoli, si cambia modo di far critica quando gli spettacoli cambiano»<sup>7</sup>. Come individua Gerardo Guccini, la frattura tra queste due cordate culturali si situa nella frattura tra Franco Quadri e Roberto De Monticelli (primo presidente dell'ANCT).

Una generale riformulazione delle strategie dell'informazione culturale porta all'affermarsi di un'idea di Nuova Critica direttamente derivata dai principi enunciati nel Convegno di Ivrea 1967, improntati a una «stagione delle indagini»<sup>8</sup>, che trovano

---

<sup>6</sup> Anche in questo caso la bibliografia è molto vasta. Sulla critica militante degli anni Sessanta, Cfr. G. Bartolucci, *Teatro-corpo, teatro-immagine: Per una materialità della scrittura scenica*. Marsilio, Venezia 1970; A. Cacciagrano, *I critico teatrale come operatore di scrittura scenica*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum, Bologna 2012; S. Carlucci (a cura di), *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro. Testimonianze coordinate da Rodolfo di Giammarco*. Quaderni ANCT, Roma 1988; S. Chinzari (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Il teatro in contropiede: cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Bulzoni, Roma 1993; R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: la rivista Sipario negli anni '60*, in «Culture Teatrali», n. 7, Bologna 2003; G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Levi, Roma 1987; L. Mango (a cura di), *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*. Bulzoni, Roma 1998; F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al “Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 Dicembre 1996”, ora in U. Ronfani (a cura di), *Per Roberto De Monticelli. Per il teatro. Atti del convegno ANCT, 2-3 dicembre 1996*, Milano, 1997; F. Quadri, *L'Avanguardia teatrale in Italia: (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977; V. Valentini e G. Mancini (a cura di), *Giuseppe Bartolucci, Testi critici, 1964-1987*. Bulzoni, Roma 2007. Una visione più estesa sul passaggio da una generazione all'altra nella critica si trova in R. Ferraresi, *Cinquant'anni dopo: il Nuovo Teatro*, in «Doppiozero», 18 Maggio 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/cinquantanni-dopo-il-nuovo-teatro> [consultato 16/06/2018].

<sup>7</sup> G. Bartolucci, *Al di là di una critica tecnico-formale*, in *Sipario*, n. 254, Giugno 1967, dossier «Teatro-corpo», ora in G. Bartolucci, *Teatroimmagine*, Marsilio, Padova 1970, p. 92.

<sup>8</sup> R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale*

spazio all'interno di nuovi spazi operativi: le riviste, l'editoria specialistica, le rubriche culturali su radio e TV aprono la strada a un intervento più libero rispetto alle regole redazionali ed editoriali<sup>9</sup>.

Come nota Cristina Tосetto, la Nuova Critica – che ella definisce come un «organismo vivente» – «prende coscienza di un presupposto di critica pratica che oggi potrebbe essere dato per scontato tanto è assimilato alla sua identità»<sup>10</sup>. La stessa studiosa pone alla base del rinnovamento di linguaggio e di riferimenti teorici della produzione di *Sipario* di quegli anni gli assunti del “teatro della crudeltà” di Antonin Artaud così come la semiologia di Roland Barthes, le sperimentazioni del Gruppo 63, il cabaret, e la questione dell'assenza di una «lingua italiana orale condivisa, un problema evidenziato da Pier Paolo Pasolini durante l'inchiesta del maggio 1965 sulla frattura tra scrittori e teatro»<sup>11</sup>.

In questo periodo, il “faccia a faccia” sembra essere innanzitutto tra “critici puri” e scrittori, giocato a colpi di riferimenti culturali, che per la Nuova Critica sembrano essere soprattutto le (già citate) più recenti istanze di liberazione dai canoni del teatro “ufficiale”, sia di stampo internazionale che nazionale, come Carmelo Bene o Carlo Quartucci. Da qui, secondo l'esaustiva ricostruzione di Tосetto, si arriverebbe gradualmente a una profonda differenza metodologica, rappresentata innanzitutto da

---

*e attraverso la rivista “Sipario”*, Tesi di dottorato in Storia del teatro, Università DAMS, Bologna 1990, p. 117.

<sup>9</sup> Alcuni esempi sono: *Tutto il mondo è attore. Ipotesi in nove trasmissioni per una indagine interdisciplinare sull'attore*, programma radiofonico a cura di Alessandro d'Amico, Gerardo Guerrieri e Ferruccio Marotti, Terzo Programma, RAI/Radiotelevisione Italiana (18 Marzo-15 Aprile 1973); *Il quadrato senza un lato*, programma radiofonico a cura di Franco Quadri per Rai RadioDue (1974-1975); *L'altro teatro*, documentario teatrale in tre puntate realizzato per la RAI-TV da Giuseppe Bartolucci, Nico Garrone e Maria Bosio (1981). Le trascrizioni di questi ultimi due si trovano in: A. Cacciagrano, *I critico teatrale come operatore di scrittura scenica*, cit.

<sup>10</sup> C. Tосetto, *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1996). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*, Tesi di dottorato in Studi Teatrali, Université Bordeaux Montaigne - Université DAMS de Bologne; Université Sorbonne Nouvelle (Paris3) - Université Franco-Italienne, Parigi 2018, p. 456, trad. mia. «La Nuova Critica prend conscience d'un principe de critique pratique qu'aujourd'hui certains pourraient tenir pour acquis tant il est assimilé à son identité».

<sup>11</sup> Ivi, p. 457.

uno spiccato interesse, da parte della critica giornalistica, a interessarsi a quelle attività culturali e curatoriali intente a promuovere l'emergere dei nuovi linguaggi.

Introducendo modelli di approfondimento come le Inchieste (1965-1967) e i numeri monografici, l'attività di Quadri come caporedattore di *Sipario* sposta gradualmente l'attenzione dal "teatro istituzionale" al Nuovo Teatro, così come grande influenza ha il nuovo corso, sotto la direzione di Bartolucci (dal 1968), della rivista *Teatro*<sup>12</sup>.

Su questi spazi si vanno separando modelli netti di intervento critico, da un lato di stampo letterario, dall'altro interpretativo, più vicino alle influenze della ricerca europea: si prepara un vero e proprio discorso programmatico, culminato nel Convegno sul Nuovo Teatro, esperienza che declina in forma pubblica un ragionamento di risposta all'insorgere delle nuove estetiche dello spettacolo<sup>13</sup>. Si tratta di una prassi di lavoro condiviso che porta sviluppi nella formulazione teorica sul Nuovo Teatro, nuove modalità di visione e di scrittura e l'affermarsi di un rinnovato ruolo della critica in rapporto ad artisti e istituzioni<sup>14</sup>. La partecipazione dei critici all'organizzazione teatrale, alla promozione e all'accademia va di pari passo con l'utilizzo delle riviste e delle trasmissioni radio e TV, indirizzato a un target sempre più specializzato (artisti, appassionati, addetti ai lavori)<sup>15</sup>. Queste nuove pratiche, introdotte in un'epoca in cui si guardava un teatro già in dialogo con i nuovi

---

<sup>12</sup> Cfr. R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro*, cit.

<sup>13</sup> Il Convegno sul nuovo teatro, tenutosi a Ivrea nel giugno 1967, riunisce per la prima volta artisti, studiosi e critici in un fronte di ragionamento condiviso, che metteva a confronto chi produce il teatro e chi lo guarda, alla ricerca di motivazioni profonde per certi cambiamenti ma anche degli strumenti più adatti ad affrontarli da un punto di vista di comprensione, di visione, spesso di vero e proprio affiancamento.

<sup>14</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Inchiesta "Situazione della critica"*, in «Sipario», n. 252, pp. 14-60, Aprile 1967; -, *Teatro-corpo, teatro-immagine*, cit. Bartolucci riprende da Jacques Derrida il discorso sui limiti della "scrittura come verità" e sul rapporto tra esperienza e ragione che Derrida nel 1966 formulava a partire da Freud. Ora in J. Derrida, *La scrittura e la differenza [L'écriture et la différence, 1967]*, Einaudi, Torino 1971.

<sup>15</sup> È il caso di Quadri con la tournée italiana di The Living Theatre nel 1966 e quella dell'Odin Teatret nel 1970. Altri esempi sono il Festival di Chieri (TO) diretto prima da Bartolucci poi da Quadri, il Premio Narni Opera Prima, la collaborazione attiva tra Bartolucci e Carlo Quartucci al festival di Prima Porta a Roma o, più tardi, la condirezione della Biennale di Venezia di Franco Quadri o il progetto "Sulle tracce del moderno: lo spettatore critico: Metateatro e Piccolo Eliseo", dal 19 Marzo al 3 Maggio 1985.

media e però antecedente alla rivoluzione digitale, proviene da una crisi economico-culturale e ridefinisce il ruolo della critica all'interno del sistema.

La visione del panorama contemporaneo offerta all'epoca del secondo convegno di Ivrea (1987) – dopo «anni tacciati di essere 'di omologazione', 'di restaurazione', 'di stagnazione'» denuncia una riflessione intorno al teatro pressoché assente e un teatro «totalmente privo di memoria»<sup>16</sup>.

Dopo un'apparente stagnazione del discorso critico durante gli anni Novanta, nel 2003 un gruppo di critici pubblica un intervento dal titolo *Il critico impuro*. Questa sorta di manifesto invoca la multidisciplinarietà dello sguardo, si interroga sul mestiere del critico in quanto figura inscritta nella politica delle arti e della cultura e lo definisce «superfluo e improduttivo, a volte fastidioso, ininfluente [...] incapace di trovare le forze per ricostituirsi in autonomia e per restituire nuovo significato a un linguaggio spesso usurato e inefficace»<sup>17</sup>.

A rendere rilevante questo documento è innanzitutto il suo incarnare l'ultima vera e propria dichiarazione di intenti relativa alla critica e precedente alla fase di diffusione massiva del Web. Al suo interno compaiono dei principi che, per certi versi, raccolgono l'esperienza di quelli citati nella prima parte del paragrafo e provano ad applicarsi al teatro del presente, in un momento in cui i suoi linguaggi sembrano di nuovo nel pieno di una riformulazione. Occorreranno altri anni prima che gli studi teatrali sul contemporaneo e la critica attiva nell'editoria arrivino a riordinare attorno ai nuovi esperimenti performativi una tassonomia aggiornata<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, 2000, p. 11.

<sup>17</sup> Cfr. F. Acca, C.R. Antolini, et al., *Il critico impuro*, in «Lo Straniero», n. 40, Ottobre 2003. A firmare il manifesto sono Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucci.

<sup>18</sup> Oltre al catalogo più ampio delle case editrici Titivillus, Editoria&Spettacolo e Ubilibri, Cfr. A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007; S. Chinzari, P. Ruffini (a cura di), *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma 2000; J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo*, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell, Editoria & Spettacolo, Roma 2009; M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Editoria & Spettacolo, Roma 2007; P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005.

«Si potrebbe dire che il teatro è un alveare che custodisce il tesoro della propria capacità autorigenativa in un labirinto di possibilità di discorso. Tutto sta nella disponibilità del critico a perdersi»<sup>19</sup>. Al netto dello stile parzialmente lirico assunto dal manifesto, un'affermazione come questa introduce con ampio anticipo alcune delle questioni che verranno a fondo discusse in questa tesi, che pongono la critica di fronte alla necessità di mettere a punto strategie specifiche per fronteggiare un ambiente di discorso in cui decadono le dinamiche gerarchiche e le tradizionali direzionalità dello sguardo, mettendo artista e critico su un piano di interazione molto ravvicinato.

Un altro importante spunto suggerito dal “critico impuro” è l’urgenza di tornare a occuparsi dei processi creativi. Se «il processo di emancipazione del nuovo teatro e della nuova critica» rendeva questa prospettiva molto presente nel contesto degli anni Sessanta e Settanta, nel teatro degli anni Zero essa comincia a trasformarsi in un’impostazione quasi necessaria. I processi creativi e produttivi cominciano infatti a legarsi indissolubilmente, al punto da condizionarsi a vicenda: l’aspetto “aperto” e “chiuso” – così il manifesto rinomina spettacolo e preparazione – si condensano, sul palco, «in forme di esperienza sempre più ibride, che ne aprono il senso e i segni»<sup>20</sup>.

Adottare «uno sguardo prismatico [...] e una forma critica lamellare, intuitiva e analitica», in cerca di strumenti per cogliere «l’estrema mobilità dell’esperienza teatrale» contemporanea sono indicazioni raccolte da molte figure che, dalla metà degli anni Duemila, si occuperanno in maniera costante di teatro in Rete. Tuttavia, il “critico impuro” sembra concentrarsi su una prospettiva di teoria dello sguardo, non riuscendo di certo a prevedere come la riformulazione dei linguaggi di pubblicazione e della relazione tra critica, artisti e pubblico avrebbe portato proprio il Web a costituirsi parte in causa di nuovi percorsi metodologici.

## **1.2. L’evoluzione della critica sul Web**

---

<sup>19</sup> F. Acca, C.R. Antolini, et al., *Il critico impuro*, cit.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Nel 2017 Giulia Alonzo e Oliviero Ponte di Pino pubblicano un volume che affronta, usando un linguaggio divulgativo, alcuni cambiamenti intercorsi nella pratica della critica in Italia fin dalla sua emersione, focalizzandosi in particolare sul momento di passaggio dalla carta stampata alla comunicazione multimediale e diffusa del Web<sup>21</sup>. Questo passaggio sembra determinare una decisiva frattura storica: se durante tutto il Novecento l'orizzonte dell'informazione e dell'approfondimento sulle arti, non solo italiano, ha preso forma attorno alle evoluzioni del più ampio pensiero culturale, sociale e politico, con l'esplosione del Web certi ruoli e il loro funzionamento hanno subito un decisivo ribaltamento.

La recensione viene considerata la forma primigenia di critica ospitata da quotidiani o periodici ed è tutt'ora il formato più diffuso sia sulla carta stampata che sul Web. Soprattutto con la diffusione dei primi quotidiani online la recensione mette in pagina un linguaggio rapido ed estemporaneo, riassunto in una forma breve e incisiva e impegnato a riportare impressioni a caldo, evitando di approfondire l'analisi.

La migrazione dell'informazione e della critica teatrale dal giornalismo tradizionale al Web in Italia avviene in maniera irregolare e composita e sembra rispondere a esigenze particolari, derivate in gran parte dal contesto ideologico, politico e deontologico proprio delle figure che si incaricano di portare la critica sulla Rete.

In linea generale – fatta eccezione per alcuni portali più grandi che possono contare su un editore di fatto impegnato in un investimento economico – i modelli di produzione pubblicistica e di produzione di archivio attorno alle arti sceniche analizzati in questa ricerca non percepiscono un sostegno diretto al lavoro editoriale. Quegli spazi online identificabili, in prima istanza, come organi di stampa telematica si trovano a fronteggiare spese di gestione (acquisto del dominio, investimenti per le modifiche all'architettura, trasferte per coprire eventi, etc.) attraverso la vendita di spazi pubblicitari, l'attivazione di servizi di *mediapartnership* e di attività formative o l'ideazione di modelli curatoriali e di iniziative più vicine alla mediazione culturale.

Seguendo strategie specifiche – in gran parte legate alle condizioni di contesto geografico, al dialogo più o meno agile con le istituzioni territoriali e a motivazioni

---

<sup>21</sup> Cfr. G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017.

di fondo dei singoli animatori – ciascun ambiente online di approfondimento sul teatro trova una propria peculiare forma di sostenibilità, per sopperire a una generale decadenza del ruolo istituzionale e definito della critica. Come verrà meglio illustrato nei capitoli successivi, la ricerca di sostenibilità basata su vari gradi e tipologie di integrazione con il sistema produttivo e promozionale del teatro ha permesso, nel corso di vent’anni, di ampliare l’orizzonte delle pratiche della critica, generando, di contro, un panorama ontologico e metodologico molteplice, frammentario e di difficile interpretazione<sup>22</sup>.

I primi giornali online compaiono all’inizio degli anni Novanta negli Stati Uniti. A partire dalla primavera del 1992, le prime a emergere sono imprese editoriali medio-piccole che sperano, sfruttando la distribuzione gratuita, di allargare la comunità dei lettori. I grandi gruppi editoriali sbarcano in Rete dal 1993, assumendo forza lavoro specifica per le versioni elettroniche, ma non riescono a ripagare lo sforzo economico con sufficiente introiti pubblicitari. Il progetto di distribuire contenuti a pagamento fallisce molto presto.

Mentre i siti web si moltiplicano, gran parte del materiale che circola in Rete è ancora in inglese ed è fruito da un target molto specialistico, proveniente dal settore dell’informatica. In Italia la versione online de *L’Unione Sarda* è anche la prima in Europa. Tuttavia il popolo degli internauti è ancora troppo ristretto (in Italia raccoglie meno di mezzo milione di utenti) e non è sufficiente a garantire agli editori un ricavo pubblicitario adeguato a coprire l’assunzione di nuovi giornalisti. La soluzione più utilizzata in questo periodo è quella del *reporpousing*, che consiste nel ripubblicare in formato elettronico i contenuti delle edizioni cartacee.

L’esperimento intrapreso dal giornalista e studioso dei nuovi media Carlo Infante rappresenta una sorta di “preistoria” della critica in Rete in un momento storico, il 1995, che è addirittura precedente al varo del termine *blog*, quando Internet è ancora

---

<sup>22</sup> La funzione di questo capitolo è quella di offrire una mappatura generale, pur non esaustiva. Cito solo alcune delle riviste online di argomento teatrale, quelle che – per capacità metodologiche, sofisticazione e longevità – hanno svolto o stanno svolgendo un ruolo primario nel discorso in Rete della critica teatrale. Per una descrizione più accurata dell’origine di alcune delle riviste citate, Cfr. Appendici. Per una lista più esaustiva dei principali spazi online di informazione e critica teatrale rimando invece a G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit., pp. 143–145.

un territorio poco esplorato, quanto meno in Italia<sup>23</sup>. Il progetto, che ha come titolo iniziale *Laboratorio sull'arte dello spettatore*, porta Carlo Infante a radunare gruppi di studenti e spettatori non altamente alfabetizzati ai linguaggi del teatro, coinvolti in un percorso di visione appoggiato alla programmazione di festival e rassegne (come Inteatro Festival a Polverigi o il Festival Internazionale del Teatro de La Biennale di Venezia)<sup>24</sup>. Pur non strutturando propriamente un intervento critico, il lavoro di Carlo Infante è uno dei primi a contestualizzare all'interno della sfera creativa delle arti sceniche ragionamenti provenienti dall'ontologia dei nuovi media e a sperimentare forme di racconto collettivo verso un'esperienza spettatoriale "aumentata".

Negli ultimi anni del decennio anche i grandi gruppi editoriali italiani sbarcano online, mentre nel mondo nascono i blog e i primissimi social network: eventi di richiamo nazionale e internazionale iniziano a essere coperti da un'informazione indipendente, laterale a quella dei mass-media. La crescente ampiezza di banda garantisce connessioni più veloci e scambi di dati più corposi e le aziende *dot.com* cominciano ad affermarsi nei mercati internazionali.

Nel 1998 Mariateresa Surianello, ex giornalista del quotidiano *Liberazione*, dà vita alla prima idea di giornale online, che prende il nome di *Tuttoteatro.com*. Si tratta di un progetto interamente digitale che tenta di trasferire in Rete alcune dinamiche editoriali proprie della carta stampata. Collaborazioni con firme di prim'ordine dei giornali cartacei e una gestione organizzativa centralizzata portano la rivista a pubblicare con periodicità definita diversi tipi di contributi sul teatro, tra recensioni, interviste e presentazioni di stagioni e festival.

Qualche mese più tardi il blog "www.olivieropdp.it", redatto dal giornalista e studioso Oliviero Ponte di Pino, si occupa di riorganizzare su pagina elettronica importanti documenti sul cosiddetto Nuovo Teatro italiano. Nel 1999 il gruppo Target (Fortunato Cerlino, Marcello Isidori, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa,

---

<sup>23</sup> Blog è una crasi da "weblog". Il termine, coniato dal blogger americano Jorn Barger, rimanda a un "diario di bordo (log) della rete (web)", cioè una "pagina web personale" sulla quale l'autore annota periodicamente le proprie riflessioni, segnala i siti visitati o gli articoli letti e dialoga con i lettori.

<sup>24</sup> Cfr. <https://www.urbanexperience.it/> [consultato 21/10/2018]. Attualmente Carlo Infante organizza percorsi di *performing media-storytelling*, attraversando contesti urbani e unendo narrazione itinerante dei contesti performativi e dispositivi mobili di ultima generazione.

Giampiero Stefanoni e Alessandro Trigona Occhipinti) inizia a pubblicare su un foglio cartaceo dal titolo *Tempi Moderni* e nel giugno 2000 registra il dominio *Dramma.it*, con l'intenzione di raccogliere in un unico sito informazioni e approfondimenti relativi alla drammaturgia contemporanea, iniziando a raccogliere un corposo archivio di testi, tuttora consultabile allo stesso indirizzo.

La crisi della New Economy rallenta la speculazione attorno alle industrie tecnologiche, ma il progresso procede e cominciano a comparire le prime forme organiche di *citizen journalism*, l'informazione indipendente e partecipata.

A gennaio 2001 va online il numero 0 di *Ateatro* (*ateatro.it*), ideato e realizzato da Oliviero Ponte di Pino, mentre nel 2003 è la volta di *Teatro.org* (poi *Teatro.it*, diretto da Riccardo Limongi), uno dei portali di informazione più visitati, che tuttavia ora funziona principalmente come società di servizi di promozione per lo spettacolo dal vivo.

Tra il 2004 e il 2006 nascono i principali social media e portali di condivisione multimediale (*Flickr* e *Facebook*, 2004; *YouTube*, 2005; *Twitter*, 2006), mentre la formula «Web 2.0», che identifica le funzioni interattive del Web, viene coniata da Tim O'Reilly nel 2005.

Da una serie di esperienze laboratoriali guidate da Massimo Marino, nel 2005 nasce a Bologna *Altre Velocità* (*altrevelocita.it*), presentandosi come un «gruppo di osservatori e critici delle arti sceniche, impegnato a favorire un tessuto di relazioni fra le arti e la società contemporanee, guardando al teatro e alla danza di ricerca, agli artisti emergenti e al contesto internazionale»<sup>25</sup>. Questo progetto, negli anni, approfondirà, attraverso format differenziati, una vera e propria funzione di mediazione culturale attraverso il teatro nei vari territori del panorama italiano. Nello stesso anno Mario Bianchi porta in Rete una rivista interamente dedicata al teatro per le giovani generazioni, *Eolo Ragazzi* (*eolo-ragazzi.it*), ancora oggi una delle poche risorse online a mappare questo vivace sistema dello spettacolo dal vivo<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. pagina «Chi siamo», in «Altre Velocità». <http://www.altrevelocita.it/chi-siamo.html> [consultato 19/09/2018].

<sup>26</sup> Cfr. M. Bianchi, *Atlante del teatro ragazzi*, Titivillus, Corazzano 2009. Questa pubblicazione rappresenta una delle più aggiornate mappature del sistema del teatro ragazzi in Italia ed è stata originata proprio dall'assiduo lavoro di Mario Bianchi e dei suoi collaboratori su *Eolo Ragazzi*.

La seconda metà degli anni Zero contrassegna la nascita di quasi tutti i principali siti web di informazione e critica teatrale.

Grazie a un contributo della Provincia di Roma che gestisce fondi ministeriali, dal 2007 al 2011 va online il “settimanale di cultura” *La Differenza* (differenza.org), diretto da Gian Maria Tosatti (la redazione comprende anche Attilio Scarpellini e Mariateresa Surianello), che dedica un largo spazio alle arti sceniche.

Nel 2007 Francesca Gambarini, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti e Gioia Zenoni danno alle stampe *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, rivista accademica all’Università Statale di Milano che, dal 2010, utilizzerà il sito web (stratagemmi.it) per attivare una sezione di critica online.

Tra il 2007 e il 2008 la studiosa Laura Gemini pubblica *L’incertezza creativa* (incertezzacreativa.wordpress.com) e dal 2008 il giornalista Graziano Graziani, che collabora con varie realtà e con i programmi di Rai RadioTre, raccoglie su *Stati d’Eccezione* (grazianograziani.wordpress.com) i contributi pubblicati su diverse riviste. Nel 2008 nasce *Delteatro.it*, ideata dai critici della carta stampata Enzo Fragasssi, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi e Silvia Poletti e inizialmente sostenuta dall’editore Baldini Castoldi Dalai.

Nello stesso anno, cominciando con un gruppo Facebook (oggi seguito da oltre 9000 persone), Simone Pacini dà vita a *Fattiditeatro* (fattiditeatro.it), che raccoglie recensioni e interviste e funge da *hub* per diversi progetti legati alla comunicazione dello spettacolo attraverso il mezzo digitale e i dispositivi mobili.

Già attivo su una prima versione del portale fin dal 2004, nel 2008 Daniela Arcudi e Bruno Bianchini registrano in tribunale la testata online *Krapp’s Last Post* (klpteatro.it). Si tratta di un vero e proprio quotidiano online che si avvale di contributi provenienti da una redazione allargata e distribuita su tutto il territorio nazionale e che dimostra un livello molto avanzato di organizzazione per rubriche e sezioni e alimenta un nutrito archivio di contenuti video<sup>27</sup>.

Nel 2009 si aggiungono altri due progetti, nati da figure della stessa generazione, che testimoniano la rapida diffusione di una necessità comune: *Il tamburo di Kattrin* (iltamburodikattrin.com, nato dall’attività di Andrea Porcheddu a Venezia) è ideato da una redazione tutta al femminile e, dopo una prima fase di mappatura specifica del

---

<sup>27</sup> Cfr. paragrafo 2.2.4., “Multimedialità. Possibilità, avvicinamenti, resistenze”.

territorio veneziano, si estende a una copertura nazionale; *Teatro e Critica* (teatroecritica.net) viene fondata a Roma da Andrea Pocosgnich e registrata come testata giornalistica nel 2013. Il nucleo operativo ha mantenuto una stanzialità nella Capitale, per costruire dinamiche di redazione e una linea editoriale il più possibile collettiva e partecipata.

Nello stesso periodo cominciano a comparire i primi spazi curati da redattori di grandi testate e ospitati dalle loro piattaforme: *la Repubblica* dà voce a *Post-Teatro* di Anna Bandettini (bandettini.blogautore.repubblica.it, 2009) e *Che teatro fa* di Rodolfo di Giammarco (cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it, 2010). Il primo è improntato a dare visibilità a tematiche di politica del teatro che non trovano facilmente posto nelle pagine del cartaceo; il secondo, nato come una sorta di “taccuino corsaro” del critico, viene poi utilizzato per offrire spazio a firme di «giovani critici», molti provenienti dal Master di Critica Giornalistica dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico, dove di Giammarco tiene un corso di metodologia della critica teatrale.

Alla fine del 2009, sul portale del *Corriere della Sera* va online il blog *Controscene* (boblog.corrieredibologna.corriere.it/author/massimo.marino, inattivo dal Settembre 2017), con cui Massimo Marino si concentra sulla scena teatrale bolognese, dichiarando così i suoi intenti: «[...] parlerò di quelle zone ibride che [teatro, cinema, danza] contengono, di quelle mutazioni che rompono le croste degli stili in una ridefinizione di qualcosa che non sappiamo ancora cos’è»<sup>28</sup>. Su una stessa impostazione locale si fonda anche il blog *Quante scene!*, tenuto da Roberto Canziani sulle pagine elettroniche del quotidiano triestino *Il Piccolo* (Gruppo Gedi News).

Diverso il lavoro indipendente svolto da Andrea Porcheddu. Questi, oltre a prestare la firma a diversi portali come *Ateatro* e *Delteatro.it* (in una fase in cui la pubblicazione aveva assunto il titolo di *Myword*), procede riservando per sé uno spazio in diversi siti web generalisti come *Linkiesta* (blog *L’onesto Jago*), *Succedeoggi* e ora *Gli Stati generali*, dove fa dialogare una rubrica di critica teatrale anche con temi di politica e di più ampio giornalismo culturale.

---

<sup>28</sup> Cfr. M. Marino, *Controscene*, in «Controscene», 27 Novembre 2009. <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/author/massimo-marino/page/45/> [consultato 24/09/2018].

Il quadro degli spazi online più seguiti si completa nei pochi anni successivi, con la nascita di *Rumor(s)cena* di Roberto Rinaldi (rumorscena.com, 2011), dove occasionalmente hanno confluato diverse firme già collaboratrici di altri siti web e *Paneacqua Culture* (paneacquaculture.net, 2013) coordinato da Renzo Francabandera a Milano ma con un'attenzione al panorama nazionale.

Non c'è spazio in questa tesi per approfondire il complesso insieme di relazioni che tiene insieme e, in altri casi, separa il sistema del teatro da quello della danza italiana. Essa, al di là di compagnie particolarmente affermate su territorio nazionale e internazionale, vede le proprie opportunità concentrate nei centri di produzione, nei festival e in alcune realtà produttive particolarmente integrate e floride<sup>29</sup>. Nonostante la natura liquida dei sistemi creativi stia sempre di più avvicinando questi due poli e, su a un certo livello, ibridando i pubblici, i meccanismi di promozione, di diffusione e di fruizione della danza risentono ancora di un'integrazione non organica con quelli del teatro, anche e soprattutto per ragioni di impostazione normativa e organizzazione dei circuiti di interesse. Nel panorama del ragionamento critico sulla Rete, tuttavia, è necessario citare quegli spazi che raccolgono la maggior parte delle informazioni e degli approfondimenti sul tema.

Dal 2013 è attivo *Danzaeffebi* (danzaeffebi.com), curato da Francesca Bergamini con il «desiderio di promuovere la danza, di condividere notizie e comunicati, informazioni e riflessioni», mentre il portale *BlaubArt* (blaubartdancewebzine.com), sostenuto da ENDAS – Emilia Romagna e Aics Cultura Sport, vede la luce nel 2015 su iniziativa di Alessandra Corsini, Camilla Guarino, Alice Murtas e Cristina Tacconi. Oltre a prendersi cura del racconto del panorama della danza contemporanea, *BlaubArt* si occupa di organizzare masterclass e percorsi formativi con esponenti della ricerca coreografica nazionale e internazionale. Insieme alla versione online del bimestrale cartaceo *Danza&Danza Magazine*, fondato nel 1986 da Mario Bedendo (danzaedanzaweb.com) rappresentano le maggiori risorse di informazioni e approfondimento telematico in lingua italiana sulla danza, mentre il

---

<sup>29</sup> Mi riferisco, tra le altre, a realtà come i festival Kilowatt Festival, Civitanova Danza, B.Motion Danza, Inequilibrio Festival di Castiglioncello e Rosignano Solvay, Oriente Occidente di Rovereto, Festival Danza Urbana e Gender Bender a Bologna, Inteatro Festival Polverigi, Torinodanza, o realtà come ALDES (Porcari/Lucca), VAN, Compagnia Zappalà Danza, Spellbound Dance Company.

neonato 93%. *Materiali per una politica non verbale* (novantatrepercento.it) è un progetto nato nel 2018 e, con l'aiuto di partner istituzionali, sostenuto da ALDES e attualmente affidato al coordinamento editoriale di Andrea Porcheddu.

Un intenso lavoro sul territorio, unito a una forte presenza sui social media e sui gruppi di interesse dedicati, rappresentano un passo fondamentale per l'affermazione delle voci critiche sul Web. Per questo risulta meno visibile alla comunità attiva dei lettori il lavoro svolto online da una rivista storica come *Sipario* (che comincia a pubblicare in Rete dal 2014), mentre un trimestrale cartaceo come *Hystrio* tende a consolidare il *parterre* di lettori dell'edizione cartacea, sfruttando tuttavia la Rete principalmente per dare visibilità alle attività collaterali (masterclass, seminari e diffusione delle call aperte per il Premio Hystrio).

Di contro, dopo il 2010 comincia ad affermarsi la presenza del teatro e della danza nelle riviste culturali trasversali e più vicine all'arte visiva come *Exibart* (2002), *Artribune* (2011), *Fanpage* (fanpage.it, 2010), *Il Pickwick* (ilpickwick.it, 2012), reso vivo in particolare dai *longreads* di Alessandro Toppi, tra analisi dei linguaggi e politiche culturali, e *Paperstreet*. Quest'ultima, registrata come testata nel 2008, vede dal 2014 la collaborazione di Giulio Sonno; nell'autunno viene creata una redazione di teatro e, nella fine del 2016, Sonno acquisisce il ruolo di caporedattore, riuscendo a produrre un discorso ampio e ragionato e un solido contatto con le realtà artistiche e produttive.

La sezione Teatro di *Doppiozero*, fondato da Marco Belpoliti e Stefano Chiodi nel 2011, è attualmente un recipiente di articoli di ampio respiro e firmati da nomi di punta e responsabili di altre testate, sotto il coordinamento di Massimo Marino.

### **1.3. Collaborazioni e progetti collettivi**

Come verrà meglio approfondito nei prossimi capitoli, l'esperienza decennale e questi tre anni di ricerca approfondita hanno portato alla luce una caratteristica fondamentale della critica teatrale online, la tendenza a creare reti di relazione tra pratiche di lavoro.

Dalla tesi emergerà in maniera chiara come il fenomeno della critica teatrale sulla Rete sia legato a un preciso momento di convergenza storica e politica del sistema teatrale italiano, reso di certo interpretabile e trasformabile anche a partire dall'affermarsi di nuovi strumenti di comunicazione. L'osservazione della sua evoluzione porta con sé l'evidenza di un contatto genuino tra i protagonisti di queste invenzioni e di questi mutamenti, impegnati in un serrato dialogo con le antecedenti generazioni di professionisti e, al contempo e in maniera più o meno consapevole, nel confronto tra una e l'altra strategia.

È frequente ritrovare gli stessi nomi, in qualità di collaborazioni estemporanee, nei *colophon* delle varie pubblicazioni. Questo tipo di mobilità è uno dei tratti tipici delle strutture editoriali del Web, non vincolate da alcun contratto. Negli anni della sua disseminazione, e di pari passo con la complessa evoluzione dei sistemi che l'hanno regolata e del mutamento logico e poetico della stessa scena teatrale, la critica in Rete ha incontrato due fenomeni che è difficile liberare da un'apparente contraddizione di fondo.

Da un lato una tendenza, soprattutto nel primo periodo, a caratterizzare con decisione la natura delle pubblicazioni, dall'altro la tendenza a cercare una sorta di auto-affermazione anche attraverso il confronto tra pratiche innescate in territori differenti. Di certo resta, soprattutto in relazione agli spazi online più longevi, la caratteristica di stanzialità delle firme, derivante proprio dall'origine collettiva, partecipativa e "militante" di molti di questi progetti.

Come fanno emergere le schede che ricostruiscono l'origine di alcune principali riviste online (in Appendici), la frammentarietà del tessuto teatrale – dovuta a sensibili disequilibri sistemici – marca le peculiarità assunte dai vari progetti editoriali nei diversi momenti storici del fenomeno. Come viene meglio evidenziato in Paragrafo 4.3.4. ("La formazione della critica sul Web"), determinate figure e specifici contesti hanno rappresentato un'opportunità per il formarsi di legami di affinità, in grado in certi casi di portare a una differenziazione sempre più radicale di stile e impostazione, in altri a un desiderio di collaborazione.

Tra alcune riviste sono nate sinergie, come quella denominata "Situazione Critica", un accordo di pubblicazione incrociata tra *Teatro e Critica* e *Il tamburo di Katrin e Stratagemmi. Prospettive Teatrali*. Queste hanno dato vita a un progetto di redazione

ibrida nel corso della rassegna “Pre-Visioni” al Teatro della Tosse di Genova diretto da Fabrizio Arcuri (2011) e a diverse occasioni di scambio di contenuti tra i vari spazi online<sup>30</sup>.

Tra la fine del 2010 e i primi mesi del 2011, in seguito a una sorta di “primo contatto” avvenuto al Festival B.Motion di Bassano del Grappa, era già in fase di avvio una prima forma di aggregazione, che denotava l’impegno di figure provenienti da *Altre Velocità*, *Krapp’s Last Post*, *Paneacqua Culture*, *Il tamburo di Kattrin* e *Teatro e Critica*, oltre che di altre firme più indipendenti<sup>31</sup>. Il tentativo è stato quello, innanzitutto, di posizionare nelle agende dei singoli possibili occasioni di incontro legate agli eventi delle stagioni e dei festival teatrali, compilando un calendario condiviso. Il risultato di questi tentativi, dei quali ho fatto parte attivamente, ha faticato a manifestarsi nel corso dei mesi, testimonianza di un tessuto relazionale ancora non del tutto maturo e reso complicato dall’assenza di economie.

Negli ultimi mesi del 2011 si verifica un primo passo verso una forma di ufficialità, il raduno attorno all’Associazione Italiana Nuova Critica<sup>32</sup>. Pensata innanzitutto da Antonio Audino e Andrea Porcheddu, traeva iniziativa dal tentativo di creare un ipotetico soggetto alternativo all’Associazione Italiana Critici di Teatro, reputata non sufficientemente rappresentativa dell’attuale panorama della critica italiana<sup>33</sup>.

Il gruppo si unisce nell’autunno 2011 ma si scioglie meno di un anno dopo, dopo aver di fatto ottenuto il riconoscimento dell’Associazione Internazionale Critici di Teatro (Aict-Iatc) e aver partecipato ad alcune sue attività e alla votazione del Comitato Esecutivo 2012 a Varsavia. Le linee fondanti rimarcano come troppo spesso «i quartieri del teatro» abbiano fermato la crescita e l’esigenza per diverse generazioni di confrontarsi «in una collaborazione alla ricerca di tematiche e

---

<sup>30</sup> Cfr. Paragrafo 2.3.4., “A confronto con una fruizione fuori formato”.

<sup>31</sup> La documentazione che riguarda questo processo resta un materiale di archivio privato, composto da un denso carteggio informale a mezzo email.

<sup>32</sup> Il sito web di questa associazione non è più online da tempo e per risalire agli intenti programmatici faccio dunque riferimento a carteggi privati.

<sup>33</sup> Cfr. Sito web dell’ANCT, <http://www.criticiditeatro.it> [consultato 12/09/2018]. L’Associazione Nazionale Critici di Teatro nasce formalmente, con un proprio statuto, nel 1969, con la direzione di Roberto De Monticelli e raccoglie istanze aggregative precedenti di circa dieci anni. Dal 2013 assegna anche un premio annuale. Scorrendo l’elenco dei membri, si nota come l’organico di questa associazione non riesca del tutto a interpretare l’effettiva vitalità del dibattito critico online.

linguaggi che siano specchio dello spirito dei tempi, prediligendo come medium la comunicazione online»<sup>34</sup>. Le difficoltà incontrate riguardano l'assetto organizzativo, un fondamentale sbilanciamento di provenienza territoriale dei membri e, ancora una volta, un mancato supporto economico necessario a una forma di progettualità pratica.

Un secondo e più proficuo passo verso una forma di associazionismo arriva l'anno seguente, nel 2012, con la graduale formazione del gruppo Rete Critica. Si tratta di una «struttura informale» impegnata a mappare l'arricchimento del dibattito sul teatro online e nata inizialmente dall'iniziativa di Massimo Marino, Anna Maria Monteverdi, Oliviero Ponte di Pino e Andrea Porcheddu. Essa persegue percorsi molteplici: «individuare le realtà attive in questo ambito; [...] rendere consapevoli gli artefici di questa esperienza, della sua rilevanza e ampiezza; [...] segnalare e valorizzare personalità e progettualità artistiche innovative; [...] far crescere l'esperienza della critica teatrale online attraverso pratiche di rete»<sup>35</sup>. Attualmente il network di Rete Critica riunisce circa quaranta siti web, blog e webzine di area teatrale e dalla sua fondazione assegna annualmente il Premio Rete Critica, diviso oggi in tre sezioni: “Compagnia/Spettacolo”; “Progetto/Organizzazione”; “Comunicazione”<sup>36</sup>.

Un ultimo prolifico esempio di collaborazione tra redazioni è quello tra *Altre Velocità*, *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, *Il tamburo di Katrin* e *Teatro e Critica*, che ha dato vita al sito *Planetarium. Osservatorio del teatro per le nuove generazioni* ([www.teatroragazziosservatorio.it](http://www.teatroragazziosservatorio.it)). Si tratta di un progetto sostenuto da una rete di festival di teatro ragazzi interessati a produrre documentazione e approfondimento sulle estetiche e sul sistema di questo comparto produttivo. Il sito

---

<sup>34</sup> I passaggi citati appartengono alla presentazione dell'Associazione Italiana Nuova Critica.

<sup>35</sup> O. Ponte di Pino, *Rete Critica. Il network dei blog e dei siti di teatro*, in G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2016, pp. 69–75, p. 75.

<sup>36</sup> Cfr. Blog Rete Critica, <https://retecritica.wordpress.com/> [consultato 18/09/2018]. Oggi il premio viene assegnato grazie alla collaborazione del Teatro Stabile del Veneto e del Laboratorio Olimpico diretto da Roberto Cuppone, che annualmente ospita un convegno tematico e la fase finale del Premio Rete Critica. Agli artisti e ai programmatori selezionati per la fase finale viene data la possibilità di mostrare il proprio lavoro a una delegazione dei giurati delle varie riviste, la quale si incontra per ratificare i vincitori delle tre sezioni.

ospita sezioni tematiche come recensioni, interviste, saggi brevi e inchieste alle quali prendono parte artisti, operatori e spettatori. A partire dal 2018 è stata attivata anche una webradio intitolata “Radio Planetarium”, che raccoglie testimonianze e commenti critici realizzati dai redattori incaricati di raccontare i festival<sup>37</sup>.

#### **1.4. Quale critica per quale teatro?**

La diminuzione degli spazi dedicati all’informazione e alla critica delle arti performative sui media tradizionali come TV, radio, quotidiani e periodici ha contribuito a innescare molti dei processi analizzati dalla ricerca. Tra questi, si osserva una progressiva selezione effettuata dalla critica nei confronti del teatro e della danza da seguire, raccontare, approfondire e convocare dentro a un ragionamento critico.

Ciò significa che, per mappare il teatro seguito dalla critica in Rete, occorre anche considerare, seppur sommariamente, dove invece rivolgano lo sguardo la critica e l’informazione teatrale diffuse sui media cartacei e radiotelevisivi. Come si vedrà nel Capitolo 3, le comunità dei lettori della critica teatrale online si trovano di fronte a una selezione degli argomenti via via più rigida e omologata, considerando anche il ruolo chiave svolto dal principale social network Facebook, che nel 2018 ha aggiornato l’algoritmo in modo da mostrare un numero limitato di profili sul *feed* delle bacheche utente<sup>38</sup>.

Definire di quale teatro si occupi la critica (e in particolare la critica online) è un’operazione che richiederebbe un vero e proprio studio statistico che prendesse in

---

<sup>37</sup> Al 2018, i festival coinvolti nel progetto “Planetarium” sono: Teatro tra le generazioni di Castelfiorentino (Giallomare Minimal Teatro), Segnali di Milano (Teatro del Buratto e Elsinor), Maggio all’Infanzia di Bari (Teatro Kismet).

<sup>38</sup> Cfr. G. Mosca, *Facebook cambia l’algoritmo, priorità ai post di amici e famiglia*, in «Wired.it», 12 Gennaio 2018. <https://www.wired.it/internet/social-network/2018/01/12/facebook-amici-famiglia/> [consultato 06/07/2018]. L’aggiornamento dell’algoritmo di Facebook opera una selezione fino a un massimo di circa 25 profili “amici”. Questa selezione, basata principalmente su criteri di omologia di interessi e di interazioni, include anche una riduzione delle visualizzazioni di pagine ufficiali nel *feed* utente.

considerazione un campione significativo di soggetti editoriali (più o meno stabili o istituzionalizzati). Tuttavia, per ciò che interessa a questo studio, è sufficiente tentare di inquadrare per grandi insiemi quali siano, da un punto di vista di copertura giornalistica, le aree alle quali l'informazione e la critica teatrale tendono a dare più spazio e visibilità, secondo scelte e modalità che verranno meglio illustrate nei capitoli successivi.

#### **1.4.1. L'attenzione della carta stampata**

Molti dei partecipanti alla ricerca qualitativa concordano nell'affermare che, generalmente, gli spazi online che si occupano di informazione e critica tendono a privilegiare la produzione indipendente e il cosiddetto "teatro contemporaneo e di ricerca", mentre resta di dominio preferenziale dei quotidiani cartacei il cosiddetto "teatro di prosa"<sup>39</sup>.

Seppure si presentino certe aree di convergenza, alcune tendenze più evidenti permettono di separare nettamente la tipologia di interesse dimostrata dalla carta stampata da quella dimostrata dal giornalismo online e sarebbe impossibile ricondurre le due impostazioni a motivazioni precise e illustrabili nella loro totalità.

---

<sup>39</sup> L. Gemini, S. Brilli, *Il pubblico del teatro contemporaneo. Fra auto-osservazione e processi di fruizione*, in «Comunicazioni sociali», in corso di stampa. «Con 'teatro contemporaneo e di ricerca' si intende raggruppare quell'insieme, sicuramente non omogeneo, di realtà che hanno configurato lo spazio delle arti sceniche dal secondo Novecento a oggi e che trovano nella connotazione sperimentale e nell'attitudine alla ricerca un denominatore comune». Nell'articolo la questione della classificazione dei generi di spettacoli è definita «piuttosto difficile se non impossibile» e ci si rifà a quella proposta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Mibac) nella relazione del Fondo Unico per lo Spettacolo (Fus) anno 2016 «che comprende, alla voce "Attività teatrale", le seguenti categorie: teatro di prosa, teatro di prosa dialettale, teatro di prosa repertorio napoletano, recital letterario, operetta, rivista e commedia musicale, burattini e marionette, varietà e arte varia. Alla voce "Attività di balletto" le categorie: balletto classico e moderno, concerto di danza. Si veda Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) - Osservatorio dello spettacolo, Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (2016). <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/osservatorio-dello-spettacolo/relazioni-parlamento-fus/765-relazione-fus-anno-2016-on-line> [consultato 22/08/2018].

Questo perché all'interno degli organi di stampa cartacei e radiotelevisivi sopravvive una struttura gestionale "piramidale", regolata dal rapporto tra figure di responsabilità editoriale – che si occupano di commissionare contenuti coerenti con il resto del materiale pubblicato o diffuso – e redattori, più o meno specializzati, che avanzano proposte di copertura mediatica in base a criteri di popolarità degli eventi e, a volte, di gusto personale.

Nelle risposte degli intervistati compaiono due visioni storiche per certi versi complementari ed entrambe riconducono gran parte del discorso sull'evoluzione dell'attenzione mediatica a una fondamentale differenza tra carta stampata e Web. Oliviero Ponte di Pino ritiene che le pubblicazioni cartacee (senza contare le poche riviste specializzate rimaste) si siano nel tempo sforzate di coprire soprattutto il «teatro più tradizionale». Ponte di Pino identifica in Franco Quadri la personalità che più di altre si era votata a portare «esperienze più innovative» all'attenzione dei principali quotidiani e periodici generalisti nazionali (prima su *Panorama*, poi su *la Repubblica*). Quello che accade oggi, però, è che la critica "tradizionale" sulle testate cartacee «si sta sfilacciando – per motivi che hanno a che vedere con l'evoluzione dei giornali, con l'evoluzione della critica, con lo spazio che i media dedicano al teatro, ma questo dipende anche dalla curiosità degli stessi recensori<sup>40</sup>.

Riguardo ai formati usati sui maggiori quotidiani cartacei, la recensione critica trova spazio con una cadenza generalmente settimanale, di rado raggiungendo la diffusione nazionale. Come conferma Anna Bandettini (redattrice de *la Repubblica*, dove ha ricoperto le cariche di caposervizio e di vice-caporedattore "Spettacoli"), su base settimanale «la proporzione tra "recensione secca" post-visione e articolo di presentazione come intervista o anticipazione è circa di uno a tre»<sup>41</sup>.

La logica dell'inserito culturale – ultimamente molto condivisa dalle grandi testate – o del settimanale di approfondimento sta in un certo senso ridando spazio alla critica pura e al giudizio a volte severo che la caratterizza, ma senza dubbio l'anticipazione, la presentazione o l'intervista ad artisti o curatori rappresentano i formati più utilizzati. La ragione è che essi rispondono alla vocazione di queste pubblicazioni a offrire a un pubblico più ampio un "pacchetto base" di informazione facilmente

---

<sup>40</sup> Intervista telefonica a Oliviero Ponte di Pino del 03/04/2018.

<sup>41</sup> Carteggio con Anna Bandettini, Settembre 2018.

fruibile a proposito di un settore della cultura che di certo ha perso centralità rispetto al passato.

Tentare di rintracciare e definire le origini di ogni scelta editoriale non è tra gli obiettivi di questa ricerca, ma si può senza dubbio notare una generale tendenza – in linea con i principi base delle periodicità – a legare la scelta degli argomenti al calendario dell'attualità teatrale.

Più di un intervistato, rispondendo alla domanda sull'attenzione della critica al teatro, porta lo stesso esempio, quello dello spettacolo *Freud o L'interpretazione dei sogni*<sup>42</sup>. Laura Gemini lo include, insieme a *Panorama*<sup>43</sup>, nell'esempio di quegli «eventi teatrali o spettacolari di cui non si può non parlare»<sup>44</sup>; Oliviero Ponte di Pino lo definisce come «uno degli spettacoli più importanti della stagione»<sup>45</sup> e nota, con sorpresa: sul *Corriere della Sera* non è stato recensito dal critico titolare, Franco Cordelli, ma da Magda Poli con un articolo di ingombro ridotto.

Da un lato, quindi, di alcuni eventi non possono non dar notizia anche gli spazi online; dall'altro, l'osservazione di Ponte di Pino punta a registrare una certa perdita di orientamento anche nella carta stampata e in ogni caso mette in luce uno slittamento che fa scivolare persino gli eventi più rilevanti della stagione dall'ingombro principale della pagina Spettacoli alla breve cronaca di spalla.

#### **1.4.2. L'attenzione della critica in Rete**

Stando all'esperienza attiva in questo settore e alle posizioni espresse dai testimoni ascoltati per la ricerca, il discorso riguardo alla Rete si fa molto più complesso e lascia emergere ragionamenti legati al sistema produttivo delle arti e ne informa altri

---

<sup>42</sup> *Freud o L'interpretazione dei sogni*, da S. Freud, scritto da Stefano Massini, regia di Federico Tiezzi. Prima rappresentazione: Piccolo Teatro Strehler, Milano, 23 Gennaio 2018.

<sup>43</sup> *Panorama*, di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Prima rappresentazione: La MaMa Experimental Theatre Club – The Downstairs, New York, 31 Gennaio 2018.

<sup>44</sup> Intervista telefonica a Laura Gemini del 24/04/2018.

<sup>45</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

riguardanti il potenziale ruolo della critica nella narrazione della scena contemporanea.

Di certo sul Web c'è la tendenza a occuparsi con maggiore attenzione di quello che Gemini e Brilli definiscono “teatro contemporaneo e di ricerca”, rispetto a forme di teatro più tradizionale o addirittura a forme di teatro commerciale. A motivare questo fenomeno sono ragioni molteplici, che hanno a che fare con il taglio scelto dai critici in Rete, la loro formazione e le loro posizioni nei confronti dell'agenda culturale.

Gli spettacoli di maggior richiamo “popolare” o “di consumo”, come certi musical, per esempio, nella critica online trovano pochissimo spazio. La ragione sta forse in un'affinità generazionale-ideologico-estetica tra la nuova critica e il nuovo teatro; e in fondo è certamente più interessante scrivere di queste esperienze, raccontarle, farsene testimoni, piuttosto che fare semplicemente i recensori<sup>46</sup>.

Questa affermazione trova un interessante sviluppo nel discorso più storico affrontato da Roberta Ferraresi, che vede nel momento dell'emersione e del proliferare delle webzine «un momento di coincidenza e convergenza straordinario e di eccezionalità dell'ambiente teatrale». Questo fenomeno

o rova le proprie ragioni nel sostegno pubblico, nella lungimiranza di certi operatori, ma anche nell'apertura dimostrata da parte di alcune figure già attive nella critica. Tutto questo avrebbe creato un terreno favorevole alla creazione di gruppi sia di artisti che di osservatori indipendenti.

Come verrà approfondito nel paragrafo 4.3.4. “La formazione della critica sul Web”, degli elementi citati qui da Roberta Ferraresi due in particolare dimostrano di aver avuto un ruolo determinante nell'allargarsi del dibattito sul teatro in Rete: la disponibilità mostrata da determinate figure nel condividere alcuni strumenti e ambienti di lavoro e la tendenza a valorizzare un'impostazione collettiva della pratica critica.

Se si escludono i primissimi esperimenti come *Tuttoteatro.com* e *Ateatro*, i principali spazi online tuttora attivi condividono un processo di avvio molto simile, che testimonia un punto di contatto fra la nuova “generazione professionale” della critica

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*

online e quella appena precedente, inizialmente attiva sulla carta stampata e poi costretta a fare i conti con il suo declino.

L'attenzione prestata dalla critica in Rete al teatro cosiddetto "di ricerca", "emergente", "nuovo", si posiziona nella fase iniziale del fenomeno di emersione delle riviste, completata la quale la critica online avrebbe assistito e partecipato a due fenomeni convergenti. Da un lato l'interesse della critica in Rete si spinge gradualmente oltre gli steccati della sperimentazione e dell'*underground*; dall'altro l'avvicinarsi della critica più "istituzionale" al racconto di «fenomeni esterni ai grandi circuiti». A questo si sarebbe aggiunta una «istituzionalizzazione del "nuovo"»<sup>47</sup>.

La ricercatrice si riferisce a un processo più antico, già caratteristico del cosiddetto "teatro dei gruppi" degli anni Settanta, ma che oggi sembra essere espressione di problematiche sistemiche, sviluppatesi principalmente attorno a due categorie principali: il *fattore di innovazione* e il *fattore generazionale*. Il dibattito attorno a queste e altre categorie nel contesto dell'analisi delle estetiche e dei gruppi emersi dopo il 2000 coinvolge sia la scrittura accademica che quella critica e sarebbe troppo vasto da includere in questa ricerca<sup>48</sup>. Operazioni di storicizzazione vengono tuttora portate avanti, non senza generare accesi dibattiti intorno alle metodologie adottate e alle etichette scelte per riportare un vasto numero di creatività dentro lo stesso insieme<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

<sup>48</sup> Una mappatura generale delle estetiche di questi ultimi vent'anni si trova raccolta nei volumi stampati da Titivillus e da Editoria&Spettacolo già citati.

<sup>49</sup> Cfr. M. Antonaci, C. Pirri, *Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale*, «Alfabeta2», Giugno 2013, p. 28; D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017 – Atti del convegno di Genova 5-7 Maggio 2017*, AkropolisLibri, Genova 2018; M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2001; R. Ferraresi, *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna 2014; S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, Annali Online Ferrara Lettere, vol.VII, n. 2, 2012, pp.232–245; S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24, 2015; V. Valentini (con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia), *Nuovo Teatro Made in Italy*, Bulzoni editore, Roma 2015.

La creazione indipendente si esprime nonostante un sostegno non giunga in maniera costante, ma bisogna constatare che oggi le sue dinamiche risentono di un'impostazione rigida attorno al fattore dell'innovazione e alla questione generazionale. Da un lato il sistema dei bandi – locali o nazionali – almeno negli ultimi sei o sette anni sta privilegiando la creazione “under 35”; dall'altro certi processi produttivi compositi tendono a costringere gli artisti a una creatività accelerata, sollecitata dalla richiesta di nuovi materiali e, di conseguenza, estremamente frammentaria. Negli anni il sistema dei festival ha funzionato come recipiente di accoglienza per la presentazione di esiti di creazione sviluppati all'interno del circuito nazionale delle residenze artistiche.

### **Legami tra generazioni di critici e generazioni di artisti**

Quello che, al tempo dell'emersione dei primi spazi online, veniva riconosciuto, seguito e raccontato dalla critica in quanto “teatro di ricerca indipendente”, oggi è in qualche modo passato di grado. Diversi gruppi che in quel momento storico erano considerati membri della creatività emergente sono oggi inseriti nei maggiori cartelloni italiani e godono di un'estesa circuitazione estera<sup>50</sup>. Al contempo, a fronte di una rapida moltiplicazione degli spazi online tra il 2005 e il 2010, il periodo successivo sembra aver subito un netto rallentamento, forse in linea con il più lento emergere di nuovi artisti in grado di tracciare un percorso solido nella costruzione di nuovi linguaggi.

Roberta Ferraresi evidenzia una progressiva «normalizzazione» di quelle forme di produzione e creatività che erano partite con le sole proprie forze e in totale assenza di un riconoscimento. Se tradizionalmente la ricerca era contro il teatro ufficiale,

---

<sup>50</sup> Nell'intervista si fa riferimento a gruppi come Anagoor o Fortebraccio Teatro, oggi in scena nei teatri nazionali, ma la lista potrebbe allungarsi di molto: ad esempio CollettivO CineticO, Alessandro Sciarroni, Deflorian/Tagliarini, Muta Imago, Fabrizio Arcuri, Babilonia Teatri, Sotterraneo, la stessa Emma Dante/Compagnia SudCosta Occidentale. Anche sul piano delle dirigenze dei maggiori organi istituzionali il panorama è, in molti casi, mutato: Antonio Latella dirige La Biennale Teatro a Venezia, Stefano Massini ha sostituito Luca Ronconi alla consulenza artistica del Piccolo Teatro di Milano, Daniel Blanga Gubbay – ex membro della compagnia Pathosformel, sciolta nel 2014 – ora è condirettore del Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles.

adesso «il teatro “contro” è diventato il teatro ufficiale». Adesso anche il sistema dei festival, «che era deputato ad accogliere e stimolare un certo tipo di percorsi “altri” ha trovato una propria forma istituzionale»<sup>51</sup>.

Le ragioni di un collegamento tra critica in Rete e un certo “teatro indipendente” sembrano dunque rintracciabili in una convergenza storica (che include anche una vicinanza di carattere generazionale), ma anche in una sorta di affinità rispetto allo svolgimento di una pratica. Se i primi esempi di rivista online erano frutto di una rimediazione dalla carta stampata, le riviste indipendenti nate a partire dal 2005 hanno ereditato gli strumenti della generazione precedente, proseguendo in totale autonomia, e non senza difficoltà, sviluppando nuovi intenti programmatici.

Nel corso dei capitoli successivi verrà più volte citata la necessità di osservare queste esperienze nel loro evolversi e mutare tenendo sempre presente un contatto diretto tra le figure di riferimento e il tessuto di specifiche aree della società teatrale.

È un fatto che i nuclei redazionali delle riviste online più rilevanti si siano aggregati nei contesti urbani di alcune tra le maggiori città italiane come Bologna, Milano, Napoli, Roma, Torino o Venezia. Questi territori sono stati attraversati da una ampia molteplicità di pratiche artistiche e caratterizzati – in particolare tra gli anni Novanta e gli anni Zero – da una sensibile presenza della creatività ultra-indipendente, quella prodotta e alimentata da spazi non convenzionali, militanti o legati all’attivismo politico. Pur con certe naturali differenze, marcate dalla varietà dei contesti, i primi contatti dei redattori di riviste online indipendenti sono stati con compagnie indipendenti del territorio, poi affermatesi come la nuova creatività del Terzo Millennio.

Anche Maddalena Giovannelli nota una decisa affinità tra la natura “emergente” di certi artisti e quella della critica online: «Forse anche per desiderio di auto-definizione o per indole, la critica sul Web si è focalizzata sulle emergenze, sulle sperimentazioni del linguaggio, dando attenzione a quelle compagnie che difficilmente sarebbero arrivate ad avere uno spazio sulla carta stampata»<sup>52</sup>.

Nella stessa cornice di “auto-definizione”, Ponte di Pino riconduce certi contatti tra teatro e critica in Rete anche a una sorta di scarto, più o meno volontario, rispetto ai

---

<sup>51</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

<sup>52</sup> Intervista telefonica a Maddalena Giovannelli del 13/04/2018.

modelli novecenteschi: «La critica non è più un'attività di recensione e nota a margine degli spettacoli, ma diventa un'attività di testimonianza e di accompagnamento del percorso artistico di uno spettacolo, di una compagnia o di un artista»<sup>53</sup>.

Di contro a queste evidenze di contesto, a motivare l'iniziale attaccamento della critica online alle realtà più indipendenti è anche l'effettiva difficoltà vissuta da parte delle riviste online (animate da firme giovani e allora sconosciute) nel rendersi riconoscibili e affidabili agli occhi delle strutture teatrali più istituzionali, come grandi festival e teatri stabili pubblici o privati<sup>54</sup>.

Con il consolidarsi degli organici redazionali e raggiungendo una certa riconoscibilità sul territorio nazionale, la critica online ha affiancato all'iniziale missione di mappatura di territori più ristretti e alle esigenze di autoaffermazione una serie di criteri di selezione che l'hanno portata a esprimere un pensiero (collettivo o, nel caso dei blog, individuale) attraverso le scelte di copertura editoriale.

---

<sup>53</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

<sup>54</sup> Cfr. 4.3.4. "La formazione della critica sul Web". Nel più ampio discorso che riguarda la formazione della critica in Rete viene approfondita l'importanza del rapporto con figure professionali analoghe appartenenti a generazioni precedenti.

## 2            **FORMATI DELLA CRITICA TEATRALE**

### **2.1.    *Tra weblog e webzine. La Rete al servizio del giornalismo teatrale***

Sulla base del quadro storico, in questo paragrafo intendo mettere a fuoco l'ambito specifico dell'informazione e della critica teatrale il mutamento vissuto dal giornalismo nel suo passaggio da carta stampata a Web.

Gli studiosi della recente storia del giornalismo concordano con il posizionare la nascita delle pubblicazioni online alle porte di una vera e propria nuova periodizzazione, chiamata *post-industrial journalism*<sup>1</sup>. Prima ancora che i professionisti e i teorici si rendessero conto delle reali potenzialità comunicative dei mezzi telematici, la scelta di trasferire contenuti dalla pagina stampata alla pagina elettronica derivava da effettive difficoltà economiche e da un'organizzazione industriale non più in grado di sostenere i costi. In un generale clima di depressione economica – fomentato da tensioni politiche e finanziarie internazionali – l'abbattimento sensibile dei costi di produzione e le gigantesche opportunità di distribuzione si sono imposte come soluzione di emergenza a problemi di gestione che stavano di fatto mettendo in ginocchio anche i giganti dell'editoria.

Il termine “giornalismo post-industriale” serve innanzitutto a definire una distribuzione del lavoro giornalistico che ha creato una frattura nei sistemi di gestione convenzionali, che vedevano (e in parte tornano a vedere, oggi) il monopolio di stampa e *broadcast* nelle mani di aziende composite e dagli ingenti capitali sociali.

Proprio l'esistenza – sempre più conclamata – di una gestione oligarchica delle grandi industrie dei media sta a dimostrare che, nonostante l'esplosione di una Rete non solo fruita da tutti ma da tutti *costruita* tramite collaborazioni “dal basso” ai

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Allan, *Online News*, Open University Press, Maidenhead 2006; C. W. Anderson, C. Shirky, e E. Bell, *Post-Industrial Journalism: Adapting to the Present*, Columbia Journalism School, New York 2012; C. Friend e J. Singer, *Online Journalism Ethics: Traditions and Transitions*, Routledge, London-New York 2015; S. Maistrello, *Giornalismo e nuovi media*, cit.; J. Pavlik, *Journalism and New Media*, Columbia University Press, New York 2001; S. Peticca, *Il giornale on line e la società della conoscenza*, cit.; M. Pratellesi, *New Journalism*, cit.

contenuti, la tecnologia non ha ancora del tutto cambiato le modalità di reperimento delle informazioni. Tra i miti da sfatare nell'analizzare la capillarità di Internet in ambito di informazione, dunque, c'è quello di una tecnologia che avrebbe «ucciso il pubblico tradizionale della stampa» e riscritto del tutto le strutture mentali degli utenti, così come quello che la Rete sia identificabile con una reale pluralità di voci<sup>2</sup>. Per comprendere meglio le differenze di base tra le diverse nature dei media analizzati in questo studio, è utile confrontarsi con i dati AGCOM: nel Rapporto sul consumo di informazione 2018 (relativo al 2017) si nota come – se pure la televisione detenga ancora il primato su tutti gli altri mezzi, 48,7% – Internet è in netta ascesa tra i «mezzi preferiti per l'informazione» (26,3%), mentre scendono i quotidiani (17,1%) e precipita la radio (8,4%). Il dato interessante è anche che circa il 75% dei censiti si affida ad almeno due media come fonte di informazione; per quanto riguarda il traffico su Internet, social media e aggregatori di notizie detengono comunque il 55%. Solo una minoranza degli utenti si reca direttamente sulle home page di giornali selezionati, preferendo un'informazione composita, lasciata in mano a software dedicati<sup>3</sup>.

Non esiste uno studio statistico specifico sull'informazione teatrale, dove però le pagine analitiche di alcuni dei maggiori portali tra quelli menzionati in questa ricerca possono testimoniare come gran parte degli accessi alle pagine dei siti web proviene dai post di condivisione sui social media<sup>4</sup>.

I modelli di business affrontati nel momento storico di esplosione del Web “di tutti” sono passati attraverso ragionamenti economici e sociologici intricati. In certi casi, puramente sperimentali, hanno assunto il cosiddetto approccio *digital first* o le soluzioni di *paywall*, fino a giungere alla svolta del *digital only*, cui certe industrie meno potenti hanno dovuto in ultima battuta rassegnarsi o, con maggior lungimiranza, votarsi<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. A. Phillips, *Journalism in Context. Practice and Theory for the Digital Age*, Routledge, London-New York 2015.

<sup>3</sup> Dati AGCOM, «Rapporto sul consumo dell'informazione», 19/02/2018. <http://www.agcom.it/documents>. [consultato 05/07/2018].

<sup>4</sup> In linea generale, un'analitica che registri la maggioranza del traffico proveniente dai social media denota una minore affezione del lettore nei confronti della rivista.

<sup>5</sup> C. Anderson, *Free: The Future of a Radical Price*, Random House, London 2010.

Questo perché, come nota Megan McArdle su *The Washington Post*, storicamente l'industria dell'informazione si è sempre basata su un «mercato bifronte» (*two-sided market*): da un lato il prezzo di copertina pagato dai lettori, dall'altro il denaro pagato dalle compagnie che acquistano spazi pubblicitari<sup>6</sup>. Dei due flussi di sostegno, il primo rappresenta di fatto una minima parte del tutto, mentre a garantire l'intera struttura editoriale è quasi completamente il secondo, che tuttavia ha bisogno dei lettori. Come spiega ancora l'articolo citato, il passaggio chiave che sta portando velocemente a reintrodurre un sistema di *paywall*, sta proprio nell'esplosione della Rete partecipativa: a governare quasi interamente il numero e la capillarità delle informazioni online e dunque gli spazi virtuali visitati dagli utenti sono grandi gruppi come Facebook e Google, i quali – a differenza dei giornali – non hanno bisogno di pagare dei redattori, ma si basano proprio sulla logica dell'UGC – User-Generated Content – meglio approfondita all'inizio del Capitolo 3.

Tuttavia, la corsa iniziale a soluzioni di *free journalism* non proveniva soltanto dalle disagiate condizioni economiche sperimentate dai grandi gruppi editoriali, piuttosto dall'esplosione del Web come strumento di collezione e distribuzione di notizie nella mano diretta degli utenti. Se il periodo di una prima diffusione rilevante di Internet si situa convenzionalmente nel 1994, ben prima che l'industria giornalistica dovesse trovarsi a fare i conti con una massiva ristrutturazione, alla fine degli anni Novanta nascevano i blog. La particolarità di questo strumento – così come più tardi sarebbero stati i social media di ultima generazione come Twitter e Facebook – sta nella sorprendente semplicità di creazione e di gestione.

Inizialmente pensato come un diario personale, molto rapidamente il blog diventa il luogo in cui commentare le notizie quotidiane e proporre approfondimenti – più o meno autorevoli – su argomenti di cultura popolare e, in gran parte, di attualità politica<sup>7</sup>. L'importanza di chiarire una differenza di massima tra blog di argomento teatrale e riviste web sta in due punti definiti: un blog è generalmente espressione di un singolo, mentre su tutte le riviste online censite si alternano contenuti firmati da

---

<sup>6</sup> M. McArdle, *A Farewell to Free Journalism*, in «The Washington Post» / online / blog, 26 Aprile 2018. <https://www.washingtonpost.com/blogs/post-partisan/wp/2018/04/26/a-farewell-to-free-journalism/> [consultato 01/07/2018].

<sup>7</sup> Cfr. *A Brief History of Blogging*, in «Web Designer Depot», 14 Marzo 2011. <https://www.webdesignerdepot.com/2011/03/a-brief-history-of-blogging/> [consultato 05/07/2018].

varie firme. L'osservazione del panorama italiano dimostra, tuttavia, come gli spazi online che si occupano di teatro oggi si collochino in una posizione intermedia tra la sfera del *self-made* e *citizen journalism* e una forma di informazione e divulgazione più simile ai modelli del giornalismo tradizionale.

Come si vedrà nei paragrafi successivi, la pratica pubblicistica presa in esame si iscrive nell'orizzonte giornalistico non rifondandolo da zero, ma invece innestando alcune prassi professionali proprie della stampa tradizionale nell'ambiente digitale. Una tale modalità di rimediatazione ragionata si manifesta nella forma delle webzine attraverso la ricorrenza di questioni relative alle linee editoriali, al rispetto dei codici deontologici, alle normative legali e alle problematiche di interfaccia con la comunità dei lettori, nonché dal ragionamento sulla vendita degli spazi pubblicitari che diviene l'unica forma di sostegno per un'attività di fatto a fondo perduto. La maggiore criticità è rappresentata dalla separazione tra i contenuti provenienti da realtà che, seppur nate da iniziativa individuale, aspirano a replicare logiche di organico appartenenti a una struttura normativa e a una deontologia precisa e il flusso di informazioni assicurato dall'enorme livello di autonomia proprio del Web.

Se le maggiori differenze tra un blog e un webzine stanno nell'organizzazione interna della "redazione" – termine che può essere adatto solo per la seconda – un dato comune è di certo la spiccata semplificazione degli strumenti di accesso, in grado di generare una vitalità che nella tempestività e nell'interattività trova la propria forma eccezionale. Questo perché, dal momento della loro proliferazione, gli spazi online di informazione e critica teatrale si sono incaricati innanzitutto di contrastare una netta diminuzione, all'interno dei media generalisti, di contenuti dedicati alle arti sceniche. La ricostruzione del dialogo tra stampa cartacea e stampa online mostra in che modo una condizione di emergenza – o di cambiamento – sia diventata un'occasione di riscatto per certi ambiti. A essere portata sulla Rete non è soltanto una inaudita – e spesso, si vedrà, problematica – quantità di contenuti, ma la possibilità di questi di essere scambiati, rimbalzati e potenziati da una comunità di spettatori e addetti ai lavori resa via via più forte proprio dall'ampio e massivo accesso alla pubblicazione e dalla sua fruizione gratuita.

Esiste poi, tra blog e webzine, una serie di differenze meno funzionali alla comunicazione e invece legate allo specifico della pratica giornalistica, dell'esercizio

di pensiero attorno alle opere e al loro sistema e alla possibilità per il critico di mettere alla prova le proprie capacità in un laboratorio di confronto con i colleghi. A questo valore fa riferimento una risposta data da Rodolfo Sacchetti sul «valore documentale» della produzione critica<sup>8</sup>. L'istituzione di un «discorso corale» e di una «progettualità» rappresenta il collegamento con i modelli novecenteschi di rivista. Oggi «il lavoro di alcuni siti riconosce un'ispirazione nella modalità rivista» e pone una sostanziale differenza dei confronti della forma blog più individuale<sup>9</sup>.

Il critico, che prima di essere tra i fondatori e redattore di *Altre Velocità*, ha collaborato per quindici anni con la rivista *Lo Straniero*, insiste sul confronto che una struttura di redazione offre ai redattori incaricati. «Il lavoro di squadra e il dialogo sono importantissimi, anche sul Web, dove la distribuzione dei pezzi passa per i rispettivi profili social e quindi ha sicuramente un carattere più individualizzato»<sup>10</sup>.

L'oggetto rivista riproduce, nel proprio funzionamento, le stesse dinamiche prodotte dal fare artistico-creativo: va riconosciuto come «la parte finale di un percorso, come nei progetti artistici: tutto deve essere finalizzato a quello, quella è l'opera e richiede il massimo impegno, ma è davvero la fase finale di un processo collettivo, di dialogo e di crescita»<sup>11</sup>. Questo anche perché il Web 2.0 e in particolare la galassia dei social media sono sempre più basati su una presentazione dei tratti e delle capacità individuali degli utenti.

Tra aumento numerico dei contenuti, nuove opportunità di disseminazione del sapere e opportunità di auto-promozione di un ambiente culturale, l'attuale vitalità della Rete esiste come risultato di un accordo comune all'introduzione di nuove metodologie di lavoro in seno al senso stesso dell'informazione e della sua diffusione su larga scala; un accordo che giunge a maturazione soltanto con l'avvento del Web 2.0<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Sul «valore documentale», termine derivato da Maurizio Ferraris, Cfr. Paragrafo 4.4.2. «Critica come documentazione del teatro contemporaneo».

<sup>9</sup> Intervista telefonica a Rodolfo Sacchetti del 13/04/2018.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cfr. D. Beer e R. Burrows, *Sociology And, of and in Web 2.0: Some Initial Considerations*, in «Sociological Research Online», vol. 12, n. 5, St. John University, York 2007.

Le definizioni a disposizione per questo particolare ambiente sono innumerevoli. In questa sede, tuttavia, ci è sufficiente identificarlo con l'esplosione di una connettività senza limiti e la diretta vocazione a un'usabilità rivolta al bacino più ampio possibile di utenza, combinate con funzionalità interattive che agevolano la discussione di argomenti specifici e la creazione di una molteplicità di punti di vista. Elementi che incoraggiano il racconto e la problematizzazione di un sistema come quello delle arti. La tabella che segue chiarisce le principali differenze tra Web 1.0 e Web 2.0 in maniera schematica<sup>13</sup>.

<b>Dimensioni di differenza</b>	<b>Web 1.0 (1993-2003)</b>	<b>Web 2.0 (2004-beyond)</b>
Modalità	Leggere	Scrivere e contribuire
Unità primaria di contenuto	Pagina	Post / nota
Stato	Statico	Dinamico
Visualizzato tramite	Web Browser	Qualsiasi supporto
Contenuto creato da	Responsabile contenuti e proprietario del codice	Chiunque
Dominio di	Web Designers and persone particolarmente appassionate di tecnologia	Una nuova cultura della ricerca pubblica?

In questo senso, in particolare nei capitoli 3 e 4, emerge come impegno quotidiano tra i produttori/diffusori di contenuti online quello a favore di una sempre più accurata euristica della navigazione. Sono di certo coinvolte le strategie di organizzazione visuale della pagina, ma anche la forma e la sostanza dei contenuti che la pagina ospita, nonché i percorsi da tracciare per la sua condivisione attraverso i social media.

Stando all'effettiva ricostruzione della storia del giornale online, la direzione delle scelte editoriali è stata senza dubbio imposta da una generale tendenza a comprendere le nuove tecnologie messe a disposizione dalla Rete e ad applicarle alle nuove pubblicazioni in funzione di un potenziamento del carattere multimediale dei

<sup>13</sup> Ivi, p. 5, trad. mia.

contenuti<sup>14</sup>. Tuttavia ciascuna delle sperimentazioni – che solo in parte sono sopravvissute all’aggiornamento degli stessi strumenti tecnologici andando a comporre le fondamenta dell’attuale pratica editoriale – è stata condotta mantenendo come termometro principale criteri di accessibilità e di usabilità, dunque occupandosi innanzitutto del target dei lettori, della sua differenziazione e dei relativi problemi di contesto.

Ancor prima dell’esplosione dei social media e dell’avvio inarrestabile di quel meccanismo di costruzione e *autopoiesi* attuato dalle comunità virtuali, i paradigmi tecnologici hanno offerto ai pionieri del giornalismo sul Web l’opportunità di calibrare ogni ipotesi e proposta sulla base di un’analisi del target il cui grado di raffinatezza non ha mai smesso di evolversi. Fin da un livello più superficiale del discorso, appare evidente come la Rete non abbia eguali, rispetto a tutti gli altri media, in materia di accesso alla misurabilità. Tale prerogativa può essere osservata sia dal punto di vista della produzione dei contenuti che da quello della loro diffusione.

Considerare un giornale online al livello della sua struttura primaria significa avere di fronte nulla di diverso da ogni altro tipo di sito web, architettura di interfaccia che permette all’utente di accedere (tecnicamente e socialmente) alla quantità abnorme di informazioni immessa, registrata e conservata. Ripensando alle riflessioni di Maurizio Ferraris, il sito web collegato alla rete è espressione della «registrazione come condizione di possibilità del pensiero e della realtà sociale»<sup>15</sup>. Dalla prospettiva di chi elabora e inserisce il contenuto si riscontra oggi un pieno agio nel conteggio del numero di contenuti inseriti, quasi sempre divisi per categorie, riferimento numerico delle aree di interesse esplorate dal sito. E, elemento di ancor più viva importanza, un pieno controllo nel calcolo del numero di accessi che un dato contenuto ha registrato in un determinato lasso di tempo. Tali dati risultano essenziali per dare forma a un progetto editoriale interamente tarato sull’interesse della comunità dei lettori.

Osservato dalla prospettiva di chi legge, il quadro si iscrive in sistemi di valutazione essenzialmente sociologici e cognitivi. Le più recenti evoluzioni in materia di software, web App e social media puntano a inserire l’“atto” della lettura all’interno

---

<sup>14</sup> Cfr. S. Maistrello, *Giornalismo e nuovi media*, cit.

<sup>15</sup> M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, Laterza, Roma-Bari 2015, [ebook], p. 36.

di un flusso misurabile e visibile a tutti i membri del forum globale, opportunità che rappresenta il primo reale motore per la messa in luce delle specificità alla base del mutamento di formato e della costruzione delle comunità virtuali.

In uno dei contributi più influenti riguardo all'avvento della dimensione di interconnessione digitale Nicholas Negroponte sostiene che queste semplici ed evidenti caratteristiche di misurabilità e mutua riconoscibilità rappresentano uno dei principi basilari del giornalismo online, il cui ambiente rispecchia in forma metaforica e pratica la pluralità dei lettori<sup>16</sup>. Esse forniscono in maniera diretta e silente agli algoritmi dei sistemi di indicizzazione dei motori di ricerca e agli organi delle indagini di mercato dati fondamentali per inquadrare la comunità virtuale dei lettori.

Un aggiornato resoconto sui cambiamenti in atto nel mondo del giornalismo e dell'industria editoriale, redatto dalla Columbia Journalism School, sottolinea come proprio la rarefazione dell'*audience* tradizionale – composta da lettori e spettatori passivi – che rappresentava il target dei mass-media sia stato il primo motivo di crisi delle aziende editoriali<sup>17</sup>. Il tipo di *audience* che abbiamo appena descritto rispecchia in effetti la sua totale antitesi. La crescente specializzazione delle pubblicazioni e la loro varietà si regolano oggi su profonde differenze di contesto e sono rese sempre più necessarie da una rispettiva crescita di specializzazione nei lettori. L'archetipo del giornale generalista non è scomparso, online, ma è stato sostituito da un'architettura apparentemente più complessa, se osservata nel suo insieme, in verità di più semplice usabilità perché può contare, per dirla con Paolo Ferri, su una «fulminea specializzazione inconscia del lettore»<sup>18</sup>. Lo studioso, mettendo a fuoco

---

<sup>16</sup> Cfr. N. Negroponte, *Essere digitali [Being Digital, 1995]*, Sperling & Kupfer, Milano 2004. p. 79. Nicholas Negroponte è cofondatore della rivista *Wired* e uno dei pionieri delle *Information Technologies*. Al MIT ha creato il Medialab, gruppo di ricerca innovativo nel campo delle tecnologie della Rete e depositario di *News in the Future*, il primo esperimento di quotidiano personalizzato, il cosiddetto *daily me*, una sorta di aggregatore di notizie che poteva essere disciplinato dall'utente.

<sup>17</sup> C. W. Anderson, C. Shirky, e E. Bell, *Post-Industrial Journalism: Adapting to the Present*, Columbia Journalism School, New York 2012. [http://towcenter.org/wp-content/uploads/2012/11/TOWCenter-Post\\_Industrial\\_Journalism.pdf](http://towcenter.org/wp-content/uploads/2012/11/TOWCenter-Post_Industrial_Journalism.pdf). [consultato 01/07/2018].

<sup>18</sup> P. Ferri, *La rivoluzione digitale: comunità, individuo e testo nell'era di Internet*, Mimesis, Milano

con grande anticipo la tendenza, si riferisce alla reazione di una coscienza ormai talmente allenata all'opportunità di personalizzazione dell'ambiente software da operare le proprie scelte in termini di interessi e di attenzione dedicata assecondando un moto non del tutto consapevole.

In questo ragionamento si trova traccia delle stesse ipotesi avanzate da Patricia Wallace in merito alla concezione di una dimensione «inclusiva», secondo cui l'intrecciarsi fecondo di interessi comuni da parte degli attori delle comunità virtuali promuove da un lato la differenziazione degli interessi, dall'altro – in una spinta solo apparentemente contraddittoria – un rafforzarsi del senso stesso di inclusione in un insieme di pensiero più ampio e compatto<sup>19</sup>.

In altre parole, la comunità dei lettori è costantemente tenuta sotto controllo da chi organizza i contenuti e, al contempo, si tiene autonomamente in accordo su una comune suddivisione degli interessi. Il risultato sono la concezione, la costruzione e l'istituzione di ordinamenti del sapere sempre più indipendenti dalle logiche primarie del mercato e promotrici piuttosto di un moto di identificazione o di separazione maggiormente attinente a un orizzonte personale, privato, aderente alle dinamiche della cosiddetta *e-cognition*<sup>20</sup>.

Tale forma di atteggiamento cognitivo risponde direttamente alle logiche di non linearità dei rapporti generati e coltivati in sede virtuale e – dal punto di vista della proposta dei contenuti di qualsiasi sito web non si limiti alla pura informazione ma si spinga in direzione di un approfondimento – è alla base della nuova organizzazione degli interessi sviluppati e confermati dai lettori.

---

1999, p. 64.

<sup>19</sup> Cfr. P. Wallace, *La psicologia di Internet [The Psychology of the Internet, 1999]*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

<sup>20</sup> Cfr. M. Cardaci, *Ciber-psicologia: esplorazioni cognitive di Internet*, Carocci, Roma 2001.

## 2.2. *Mutamento dei formati di produzione e organizzazione dei contenuti*

I primi esperimenti di giornalismo online dedicati all'informazione e alla critica teatrale giungono in un momento storico in cui il Web continua a rappresentare, per questo tipo di pubblicazioni specialistiche, un reame ancora tutto da esplorare.

Uno dei dati più evidenti è che la logica del blog di argomento teatrale ha vita breve, molto presto evolve nel tentativo di comprendere quali logiche del giornalismo cartaceo, sotto l'attacco di una crisi globale, possano essere rimediate nel mezzo digitale e vivificate dalle opportunità di diffusione offerte dalla Rete. L'evoluzione delle interfacce grafiche è appena agli inizi, non si parla ancora di Web 2.0, l'ampiezza di banda è molto limitata; Internet detiene esclusivamente il primato indiscusso dell'immediatezza dell'informazione. Ben presto, però, a questo primo paradigma si avvicina quello dell'interattività<sup>21</sup>.

I paradigmi già insiti nel Web al momento della sua prima diffusione su larga scala si evolvono in fretta e, con il passaggio alle modalità interattive e partecipative, incontrano presto l'erosione delle distanze tra mondo *online* e mondo *offline*. Questo processo trasferisce l'attenzione e l'*agency* degli utenti dentro a un flusso di informazioni che quasi non prevede più *un'entrata* e *un'uscita* dalle porte delle comunità di narrazione e di ragionamento virtuali. Secondo Giovanni Boccia Artieri, l'apparente mescolanza di connessione e disconnessione promossa dall'attuale cultura digitale

crea un ambiente mediatizzato della cultura il cui mutamento prevede una logica non dicotomica e di non contrapposizione. [...] Il terreno della conflittualità e delle forme di negoziazione si gioca su un territorio nuovo in cui non valgono logiche di contrapposizione del tipo attivo/passivo, pubblico/privato, etc<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Cfr. M. Pratellesi, *New Journalism*, cit. Lo studioso individuava quattro paradigmi fondamentali alla base della nuova morfologia dell'informazione e del giornalismo online, impostasi contestualmente alla migrazione verso la Rete. *Tempestività*, *interattività*, *ipertestualità* e *personalizzazione* inquadrano una modalità di funzionamento costituita dal superamento della comunicazione mono-direzionale propria dei mass media.

<sup>22</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini, et al., *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 12–13.

Di certo i cambiamenti che la critica migrata online ha dovuto affrontare si inscrivono in un più ampio processo di allargamento e di indipendenza riguardo alle competenze tecniche, ancor prima che a quelle disciplinari relative alla conoscenza situata nell'ambito specialistico del teatro. Tuttavia, esse riguardano innanzitutto la fase di ideazione e di sperimentazione necessaria all'innesto di una concezione programmatica della critica dentro le leggi di un nuovo ambiente mediale (e, quasi contemporaneamente, del sistema teatrale a esso contestuale). La sua transcodifica tecnica crea un ambiente in cui un nuovo rapporto tra produttore e fruitore dei contenuti giunge a ristrutturare il ruolo e della funzione della critica. La nuova configurazione della cultura digitale impone dunque di analizzare i formati utilizzati dalla critica teatrale online alla luce del reale impatto che un loro adattamento può avere sulla comunità dei lettori e degli stessi membri della società teatrale.

L'ambiente di relazione si fa via via più pervasivo, in cui sempre meno esiste un momento specifico dedicato alla lettura, sempre più l'invito alla lettura dei contenuti si inserisce in un più ampio schema di connessione totale.

Il principale motore di cambiamento nelle dinamiche di produzione di contenuti critici e nel loro processo di adattamento è di certo la liberalizzazione introdotta dal Web: la possibilità accordata a chiunque lo desideri di dare forma pubblica alla restituzione di una visione o a un pensiero più ampio sul sistema teatrale. Nel dominio della carta stampata la possibilità per un commento critico di raggiungere una comunità di lettori è sottoposta a una fase di approvazione. Un principio di delega viene assegnato dalla struttura gerarchica delle testate a di una firma cui viene riconosciuto il possesso di certe qualità di sguardo, analisi e riconoscibilità da parte della comunità stessa.

Sul Web questo passaggio può essere aggirato: nel dominio dell'auto-pubblicazione, un utente è in grado di aprire uno spazio "fisico" all'interno del palinsesto continuo e pervasivo della Rete, sul quale pubblicare un commento. La fortuna di un'analisi critica dipende certo, in parte, da requisiti di qualità relativi al singolo critico o alla singola testata, ma anche da una serie di variabili di matrice tecnica. Le principali verranno analizzate in questo capitolo: la morfologia del formato utilizzato; il rapporto tra un contributo e la piattaforma che lo ospita; la chiarezza con la quale il testo pone certi argomenti, indica il punto di osservazione da cui li propone, svela i

criteri di racconto e di giudizio ed esprime una posizione nei confronti del lavoro dell'artista, esplicitando il tipo di dialogo che intende stabilire con i lettori e con gli artisti di cui investiga il linguaggio.

### **2.2.1. L'importanza dell'ipertesto nella produzione dei contenuti per il Web**

Il paradigma dell'ipertestualità è determinante, come si vedrà, nel momento della diffusione di un articolo, ma già lo caratterizza nella sua organizzazione semantica e nella sua funzione organica rispetto al contenitore che lo accoglie.

In questa fase storica gli strumenti ipertestuali hanno raggiunto una maturità tale da non rendere più necessario il confronto tra le condizioni permesse dal giornalismo online e lo scenario dei media cartacei: la navigazione ipertestuale è, da tempo, talmente metabolizzata da poter essere facilmente paragonata all'atto fisico di voltare la pagina in un libro.

In *S/Z* (1970) Roland Barthes immaginava già una forma di «testualità non finita», un testo composto di blocchi o parole collegati elettronicamente da sentieri multipli<sup>23</sup>.

In questo testo ideale le reti sono multiple e interagiscono, senza che nessuna di esse sia in grado di ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio; è reversibile; entriamo da diversi ingressi, nessuno dei quali può essere dichiarato autorevolmente come il principale; i codici che esso mette in moto si estendono fin dove può arrivare l'occhio, sono impossibili da determinare; i sistemi di significato possono superare questo testo assolutamente plurale, ma il loro numero non è mai chiuso, basato com'è sull'infinità del linguaggio<sup>24</sup>.

L'ipertestualità è alla base dei nuovi paradigmi di contatto tra intelligenze connesse (quella dell'autore e quella del lettore) e contenuti fruiti e rappresenta l'espressione di linguaggio che rende visibile un primo livello del principio di interattività. Questo

---

<sup>23</sup> Cfr. G.P. Landow, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, JHU Press, Baltimore 2006.

<sup>24</sup> R. Barthes, *S/Z* [S/Z, 1970], Einaudi, Torino 1981, p.11.

*upgrade* tecnologico non si limita a rappresentare un balzo in avanti in termini di usabilità e di integrazione tra funzionalità fisiche e funzionalità meccaniche e riporta alla luce la natura materiale di queste tecnologie.

Uno dei pionieri del materialismo digitale, Friedrich Kittler, tende a dividere l'analisi delle strutture materiali della tecnologia in due comparti, uno che si occupa di comprendere la struttura logica (software) e l'altro interessato alla struttura fisica (hardware). Per accedere a questa prospettiva – e collegarla poi alle mutate condizioni di produzione di contenuti di pensiero – occorre liberare innanzitutto il discorso da un legame immediato tra i testi prodotti dai media online e il loro orizzonte semantico. Concependo i media stessi come qualcosa di indipendente, forti di un'ontologia autonoma rispetto alle strategie di utilizzo a loro relative, è possibile analizzare «i modi in cui i significati vengono generati dal contesto tecnologico a essi sotteso»<sup>25</sup>.

Questa linea di pensiero sottolinea una chiara divaricazione tra strutture semantiche del discorso e composizione sintattica dei contenuti.

Verrà ribadito in diverse occasioni come la produzione del tipo di analisi critica considerata in questa ricerca non possa prescindere da una traduzione in forma testuale di un ragionamento relativo all'esperienza dello spettacolo, che presuppone l'incontro in compresenza tra due termini di una comunicazione strettamente umana, arricchita da gradi di tecnologia già sulla scena. Tuttavia, nell'ambito dell'iscrizione digitale, la fase della produzione dei contenuti critici coinvolge l'azione umana non solo – e non in maniera del tutto autonoma – nella creazione del significato e nei suoi usi sociali, ma piuttosto contribuisce (nella dinamica di interfaccia) alla produzione della stessa materialità del medium che essa utilizza<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> N. Gane, *Radical Post-Humanism. Friedrich Kittler and the Primacy of Technology*, «Theory, Culture & Society», v.3, n. 22, 2005, pp.25-41, p. 39, trad. mia. «Kittler reverses the situation by looking both at the ways in which meanings are generated by an underlying technological framework». L'analisi di Nicolas Gane si riferisce in particolare al testo F. Kittler, *Literature, Media, Information Systems*, G+B Arts, Amsterdam 1997. Quella materialista digitale è una prospettiva che affronta l'influenza che la mediamorfosi sta avendo sulla produzione e sulla diffusione della conoscenza, ma anche ne investiga l'attuale natura cibernetica, riscoprendo la natura materiale dei dati digitali.

<sup>26</sup> Cfr. K. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, MA 2002.

Il linguaggio amministrato dai media digitali risponde a regole strutturali e a un peculiare tipo di poiesi in parte autonomo rispetto all'azione dell'autore umano che inserisce gli input. Questa divaricazione, che ha origine nell'organizzazione tecnica della macchina, si pone alla base di radicali mutamenti culturali<sup>27</sup>.

La locuzione "cultura digitale" si può ricondurre a quell'area di studi che analizza l'interazione tra uomo e macchina digitale, nella quale gli artefatti culturali si evolvono e si caratterizzano sulla base delle possibilità tecnologiche a disposizione<sup>28</sup>. Di certo le potenzialità ipertestuali della scrittura online si aprono alla critica nella cornice di una più generale missione culturale di allargamento e perfezionamento di conoscenze acquisite attraverso una precisa pratica di affinamento dello sguardo, di accumulo di esperienza di visione, di strumenti metodologici. Queste assumono un'importanza centrale soprattutto in quei contesti in cui la singola pagina elettronica che ospita un articolo è parte di un più ampio progetto editoriale – testimoniato da una certa organicità dei contenuti o anche soltanto da una costanza nella loro pubblicazione – e compone un ramo di un albero esteso attorno all'approfondimento più generale della materia teatro.

### **2.2.2. Il contributo della tecnopsicologia**

Tra le voci più popolari della cosiddetta *tecnopsicologia* compare Derrick De Kerckhove, che pone queste modalità di relazione ristrutturate nell'ottica della tecnologia vista come strumento di esternalizzazione del linguaggio. Secondo il

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 38. Secondo la visione materialista il codice digitale in sé è da considerarsi un linguaggio astratto indipendente dal reame del significante, essendo piuttosto «le tecnologie stesse a rendere possibile sia il significato [dei testi prodotti] che la [loro] dimensione sociale», trad. mia. «Rather, it [digital materialism, ndr] analyses the very technologies that make both the social and meaning possible».

<sup>28</sup> Cfr. M. Castells, *Galassia Internet [The Internet Galaxy, 2001]*, Feltrinelli, Milano 2002; S. Johnson, *Interface Culture*, Harper Edge, San Francisco, CA 1997; S. Jones (a cura di), *Cybersociety 2.0: Revisiting Computer-Mediated Community and Technology*, Sage, Thousand Oaks, CA 1998; P. Lévy, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie [Cyberculture. Rapport au conseil de l'Europe, 1997]*, Feltrinelli, Milano 1999.

teorico americano, a ciascuna tecnologia di trasmissione di dati corrisponde una specifica *psicotecnologia*. In particolare il computer è categorizzato come psicotecnologia privata e interattiva, in cui l'utente esercita un certo «potere sui contenuti»: Internet è una «psicotecnologia connettiva che lega le persone tra di loro. La relazionalità di Internet suscita condizionamenti cognitivi». Su un piano più generale, De Kerckhove afferma che «l'estensione elettrica del linguaggio ci porta a occupare tre tipi di spazio: quello fisico, quello mentale e quello virtuale. Sullo schermo si verificano forme di combinazione cognitiva al di fuori della testa»<sup>29</sup>.

In accordo con la prospettiva materialista, anche la tecnopsicologia evidenzia come il fatto che i dati iscritti e trasmessi siano custoditi in banche dati fisiche – dislocate in un punto preciso del mondo e registrate tramite contratti proprietari – minacci l'effettiva libertà tanto del produttore quanto del fruitore dei contenuti<sup>30</sup>.

De Kerckhove sostiene però che le implicazioni anti-libertarie possano essere contrastate da un uso consapevole di alcuni specifici paradigmi su cui la comunicazione in Internet si basa e, tra questi, un'importanza fondamentale la detiene proprio il sistema ipertestuale che veicola i contenuti. Approfondendo quella che è a tutti gli effetti una nuova epistemologia a sostegno di rinnovati paradigmi cognitivi e della relativa dinamica psicologica, lo studioso parla infatti di «mente connettiva», una sorta di metodologia di uso dell'ipertestualità che permette

---

<sup>29</sup> D. De Kerckhove, *Psicotecnologie connettive*, EGEA, Milano 2014, [ebook], Loc. 272.

<sup>30</sup> Cfr. «List of Merges and Acquisitions by Facebook», [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_mergers\\_and\\_acquisitions\\_by\\_Facebook](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_mergers_and_acquisitions_by_Facebook) ; «List of Merges and Acquisitions by Alphabet (Google)» [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_mergers\\_and\\_acquisitions\\_by\\_Alphabet#References](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_mergers_and_acquisitions_by_Alphabet#References) [consultati 24/10/2018]. Negli ultimi dieci anni lo sviluppo delle tecnologie e l'impennata dei mercati delle *dot-com* hanno permesso ai grossi colossi del Web di assorbire le compagnie di innovazione più piccole. Sviluppo software, informazione, messaggistica istantanea, realtà aumentata e virtuale e marketing online sono oggi controllate in gran parte da poche gigantesche compagnie. Le acquisizioni di compagnie minori, incrementate nel numero e nella rapidità di una media del 46% rispetto al decennio precedente e del 76% rispetto agli ultimi vent'anni del Novecento, testimoniano la nascita di un vero e proprio monopolio dell'avanguardia tecnologica, che regola produzione e diffusione dei dispositivi in grado di portare all'utente le funzionalità più aggiornate.

all'utente un nuovo tipo di appartenenza alla comunità della rete in cui diffonde i propri contenuti<sup>31</sup>.

La mente connettiva esercita le proprie funzioni anche nella fase di produzione di percorsi ipertestuali di conoscenza: chi produca contenuti in questo contesto coltiva e mantiene una forma di identità privata, ma anche condivide «l'elaborazione delle informazioni insieme a un gruppo selezionato», senza per questo essere realmente esterno al gruppo<sup>32</sup>.

La produzione di una conoscenza specifica come quella dell'approfondimento sul teatro – che proprio nel teatro vede un materiale di riferimento onnipresente – interpreta le opportunità connettive della testualità che propone declinandole su due piani interdipendenti: l'organizzazione semantica del testo e il suo inserimento in un contenitore specifico, il cui funzionamento è basato appunto sulla creazione di percorsi ipertestuali.

### **2.2.3. Articolo e rivista. Due livelli interdipendenti**

L'analisi del mutamento dei formati nell'ambito specifico di «nuovi oggetti mediali» come i siti web di argomento teatrale impone di considerare allora questi diversi livelli, strettamente interrelati, della categoria *formato*, corrispondenti a due diverse sfere di funzionalità e interfaccia<sup>33</sup>. Al termine della ricerca, l'interazione di questi due livelli è risultata essere una chiave per interpretare diversi nuovi paradigmi della pratica e degli intenti programmatici della critica in Rete. Propongo di nominare questi due livelli *livello micro* (l'articolo) e *livello macro* (la piattaforma che ospita l'articolo)<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Ivi, par. *Hypethinking: la mente connettiva*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media* [*The Language of New Media*, 2002], Edizioni Olivares, Milano 2008, p.39. Lev Manovich pone sotto la categoria generale «new media objects» rientrano quei diversi generi di prodotto tecnologico che interpretano i principi generali dei “nuovi media”.

<sup>34</sup> La definizione informatica di “macro” si riferisce a un insieme di comandi e istruzioni, dettando una procedura che viene applicata dall'articolo in funzione dell'organizzazione strutturale e

L'analisi di entrambi i livelli chiede di concepire la produzione di contenuti critici innanzitutto come espressione di un atto culturale; in questo modo è possibile individuare i procedimenti tecnico-informatici (composizione del testo, impaginazione, collegamento reciproco con altre componenti della piattaforma) proposti dalle tecnologie attuali.

Dall'analisi dell'interazione tra elemento umano (autore che concepisce) e funzioni della macchina (composizione del testo secondo le logiche *micro* e *macro* della piattaforma che lo ospita) emerge, piuttosto che il tentativo di creare delle nuove strutture logiche della cultura di riferimento (teatro), la tendenza a una sorta di negoziazione. Significati e media, forme di iscrizione, codifica e diffusione assumono una propria coerenza, riferita sì a una determinata impostazione argomentativa, ma in stretto rapporto con l'attuale conformazione dell'ambiente comunicativo e della sua agenda etica e dunque, nella fase di ricezione (mediante pubblicazione e disseminazione), politica. In altri termini, i parametri di composizione e presentazione del contenuto proposti dall'architettura della Rete si frappongono tra la semantica del contenuto e la sua diffusione, in una maniera nuova rispetto al passato.

Nell'inquadrare la produzione di contenuti critici e i suoi mutamenti strutturali nell'orizzonte della cultura digitale, un contributo cardine è quello della sociologia dei media: complice anche la rapidità conquistata dalla mediasfera digitale rispetto al progresso tecnologico, i due paradigmi principali di *mediamorfosi* e *rimediazione* hanno trovato nella cultura digitale una persistenza e un'effettività tali da averne permesso una totale metabolizzazione anche da parte di ambiti disciplinari adiacenti. Le caratteristiche principali della cultura digitale, alla cui luce si può condurre l'analisi di processi specifici come le modalità di produzione della critica teatrale online, sono la «popolarità e la conseguente commercializzazione di tecnologie collaborative [...], l'abitazione costante dell'ambiente dei social network, l'esperienza vissuta in una società globalmente interconnessa»<sup>35</sup>. Si tratta dunque di

---

semantica che osserva e in funzione di una corrispondenza organica al resto dei contenuti inclusi nello stesso contenitore. Seguendo questa traccia, con questa definizione intendo che i formati rispettati dalla piattaforma online rappresentano il livello *macro* di una pubblicazione online, i contenuti inclusi nella piattaforma rappresentano il livello *micro*.

<sup>35</sup> M. Deuze, *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital*

un tipo di cultura in cui l'HCI (Human-Computer Interface / Interaction) determina con crescente persistenza le modalità di creazione e distribuzione di informazioni, in un contesto in cui il computer non è più considerato semplicemente come uno strumento, ma come una vera e propria macchina per media "universali"<sup>36</sup>. Questo organismo veicola sì un messaggio da emittente a destinatario, ma soprattutto agevola la creazione incrociata di strati di competenze e conoscenze e può farlo in modo partecipativo.

L'esempio più ovvio di questo processo, reso possibile dalla scrittura ipertestuale, è la possibilità, all'interno di una recensione di un'opera, di offrire al lettore un percorso ipertestuale attraverso altri articoli ospitati dalla stessa piattaforma (o da altre) che riguardino lo stesso artista, lo stesso contesto di presentazione dello spettacolo o altri limitrofi, che aiutino e approfondiscano la comprensione di una descrizione, che propongano un'analisi comparativa, diano forma a una narrazione o garantiscano un contributo per l'affondo critico.

Nella fase di produzione del contenuto, dunque, l'ipertesto concede di delegare all'intervento attivo del lettore una parte dell'acquisizione di conoscenza proposta dall'articolo, verosimilmente azionando un primo livello di *agency* della mente connettiva. E può farlo dal momento che l'intero processo di produzione e pubblicazione dei contenuti si inserisce in uno schema culturale digitale di cui anche l'utente-lettore stesso è parte attiva. In questo senso si verifica e si vivifica l'ipotesi immaginifica di Barthes, che poneva il problema dell'"infinità del linguaggio": il fatto che esista una forma di delega al lettore – che può seguire o meno il percorso suggerito – realizza la molteplicità fondamentale espressa dal linguaggio ipertestuale. Un testo di questo genere può in effetti rappresentare «una galassia di significanti» in

---

*Culture*, in «The Information Society», vol. 22, n. 2, 2005, pp.63-75, p. 5, trad. mia. «[...] the popularity and corresponding commercialization of collaborative technologies [...], our constant engagement or disengagement in a wide variety of social networks, and the lived experience in a global network society should be seen as the discernable artefacts, activities and arrangements characterizing 'new media' or rather: digital culture».

<sup>36</sup> Cfr. P. Lévy, *Cybercultura*, cit. Pierre Lévy identifica come «universali» quei media che uniscono gli attori di una comunicazione travalicando da un lato le distanze di contesto, come fa la scrittura, ma offrendo, dall'altro, un'opportunità di scambio simile a quello previsto nelle culture orali.

grado di generare diverse «strutture di significati», a seconda del percorso scelto dal lettore<sup>37</sup>.

Uno degli innesti funzionali più immediati portati a termine da Internet è la possibilità di archiviazione istantanea e persistente, una condizione privilegiata rispetto al passato, ma che introduce diverse problematiche di carattere epistemologico (Cfr. Paragrafo 4.4.2., “Critica come documentazione del teatro contemporaneo”). Tuttavia, sul primo livello di costruzione del discorso, la dimensione ipertestuale offre una via d’accesso a un’argomentazione “aumentata”, che può contare sull’accumulo di materiali immediatamente reperibili, una sorta di enciclopedia in divenire che permette all’autore di allontanarsi da una struttura chiusa nella quale debbano trovare spazio ogni argomento o riferimento, lascia piuttosto al lettore il compito di ricostruire una conoscenza, organizzando da sé il tempo che occorre per esaminarla.

Dall’analisi di questi processi appare una forte analogia con il percorso di ragionamento messo a punto dallo sguardo e dalla scrittura critica nei confronti dell’opera osservata. Come mostrato nel capitolo dedicato alla diffusione dei contenuti, l’evidente differenza rispetto all’era precedente ai social network – come sistemi di discussione e condivisione – è che il processo di elaborazione della visione non viene fissato dall’atto della “messa in pagina”. L’innesto in un ambiente comunicativo basato sull’interazione e sulla creazione autonoma dei percorsi di senso pone in crisi la stabilità dello scritto stesso, immesso in un luogo del discorso completamente orizzontale e regolato da principi fondamentalmente partecipativi e da un accesso al discorso ormai divenuto di dominio universale.

#### **2.2.4.      *Multimedialità. Possibilità, avvicinamenti, resistenze***

Secondo i dati forniti da Internet World Stats e ICT Data Statistics<sup>38</sup>, tra il 2000 e il 2001 – data della comparsa dei primi siti web italiani di informazione e critica teatrale – gli utenti di Internet nel mondo erano intorno ai 450 milioni (circa il 7,5%

---

<sup>37</sup> Cfr. R. Barthes, *S/Z*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. <https://www.internetworldstats.com/emarketing.htm> e

<https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> [consultati 12/05/2018].

della popolazione); i dati Censis sull'Italia ne registravano, nello stesso periodo, circa 3 milioni<sup>39</sup>. Ad oggi gli utenti mondiali hanno superato i 4 miliardi (oltre la metà della popolazione mondiale) e circa 43 milioni sono gli utenti attivi in Italia<sup>40</sup>.

Questi dati sono utili a immaginare la grossa differenza di percezione e di reale incidenza dell'informazione online tra il momento attuale e quello in cui si sviluppavano i primi ambienti di discussione online sul teatro. Oliviero Ponte di Pino racconta il momento in cui sbarcava online *Ateatro*: «I siti erano pochissimi, di materiale in rete se ne trovava – in italiano e a maggior ragione sul teatro italiano contemporaneo – pochissimo. La Rete allora era tutta o quasi in inglese»<sup>41</sup>.

Una ridotta ampiezza di banda rendeva, in principio, tecnicamente impossibile immaginare formati particolarmente complessi da un punto di vista multimediale. E tuttavia uno sguardo all'evoluzione dei formati, confermato anche dalle dichiarazioni degli intervistati, mostra una generale “pigri­zia” dell'informazione e della critica teatrale rispetto alla sperimentazione in direzione di una multimedialità. Se in altri ambiti di interesse coperti dalla comunicazione online questi sono esplorati in maniera estesa, gli spazi online della critica tendono a ricalcare in buona parte l'aspetto delle testate tradizionali. La recensione resta il «paradigma immutato» della critica, tra Web e carta stampata, mentre, secondo Roberta Ferraresi, «c'è tutto un mondo che non abbiamo realmente sperimentato in questo ambito: il *gaming* online; l'esempio di quelle comunità che davvero convergono su un certo tipo di pratiche e le commentano tra loro; il modello del *franchise* [l'affezione di una certa area di pubblico che può contribuire anche in maniera indipendente alla creazione dei contenuti], il *web-doc*, gli ambienti immersivi»<sup>42</sup>.

Il luogo comune – caratteristico della prima fase del Web – secondo cui Internet avrebbe richiesto linguaggi di scrittura brevi e immediati, aperti a una modalità di lettura sempre meno legata a un tempo e a un luogo precisi e definiti, si è estinto molto presto. Chi svolge questa pratica e presta attenzione alle differenze della sua

---

<sup>39</sup> Cfr. A. Agostini, A. Ambrogetti, et al., *Primo rapporto annuale sulla comunicazione in Italia. Offerta di informazione e uso dei media nelle famiglie italiane*, FrancoAngeli, Milano 2002.

<sup>40</sup> Dati WeAreSocial / Hootsuite, 2018. <https://wearesocial.com/it/blog/2018/01/global-digital-report-2018> [consultato 12/05/2018].

<sup>41</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

<sup>42</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

evoluzione, nota che l'abbandono di questa prima fascinazione per la brevità ha portato a implicazioni di carattere stilistico: anche a causa di questioni sistemiche la scrittura critica sui supporti cartacei è divenuta sempre più concisa, fino a farsi ermetica. Di contro, il Web tende a ospitare con sempre maggiore facilità ragionamenti più distesi e verticali, senza apparentemente preoccuparsi di certe regole di attenzione che pure esistono e che prescrivono alcune precise impostazioni di struttura, soprattutto nei confronti di un testo non letterario e che nella sua matrice di cronaca conserva una vocazione all'informazione<sup>43</sup>.

Molto rapidamente la comunità degli utilizzatori ha osservato le possibilità di *upload* ampliarsi di fronte a strumenti di archiviazione apparentemente non basati su contenitori fisici ma su spazi virtuali, trasformando rapidamente Internet in un gigantesco archivio di informazione permanente. Ed è così che la Rete è diventata invece lo spazio per il ragionamento, un contenitore in qualche modo più adatto al tipo di respiro richiesto da un approfondimento sui linguaggi o sui sistemi del teatro. In ogni caso, è una realtà che il mezzo privilegiato dall'informazione e dalla critica teatrale sia ancora la scrittura. Delle decine di spazi online attualmente attivi – il cui censimento deve essere aggiornato di continuo – solo una minima parte ha negli anni sperimentato formati diversi dalla pubblicazione del post.

Tra gli esempi più significativi, la rubrica “Palazzi Consiglia” su *Delteatro.it*, in cui il critico Renato Palazzi – collaboratore sulla carta stampata della *Domenica del Sole24Ore* – registra con cadenza settimanale un breve video di circa due minuti in cui offre anticipazioni sugli appuntamenti della settimana teatrale in apertura, aggiungendo talvolta qualche nota critica più simile, nello stile, alla forma recensione. Questi video, girati con dispositivi *low-fi* e in cui Palazzi compare quasi sempre avendo come sfondo il proprio salotto, vengono pubblicati in calce a un post che riporta grosso modo la trascrizione del parlato<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Cfr. R.A. Lanham, *The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information*, University of Chicago Press, Chicago 2006. Seguendo una metodologia mutuata dallo studio dei sistemi economici, il teorico sostiene che nella società dell'informazione in Rete, l'attenzione del lettore ha bisogno di essere allocata, per creare e negoziare uno specifico “capitale culturale” e trasformare i dati “crudi” in “vera informazione”.

<sup>44</sup> La diffusione di questi video è comunque estremamente limitata: scorrendo il canale YouTube di *Delteatro.it* (che all'ottobre 2018 conta 48 iscritti), le visualizzazioni dei video del ciclo “Palazzi consiglia” sono piuttosto costanti nel tempo ma di rado superano quota 100. Più seguite sono le

Più curato appare il canale YouTube di *Krapp's Last Post* (all'ottobre 2018, 637 iscritti e quasi 474.000 visualizzazioni), classificabile come un vero e proprio archivio che, dall'estate del 2008, ha pubblicato centinaia di video, sperimentando diversi formati. Oltre a omaggi in video a grandi artisti del teatro di ieri e di oggi e reportage dai maggiori festival, il linguaggio più frequentato da *Krapp's Last Post* è quello della videointervista.

Un portale generalista molto popolare e seguito come *Fanpage*, organizzato per singoli magazine verticali che fanno capo alla stessa testata, ospita tra le rubriche anche una sezione "teatro". Nel 2012 l'editore di *Fanpage*, CiaoPeople, lanciava *YouMedia*, una piattaforma simile a YouTube che ospita per la maggior parte i canali corrispondenti alle varie sezioni di *Fanpage*, ma è aperta a canali personalizzati degli utenti e ha come particolarità una risoluzione audiovideo estremamente raffinata (Ultra HD a 4k). I canali "Spettacolo" e "Cultura Fanpage" ospitano anche diverse videointerviste a personaggi della scena teatrale, mescolati a spezzoni di ripresa video degli spettacoli, in linea con la tendenza dei quotidiani e dei periodici generalisti.

Se le videorecensioni di Renato Palazzi o la rubrica "Palazzi presenta" mostrano il tentativo di unire informazione e critica, gli esperimenti di *Krapp's Last Post* e *Fanpage* – pur distanti nei mezzi a disposizione e nel target settoriale di uno e generalista dell'altro – hanno in comune l'uso dell'audiovisivo a scopo di mappatura e di documentazione del teatro. Nel caso di *Krapp's Last Post*, a comporre la grammatica dei contenuti video – piuttosto sapiente fin dall'inizio e in continuo miglioramento con il progredire delle tecnologie mobili – è una mescolanza tra spontaneità di approccio e accorgimenti grafici come cartelli di entrata e uscita, *jingle*, montaggi con spezzoni degli spettacoli trattati. Emerge un tentativo di fuggire la pura rudimentalità *low-fi* di una persona che si auto-riprende a camera fissa e piuttosto introducendo degli elementi accattivanti. La qualità e la struttura di questi video è una delle caratteristiche identitarie di questa rivista e ricalca un format tipico della produzione televisiva adattata per la Rete, fino a creare un canale di *videoblogging* proprietario in grado davvero di comporre una memoria della scena contemporanea.

---

"Videorecensioni" dello stesso critico, formalmente identiche al ciclo già citato, tuttavia ferme al dicembre 2016.

Riguardo ai contenuti, il canale di *Krapp's Last Post* è specchio della linea editoriale della rivista, che fin dagli esordi ha una vocazione di mappatura nazionale, ma privilegia la scena della ricerca rispetto alle operazioni teatrali più commerciali. Quanto allo stile, si intuisce il tentativo di inserire in un approccio molto colloquiale e amichevole – proprio del giornalismo culturale televisivo – lo spazio per un approfondimento dei linguaggi dello spettacolo. Se pure molto spazio è lasciato agli artisti, questi vengono spesso incalzati da domande puntuali, espresse in un linguaggio altamente alfabetizzato ai linguaggi del teatro, che tende a creare con gli artisti una vera e propria conversazione alla pari. In questa forma di videointervista si ritrova, tramite l'apertura al dialogo, una radice speculativa che può essere ricondotta allo sguardo critico e che, tuttavia, appare ben consapevole di rivolgersi a un target altamente specializzato.

Per quanto riguarda la scelta dei contenuti, *Fanpage* risponde automaticamente al target di riferimento, privilegiando personaggi del mondo del teatro in grado di risuonare anche nell'immaginario di una comunità meno specializzata: Toni Servillo, Silvio Orlando, Andrea Camilleri o altre varie figure più orizzontali, che attraversano l'ambito specifico del teatro ma abitano anche quello più popolare del cinema o della TV. Sui due canali citati si trovano anche materiali di intervista e presentazione del lavoro di artisti più specificamente teatrali – come Romeo Castellucci, Emma Dante, Jan Fabre, Luca Ronconi – e a volte anche realtà più locali e più vicine alla sperimentazione indipendente, in particolare certi focus su luoghi, eventi teatrali e compagnie di Napoli, dove ha sede la redazione centrale.

Seguendo la linea editoriale di *Fanpage*, che propone giornalismo di qualità applicato a formati molto radicati nelle tecnologie e nei tempi di fruizione contemporanei, il linguaggio degli approfondimenti sul teatro è divulgativo e a volte riesce a proporre restituzioni di ragionamenti più complessi e specifici della grammatica teatrale e però conservando una vocazione alla rapidità, all'intellegibilità, al legame con la quotidianità culturale.

Si possono citare altri due esperimenti multimediali messi in atto dalla critica in Rete. Su *Teatro e Critica* è attiva dall'aprile 2014 una rubrica intitolata "Teatro in video", che raccoglie quei documenti di archivio video sul teatro e sulle arti performative disponibili gratuitamente sulle piattaforme YouTube e Vimeo. I video

vengono inclusi nel post pubblicato e introdotti da un testo di circa 2000 battute in cui il documento recuperato viene contestualizzato nella poetica e nell'estetica di un autore, del suo periodo storico o della corrente di pensiero a cui appartiene.

Un passo alternativo verso la dimensione multimediale è rappresentato dai cicli di trasmissioni radiofoniche portati sul web da *Altre Velocità*. Già dai primi anni di attività, nel corso delle iniziative di “redazione intermittente” presso diversi territori, il gruppo decide di sperimentare questo mezzo per intensificare la presenza sul campo. Il modello è quello “corsaro” delle radio aperte e viene sperimentato per la prima volta a Santarcangelo Festival nel 2008<sup>45</sup>. In questo contesto *Altre Velocità* prende parte alle attività laterali alla programmazione del festival realizzando, oltre a un foglio quotidiano, la prima edizione di un format radiofonico dedicato a Piazza Ganganelli, centro nevralgico della cittadina romagnola. “Radio Gun Gun” asseconda quell'idea movimentista propria dell'edizione 2008 di Santarcangelo e si configura come «una sorta di intrattenimento di piazza con artisti ospiti»<sup>46</sup>.

Una struttura simile viene replicata poi in altri spazi: le trasmissioni di una *live radio* consistono nell'abbattimento della frontalità in favore di una prossimità con gli ascoltatori, che possono essere semplici passanti<sup>47</sup>. Il format ricalca le modalità tradizionali della trasmissione radio culturale (un conduttore fisso e riconoscibile e ospiti sempre diversi), adattando durata e natura dei contenuti all'occasione specifica<sup>48</sup>. Le trasmissioni prevedono approfondimenti tematici basati

---

<sup>45</sup> Cfr. A. Tonelli, *Santarcangelo, si dimette Bouin*, in «la Repubblica», 5 Aprile 2008. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/04/05/santarcangelo-si-dimette-bouin.html> [consultato 21/09/2018]. Appena tre mesi prima della manifestazione, l'allora direttore artistico del festival Olivier Bouin presenta le dimissioni. Un coordinamento formato da gruppi artistici e compagnie con il titolo “Potere senza Potere” si incarica di organizzare diverse iniziative per ripensare collettivamente l'idea di spazio pubblico del festival.

<sup>46</sup> Intervista telefonica a Lorenzo Donati del 18/09/2018.

<sup>47</sup> *Ibidem*, «Inizialmente lo *streaming* si appoggiava a certi canali ancora rudimentali, non particolarmente facili da usare, piattaforme che offrivano la possibilità di inserire i player sul sito web tramite una procedura di *embedding* del codice HTML». Il materiale archiviato tramite podcast viene poi ritrasmeso anche da radio locali.

<sup>48</sup> Cfr. Sezione “Talk Radio”, in <http://www.altrevelocita.it/chi-siamo.html> [consultato 21/09/2018]. Al progetto pilota di “Radio Gun Gun” si affiancano altri format, come “Teatro e Sport”, un ciclo curato presso il Teatro Rasi di Ravenna in collaborazione con il Teatro delle Albe, o “Radio Zolfo”, itinerante in diverse manifestazioni e realtà ospitanti. Un format simile, ideato dalla redazione di

sull'interazione dialogica della forma intervista, dove non mancano dettagliate indicazioni di contesto, che fanno dei *podcast* una preziosa documentazione.

Nonostante i tentativi citati, in linea generale la svolta multimediale operata dall'informazione e della critica teatrale – debole o quasi assente al tempo dei primi spazi online – non sembra aver a pieno sfruttato il progresso dei software e le sperimentazioni di formato, evidenti invece in altri ambiti della comunicazione in Rete. La sperimentazione si manifesta principalmente nel linguaggio della scrittura, andando alla ricerca di un diverso equilibrio tra il *livello micro* o il *livello macro* e intervenendo sul piano stilistico e sintattico in base al momento storico e al contesto di riferimento.

### ***2.3. I linguaggi di produzione della critica online. Un'analisi ermeneutica***

In questo paragrafo propongo un'analisi a campione di alcuni tra i siti web più rilevanti, approfondendo gli aspetti di interfaccia e di organizzazione dei contenuti a sostegno delle argomentazioni portate nei paragrafi precedenti di questo capitolo. Per approfondire, di questi e di altri siti web di argomento teatrale, gli aspetti storici che chiariscono gli intenti programmatici e le scelte editoriali, rimando alle Appendici<sup>49</sup>.

#### ***2.3.1. Criteri di selezione***

Il panorama della critica teatrale in Rete si è espanso e, nel corso di vent'anni, ha prodotto decine di esperimenti, tra loro molto diversi. La selezione è inoltre disciplinata da una serie di criteri:

- *Arco cronologico*: intende mettere in evidenza le differenze tra i primi esperimenti e quelli nati in una fase matura del Web, per confrontare le possibilità tecniche e valutare in che misura abbiano potuto influenzare il linguaggio specifico della critica

---

Altre Velocità, è "Radio Planetarium", che compone una parte dei contenuti di archivio del progetto editoriale collettivo *Planetarium*.

<sup>49</sup> Cfr. Appendice, "L'origine delle riviste online. Materiali di approfondimento".

teatrale. Per questo compaiono, dopo gli esperimenti trasversali di *Teatr'on* (1995-1999), le prime due vere e proprie riviste online *Tuttoteatro.com* e *Ateatro* (1998-2000), accanto a *Teatro e Critica* (nata nel 2009) e *The Theatre Times* (2011).

- *Rilevanza*: questo criterio è misurato su base *quantitativa* (numero effettivo di accessi alla pagina e interazioni prodotte sui social media, che corrisponde a numero di potenziali lettori) e *qualitativa* (abbondanza di citazioni in letteratura o nelle rassegne stampa ed effettiva presenza fisica dei redattori nei luoghi del teatro nazionale).

- *Innovazione*: nella selezione compaiono quelle realtà che hanno introdotto processi rivoluzionari nei formati o nel linguaggio (passaggio da forum a gruppi tematici in *Ateatro*; *storytelling* e scrittura collettiva in *Teatr'on*); sperimentazione di formati alternativi alla recensione (lettere aperte, diari impressionisti, rubriche tematiche, archivi digitali, come in *Ateatro* o *Teatro e Critica*; aggregazione di contenuti internazionali in *The Theatre Times*).

- *Vocazione*: utile a chiarire in che modo un diverso momento storico di questi ultimi vent'anni abbia prodotto presupposti, urgenze e potenziali destinatari differenti.

Nella fase di emersione dei primi siti web di argomento teatrale, pur non identici per storia e vocazione, il contenuto si iscrive nel nuovo contenitore conservando alcune fondamentali caratteristiche interne al *livello micro* e tentando di interpretare i cambiamenti della mediasfera in funzione di un'ottimizzazione del *livello macro*.

Per gli esempi di seguito riportati le funzionalità ipertestuali hanno rappresentato un passaggio decisivo di differenziazione generica di formato rispetto alla pubblicistica cartacea e, insieme, di riorganizzazione dell'interfaccia basica tra utente-produttore e utente-fruitori dei contenuti. Due sembrano essere, dunque, i perni sui quali ruota il mutamento dei formati della critica: il rapporto tra contenuto pubblicato e contenitore e le modalità previste dalla critica riguardo all'intercettazione dei lettori.

Tra i due livelli insiste una forma di mutua dipendenza, un rapporto biunivoco nell'analisi del quale ci si trova di fronte lo svolgimento pratico del passaggio dalla carta stampata al Web, che è però possibile comprendere solo se non si perde mai di vista il contesto specifico, quello del sistema teatrale. In tutti gli esempi riportati, infatti, i due vertici di riferimento per la critica restano l'opera / evento e il lettore

invitato a comporre il proprio percorso di informazione e di approfondimento su di essi.

Pur conservando certi paradigmi di diretta derivazione mass-mediatica, il rapporto instaurato dalla critica in Rete con le opere / gli eventi teatrali e con i lettori (leggasi anche artisti e professionisti della scena contemporanea) sembra aver conservato una dimensione elastica. Vi è una continua metamorfosi su due diversi piani: un piano tecnico – l'evoluzione tecnologica dei mezzi di produzione, diffusione e fruizione dei contenuti – e un piano sociologico – il mutare delle condizioni professionali dei critici e del loro rapporto con il sistema teatrale. Dall'analisi emerge anche la fondamentale relazione tra intento programmatico della critica e reale possibilità di incidere sulla narrazione, sulla documentazione e sull'influenza nei confronti dei processi creativi e produttivi del teatro.

Le modalità e la rapidità di questi passaggi non hanno, dal 2000 a oggi, smesso di evolversi, di pari passo con il perfezionarsi delle tecnologie, l'allargarsi della comunità di produttori e fruitori dei contenuti e i conseguenti mutamenti negli assi di relazione: artisti-artisti, artisti-spettatori, artisti-critica, critica-lettori, critici-critici.

Gli esempi riportati mirano dunque a comprendere il processo di acquisizione e metabolizzazione dei formati di pubblicazione online sperimentati dai siti web di argomento teatrale e a valutare l'influenza sulle modalità di produzione e organizzazione dei contenuti nel loro rapporto con il mondo del teatro e con la comunità dei lettori che lo segue.

### **2.3.2. Teatr'on, uno storytelling per le "comunità aggregative"**

Nel 1995 Carlo Infante inizia a sperimentare l'ipertesto online nella maniera più basilica ed efficace, organizzando a Torino un progetto-pilota dal titolo *Laboratorio sull'arte dello spettatore*, il cui format verrà poi esportato, adattandosi a diversi contesti. *La scatola nera* è il nome che il progetto assume nella cornice del Festival Inteatro a Polverigi, dove vengono realizzate quattro edizioni, dal 1997 al 2000.

La homepage risulta molto semplice e funzionale. Compaiono sotto forma di link attivi: il programma del festival; un indirizzo email da utilizzare per inviare i contributi; una sezione di rassegna stampa dedicata al festival; una sorta di organigramma (“facce”) che raccoglie foto profilo con sotto nome e qualifica. La pagina “diario di bordo” ospita le foto profilo della “redazione”, compreso il coordinatore.

La rassegna stampa riporta estratti di racconto firmati dalla stampa “ufficiale” come punti di partenza o di spunto per riflessioni guidate all’interno di un gruppo di non professionisti<sup>50</sup>. In esergo a questa sezione sono inseriti due paragrafi a firma Carlo Infante, che introducono alcuni principi teorici elaborati dal curatore e che ricorrono come basi metodologiche.

Il concetto di «Punti di vita» rimanda alla capacità di Internet di «creare ambienti di reale comunicazione interattiva, spazi in cui la parola scritta (nonché immagini e altre forme di comunicazione audiovisiva) traduce il pensiero in azione»<sup>51</sup>. Differenziando il lavoro online da quello dei mass-media, Infante parla poi di «spazio-tempo artificiale ma “vivibile”», richiama il pensiero di Pierre Lévy sul Web come portatore di una «nuova oralità». Infante invita a «concepire le reti telematiche come ambienti in cui attuare nuovi modi di cooperazione culturale ed educativa». Già nello sguardo teatrale lo spettatore agisce e mette in gioco se stesso; «nel “theatron” telematico, [...] nella coscienza “connettiva” di Internet, si può fare di tutto questo un “prodotto” culturale inedito», che arricchisce lo sguardo con la dimensione cognitiva dell’ipertesto<sup>52</sup>.

In questo tentativo di proposta teorico-metodologica sembra dunque che esista un collegamento diretto tra le potenzialità ipertestuali del Web e un vero e proprio nuovo modo di concepire la restituzione dell’esperienza spettatoriale. Il progetto di Carlo Infante non possiede una natura programmaticamente critica, mira piuttosto a creare un sistema di amplificazione e di interconnessione tra i punti di vista che gli

---

<sup>50</sup> A parte quelli nazionali di Antonio Audino (*Il Sole24Ore*) e Gianfranco Capitta (*Il Manifesto*), il resto degli articoli citati è a firma Maria Manganaro (*Corriere Adriatico*, dunque un quotidiano locale).

<sup>51</sup> Cfr. [http://www.teatron.org/scatolanera/diario/frame\\_diario.html](http://www.teatron.org/scatolanera/diario/frame_diario.html) [consultato 05/06/2018].

<sup>52</sup> *Ibidem*

spettatori/autori utilizzano per guardare il teatro contemporaneo, attraverso la «scrittura connettiva»<sup>53</sup>.

Appare chiaro come l'intero progetto, in questa fase embrionale del Web partecipativo, sia costruito attorno alle possibilità di interconnessione di diverse visioni. Riservando ai critici di professione un apposito spazio (“punto critico”) che in maniera evidente li separa dal resto, nel diario di bordo vengono accolte firme non accreditate dall'appartenenza a realtà editoriali riconosciute, della cui relazione di visione si tenta di conservare il tono originario.

Per comprendere l'importanza di questa primissima sperimentazione, è utile riportare qualche breve esempio, tratto dal diario di bordo della Biennale Teatro 1999.

Qui la struttura ipertestuale è più semplice e razionale rispetto al lavoro svolto dentro Inteatro, la messa a punto della *user experience* privilegia chiarezza e linearità; nel menu di spalla sinistra compare una lista degli spettacoli in programma alla Biennale Teatro 1999 visti dal gruppo di partecipanti. Cliccando sul titolo di ciascuno spettacolo, si apre una pagina dedicata che riporta le brevi restituzioni, ognuna firmata in calce con la formula “nome per esteso, iniziale del cognome”.

Più del resto mi sono rimasti impressi i colori e i rumori... [...] Tradurre la propria irregolarità in risorsa vitale [...] le loro stesse figure erano la denuncia... [...] un teatro che sceglie di misurarsi con il disagio, l'handicap e l'emarginazione sociale [...] ...non si può raccontare la sensazione di disperazione provata ascoltando il suono di 70 paia di piedi, i nostri, come deportati<sup>54</sup>.

Gli autori sembrano liberi di utilizzare il taglio e il tono che preferiscono; la pagina che raccoglie i testi diviene così un aggregatore di stili e linguaggi molto diversi uno dall'altro, a sostegno di quell'orizzontalità proposta da Infante nei “principi teorici” e negli spunti metodologici.

---

<sup>53</sup> Cfr. C. Infante, *La scrittura connettiva*, in «Teatr'on ». [http://www.teatron.org/diario/appro\\_carlo/scrittura\\_conn.html](http://www.teatron.org/diario/appro_carlo/scrittura_conn.html) [consultato 05/06/2018] Con questo termine Carlo Infante si riferisce alla scrittura in ambito ipertestuale e richiama il concetto di intelligenza connettiva, «un'evoluzione psicologica e cognitiva che attraverso la telematica crea condizioni inedite di scambio sociale».

<sup>54</sup> Le citazioni sono tratte dalle restituzioni degli spettacoli: *Her Bijit* di Pippo Delbono (1999) e *Shoppen und Ficken* di M. Ravenhill, regia di Thomas Ostermeier (1998).

Seppure la consegna per i partecipanti non sia quella di scrivere una recensione, è evidente come la totale libertà nello stile e nel taglio tenda quasi sempre a portare con sé l'emissione di un giudizio o, quanto meno, la relazione delle sensazioni provate («noia», «disequilibrio», «armonia», «divertimento», «ritmo», etc.). Negli estratti citati si nota una chiara intenzione di fare i conti con un giudizio complessivo dell'opera, tenendo come paesaggio da raccontare la qualità di partecipazione dello spettatore e come punto programmatico il tentativo di rendere condivisibile un movimento emotivo o di attenzione innescato dalla fruizione. A caratterizzare quasi tutti i testi è comunque uno stile estremamente personale, che spesso accoglie la prima persona singolare. Nell'estratto che segue, uno degli autori affronta spontaneamente la differenza tra il tipo di scritto proposto e quella che, nell'immaginario comune, è riconoscibile come la forma recensione:

[...] ho deciso di non soffermarmi su una semplice descrizione dello spettacolo e una sua fredda e a parer mio completamente priva di senso recensione. Non sono un letterato e questo non è un libro, credo sia più importante ora descrivere con mezzi nuovi lo spettacolo e anche se ciò non potrà mai eguagliare l'originale sarà prova della sua forza ed interiorità. (Fabio S.)<sup>55</sup>

Dal punto di vista dell'ipertesto, la semplicità e l'essenzialità ricercate da Carlo Infante puntano a creare una struttura facilmente navigabile. Soprattutto nella versione di Biennale Teatro, l'utente è messo in condizione di costruire un percorso di informazione e approfondimento in maniera libera e personalizzata.

Questo rispecchia la vocazione principale del laboratorio, che non è la creazione di un organo di stampa e informazione, ma quella di un ambiente virtuale per le interazioni reali prodotte dalla natura comunitaria di un evento rivolto alle cosiddette «comunità aggregative»<sup>56</sup>.

In un'epoca pre-blog, il tentativo di utilizzare la scrittura telematica e dunque l'organizzazione ipertestuale a sostegno di una comunicazione il più adatta possibile alle nascenti comunità virtuali non giunge tanto a promuovere un dialogo tra gli

---

<sup>55</sup> Cfr. [www.teatron.org/diario](http://www.teatron.org/diario) [consultato 21/05/2018].

<sup>56</sup> Cfr. [http://www.teatron.org/diario/appro\\_carlo/scrittura\\_conn.html](http://www.teatron.org/diario/appro_carlo/scrittura_conn.html) [consultato 05/06/2018] Carlo Infante definisce le comunità aggregative come «altri modi di concepire l'esperienza creativa in relazione ad una domanda culturale in trasformazione».

autori (che, facendo parte di un gruppo di visione, sperimentano già un'interazione compresente), ma assegna all'esperienza utente (individuale) la possibilità di fruire una narrazione variegata. In altre parole, il destinatario di questo esperimento è direttamente l'anonima comunità virtuale, che ripercorre le strutture di fruizione del festival rielaborate in un'architettura di scrittura collettiva.

Il diario di bordo curato da Carlo Infante è un aggregato di punti di vista, stili e livelli di analisi che non rende realmente riconoscibile l'opera in oggetto, se non attraverso un processo di rilettura dell'opera stessa in qualità di fenomeno percettivo. E questo perché esso ha come punto di partenza una precisa idea di ristrutturazione del discorso comunicativo e delle modalità di attraversamento di un evento teatrale, piuttosto che un'accurata produzione critica o documentaria.

### **2.3.3. Primi esperimenti di rivista teatrale online**

#### ***Tuttoteatro.com (1999)***

La pubblicazione regolare, con periodicità settimanale, di *Tuttoteatro.com* comincia nel marzo 2000, subito dopo la registrazione al Tribunale di Roma. Le modalità di produzione dei contenuti ricalcano, come da progetto del direttore Mariateresa Surianello, quelle della stampa cartacea: la direzione si incarica di ricevere dai collaboratori via fax gli articoli dattiloscritti e trascriverli nel linguaggio HTML. Questo vale almeno nei primi due anni antecedenti alla registrazione della testata (1998-2000): la posta elettronica è già diffusa, tuttavia i collaboratori di *Tuttoteatro.com* appartengono alla cerchia di conoscenze professionali di Mariateresa Surianello e alcuni di essi restano fedeli ai vecchi metodi.

Ogni settimana *Tuttoteatro.com* pubblica una pagina statica, in cui compare il sommario della settimana, con una lista di articoli corredati da occhiello e immagine: ciascun titolo ospita un collegamento ipertestuale alla pagina che accoglie il testo integrale.

Si nota una fondamentale distinzione tra i cosiddetti “redazionali” (con funzione prettamente informativa e di presentazione degli eventi estivi o delle stagioni teatrali a venire), che compaiono senza firma né sigla, e gli articoli veri e propri, che riportano invece il nome dell’autore.

I dettagli di impaginazione delle recensioni seguono lo stile e il taglio classici dell’articolo settimanale di un quotidiano o di un periodico specializzato, con un ingombro che arriva anche a 4000 caratteri. Si nota, tuttavia, la presenza di un pensiero editoriale che, avvalendosi di collaboratori in diverse regioni, cerca di offrire una copertura nazionale. Illustrando il taglio che intendeva far imprimere ai contenuti, Mariateresa Surianello osserva di aver «sempre creduto che le misure, anche se non erano di fatto previste, dovessero essere rispettate almeno mentalmente come auto-contenimento. Una delle cose peggiori del Web, oggi, è che gli scritti finiscono per essere prolissi»<sup>57</sup>.

La fondatrice di *Tuttoteatro.com* racconta nel dettaglio le difficoltà affrontate nell’impaginazione di sommario e articoli, che viene effettuata interamente attraverso l’iscrizione manuale del codice HTML: «Un lento lavoro di posizionamento nella pagina di spazi e interruzioni, incorniciature delle foto e didascalie»<sup>58</sup>. In particolare le immagini hanno bisogno di un trattamento rigoroso, perché l’originale arriva ai giornalisti, durante le conferenze stampa, in formato cartaceo, allegato al resto del materiale di promozione dello spettacolo. Le foto vengono poi passate allo scanner e ridotte, per esigenze di leggerezza del file. Di quella che era una necessità del giornale, racconta Surianello, «gli uffici stampa stessi finirono per far uso, senza alcuno scrupolo rispetto ai diritti d’autore, scaricando le immagini già digitalizzate e ridotte e cominciando a utilizzarle per le loro comunicazioni ai giornali», che sempre più rapidamente si spostarono sulla posta elettronica<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Intervista a Mariateresa Surianello, Roma 13/09/2018.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

## *Ateatro* (2001)

Diversa è la morfologia di una rivista web come *Ateatro*, nata nel 2001 per iniziativa di Oliviero Ponte di Pino, a partire dal suo blog *olivieropdp.it*.

Analizzando il lancio di *Ateatro* dal punto di vista dell'interfaccia grafica e del livello raggiunto a quell'epoca dalle tecnologie di navigazione appare evidente la differenza con i linguaggi attuali, quelli del Web 2.0. Oliviero Ponte di Pino spiega di essersi occupato personalmente di realizzare il codice di tutto il software e dell'intero database.

Come evidenziato nello stesso editoriale di apertura, passare da un *blog* a una rivista online significa, in prima istanza, fare i conti con il concetto di periodicità, con la numerazione progressiva e con un sistema di arretrati indicizzati. Questa impostazione si riflette nell'organizzazione della pagina, che in *Ateatro* guadagna terreno in materia di leggibilità, ma risente ancora di una disposizione che raccoglie tutti i contenuti in un'unica "pergamena" da scorrere fino in fondo. L'assenza più evidente è poi quella del materiale fotografico, che comincia ad apparire solo al numero 28, tramite piccole fotografie a risoluzione ridotta<sup>60</sup>.

Rispetto alla selezione dei contenuti, quel che è rilevante notare nell'analisi dell'esperimento di *Ateatro* è la differenza di regime imposta quasi da subito dal passaggio da un'iniziativa totalmente individuale a una struttura composita che si avvale della collaborazione di una pluralità di firme.

Il sommario del numero 0 – del quale Ponte di Pino è unico redattore – riporta «una specie di editoriale», che riassume gli intenti programmatici della rivista, e un articolo dal titolo: "Come potrebbe cominciare un saggio sulle *Scene di Amleto* di Federico Tiezzi".

In questo primissimo numero è evidente il tono estremamente personale e semiserio che deriva direttamente dalla blogosfera e si distanzia dal tradizionale tono giornalistico, avvicinandosi di più a quello dei brevi "corsivi d'autore" inseriti a margine delle pagine di quotidiani e periodici. All'interno di un linguaggio rapido e

---

<sup>60</sup> Cfr. «Ateatro», n. 28, 1° Febbraio 2002, <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro28.htm>.  
[consultato 05/06/2018].

colloquiale, si intravede in ogni articolo una caratteristica comune, la consapevolezza del target di riferimento ancor prima che delle regole imposte dal mezzo tecnico.

In un certo senso, tuttavia, un elemento e l'altro si compenetrano. Come puntualmente dichiarato dall'«Editoriale», a scapito di recensioni «classiche» per forma e ingombro, viene messo in opera quel «punto di vista da discutere» attraverso una selezione degli argomenti il più possibile libera da vincoli tematici e un linguaggio aperto a «un'interazione più personale e diretta»<sup>61</sup>.

Tra gli approcci teorici più meticolosi che si sono occupati di mappare le strategie di composizione di testi di informazione e approfondimento per andare incontro alla fragile attenzione dei lettori, c'è quello di Jacob Nielsen, che elabora una teoria volta a rintracciare la disposizione e l'organizzazione dell'informazione ottimali all'interno di un testo digitale<sup>62</sup>.

Il primo articolo di *Ateatro* n. 0 è incentrato sull'*Amleto* di Federico Tiezzi e appartiene a tutti gli effetti alla forma recensione.

Per quanto risulti pionieristico inserirla in un ambiente Web, definite le premesse ontologiche, una pubblicazione di argomento teatrale digitale non è diversa da una cartacea: una volta circoscritto l'ambito di interesse, l'autore sa di poter dare per scontati alcuni concetti passabili come «universalmente noti». La visione dello spettacolo come opera organica e come testo viene registrata attraversando con libertà dei riferimenti e terminologie che si suppone il lettore padroneggi già.

Le tre parti dello spettacolo seguono lo stesso percorso. La prima sezione in una tenda sotto il deserto nel Medio Oriente, con il pubblico a una distanza ravvicinata, letteralmente circondato dall'azione scenica, e il testo proiettato nell'attualità. La seconda in una «stanza da musica

---

<sup>61</sup> O. Ponte di Pino, *Perché lo fai? Una specie di editoriale*, in «Ateatro», n. 0, 14 Gennaio 2001. <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro0.htm> [consultato 02/06/2018].

<sup>62</sup> Cfr. J. Nielsen, *Web Usability*. [*Designing Web Usability*, 2000] Apogeo Editore, Milano 2000; J. Nielsen e H. Loranger, *Web Usability 2.0. L'usabilità che conta*. [*Prioritizing Web Usability*, 2006] Apogeo Editore, Milano 2006. Definito *inverted pyramid* (piramide rovesciata), lo schema prescrive che l'incipit di un articolo contenga le informazioni principali necessarie al lettore per individuare in poche righe i punti salienti dell'argomento, così da misurarli con il proprio interesse; man mano che si prosegue nella lettura e che la piramide si stringe verso la punta, l'utente troverà dati sempre meno essenziali e più speculativi (basso contenuto informativo, alto contenuto di approfondimento).

indiana”, rarefatta come un giardino giapponese. La terza, in qualche modo oltre e lontano, nello spazio della rappresentazione (e che però, nella scena della recita, verrà ribaltato: il pubblico è dietro la scena e vede, oltre gli attori, il pubblico della corte di Elsinore: Claudio, Gertrude, Amleto...)»<sup>63</sup>.

Non si sente il bisogno di specificare il ruolo dei personaggi e lo sviluppo delle loro azioni. È sufficiente, qualche riga più in là, scrivere: «È nella sostanza fedele al plot: comincia con la prima scena del primo atto, e si conclude con la strage finale e l’arrivo di Fortebraccio»<sup>64</sup>. Ma fino a qui non accade niente di diverso da ogni altra pubblicazione specializzata. Peculiare è invece la libertà di contrassegnare in maniera manifesta i punti del testo in cui il ragionamento potrebbe o dovrebbe essere approfondito – in altre parole, come questa bozza di saggio potrebbe continuare – inserendo, tra un capoverso e l’altro, dei segni di *omissis*. Ferma restando questa particolare impostazione, l’esempio qui riportato rispetta grosso modo le regole della teoria di Nielsen, raccogliendo le informazioni essenziali in tre elementi: titolo, occhiello e capoverso di apertura. I primi due circoscrivono in poche parole l’argomento, la forma che verrà usata per trattarlo e il riferimento al dato di fatto (l’occhiello riporta in parentesi «visto TUTTODIFILA al Teatro delle Passioni di Modena il 5 Novembre 2000»); il testo apre invece con:

Che straordinario e importante spettacolo, quante cose insieme è l’*Amleto* di Federico Tiezzi, e che emozione per lo spettatore. Intanto – è ovvio – è la messinscena del più noto e rappresentato testo teatrale, ma è anche una riflessione sulle messinscene novecentesche di quel dramma, e dunque sull’intera storia della regia nel secolo<sup>65</sup>.

Da qui in poi l’articolo si fa via via più specifico, evadendo la diretta osservazione delle azioni sul palco e rivolgendosi al pubblico e chiudendo poi con un lancio di approfondimento più ampio, dedicato a chi abbia familiarità con le estetiche del contemporaneo:

---

<sup>63</sup> O. Ponte di Pino, *Come potrebbe cominciare un saggio sulle Scene di Amleto di Federico Tiezzi*, in «Ateatro», n. 0, 14/01/2001. <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro0.htm#Amleto> [consultato 05/06/2018].

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

[I]n ogni scena – per quanto complessa e ricca di rimandi – la prima regola sembra quella della semplicità, della assoluta mancanza di concessioni al proprio talento e alle aspettative degli spettatori. E a questo va aggiunto quel filtro ironico che inevitabilmente accompagna le operazioni più consapevolmente post-moderne<sup>66</sup>.

Il secondo contributo apre virtualmente una sezione interattiva molto simile alle “lettere alla redazione” che si trovano nei quotidiani cartacei, invertendo tuttavia il flusso, vale a dire partendo dalla pubblicazione di un messaggio email inviato dal redattore al lettore (un artista) e pubblicando in sequenza la risposta<sup>67</sup>. Prima ancora che si entri nell’era del confronto diretto, in questo semplice tentativo si situa il bisogno di confronto con la dimensione collettiva che la critica, da quel momento in poi, sembra in maniera quasi unanime voler soddisfare.

Negli anni questo tipo di rapporto tra critica e artisti è andato intensificandosi, sfruttando sia il mezzo telematico che la comunicazione diretta. In questo caso il “botta e risposta” viene pubblicato integralmente, tentando di offrire un esempio completo del tipo di rapporto che può (o dovrebbe) intercorrere tra la critica e l’artista. Riprendendo in mano le ambizioni militanti con cui la rivista si propone di impostare il lavoro, Ponte di Pino dedica alla prima parte della propria lettera, nella quale dà del tu all’interlocutore, un’analisi generale dello spettacolo, per poi scendere nel dettaglio delle scelte registiche e di recitazione, avanzando consigli e proponendo soluzioni.

La replica dei due artisti procede punto per punto, affrontando alcune questioni tipiche riguardo alla forma più o meno definita che lo spettacolo ha nel momento in cui il critico lo vede. A parlare è il regista, che ha – forse per la prima volta nella storia del Web – l’occasione di argomentare, in forma pubblica e in un linguaggio informale, le scelte operate.

Emerge dunque una grande differenza tra uno scambio del genere e un’intervista tradizionale: in questo caso il dialogo avviene non in compresenza, strutturandosi

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> O. Ponte di Pino, *Un mail a Lorenzo Anelli, attore, protagonista di In fondo a destra di Raffaello Baldini, regia di Gaddo Bagnoli*, in «Ateatro», n.0, 14 Gennaio 2001, <http://www.ateatro.it/olivieropdp/ateatro0.htm#Amleto> [consultato 05/06/2018].

piuttosto all'interno di un doppio piano spazio-temporale che mescola la comunicazione immediata e quella ipermediata, spostando il lettore in una dimensione che non appartiene a quella dell'autore né a quella del suo interlocutore<sup>68</sup>.

A oggi *Ateatro* ha pubblicato 165 numeri. Proprio nel n.165 (24/03-08/06/2018) compare un articolo che recupera la stessa modalità di raccolta dei contenuti da diverse firme esterne alla redazione. Anche questa volta, dimostrando l'attenzione alle dinamiche con cui viene portato avanti il discorso sul teatro da parte delle comunità virtuali, il punto di partenza è un'opera, *Acqua di colonia* di Daniele Timpano ed Elvira Frosini<sup>69</sup>. L'innesco è generato da una profonda divergenza di opinioni in merito alla tematica dello spettacolo (il passato coloniale italiano) e alle scelte artistiche operate (a ogni replica viene invitato sul palco un individuo di colore, messo ironicamente alla berlina dai due attori in abiti coloniali).

Dopo aver recensito lo spettacolo<sup>70</sup>, *Ateatro* pubblica un articolo-contenitore in cui compaiono, introdotte da una "Premessa", le diverse reazioni di vari spettatori e operatori e un testo esplicativo firmato dagli stessi artisti<sup>71</sup>.

Da un punto di vista tecnico, nonostante la rivista sia evoluta molto, il sistema di visualizzazione resta invariato e anzi rinuncia persino all'indice ipertestuale, tornando a raccogliere tutti i contributi in un'unica pagina, estremamente densa. Resta vivo comunque l'interesse a fare della rivista un luogo di incontro della

---

<sup>68</sup> Cfr. S. Lo Gatto, *Performing Arts Criticism in the Web 2.0 Era: Authoritativeness in a Process of Human-Computer Interaction: Some Initial Thoughts*, in «Forum Modernes Theater», Special Issue "Theater als Kritik", in corso di stampa. In questo articolo vengono approfondite le particolari influenze della comunicazione non in compresenza e della relazione uomo-macchina nella critica teatrale rispetto alle relazioni critico-artista.

<sup>69</sup> *Acqua di colonia* di e con Elvira Frosini e Daniele Timpano. Prima rappresentazione: Teatro Biblioteca Quarticciolo, Roma (RomaEuropa Festival 2016), 18 Novembre 2016.

<sup>70</sup> M. Gallina, *Il teatro della storia: "noi italiani brava gente" secondo Frosini-Timpano*, in «Ateatro» n. 160, 12 Giugno 2017. <http://www.ateatro.it/webzine/2017/06/12/il-teatro-della-storia-e-del-presente/> [consultato 01/07/2018].

<sup>71</sup> Redazione Ateatro, A. Ba, E. Frosini e D. Timpano, S. V. Keita, O. Ponte di Pino, D. Mbow, M. Ortolani, D. Villa, A. Lasso, *Acqua di colonia è uno spettacolo solo per bianchi?*, in «Ateatro», n. 165, 23 Maggio 2018. <http://www.ateatro.it/webzine/2018/05/23/acqua-di-colonia-e-uno-spettacolo-solo-per-bianchi/> [consultato 01/07/2018].

comunità che discute, dando voce a posizioni anche radicalmente diverse a proposito della tematica, ma che chiamano in causa precise scelte di linguaggio e di estetica.

Si tratta di una modalità che, attraverso un cambio di formato, svolge una funzione critica alternativa, strettamente legata alle intenzioni originarie della rivista.

#### **2.3.4. La fase matura del Web. Teatro e Critica**

Per mettere in evidenza certe specifiche caratteristiche di formato della critica riporto qui l'analisi della struttura e di alcuni contenuti di *Teatro e Critica*, che nasce in una fase in cui il Web è già da considerarsi interattivo e in grado di fornire agli utenti strumenti semplici per organizzare e ottimizzare una pagina e la sua diffusione.

Andrea Pocosgnich frequentato il Master di Critica Giornalistica all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, dove si impartiscono anche alcune lezioni sull'apertura e la gestione dei blog. «Ma la formazione non era sufficiente ad aprire un sito Internet da zero. Mi sono messo allora a studiare da solo»<sup>72</sup>. I rudimenti della programmazione in linguaggio PHP gli avrebbero permesso di modificare i modelli che offriva la piattaforma Wordpress in modo da soddisfare i requisiti che cercava<sup>73</sup>.

Osservando l'attuale homepage di *Teatro e Critica*, ciò che in maniera rilevante sottolinea la rivoluzione avvenuta nel corso di dieci anni di attività riguarda innanzitutto la struttura completamente decentrata e non lineare dell'insieme. Se in principio l'albero ipertestuale era ancora legato, da un punto di vista di architettura visiva, a una lettura sequenziale figlia dell'indice di un prodotto cartaceo, ora le sue potenzialità vengono sfruttate a pieno, divenendo di fatto la base del linguaggio di navigazione negoziato con l'utente.

---

<sup>72</sup> Intervista con Andrea Pocosgnich, Roma, 12/06/2018.

<sup>73</sup> Cfr. R. Cogotti, *Internet e il teatro. Risorse online per gli operatori dello spettacolo*, Schena Editore, Brindisi 2007. Le statistiche di riferimento dimostrano come il numero degli spazi online, con scopo anche semplicemente informativo, relative all'ambito teatrale sia andato crescendo esponenzialmente

L'aspetto generale è simile a quasi tutte le pagine web di informazione, dai quotidiani nazionali ai portali di approfondimento, da cui si può dare inizio a una navigazione completa dell'intero sito web semplicemente seguendo i collegamenti inseriti all'interno del materiale testuale o multimediale. Il menu di navigazione principale, riporta diversi link, tra cui: "Articoli" (a sua volta suddiviso nelle varie rubriche); "Recensioni" (la categoria più visitata e quindi messa in evidenza); "Opportunità" (il giornale pubblica una selezione di bandi e audizioni legati al mondo delle arti performative), "TeC LAB" (che raccoglie le iniziative di formazione curate da *Teatro e Critica*), "Info/Sostienici" (il colophon del giornale e le modalità di donazione).

Gli ultimi quattro articoli pubblicati compaiono, con un'anteprima ingrandita, nella griglia che apre la pagina, che rappresenta quella che in un quotidiano o periodico cartaceo sarebbe la prima pagina.

Fin dall'ingresso di nuovi redattori, nel 2012, *Teatro e Critica* decide di differenziare il più possibile i formati, abbandonando la scansione in uscite periodiche, ma ragionando da subito su una divisione per macro-categorie fisse. Dal 2012 al 2018 si avvicendano diverse rubriche, aggiungendosi e sottraendosi senza specifici annunci ai lettori, ma cavalcando la libertà di organizzazione di contenuto permessa dal Web<sup>74</sup>.

La razionalizzazione dei contenuti in una rivista online rappresenta uno strumento per donare organicità a un particolare tipo di testualità, quella del Web 2.0, che di per sé presenta caratteristiche di fondamentale fluidità. Nel suo volume *Digimodernism*, Alan Kirby sottolinea il forte legame della rapida forma testuale del Web con le dimensioni del tempo e della durata. Qualsiasi rigida impostazione metodologica nell'analisi testuale del materiale presente sulla Rete interattiva si indebolisce di fronte alla rapidità con cui evolvono le strutture tecniche che supportano la produzione del testo e la sua stessa analisi:

L'analisi testuale del Web 2.0 deve accompagnare il testo nel tempo: deve seguirlo mentre si sviluppa, in modo apparentemente continuo, nell'arco di settimane, mesi o anni. [...] Sul Web 2.0,

---

<sup>74</sup> Alcuni esempi sono stati, nel tempo, rubriche focalizzate su specifiche aree geografiche; un editoriale settimanale; una gallery di foto di scena esclusive; "Paso Doble" (coppia di recensioni a firma multipla sullo stesso spettacolo, spesso con visioni discordanti).

ogni versione del testo nel tempo è l'equivalente di ogni altra; allo stesso modo, ciascuna offre un'iniziale impressione di finitezza, che si perde a varie velocità<sup>75</sup>.

L'organizzazione e il taglio dei contenuti è andato evolvendo negli anni, sulla base della crescente conoscenza dell'ambiente teatrale da parte dei redattori, dei flussi di interesse e dei mutamenti nei sistemi di creazione e produzione delle arti performative in Italia. Un esempio è quello del "Taccuino Critico", format editoriale che raccoglieva tre recensioni brevi, quasi sempre firmate da altrettanti autori, e che si incaricava di mappare specificamente il territorio di Roma andando alla ricerca di spettacoli indipendenti ospitati nelle stagioni dei teatri più piccoli e sotterranei.

Questo format nasceva dal tentativo di far comprendere agli spettatori / lettori non addetti ai lavori le complesse dinamiche della creatività indipendente a Roma, dove «dei quasi ottanta teatri presenti, meno di una decina svolge davvero un lavoro di direzione artistica»<sup>76</sup>. Il "Taccuino Critico" aveva alla base il tentativo di identificare l'atto di selezione degli spettacoli da visionare e recensire come principio critico di per sé e ha gradualmente cessato di esistere per due ragioni concorrenti: l'aprirsi del giornale a una copertura nazionale e dunque il tentativo di allargare il focus di attenzione a realtà più rilevanti, ma anche la grande risposta ricevuta dagli artisti locali in cerca di un riconoscimento, che tendeva a far emergere invidie e gelosie da parte di quei gruppi non "censiti" dalla ricognizione del "Taccuino".

Su un piano generale, l'impostazione di *Teatro e Critica* rappresenta un esempio di rimediazione simile a quella operata dalle grandi testate nazionali ormai in Rete da

---

<sup>75</sup> A. Kirby, *Digimodernism. How Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum, London-New York 2009, p.104, trad. mia. «Textual analysis of Web 2.0 must therefore follow the text in time: it must go with it as it develops, seemingly endlessly, over a lapse of weeks, months, or years. [...] On Web 2.0, though, each version of the text in time is the equal of every other; similarly, each gives an initial impression of finishedness, dispelled at varying speeds».

<sup>76</sup> Intervista ad Andrea Pocosgnich, cit. La maggior parte di questi spazi compone le proprie stagioni dando in affitto il palco alle compagnie, alle quali chiede un minimo garantito per coprire le spese di gestione e per incassare una rendita, senza preoccuparsi di effettuare una reale selezione su base qualitativa e artistica. Nella città di Roma, ma anche in altri territori, sono la minoranza i teatri la cui direzione si assuma davvero il rischio di programmare uno spettacolo, prendendosi la responsabilità di non esigere alla compagnia alcun affitto di base, ma dividendo il ricavato dei biglietti venduti.

anni. Essa ricostruisce lì non solo dei formati e una divisione in rubriche propri del giornalismo cartaceo, ma anche certe dinamiche di gestione redazionale. Alla base della forte caratterizzazione di questa rivista c'è innanzitutto la scelta di costituire e mantenere il più possibile intatto un nucleo redazionale centrale radicato in un territorio (Roma), che pone criteri come la discussione collegiale e i processi decisionali collettivi alla base della linea editoriale.

Come verrà meglio illustrato nei capitoli successivi, ogni forma di fidelizzazione tra la critica online e i lettori appare facilitata anche da scelte di formato dinamiche, in grado di ravvivare l'interesse dei lettori e soprattutto di dimostrare una forte coesione con l'ambiente teatrale. Se l'apertura di una nuova rubrica vera e propria rappresenta uno strumento di innovazione immediatamente visibile e quasi sempre efficace, un certo valore lo ha anche la pubblicazione di articoli che usino un linguaggio o un'organizzazione di pagina radicalmente diversi dalle forme tradizionali di recensione, intervista o inchiesta di politiche culturali.

#### **A confronto con una fruizione fuori formato. Un caso di studio**

L'esempio analizzato qui prova a dimostrare come, rimanendo nell'ambito della scrittura pura, una determinata sperimentazione stilistica e formale sia stata sollecitata dalle logiche di fruizione e da una precisa composizione del pubblico di una certa opera teatrale.

Nell'ottobre 2015 Romaeuropa Festival accoglie al Teatro Argentina di Roma *Mount Olympus – To Glorify the Cult of Tragedy* di Jan Fabre, uno spettacolo della durata complessiva di ventiquattro ore<sup>77</sup>. Il formato usato dal giornale per raccontare l'evento tende a sovvertire quasi ogni regola strutturale sulla leggibilità del testo tradizionale e organizza una sintassi del discorso vicina a quella di una cronaca minuto per minuto. Essa, in risposta alla eccezionalità del contesto – va in cerca di un nuovo tipo di racconto, di una nuova dialettica con il lettore, al quale gli autori cercano di avvicinarsi rispondendo alle stesse istanze proposte dall'opera.

---

<sup>77</sup> *Mount Olympus – To Glorify the Cult of Tragedy*, concepito e diretto da Jan Fabre. Prima rappresentazione: Haus der Berliner Festspiele, Berlino, 27 Giugno 2015.

L'esperimento di *durational performance* di Jan Fabre fa riferimento all'estesa durata dei rituali dionisiaci (tre giorni e tre notti), l'artista belga dichiarava in conferenza stampa:

Volevamo una celebrazione della nostra umanità: uscire fuori dal sistema, che impone a ciascuno una iperproduttività: stabilire un legame col pubblico, aiutarlo a uscire dalla gabbia della produttività per condividere una cosa sola, per un giorno intero. [...] [A] un certo punto subentra una profonda stanchezza, sia negli interpreti che nel pubblico. È a quel punto che le maschere intellettuali che regolano di solito la nostra vita e la vita del teatro, cadono. E abbiamo reazioni più pure: l'estrema stanchezza scatena degli effetti molto interessanti, il tempo dilatato aiuta ad esprimersi con più verità<sup>78</sup>.

Proprio a partire da queste dichiarazioni, la redazione di *Teatro e Critica* sceglie di rispondere alla provocazione di Fabre organizzando un modo per seguire tutte le ventiquattro ore di spettacolo. Vengono coinvolte due firme esterne, Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti<sup>79</sup> – fondatrici e redattrici della rivista *Stratagemmi – Prospettive Teatrali* – per comporre una staffetta di visione. Nelle intenzioni della redazione, questo era anche un modo per rispondere alla chiamata alla condivisione espressa dall'artista.

L'articolo, pubblicato contemporaneamente su *Teatro e Critica* e su *Stratagemmi*, non ha l'aspetto di una recensione. Dopo un'introduzione che spiega la metodologia, il racconto dello spettacolo è diviso per blocchi, ciascuno firmato da un autore identificati ciascuno con un orario, dalle ore 19 del 27 Ottobre alle ore 19 del 28 Ottobre. I vari blocchi si differenziano ovviamente su un piano stilistico, ma si nota anche, in sottotraccia, l'effetto prodotto dagli orari di visione. In generale, le note prettamente critiche riguardanti la dimensione estetica e narrativa dell'opera si

---

<sup>78</sup> J. Fabre, citato in D. Bertozzi, *Jan Fabre racconta Mount Olympus – To Glorify The Cult of Tragedy in scena al Romaeuropa Festival*, in «Danzaeffebi», 15 Ottobre 2015. <http://www.danzaeffebi.com/jan-fabre-racconta-mount-olympus-glorify-cult-tragedy-scena-al-romaeuropa-festival/> [consultato 29/06/2018].

<sup>79</sup> Francesca Serrazanetti è architetto freelance e studiosa. Insegna Laboratorio di progettazione architettonica, Composizione architettonica e urbana e Caratteri tipologici e morfologici dell'architettura al Politecnico di Milano.

fondono con resoconti di contesto, andando a comporre un racconto a più voci che ha l'ambizione di restituire al lettore la dimensione "fuori formato" dello spettacolo.

ORE 19.00 – di Andrea Pocosgnich

Il piazzale davanti al Teatro Argentina pieno. Tante facce conosciute, ma anche tanti venuti da lontano, qualcuno pure dall'estero. La biglietteria è strapiena, in più punti è stato affisso l'annuncio di sold-out. I biglietti sono terminati da agosto. Ci si può mettere in lista di attesa e presentarsi nei Dream Time, dei momenti di pausa in cui gli attori di Jan Fabre dormiranno sul palco abbozzolati in bianchi sacchi a pelo. Qualcuno ci prova lo stesso, mettendosi in lista d'attesa o addirittura presidiando con fogli da agitare in aria sui quali appare "compriamo biglietti". Scene insomma da grande concerto rock più che da teatro.

Quando aprono le porte si forma subito un ingorgo della durata di qualche minuto, mi dirigo al banco per il ritiro degli ingressi stampa. Secondo Ordine, palchetto 15, questa la base della nostra redazione, a sinistra Anna Bandettini de *la Repubblica* e a destra la squadra di Enrico Ghezzi con le telecamere per lo streaming (egh.guru). In scena un fondale bianco sul quale verranno proiettate gigantografie dei primi piani di alcuni personaggi, dal soffitto scendono lampadine chiuse in gabbie sferiche, sul palco sei tavoli coperti da lenzuola bianche. Semplici lenzuola e tessuti bianchi anche per i duttili costumi dei 27 performer (tra attori, danzatori e musicisti). Si comincia (e si finirà) con Dioniso, vero protagonista di quest'opera di 24 ore<sup>80</sup>.

Dopo aver spiegato il meccanismo di fruizione e prima di descrivere l'apparenza della scena d'apertura, l'autore dedica una nota alla presenza di altri giornalisti, segno che lo spettacolo-evento avrà – come prevedibile – una copertura nazionale di grande spessore. Emerge da subito la prima persona singolare come caratteristica stilistica, maneggiata da quasi tutti i redattori di questo articolo.

ORE 20.00 – di Francesca Serrazanetti (*Stratagemmi.it*)

Come cambierà il pubblico nel corso di queste 24 ore? A meno di un'ora dall'inizio dello spettacolo l'attenzione si percepisce densa nell'aria. Davanti allo scandalo-Fabre il pubblico in sala sembra imperturbabile, anche se si sente un "che schifo" pronunciato da una signora seduta in terza fila. Chissà se sia capitata qua per caso, chissà se sarà tra quei pochi che cederanno il

---

<sup>80</sup> M. Giovannelli, L. Medri, S. Nebbia, A. Pocosgnich, V. Raciti, F. Serrazanetti, *Jan Fabre: Mount Olympus. 24 ore di follia teatrale*, in «Teatro e Critica», 20 Ottobre 2015, <http://www.teatroecritica.net/2015/10/jan-fabre-mount-olympus-24-ore-di-follia-teatrale/>; in «Stratagemmi», 20 Ottobre 2015, <https://www.stratagemmi.it/jan-fabre-mount-olympus/> [consultati 29/06/2018].

braccialetto per la gioia dei molti in lista di attesa. La prima scena corale è governata dalla folle invasione di Dioniso che si manifesta in un twerking danzato senza freni e nella prima invasione di carne macellata, cui le narici del pubblico si dovranno abituare. Lanciata e raccolta ripetutamente, è la prima immagine della strage. [...] «What is the pain that hurts the most?». Il dolore viene spazzato via dal refrigerante sollievo dei ghiaccioli, immediato pretesto per risvegliare l'erotismo. In platea iniziano i primi spostamenti, ci si alza e ci si risiede, ancora timidamente per la paura di interrompere. I pezzi di carne macellata sono diventati cuori lavati con cura dentro a vasi pieni d'acqua. Il sangue diventa il vino di Dioniso<sup>81</sup>.

Anche in questo passo si nota il tentativo di mandare in giro lo sguardo oltre il boccascena, come a dire che per guardare questo spettacolo bisogna guardare il teatro intero, come avverte il riferimento al rituale lanciato da Fabre.

ORE 02.00 – di Viviana Raciti

Ne avremo pensate migliaia di possibili situazioni per dirci che questo non era un evento così fuori dal comune. Fuori dal teatro. Silenzio tra le strade di una Roma dai sampietrini perlati di pioggia, penso agli operai, ai panettieri, ai medici di turno. Ma io, che fuori dal teatro mi trovo alle 2,45 del mattino, straordinaria autista notturna per un solo fruitore, non sono una di loro. «Mi rivolgo al sonno come a un amico»: mi accoglie così l'unico performer sveglio quando quasi tutti gli altri dormono ancora, spettatori sulle brandine – abbracciati quasi fossero in un campo di battaglia – e performer sul palco avvolti in piumini bianchi, crisalidi in attesa di esplodere in nuova energia. Guardo i lenzuoli che li avvolgono e assale in me il desiderio di emulazione, rituale di noi bambini drappeggiati di bianco nel gioco degli antichi dèi. [...] Anche il sonno che avremo perso farà spazio a un germe nuovo. Torno a casa, perché devo ritornare all'ordinarietà, ma le rubo un altro po' di tempo, almeno quello per dare un cerchio alle mie tre ore sul Monte Olimpo. Passa il 64 con la prima corsa del mattino<sup>82</sup>.

Qui si avverte un rallentamento del ritmo, accordato adesso al silenzio delle ore notturne, reso chiaro dalla relazione del viaggio verso il teatro attraverso la città già spenta e dalla specifica che, dopo le prime sette ore di spettacolo, ai performer è concesso un «dream time» per fermarsi a riposare. Come in tutti gli altri blocchi, anche qui si nota il tentativo di interpretare dei segni, pur se diluito dentro un racconto principalmente attento alle modalità di fruizione.

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem.*

L'ultimo blocco reintroduce in questo formato sperimentale alcune componenti fondamentali e caratteristiche della lettura critica.

ORE 13.00 – 19.00 di Francesca Serrazanetti (*Stratagemmi.it*)

La ripetizione ciclica – di coreografie, di movimenti, di testi – è il codice per resistere alla stanchezza e per entrare nel rito. La fatica chiama fatica ed energia, e il pubblico ne diventa parte. La lunga durata – nel manège danzato da Ifigenia e Clitemnestra intorno ad Agamennone ma anche nel delirio di Cassandra – ha concesso di prendersi il tempo per partecipare a una sofferenza che diventa tangibile ed empatica. A poche ore dalla fine tutti hanno preso confidenza con il vocabolario di gesti, frammenti e parole che in modo intermittente attraversano questa mastodontica performance in modo reiterato. Le tragedie personali di Clitemnestra, Medea, Alceste, Cassandra e Giocasta possono allora intrecciarsi in un'unica immagine corale. Per ognuna di loro, cosa rimane? «Carne cruda, piacere incommensurabile, indicibile dolore». Solo alla fine il mosaico sarà completo, in un tripudio di corse, colori e parole. «Sveglia!»; «Non chiudere gli occhi!», urla Aiace a un coro che non riconosce più il limite tra veglia e sonno. Che cosa è reale e che cosa frutto dell'inconscio? L'attesa della catarsi finale è palpabile, e irrefrenabile per chiunque sia avvolto dall'aria ormai densissima del teatro. Che un nuovo ciclo abbia inizio. Che ognuno si goda la propria tragedia<sup>83</sup>.

Lo stile puramente epidermico del racconto – dedicato alla relazione di una modalità di fruizione non convenzionale – cede il passo a un ragionamento conclusivo che tira le fila drammaturgiche e semantiche dell'opera, tentando di individuarne, a posteriori, un senso artistico ulteriore e autonomo rispetto al carattere estremo del formato.

L'analisi di questo caso permettere di porre in evidenza diversi livelli di specificità nell'ambito della sperimentazione dei linguaggi da parte della critica in Rete. Da un punto di vista stilistico, l'articolo mira a ricreare, in una forma testuale peculiare, la stessa dimensione eccezionale che l'artista intende proporre agli spettatori su un piano di fruizione. Lo spettacolo gioca proprio con il sopravvento di una condizione di sfinimento nei performer e negli spettatori, in «un'immersione nel mondo del tragico che, significativamente, non si limita a una singola opera, né a un singolo autore: le drammaturgie attraversano e fagocitano ampia parte del corpus a nostra disposizione [...] e gli spettatori vengono chiamati a condividere un nuovo possibile

---

<sup>83</sup> *Ibidem.*

rito»<sup>84</sup>. Anche a costo di donare una certa elasticità ai canoni convenzionali della critica e ibridando questi con la forma dello *storytelling* emozionale, l'articolo pubblicato sulle due riviste risponde proponendo ai lettori uno “specchio” dell'esperienza di fruizione vissuta dai redattori incaricati della testimonianza.

L'articolo informa, poi, su alcune questioni di contesto che riguardano la critica in Rete e in particolare i due soggetti editoriali coinvolti. Si avverte immediatamente una certa libertà interna alle dinamiche di gestione redazionale: a rendere possibile l'ospitalità di firme appartenenti a un altro nucleo redazionale è di certo la natura indipendente e l'organizzazione orizzontale e non gerarchica delle singole testate. Esiste un contatto umano tra i redattori delle due riviste, che travalica certe differenze di linea editoriale e di focus territoriale e, di fronte alla copertura di un evento, permette di unire le forze in un temporaneo progetto comune.

### **2.3.5. Critical Stages e The Theatre Times. Esperimenti transnazionali**

Nonostante abbia scelto di concentrare il focus di questo studio sull'ambiente italiano, sono molti gli esempi di piattaforme online indipendenti che arricchiscono il dibattito su informazione e critica teatrale. Ho scelto di dedicare quest'ultimo paragrafo ad alcuni esperimenti di rivista web di critica internazionali, quelli che, in diversi momenti storici, hanno tentato di svolgere una funzione di networking e prodotto una testimonianza plurale e indipendente del teatro contemporaneo.

Un primo abbozzo di progetto di rivista transnazionale si era visto con il lancio, nella stagione 2008/2009, di TEAM Network (Transdisciplinary European Art Magazines), un progetto di cui i promotori iniziali erano la rivista italiana *Art'O*, la francese *Mouvement* e la belga *Alternative Théâtrales*. Gianni Manzella, direttore di *Art'O*, racconta la gestazione di questo complesso progetto. TEAM Network nasce ufficialmente nel 2006, ma il primo nucleo di riviste aveva cominciato a riunirsi anni prima. Alla fine riuniva 13 riviste di dieci diversi paesi: *Altrnatives Théâtrales*,

---

<sup>84</sup> M. Giovannelli, *Ritorno al tragico. Mount Olympus, Santa Estasi e la ricerca di un nuovo rito collettivo*, in «Stratagemmi», n. 34, 2016, pp. 11–42, p. 14.

*Art'O*, *Danstidningen*, *Frackjia*, *Highlights*, *Livraison*, *Maska*, *Mouvement*, *Obieg*, *Obscena*, *Salzinsel*, *Scènes*, *Stradda*. Ma ne aveva fatto parte anche *BallettTanz*, che curò il primo dei due numeri usciti<sup>85</sup>.

Secondo il racconto di Gianni Manzella gli incontri periodici tra le riviste – non sempre plenari – vertevano su diversi progetti: «scambi di informazioni permanenti, scambi di articoli e traduzioni, realizzazione di un sito web, pubblicazione di un annuario»<sup>86</sup>. A rendere fragile il progetto fu, secondo Manzella, l'allargamento della rete a realtà molto lontane da tutti i punti di vista, dalle scelte culturali alle possibilità economiche. Costruire una progettualità comune tra una rivista che si occupa di circo e teatro di strada (*Stradda*), una rivista come *Art'O* o una incentrata principalmente sul balletto come la svedese *Danstidningen* era dunque quasi impossibile in assenza di risorse consistenti. Manzella spiega che la pubblicazione di un annuario (con una selezione di articoli dalle varie riviste pubblicati in inglese e in francese) «nasceva proprio dalla necessità di mettere in campo un “prodotto” tangibile<sup>87</sup>». Ma il dover tener dentro realtà così diverse rendeva la pubblicazione «priva di una vera identità». Dopo aver tentato di intercettare un finanziamento europeo di larga scala – era l'alba della grande crisi economica del 2012, che portò a sopprimere molti progetti – il network cessa di esistere<sup>88</sup>.

Più solida è stata, negli anni, l'esperienza di *Critical Stages*, rivista online e organo di approfondimento dell'Associazione Internazionale Critici di Teatro (AICT-IATC)<sup>89</sup>. Nata nel 2009 per volontà dell'allora presidente Yun-Cheol Kim (Corea del Sud, grazie al sostegno della Seoul Foundation for Arts and Culture), pubblica il primo numero nel dicembre 2009 e fissa una periodicità semestrale. All'autunno

---

<sup>85</sup> Questi dati emergono da un carteggio con Gianni Manzella, 24–28/06/2018.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Il primo numero (2008/2009) è stato curato dalla tedesca *BallettTanz*, il secondo dalla portoghese *Obscena*. Non risulta consultabile il sito web [www.teamnetwork.eu](http://www.teamnetwork.eu), soppresso dal 2012.

<sup>89</sup> Cfr. <http://www.aict-iatc.org/en/history> [consultato 23/06/2018]. L'Associazione Internazionale Critici di Teatro nasce formalmente a Parigi nel 1957, grazie a un deciso impegno delle istituzioni culturali francesi e come risultato di un ventennio di tentativi di creare una rete transnazionale. Dal 1967 tiene congressi e seminari biennali in diverse città. Le sue attività si svolgono nelle due lingue ufficiali dell'Europa, francese e inglese. Attualmente è formata da 74 associazioni nazionali nel mondo (tra cui l'Italia) e circa quindici membri indipendenti. Il Comitato Esecutivo conta 14 membri, da 13 diversi paesi.

2018 sono stati pubblicati 17 numeri, raccogliendo una media di quaranta articoli a numero, con contributi da circa venti paesi diversi<sup>90</sup>.

*Critical Stages* propone un'esperienza utente completamente nativa digitale: un indice ipertestuale guida ai singoli articoli (che riportano sempre la biografia dell'autore, generalmente un membro delle associazioni nazionali), ordinati per sezione. Le sezioni – assimilabili allo schema rubrica – sono cambiate nel tempo, conservando alcuni punti saldi, come interviste, recensioni e schede relative alle novità editoriali di settore.

La direzione, il comitato editoriale e gli editor delle singole sezioni ruotano nel tempo, garantendo una linea editoriale plurale, in accordo con la *mission* dell'Associazione.

Il caso di *The Theatre Times* è ancora diverso e la sua morfologia introduce alcuni aspetti per certi versi inediti negli esempi fin qui riportati. Il giornale viene fondato nel Novembre 2016 da Magda Romanska e Beatriz Cabur e ha pubblicato a oggi più di 1700 articoli<sup>91</sup>. La *mission* di questa pubblicazione è particolarmente originale perché combina una vocazione alla totale indipendenza, l'approccio organizzativo del network (gli stessi principi propugnati da TEAM Network) e la ricerca programmatica di un approccio anti-colonialista.

Nella pagina dedicata alla *mission*, firmata da Magda Romanska, *The Theatre Times* si presenta come un «portale globale e imparziale di notizie sul teatro». L'obiettivo dichiarato è quello di «creare uno spazio di discorso transnazionale in grado di riunire professionisti e amanti del teatro, facilitando la creazione di modelli collaborativi globali e generando opportunità per l'interazione e per lo sviluppo creativo all'interno di un ampio network»<sup>92</sup>. Nel paragrafo “Why are we different?”

---

<sup>90</sup> La rivista è da sempre aperta a una consultazione online gratuita e sostenuta dal Department of Theatre / College of Fine and Applied Arts della University of Illinois at Urbana-Campaign, USA e dalla Aristotle University di Tessalonica, Grecia.

<sup>91</sup> Cfr. <https://thetheatretimes.com/author/m-romanska/>; <https://thetheatretimes.com/author/b-cabur/> [consultato 24/09/2018]. Magda Romanska è drammaturga, dramaturg e ricercatrice.. Attualmente insegna al Minda de Gunzburg Center for European Studies della Harvard University e all'Emerson College di Boston, MA. Beatriz Cabur è una regista e drammaturga spagnola con base a Londra. Ha scritto e/o diretto 35 spettacoli, prodotti in sei paesi.

<sup>92</sup> M. Romanska, *The Theatre Times: Why? Why now?*, in «The Theatre Times», 9 Dicembre 2016, trad. mia: «Our main goal is to create a transnational discursive space that would bring together

si legge chiaramente l'intenzione di superare ogni forma di «relazione in qualche modo predatoria – coloniale e postcoloniale – con il resto del mondo» propugnata dalle pratiche e dagli studi sul teatro occidentali. Nel corso del Novecento, generalmente professionisti e accademici hanno viaggiato dall'Occidente verso luoghi esotici per «acquisire una certa, spesso superficiale conoscenza dell'ecosistema teatrale locale», opportunità riservata solo a coloro in grado di affrontare l'aggravio economico di spostamenti su ampie distanze<sup>93</sup>. Il tentativo è quello di evitare che «l'intero panorama semiotico di una particolare cultura venga sottoposto alle modalità di comprensione occidentali, processato e interpretato tramite il prisma di canoni e codici culturali occidentali»<sup>94</sup>. Lo scopo primario di *The Theatre Times* è dunque quello di utilizzare le tecnologie digitali per sviluppare un modello pluralista in cui ciascun editor – in qualità di interprete della propria cultura – abbia accesso diretto per «rappresentare il proprio teatro così com'è, senza filtri»<sup>95</sup>. Alla base di questo tipo di processo è innanzitutto evidente la necessità di un principio di delega, che incarica i *regional editors* di farsi interpreti (e quindi intermediari) della propria cultura teatrale, garantendo al contempo una pluralità. Osservando le pagine indicizzate con il tag “Italy” ed effettivamente provenienti dall'Italia si trovano quasi 40 articoli, firmati da quattro diversi autori<sup>96</sup>. Si nota

---

theatre-makers and theatre lovers, facilitating global collaborative models, and generating opportunities for interaction and creative development amongst a wide network of international theatre-makers and theatre goers». <https://thetheatretimes.com/theatre-times-now/> [consultato 24/09/2018].

<sup>93</sup> *Ibidem*, traduzione mia: «During much of the last century, Western theatre scholarship and theatre-making have been in a somewhat predatory—colonial and postcolonial—relationship with the rest of the world. American, British or Western European theatre scholars and artists would travel to faraway locales—Africa, Asia, South America or Eastern Europe—to gain some, often superficial, knowledge of the local theatre ecosystem».

<sup>94</sup> *Ibidem*, trad. mia: «The entire semiotic landscape of a particular culture would be subsumed under the Western understanding, processed and interpreted through the prism of Western cultural codes and canons».

<sup>95</sup> *Ibidem*, trad. mia: «TheTheatreTimes.com hopes to provide a new model of intercultural exchange. All of our editors have direct access to our platform; they are interpreters of their own cultures; and they represent their theatre as is, without filters. Thanks to modern technology, developing such a pluralistic model of cultural sharing is no longer a pipe dream».

<sup>96</sup> Il tag “Italy” è applicato anche ad articoli che contengono, nel loro contenuto, un riferimento a elementi di italianità. Esempio: una produzione interamente polacca di Grzegorz Jarzyna tratta da

l'onnipresenza della forma recensione, declinata in maniera piuttosto classica e avente come oggetto primario il teatro musicale e grandi produzioni come *Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler, *Natale in casa Cupiello*, *Veronika Voss*, e *Arlecchino servitore di due padroni* di Antonio Latella, *Lehman Trilogy* di Luca Ronconi, *Odissea a/r* di Emma Dante o l'imponente produzione di teatro multimediale *Giudizio Universale*. Si aggiunge un approfondimento sulla nuova drammaturgia in Italia, un ricordo di Dario Fo a pochi giorni dalla scomparsa e la riproposizione di un'intervista a due artisti membri del comitato di gestione del Teatro Valle Occupato (2014).

È dunque evidente la restituzione di un'immagine del sistema teatrale italiano assolutamente insufficiente, che non tiene conto della presenza di diversi nomi realmente rilevanti sulla scena del teatro d'arte e della grande vitalità dimostrata dagli artisti indipendenti e dalle realtà locali. Da un lato questo è un segno che l'esperimento di *The Theatre Times* necessita di tempi tecnici per crescere e realizzare a pieno le potenzialità della forma network; dall'altro emerge che le prime criticità stanno nella natura volontaria delle collaborazioni e nel passaggio obbligatorio della traduzione, che rallenta l'intero processo<sup>97</sup>.

Tramite questa ricognizione sommaria, inoltre, emerge una seconda criticità, che in un certo senso contraddice i principi espressi nella *mission* ma che apre interrogativi importanti rispetto al mutamento dei formati della critica online.

Oltre alla suddivisione per continenti, il menu principale di *The Theatre Times* propone quattro macro-sezioni tematiche, che evocano quattro angolature da cui leggere il teatro contemporaneo: "Making Waves (frase idiomatica che significa "porre questioni, problematizzare"); Making Theatre / Fare Teatro; Making Connections / Stabilire Connessioni; Making Spaces / Creare spazi". Ciascuna di esse raccoglie cinque *tag*, che identificano nodi tematici specifici.

La somma di "Sections" e *tag* disegna una sorta di secondo processo di svelamento della linea editoriale, che giunge a valle del criterio di mappatura globale dei

---

*Teorema* di Pier Paolo Pasolini.

<sup>97</sup> Il tag "United Kingdom" restituisce ben 360 occorrenze, di cui la metà risponde alla sola località di Londra, mentre 300 sono i contributi dagli Stati Uniti, di cui 160 solo da New York. Per quanto nutrite siano anche le sezioni africane e asiatiche, non sono comparabili a quelle che parlano l'inglese come lingua madre (metà dei contributi africani provengono dal Sudafrica).

continenti e può funzionare in maniera parallela, perché riorganizza gli stessi contenuti sotto *tag* tematiche. L'intero *corpus* editoriale è fruibile a partire da una *directory* tematica, che sembra puntare a essere accattivante ed evocativa (tramite i titoli di sezione) e che segue una tassonomia non convenzionale.

L'uso del *tag* "Dramaturgy", ad esempio, è funzionale perché raccoglie quei contributi che in ogni modo mettono in discussione il lavoro sull'azione scenica dal punto di vista dei processi o delle metodologie, andando a includere anche articoli che solo in parte problematizzano questa sottile questione. A creare una criticità deontologica, che entra in conflitto con le dichiarazioni di intenti o che comunque non rende chiare le modalità d'uso del criterio, sono *tag* come "LGBTQ Theatre" o "Theatre and Gender" o "Theatre and Age", che rischiano di indebolire l'effetto anti-culturalista espresso nella *mission* principale.

Da un punto di vista di metodologia critica, dunque, la proposta di un tipo di raggruppamento come la combinazione "Sections" / "Tag" insiste sull'organizzazione geografica primaria introducendo un criterio tematico che tende spesso a ridurre la complessità dei lavori teatrali. Questa infatti viene compressa dentro rapporti di forza stabiliti a posteriori, in sede di disposizione organica dei contenuti nella piattaforma e dunque frutto di un intervento esterno della direzione, che in parte neutralizza la dichiarazione di intenti iniziale.

### 3 PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE

Per condurre l'analisi delle modalità di pubblicazione e diffusione della critica teatrale online esaminerò alcune premesse teoriche e di contesto riguardanti la morfologia delle comunità virtuali, le dinamiche di relazione sui media in Rete, la retorica dei social network e alcuni contributi di sociologia dei processi comunicativi ed editoriali. Esempi tratti dal giornalismo teatrale online presentano casi in cui emerge con chiarezza la peculiarità della relazione critico / artista / lettore strutturata dalle funzioni interattive del Web.

La molteplicità di voci non è solo espressa dalle funzioni interattive della Rete, ma ne caratterizza a monte l'ontologia. In questo contesto può essere fortemente problematica poiché mette in discussione il dominio di un sapere. Gli stessi principi di qualità giornalistica o analitica vengono rimessi alla valutazione degli utenti: si attribuiscono «legittimità e credibilità a un'auto-definizione di un tipo di lavoro che si pone al di fuori o contro il sistema, oppure che riforma il sistema dall'interno»<sup>1</sup>. Questo accade perché i processi di rimediazione e partecipazione sono sostenuti da persone coinvolte o influenzate da quel tipo particolare di informazione. Come osserverò nei paragrafi successivi, il tipo di partecipazione sollecitata dal Web all'interno di una comunità virtuale come quella del teatro è calibrata su specifiche condizioni di contesto.

Confrontando la letteratura teorica con i documenti e con le interrogazioni dell'analisi qualitativa intendo illustrare le dinamiche d'azione delle comunità virtuali di critica e spettatori, in grado di mostrare certe caratteristiche dell'ambiente teatrale.

---

<sup>1</sup> M. Deuze, *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture*, in «The Information Society», vol. 22, n. 2, 2005, pp.63–75, p. 69. «Remediation and distantiation in digital culture perhaps means being deeply immersed in the system while at the same time attributing legitimacy and credibility to a self-definition of working against or outside of the system, as well as reforming the system from within».

### 3.1. L'importanza di conoscere i propri lettori

Di certo l'idea che la scrittura critica possa bastare a se stessa è sconfitta dalle dinamiche comunicative della Rete e necessita di essere integrata a una più stratificata attività di mediazione culturale. Il capitolo precedente ha mostrato una resistenza ad abbandonare del tutto la forma scritta, ma anche un tenace tentativo di rinnovarla in quanto strumento di racconto. Uno dei compiti più urgenti per chi si occupi di critica online sembra allora quello di dar forma alla propria attività formulando innanzitutto un'immagine della comunità a cui si rivolge. Per qualcuno si tratta di «produrre contenuti che riescano a intercettare delle domande sociali, a restituire un'identità»<sup>2</sup>.

Rodolfo Sacchetti ritiene che innanzitutto debba essere chiaro l'atteggiamento che il «contenitore» mantiene nei confronti dei lettori e porta come esempio la sua precedente esperienza tra i collaboratori della rivista cartacea *Lo Straniero*<sup>3</sup>. Nel contesto di un periodico generalista cartaceo gli autori hanno modo di incontrare «lettori totalmente inaspettati, provenienti da “altri mondi”», che si trovano ad acquistare la rivista cercando altri argomenti e inciampano nel teatro<sup>4</sup>.

Oggi accade che gran parte degli approfondimenti sul teatro arrivi invece da riviste completamente dedicate alle arti performative, che però online non riescono a raggiungere altri ambiti della cultura.

Accanto a una misurabilità sempre più precisa del numero dei lettori – incomparabile con quella dei giornali cartacei – si pone una generale incertezza sulla composizione di questa comunità. L'allargamento del dibattito in Rete e il suo riorganizzarsi in cerchie di lettori selezionati rende arduo far dialogare il teatro con il resto del tessuto

---

<sup>2</sup> A. Esposito in G. Alonzo (a cura di), *Inforcare gli occhiali del XXI secolo per intercettare il nuovo pubblico del web. Intervista ad Andrea Esposito*, in «Ateatro», n. 162, 23 Giugno 2017. <http://www.ateatro.it/webzine/2017/06/23/fanpage-esposito-critica-teatro/> [consultato 12/09/2018]. Andrea Esposito è giornalista, autore e regista per *Fanpage*, dove cura la sezione Teatro e Spettacoli.

<sup>3</sup> *Lo Straniero* è stata una rivista cartacea mensile fondata da Goffredo Fofi nel 1997 e da lui diretta fino al numero finale, un numero triplo (n. 198/199/200), uscito nel febbraio 2017. <http://lostraniero.net/archivio/> [consultato 18/08/2018].

<sup>4</sup> Intervista a Rodolfo Sacchetti, cit.

sociale. Al contempo, lo stesso *trend* sta permettendo alle riviste specialistiche di veicolare rapidamente l'alfabetizzazione ai formati e ai linguaggi del teatro. Rivolgersi a dei "lettori tipo" sempre più vicini alla materia porta a strutturare una terminologia difficilmente comprensibile agli *outsider*: «Si sa già a chi si parla, quindi non ci si sforza di allargare il discorso»<sup>5</sup>. Una scrittura troppo specializzata non riesce infatti del tutto a posizionarsi in un flusso come il Web, che scorre incontrando soglie di attenzione molto basse e non sempre raccoglie lettori disposti realmente ad approfondire. Quello che emerge dalla ricerca è che la relazione tra lettori e critica è in larga parte determinata dalla selezione degli argomenti, dai loro percorsi di disseminazione e dal "lettore tipo" che l'autore si trova a immaginare.

Gli esempi di formati e stili riportati nel precedente capitolo testimoniano innanzitutto la possibilità di presumere un'alfabetizzazione ai linguaggi del teatro a un livello medio-alto. Pur se, in certi casi, con l'aiuto di un taglio giornalistico che predilige la descrizione dell'evento attraverso il racconto del contesto in cui si svolge, è opinione diffusa che la scrittura critica stia andando sempre di più verso un atteggiamento comunicativo rivolto a cerchie selezionate di lettori.

Un pensiero piuttosto solido viene elaborato da Maddalena Giovannelli, che tenta di costruire una sorta di fenomenologia delle "cerchie" di lettori. La prima, la più attiva e costante, è quella molto ristretta, popolata dai simpatizzanti aderenti a questa comunità: chi fa teatro, lo critica o lo segue per questioni di studio. «Questi lettori sono in possesso degli strumenti per orientarsi anche se non conoscono perfettamente la singola rivista che stanno consultando»<sup>6</sup>.

Emerge qui l'idea che il pubblico di lettori debba sempre e comunque essere valutato di pari passo con il suo essere o meno pubblico di teatro, il che si collega alla questione dell'alfabetizzazione ai linguaggi del teatro e dell'informazione. Come se un certo tipo di costanza nella frequentazione dell'ambiente teatrale garantisse anche al lettore una maggiore dimestichezza nell'assegnare peso specifico alle riflessioni firmate dalla critica.

---

<sup>5</sup> Intervista a Giulio Sonno. Roma, 12/04/2018.

<sup>6</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

Secondo Giovannelli la seconda cerchia include «le comunità di studiosi» non necessariamente legate a filo diretto con gli studi teatrali. Per questa cerchia «il teatro contemporaneo rappresenta una materia laterale ma utile al proprio percorso»<sup>7</sup>.

La terza cerchia è quella che gli autori della pubblicazione vorrebbero riuscire a intercettare e, al contempo, la più difficile da attrarre sulle pagine elettroniche, «il pubblico che, di fronte a una sovrastimolazione culturale, può intravedere qualcosa che emerge, come un iceberg»<sup>8</sup>.

Per questa ragione alcune opere riescono a interessare anche il cosiddetto “non pubblico” perché “bucano” lo specialismo del racconto e dell’approfondimento, irrompendo nel più ampio discorso culturale. Il pubblico della “terza cerchia” sembra dunque cercare quelle opere e quei discorsi che affrontano questioni che risultano cruciali per il sentire contemporaneo e dunque apre improvvisamente l’orizzonte degli interessati.

Nell’ambito di un più ampio studio sul pubblico del teatro, Laura Gemini riporta le statistiche che riguardano l’informazione. La scoperta di nuove proposte artistiche rappresenta un volano decisivo per la progressiva intensificazione dell’attività spettatoriale. L’interesse si esprime attraverso la ricerca di un contatto diretto con gli artisti – più semplice in Rete – e la frequentazione dei gruppi tematici sui social network. Le riviste di informazione e critica non riescono invece a incidere sensibilmente, mentre il consiglio e il passaparola come «il canale informativo dominante».

Il concetto stesso di “comunità di lettori” è diventato inafferrabile perché lo è diventato quello di società teatrale. Fino agli anni Settanta la dieta culturale degli italiani «si confrontava anche con le recensioni dei critici, a cominciare da quelli dei quotidiani», mentre ora il teatro è oggi è fatto di «tanti teatri diversi che spesso non comunicano tra di loro»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

### 3.1.1. Tra forma scritta e forma parlata. Una «nuova oralità»

Un primo passo, condotto sul piano sociologico e sociopolitico, riporta al passato delle formulazioni teoriche intorno al peso specifico rappresentato dalla forma scritta nel contesto della cultura digitale.

Nell'abbondanza dei riferimenti disponibili sul rapporto tra cultura scritta e cultura orale, vanno richiamati alla mente almeno alcuni studi fondamentali. Secondo Walter J. Ong è importante considerare la dimensione orale e quella scritta entro una forma di comparazione, anche solo per il fatto che i due sistemi comunicativi hanno condiviso un dato periodo di tempo – o meglio, uno ha raggiunto l'altro e la loro coesistenza ha caratterizzato lo sviluppo di una cultura composita. Tuttavia queste due sfere andrebbero, secondo il teorico, analizzate anche in senso «diacronico» e confrontandone l'impatto sui sistemi di comunicazione nella cornice di diverse epoche. Ed è esattamente ciò che questa tesi, in un ambito molto circoscritto, sta tentando di fare. Il discorso di Ong sulla scrittura non può prescindere dalla sua considerazione in quanto una forma di tecnologia.

La scrittura è osservata come una tecnologia completamente artificiale, che non c'è modo di considerare come estensione del mondo naturale. Se il discorso parlato si rifà necessariamente alla sfera cosciente del cervello, «le regole grammaticali vivono nella sfera inconscia, nel senso che si conosce come usare le regole e persino come crearne di nuove senza neppure essere in grado di stabilire che cosa sono»<sup>10</sup>. Questo significa che, nel trasferimento del discorso da orale a scritto, specialmente un contesto comunicativo ibrido come quello del Web 2.0 è in grado di porre questioni importanti rispetto alla sinergia tra il discorso parlato (che, insieme a quello visivo, caratterizza il teatro) e la forma scritta, tramite la quale viene istituito il discorso virtuale.

Nei suoi studi sulla sociologia delle comunicazioni, Pierre Lévy marca l'importanza storica del passaggio dalle culture orali alla cultura scritta: sulla base di questo schema, il Web 2.0 potrebbe rappresentare un ritorno a una nuova forma di *oralità*. Nelle società orali, infatti, emittenti e riceventi di un messaggio si trovavano a

---

<sup>10</sup> W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola (Orality and Literacy. The Technologizing of the Word, 1982)*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 86.

condividere la stessa condizione sociale, la stessa situazione geografica e, di conseguenza, un comune universo di significati: «I messaggi linguistici erano sempre ricevuti nel medesimo tempo e luogo in cui venivano emessi»<sup>11</sup>.

L'avvento della scrittura ha introdotto uno spazio di comunicazione separato da barriere fisiche, rendendo individui distanti in grado di esprimere se stessi nonostante rilevanti differenze culturali e sociali. Nella scrittura gli attori della comunicazione hanno la possibilità di scambiare messaggi senza più necessariamente trovarsi in «interazione diretta. I messaggi si mantengono fuori contesto. Un fuori contesto interiorizzato dalla cultura»<sup>12</sup>. Tale interiorizzazione, secondo Lévy, porta a una condizione definita *universalità*. Chiudendo a chiave il significato dentro le forme fissate della scrittura, questo genere di «universalità totalizzante» si rende abile a valicare gli ostacoli imposti dalle differenze di contesto<sup>13</sup>.

È a partire da questo anello di evoluzione che si delinea il passo avanti compiuto da mass-media come radio, televisione o cinema: questi eliminano dal discorso della comunicazione il momento della risposta, azzerando le possibilità di interazione da parte del ricevitore. Quest'ultimo vede trascurata la propria dimensione contestuale, «la sua singolarità, i suoi legami sociali, la sua microcultura, la sua situazione precisa in un momento preciso». Gli individui partecipano alla creazione di un «pubblico indifferenziato» o quantomeno riconducibile a identità culturali organizzate in grandi insiemi, spesso rispondenti a indagini di mercato e assoggettate alle esigenze di equilibri globalizzati<sup>14</sup>.

Ancora rilevante per definire a pieno l'ambiente digitale in cui vengono oggi trasmesse e ricevute le informazioni e i ragionamenti sulla realtà è la definizione di Lévy di «macrocontesto fluttuante, privo di memoria e in rapida evoluzione». Esso reintroduce pratiche di «interconnessione e dinamismo in tempo reale [...] che fanno nuovamente condividere il medesimo contesto [...] ai partner della comunicazione»<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> P. Lévy, *Cybercultura*, cit., p. 110.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 112.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, p. 113.

In tale misura, dunque, si impone la teoria di un ritorno – attraverso la comunicazione digitale – a una forma rinnovata di oralità, attraverso cui diviene possibile sia comunicare l’informazione in maniera universale (principale pratica introdotta dalle civiltà della scrittura), sia interagire e creare dei contesti (pratica caratteristica dalle culture orali) attraverso tre principi fondamentali: *interconnessione, creazione di comunità virtuali e intelligenza collettiva*.

Se anche manca la condivisione del contesto reale, le evidenze dimostrano che un contesto virtuale è ormai in grado di condizionare profondamente i rapporti sociali.

### ***3.2. Diffusione e condivisione tra contenuti mediali e User-Generated Content***

Prima di analizzare le attuali modalità di diffusione e circolazione dei contenuti firmati dalla critica online, è indispensabile ricordare la coesistenza, in Rete, di due grandi insiemi di contenuti, che si differenziano per natura e per numero, ma che condividono lo stesso ambiente telematico di lettura e scrittura. Si tratta di *contenuti digitali mediali* (i contenuti diffusi dagli organi di stampa o istituzionali) e UGC (*user-generated content*, vale a dire i contenuti generati dagli utenti).

Se un discorso attorno a questa coesistenza è necessario in questo paragrafo è perché, nell’ambiente comunicativo utilizzato dalla critica teatrale in Rete, una chiara distinzione tra questi due insiemi non sembra del tutto possibile: i contenuti mediali e gli UGC convivono sulle stesse piattaforme in maniera ormai fluida. Questo, si vedrà nei prossimi capitoli, rappresenta una grande problematicità per l’individuazione di una chiara funzione della critica.

Secondo gli studi, tre sono le caratteristiche fondamentali che identificano i contenuti generati dagli utenti: 1) Requisiti di pubblicazione; 2) sforzo creativo; 3) creazione al di fuori delle pratiche e delle routine professionali<sup>16</sup>. Il punto 1) esclude

---

<sup>16</sup> Cfr. Directorate for Science, Technology and Industry, Committee for Information, Computer and Communications Policy, *Measuring User-Created Content: Implications for the “ICT Access and Use by Households and Individuals“ Surveys*, Organisation for the Economic Co-operation and Development, 30/01/2008. <https://www.oecd.org/science/sci-tech/40003289.pdf> [consultato

espressamente contenuti privati come e-mail, chat e simili e quindi mette a fuoco la *dimensione collettiva della condivisione*; il punto 2) pone come requisito la *natura originale* degli UGC, l'espressione di un pensiero che vada oltre la riproposizione di contenuti; il punto 3) indica un tipo di produzione *non assoggettato ad aspettative lucrative*.

Questo report, diffuso nel gennaio 2008, risulta tuttavia già datato. Con il progredire delle tecnologie di interazione umano-macchina, il recipiente degli UGC si è allargato a dismisura, innescando processi evolutivi di matrice più generale, come ad esempio la progressiva e rapida professionalizzazione dei contenuti inseriti in alcune piattaforme. Oggi si potrebbe dire che rientra negli UGC tutto il *corpus* di contenuti generato dagli utenti: blog, *remix* di opere esistenti, *grassroots journalism* o portali di *crowdsourcing* come le enciclopedie partecipative<sup>17</sup>.

Il cortocircuito, in ambito di informazione e conoscenza, si è creato a partire dalla metà degli anni Duemila, quando i grossi gruppi editoriali hanno cominciato a ricavare, all'interno delle proprie piattaforme di informazione elettronica, spazi dedicati agli UGC<sup>18</sup>. Su territorio italiano, quasi tutti gli organi di stampa ospitano, nella propria versione online, blog di autori più o meno noti, sui cui contenuti detengono una sorta di "responsabilità limitata", garantita dalla disposizione visiva e organica all'interno delle pagine ufficiali<sup>19</sup>.

Attualmente sono numerose le ricerche che considerano gli UGC come un vero e proprio prodotto culturale, in grado di imporre una riformulazione generale della nozione di "testo". È importante qui chiarire il contesto teorico entro cui si inserisce una produzione di conoscenza specifica come l'informazione e la critica teatrale, che

---

10/08/2018].

<sup>17</sup> H. Jenkins, *Cultura Convergente*, cit., p. 137. Qui viene chiarito che «la convergenza *grassroots* rappresenta esattamente il processo *folk* accelerato e ampliato per l'era digitale. Dato tutto ciò, non dovrebbe sorprenderci il fatto che molte creazioni del pubblico prendano come modello, dialoghino con o reagiscano contro i media *mainstream*, o ripropongano materiali presi a prestito dalla cultura commerciale».

<sup>18</sup> Tra i primi esempi, *BBC News* nel 2005 o *CNN* con *iReport* o *Fox News* con *ureport*. Cfr. [http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking\\_point/your\\_news/6719867.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/your_news/6719867.stm); <http://www.ireport.com/>; <http://www.foxnews.com/thelineup/ureport/>. [consultati 10/08/2018].

<sup>19</sup> I blog ospitati sono sempre raccolti sotto una sezione manifestamente separata dal resto dei contenuti mediali prodotti direttamente dalle redazioni.

porta la produzione dei contenuti a confrontarsi con un ambiente sconfinato e reso ibrido dalla natura stessa della mediasfera. Individuate le dinamiche dei processi di globalizzazione della comunicazione, si comprende come ad alimentarle siano proprio i mutamenti interni al sistema mediale sotteso, osservato da Giovanni Boccia Artieri come un «territorio di negoziazione tra soggettività vecchie e nuove, [...] nel quale è possibile osservare le diverse forme della comunicazione e i livelli di intreccio»<sup>20</sup>.

Lo scenario è dunque quello delineato da Henry Jenkins nel suo volume *Cultura convergente*, dove – attraverso esempi strettamente nordamericani – vengono messi a fuoco l’agire e l’agenda di una vera e propria «intelligenza collettiva», animata all’interno di una «cultura partecipativa». La convergenza mediale è oggi una realtà conclamata, che propone un tipo di interazione tra media tradizionali e nuovi media estremamente complesso, difficile da classificare e, soprattutto, soggetto a cambiamento in base al contesto specifico in cui si presenta<sup>21</sup>.

Dal punto di vista tecnologico, la fase della convergenza mediale è resa possibile dalla digitalizzazione generata dai nuovi media, i quali permettono a uno stesso contenuto di viaggiare ed essere sviluppato su piattaforme mediali diversificate. Del discorso posto da Jenkins il tratto più rilevante ai fini di questa ricerca è quello che prefigura una crescita esponenziale e incontrollabile dell’intelligenza collettiva e dunque il carattere collettivo dell’atto di consumo dei prodotti mediali. Questo porterebbe tale processo alla creazione di un *corpus* di contenuti in grado di competere con il flusso di informazioni emanato dai produttori di media tradizionali. Nell’ambito dell’informazione e della critica teatrale online l’ingerenza degli UGC sui contenuti mediali si registra soprattutto nella fase di condivisione degli articoli di critica attraverso i social network. Questi ultimi rappresentano un ambiente interattivo immediato e in parte autogestito, tramite il quale gli utenti (lettori) hanno

---

<sup>20</sup> G. Boccia Artieri, *I media-mondo: forme e linguaggi dell’esperienza contemporanea*, Meltemi Editore, Roma 2004, p.9.

<sup>21</sup> H. Jenkins, *Cultura Convergente*, cit., p. 345. Per “cultura convergente”: «Termine che descrive il cambiamento sociale, culturale, industriale e tecnologico inerente alle modalità di circolazione della nostra cultura. [...] Il flusso di contenuti attraverso più piattaforme mediatiche, la cooperazione di imprese diverse, la ricerca di nuove forme di finanziamento tra vecchi e nuovi media e il comportamento nomade dei pubblici che sono alla ricerca di nuove esperienze di intrattenimento gratificanti».

modo non solo di commentare il contenuto fruito, ma di influenzarne i diversi livelli di significato. A disciplinare questa azione è il processo di ri-condivisione da essi subito, creando effetti inaspettati e imprevedibili, che obbligano i produttori di contenuti a interfacciarsi direttamente con la comunità di riferimento.

L'*agency* molteplice permessa e promossa da un social network come Facebook innesca vere e proprie dinamiche "performative", che gli studi di sociologia dei media stanno osservando con sempre maggior interesse, andando a svelarne una natura ormai abbastanza matura da essere analizzata da un punto di vista fenomenologico complesso.

L'analisi delle differenze e delle frizioni tra contenuti mediali e UGC nel campo dell'informazione e della critica online deve tenere conto di un dato di fatto: nella quasi totalità dei casi, la critica teatrale in Rete si esprime attraverso canali (più o meno istituzionali) riconducibili direttamente agli *organi di stampa*. Sia nella fase primordiale che nella seconda e più vigorosa emersione di spazi online, le voci della critica hanno avuto – seppur con fortuna alterna – la tendenza a esprimersi attraverso veri e propri media.

Anche i blog più indipendenti, completamente autogestiti e amministrati da un unico autore hanno puntato fin da subito a una forma di istituzionalizzazione dei propri formati. Il ricorso alla registrazione delle testate in tribunale, ad esempio, ma anche la semplice organizzazione dei contenuti, sono azioni attraverso cui gli animatori di questi spazi online si sono distaccati il più velocemente possibile da una dimensione realmente *grassroots*, per approdare a una veste grafica e a un linguaggio comunicativo rimediati dagli organi di stampa tradizionali.

Mentre i media tradizionali cominciavano a indebolirsi, l'apertura di una dimensione interattiva del Web portava, grazie alla nascita dei blog e dei primi social network, a un controllo sempre maggiore dei contenuti da parte degli utenti. Il modello centrato sull'utente («user-centric model») si è contrapposto al «publisher-centric model», caratteristico della mediasfera precedente alla diffusione del Web, al punto che gran parte dei principali produttori di informazione hanno cominciato a importare sulle proprie pagine elettroniche blog e *feed* di piattaforme di UGC<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Cfr. T. Daugherty, M.S. Eastin, N. Burns, *Handbook of Research on Digital Media and Advertising: User-Generated Content Consumption*, Information Science Reference, Hershey, PA 2011.

Se è possibile ricondurre i primi esperimenti a una sorta di “avanguardia” o di “preistoria” della critica online attiva in un momento in cui la Rete non era di fatto ancora matura per ospitare una reale interattività, la seconda “ondata” di blog e webzine si posiziona – non a caso – in quel momento storico che vede la proliferazione degli SNS (*social networking sites*)<sup>23</sup>. In quella generale tendenza “dal basso” a ricavare nel Web uno spazio per contenuti di informazione e critica il più possibile riconoscibile e mutuato dai media tradizionali, i social network hanno rappresentato un’azione “ancora più dal basso”, andando ad aggiungere un ulteriore livello di accesso al discorso.

### **3.2.1. User -Generated Content e critica teatrale. I social network come ambiente privilegiato**

Nel *framework* fenomenologico e teorico dentro al quale ho analizzato queste specifiche comunità virtuali l’affermarsi dei social network come principale ambiente di veicolazione e disseminazione dei contenuti critici ha aperto sostanzialmente uno spazio di dialogo con i “fan” del teatro, categoria che raccoglie in gran parte artisti e addetti ai lavori. Tramite le piattaforme di *social networking*, i membri della comunità fisica del teatro vengono ammessi a un circolo di discussione in cui tuttavia resta estremamente chiara la differenza di natura tra un contenuto mediale e un commento “postato” da un utente a margine di un post di condivisione su Facebook.

In *Fenomenologia dei Social Network* si legge:

Il processo di trasformazione dello statuto dei contenuti non trova nella provenienza industriale o amatoriale dei prodotti un elemento di discriminazione per l’attivazione di fenomeni di condivisione/commento: i consumi convergenti sembrano vedere nel loro essere performativi, più che nella divisione tra consumi mediali e consumi circolari ugç, la loro caratteristica principale. [...] Una volta inserito nei circuiti di condivisione, discorsivizzazione, di mobilità tipica dei media

---

<sup>23</sup> Cfr. V. Jeanne-Perrier, N. Smyrniotis, J. Diaz Noci, *Journalism and Social Networking Sites: Innovation and Professional Transformation or Imposition of “Sociability”?*, «About Journalism», n.4, 2015, pp. 8–11.

digitali, il prodotto culturale risente sempre più marginalmente delle caratteristiche di contenuto più o meno istituzionale, più o meno amatoriale<sup>24</sup>.

Una tale affermazione viene, in questa ricerca, confrontata con un quadro fenomenologico specifico e sommata all'istituzionalizzazione degli spazi di informazione e critica. Il risultato è uno scenario in cui, laddove si affievolisce la dicotomia tra contenuto mediale e UGC, se ne istituisce una diretta tra la voce del critico e la risposta della comunità a cui si rivolge. Una comunità come quella del teatro, in Italia e non solo, in una generale disintermediazione tra utente e contenuto fruito o prodotto. Il gruppo acquisisce – in maniera più o meno cosciente – una crescente consapevolezza dei mezzi utilizzati, della loro *affordance* e della «logica di costruzione di contenuti e linguaggi molto simili a quelli dei media di massa, utilizzati però in un ambiente in cui gli individui sono in connessione tra loro»<sup>25</sup>.

Nell'articolo *Productive Publics and Transmedia Participation*, Giovanni Boccia Artieri fa riferimento al termine «*networked publics*» («pubblici interconnessi») così come teorizzato da Danah Boyd, che lo applica direttamente ai social network. Sono «*networked publics*» quei soggetti collettivi che hanno

allo stesso tempo (1) lo spazio costruito attraverso tecnologie di rete e (2) la comunità immaginifica che emerge come risultato dell'interazione tra persone, tecnologia e pratica. I pubblici interconnessi sostengono molte delle stesse pratiche riguardanti i pubblici non mediati, ma le loro differenze strutturali spesso modulano le pratiche in maniera peculiare<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini et al., *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi medialti degli italiani online*, goWare e Guerini Associati, Firenze-Milano 2018, [ebook], Loc. 1167.

<sup>25</sup> G. Boccia Artieri, *Productive Publics and Transmedia Participation*, «Participations. Journal of Audience & Reception Studies», vol. 9, n. 2, Novembre 2012, pp.448–468, p. 451, trad. mia. «The diffused awareness of a logic of the construction of contents and languages which are very similar to those of the mass media, used however, in an environment in which individuals are connected to each other».

<sup>26</sup> D. Boyd, «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*, Routledge, London-New York 2010, pp. 39–58, p. 46, trad. mia. «Publics that are restructured by networked technologies. As such, they are simultaneously (1) the space constructed through networked technologies and (2) the imagined community that emerges as a result of the

Secondo Boccia Artieri i *networked publics* non sono semplicemente una forma di comunità partecipativa, ma piuttosto «culture partecipative. [...] Questo significa che abbiamo bisogno di trasformare i concetti di comunità virtuali o comunità di pratiche accessibili tramite il web in forme diffuse di pubblici produttivi»<sup>27</sup>.

### 3.3. *Il teatro tra comunità reali e comunità virtuali*

La sfera della produzione e quella della diffusione della critica online sono legate da un rapporto di forte interdipendenza, poiché l'intero sistema della «società interconnessa» funziona tramite un saldo equilibrio tra evoluzione dei mezzi tecnici e trasformazione dei modelli di interazione sociale<sup>28</sup>. Secondo Piero Dominici nello scenario odierno,

la comunicazione, i mezzi di comunicazione, il sistema dell'informazione, la Rete e, in particolare, il Web 2.0 sembrano aver definitivamente *occupato* [...] non soltanto lo *spazio pubblico della discussione* e della formazione delle *opinioni pubbliche*, ma anche quell'area decisiva della prassi sociale un tempo "controllata" dalle tradizionali agenzie di socializzazione<sup>29</sup>.

---

intersection of people, technology, and practice. Networked publics support many of the same practices as unmediated publics, but their structural differences often inflect practices in unique ways».

<sup>27</sup> G. Boccia Artieri, *Productive Publics and Transmedia Participation*, cit., p. 452, trad. mia. «Networked publics are not simply a form of a participatory community, but rather they are participatory cultures that generate symbolic forms in which the participation is structured around the logic of sharing, free, open, non-utilitarian contents, and so forth. This means that we need to change the concepts of virtual communities or communities of practice via the web in the concept of widespread forms of "productive publics"».

<sup>28</sup> P. Dominici, *Dentro la società interconnessa. Prospettive etiche per un nuovo ecosistema della comunicazione*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 106. Il sociologo identifica la società interconnessa con la «società della comunicazione totale» in cui è conclamata la «consapevolezza del potere sempre più invasivo della comunicazione di strutturare i sistemi socioculturali, determinandone il tipo di evoluzione».

<sup>29</sup> Ivi, p. 76, corsivi originali.

Benché questa fotografia riguardi la sfera più ampia dell'ecosistema della comunicazione, entrambi i fenomeni citati (evoluzione dei mezzi tecnici e trasformazione dei modelli di interazione sociale) acquistano una rilevanza prominente in un settore specifico come la critica teatrale.

Da un punto di vista fenomenologico la pratica critica teatrale può essere, su un primo livello, riassunta in tre fondamentali caratteristiche:

- *costruzione* di una conoscenza puntuale dell'oggetto di riferimento (arti performative);
- *vocazione* alla diffusione di materiali utili all'approfondimento di una conoscenza specifica;
- *composizione* dei destinatari di questa forma di comunicazione e divulgazione, vale a dire la comunità degli spettatori, dei lettori interessati all'ambito e degli attori del sistema teatrale.

Questo schema di massima possiede, storicamente, un valore a prescindere dalla mediasfera in cui si inserisce e dai formati specifici che utilizza o sperimenta. Tuttavia l'analisi di questa ricerca ha dimostrato come i tre anelli di questo processo possano rappresentare un punto di partenza particolarmente importante per la critica online. Questo perché una delle problematiche più sentite dalla critica in Rete è quella riguardante la chiarezza delle intenzioni, del ruolo e della funzione della pratica critica stessa, in un ambiente che dimostra di averne una visione sempre più offuscata. Nel momento in cui la critica si confronta con la diffusione online dei propri materiali, *costruzione* di conoscenza, *vocazione* alla sua diffusione e *composizione* di una comunità di destinatari appaiono dunque come tappe di un processo fondamentale per chiarire, su un piano generale, i presupposti programmatici della critica e la relativa funzione nei confronti della comunità di riferimento.

Nell'analisi delle modalità di diffusione del pensiero critico online, a un'ampia varietà di stili si contrappone una sostanziale univocità nel manifestarsi di questi presupposti. In particolare il terzo punto (composizione della comunità) caratterizza

profondamente la critica in Rete rispetto ad altre forme di diffusione della cultura teatrale, soprattutto nel momento storico attuale, in cui la circolazione delle informazioni è determinata dalla composizione di specifiche cerchie di interesse, legate tra loro da criteri di appartenenza a micro-comunità (la comunità della danza, la comunità del teatro sociale, la comunità del teatro ragazzi, la comunità della creazione under 35, etc.).

Il processo che crea delle micro-comunità è lo stesso che, secondo Giovanni Boccia Artieri, dà forma a una «sfera pubblica plurale»:

Gli individui abbandonano le forme conoscitive basate sul rapporto tra soggetto e oggetto in cui sono stati socializzati per riconoscersi in meccanismi fiduciosi fondati sull'appartenenza a gruppi con cui si sentono affini, secondo meccanismi affettivi ed emotivi [...] e che condividono narrazioni che costruiscono uno sfondo semantico comune<sup>30</sup>.

Su ciascuno dei tre perni (*costruzione, vocazione e composizione*) insiste la complessità di un sistema di ricezione del pensiero e della scrittura critica ormai radicalmente regolato dai principi della cultura digitale (nelle forme esposte in 3.1.2) e dalle logiche delle comunità virtuali.

Il punto di partenza per comprendere questo termine è il concetto elaborato da Howard Rheingold, il primo a introdurre il termine in diretto riferimento alla dimensione comunicativa della Rete, sinonimo di condivisione di interessi e spazi comuni in continua evoluzione. Esso immagina il mondo digitale come una «coltura batterica, la rete come il terreno di coltura e le diverse comunità virtuali come le colonie di microorganismi che si moltiplicano nella coltura»<sup>31</sup>.

Il termine comunità implica dunque contestualmente i concetti di moltitudine, interazione, contatto, ma al contempo si tratta di un termine collettivo. Ciò che gli studi sul Web stanno portando alla luce è la forte interdipendenza tra i concetti di individualità (delle scelte, degli interessi, delle possibilità di personalizzazione) e collettività (creazione di gruppi di interesse e settorializzazione dei flussi culturali

---

<sup>30</sup> G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 45.

<sup>31</sup> H. Rheingold, *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciber spazio*. [*The Virtual Communities*, 1993], Sperling & Kupfer, Milano 1994, p. 6.

messi in circolo dal Web). Il risultato è una crescente complessità nelle modalità con cui l'individuo si rapporta – tramite l'uso di software alla portata di tutti – con il fatto sociale e come esso considera e soppesa il proprio intervento all'interno della comunità virtuale.

### Spazio e tempo tra reale e virtuale

Lo stesso Henry Jenkins fornisce un inquadramento fenomenologico delle comunità virtuali, ponendo le basi per una prospettiva adatta da cui guardare al caso della critica teatrale. In *Cultura Convergente* egli sottolinea la visione di Lévy, secondo cui «questi gruppi mettono “a disposizione dell'intellettuale collettivo l'insieme delle conoscenze esistenti e pertinenti per lui in un dato momento”; [...] rappresentano luoghi fondamentali “di discussione, negoziazione ed elaborazione collettiva” e spronano i singoli a reperire nuove informazioni»<sup>32</sup>.

Riprendendo i principi di interattività e di flessibilità che lo distinguono dagli altri depositi di conoscenza, il Web per Maurizio Ferraris è un sistema «performativo e non puramente descrittivo», concentra la propria influenza (Ferraris lo chiama proprio «potere di controllo») nella possibilità di incrociare due tensioni: «ampiezza dell'archivio e rapidità della trasmissione», attraverso tre principi fondamentali: «automatizzazione, dinamizzazione, iper-registrazione»<sup>33</sup>.

Piuttosto che di una «coscienza collettiva» (Lévy), Ferraris teorizza un «inconscio sociale», una sorta di spirito di reazione che si attiva tacitamente nel momento in cui un individuo si trovi a integrare completamente l'uso di un mezzo tecnologico come il computer con le azioni quotidiane, agendo in una situazione di «indistinzione tra sociale e mediale e tra privato e lavorativo»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> H. Jenkins, *Cultura Convergente*, cit., p. 4. Il passo citato da Lévy si trova in: P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio [Mankind's Emerging World in Cyberspace, 1997]*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 34.

<sup>33</sup> M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, Laterza, Roma-Bari 2015, [ebook], pp. 36-45.

<sup>34</sup> M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, cit., p. 27.

Una fondamentale caratteristica è la coalescenza tra dimensione pubblica e dimensione privata nelle pratiche sociali nel contesto della mediatizzazione<sup>35</sup>. Con l'evolvere della tecnologia e della cultura digitale certi mezzi di comunicazione tradizionalmente intesi come privati (ad esempio la fotografia) hanno avuto modo di accedere a contesti pubblici, o altri in precedenza legati a una dimensione comunitaria (ad esempio la musica) sono stati spinti dalle tecnologie dentro contesti privati.

Per quanto riguarda il teatro, tuttavia, questo processo è sempre stato molto limitato. Se si escludono le forme di commercializzazione di teatro filmato (quindi rimediato nella forma audiovisiva domestica), non esiste di fatto altro modo per fruire il teatro che non preveda l'accesso dello spettatore al contesto specifico in cui l'evento è stato pensato, inserito o adattato. Al netto degli esperimenti di eventi *live* trasmessi in tempo reale nei cinema, questo dimostra che il teatro – almeno a oggi – ribadisce continuamente, nei confronti dei suoi fruitori, una necessità di compresenza<sup>36</sup>.

Nella raccolta dei documenti per questa tesi, e ancor prima nella pratica svolta nel corso di dieci anni, questa fondamentale caratteristica delle arti sceniche dimostra di essere una chiave per interpretare molti degli esperimenti tentati dalla critica in Rete. Essa si trova costantemente alle prese con una negoziazione di senso e di strumenti in grado di problematizzare quella necessità di compresenza tra performer e spettatore e, in qualche modo, di includerla in un'analisi dei linguaggi, in un'indagine delle politiche culturali.

Se di negoziazione si parla è perché quella necessaria compresenza promossa dalle arti performative deve poi essere tradotta in un "discorso della comunicazione", come tale inscritto in un codice mediale intriso di virtualità. Questo passaggio è

---

<sup>35</sup> Boccia Artieri, L. Gemini, et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 552. Qui vengono individuati tre «ambiti dell'esperienza sociale di Facebook», descrittivi di tre particolari modi di percepirlo: «online/offline, mondo vicino/mondo lontano, pubblico/privato». Queste «coppie di concetti» non rappresentano vere e proprie dicotomie, e ciascuna è legata all'altra da un rapporto complesso definito di "coalescenza", in cui insiste una forma di «coimplicazione dei termini di ogni coppia piuttosto che una chiara distinzione».

<sup>36</sup> Cfr. S. Lo Gatto, *Dare al cinema quel che è del cinema. Il teatro digitalizzato*, in «Teatro e Critica», 3 Maggio 2017. <https://www.teatrocritica.net/2017/05/dare-al-cinema-quel-che-e-del-cinema-il-teatro-digitalizzato/> [consultato 11/08/2018]; S. Lo Gatto, *Dissolvenza incrociata. Sarà il teatro il vero cinema 4D?*, in «8 ½», n. 30, Dicembre 2016, pp.44-45.

presente anche se si analizza lo stesso processo sui media cartacei o audiovisivi, tuttavia l'odierno contesto della mediatizzazione si fonda su una definizione "arricchita" di quella virtualità. Attraverso la componente virtuale, ai fruitori del teatro non viene offerto soltanto un presunto "contatto" con l'evento ma anche la possibilità di interagire con una propria visione personale, per esprimere la quale risulta sempre meno necessaria l'effettiva partecipazione all'evento *live*.

Nota anche Oliviero Ponte di Pino: «in un mondo tendenzialmente digitalizzato, virtualizzato, in una realtà che prende le forme di quello che appare sullo schermo, il teatro conserva una funzione fondamentale: l'esperienza vissuta da persone reali in uno spazio reale»<sup>37</sup>.

La riflessione critica in ambiente digitalizzato e virtualizzato ha il compito di riflettere sulla compresenza di quella dimensione con quella reale, fondamentale per le arti sceniche e sull'esperienza di artisti e spettatori che percorrono quel ponte in un senso o nell'altro. E può farlo grazie a uno sforzo di consapevolezza che la porti a «mettere in relazione l'evento *hic et nunc* del teatro con la sfera del virtuale»<sup>38</sup>.

Il principio di compresenza è garantito dalla natura *live* dell'evento stesso<sup>39</sup>. Tuttavia, il lavoro della critica teatrale online si sviluppa attraverso modalità, linguaggi e processi in larga parte determinati dai mezzi di produzione; è poi veicolato all'interno di un'architettura di ricezione e di *condivisione* del tutto legata alle specifiche del mezzo digitale. A sua volta, proprio il mezzo digitale, nell'ambito della dialettica dei media interattivi, aziona meccanismi di partecipazione, sostegno e promozione dei sistemi creativi e produttivi del teatro, aprendosi a un dialogo inedito rispetto al passato<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Cfr. D. Radosavljević (a cura di), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, Bloomsbury, London 2016. Nel saggio introduttivo l'autrice riporta una conversazione avuta con Lyn Gardner, critico titolare di *The Guardian*. «Lyn Gardner faceva notare come il proprio lavoro fosse sempre dipeso dalle conversazioni con altre persone nella vita reale e che "Twitter non aveva fatto altro che dare seguito a questa pratica in un modo diverso"», p. 24, trad. mia. «Lyn Gardner noted that her work was always dependent on conversations with people in real life and that "Twitter has only made this continue in a different way"».

<sup>40</sup> Va considerato che anche i contenuti medialti cartacei vengono digitalizzati con rudimentali fotografie e condivisi sui social media.

Manuel Castells analizza lo slittamento nella percezione delle dimensioni spazio e tempo. Esso influenza il racconto e la discussione dell'evento teatrale contemporaneo, in cui stagioni e festival convoca la comunità reale degli spettatori, mentre il discorso sul teatro si svolge principalmente sulle bacheche dei social media. In opposizione al consueto spazio dei luoghi, Castells parla di uno spazio dei flussi come nuova dimensione endemica della *network society*: il suo funzionamento si identifica con la possibilità di alterare il significato stesso dell'esperienza la quale, manifestandosi al di là della realtà costituita all'interno di luoghi fisici determinati, si trova «orientata verso un orizzonte storico»<sup>41</sup>.

In questo modo il Web diviene una sorta di interfaccia culturale, il cui funzionamento sollecita e insieme influenza le tensioni di apertura e chiusura di un utente nei confronti della realtà che il medium sta presentando. Ciò significa che la relazione che intercorre tra la scena e un suo osservatore viene poi consegnata al lettore all'interno di un ambiente mediale che funziona secondo regole precise, ricalibrando la ricezione di un messaggio in uno spazio e durante un tempo indefiniti e posti in continua tensione tra reale e virtuale.

Nel passaggio, operato dalla critica, da ambiente reale a piattaforma telematica le comunità virtuali sollecitano, mettono in atto o comunque subiscono l'azione di riformulazione dell'esperienza spettatoriale. Allo stesso modo, gli artisti ritrovano le tracce del proprio lavoro rielaborate dentro il racconto collettivo che viene “performato” non tanto dai media stessi, quanto dalle modalità di utilizzo a essi legate<sup>42</sup>.

I parametri di fruizione dell'evento teatrale vengono dunque riorganizzati nel momento in cui un suo resoconto o una sua analisi vengono messe in circolazione sui social network.

---

<sup>41</sup> M. Castells, *La nascita della società in rete [The Rise of the Network Society, 1996]*, EGEA, Milano 2002, p. 490. «Lo spazio in rete dei flussi [...] ispira a imporre la propria logica a luoghi segmentati, dispersi, sempre più spesso non correlati gli uni agli altri, sempre meno capaci di condividere codici naturali».

<sup>42</sup> Nel paragrafo 4.2.2., “Modelli per una critica digitale”, verrà analizzata più a fondo una serie di paradigmi della cultura digitale che sembrano insistere direttamente sulla relazione tra spettatore e scena, tra performer e fruitore e all'interno dello stesso processo creativo.

### 3.3.1. *Produzione di significato sul Web interattivo*

Esaminati questi concetti base riguardanti le comunità virtuali, le testimonianze dei soggetti interrogati rivelano lo scopo di comprendere in quale misura le modalità di comunicazione specifiche del Web interattivo intervengano nella qualità del dialogo che è alla base della disseminazione della critica. Come si vedrà nel paragrafo successivo, lo specifico contesto mediale e la composizione dei partecipanti al discorso influenzano profondamente il corso di un dibattito attorno al teatro e alla critica. Determinati percorsi di analisi, tuttavia, sono in grado di ricostruire le modalità secondo cui le peculiari architetture retoriche della Rete 2.0 arrivano a influenzare il contenuto di un dibattito e a intervenire nel processo di costruzione dei significati.

Nel caso di studio proposto si noterà come il processo di costruzione della stessa identità (e, ancor più, delle dinamiche di relazione) tra i partecipanti a una discussione sia determinata in larga parte dall'impostazione dialettica promossa dai mezzi utilizzati. Quanto all'assegnazione dei significati, essa diviene un punto fondamentale quando si misurano la qualità dell'analisi e della produzione di conoscenza sul teatro e soprattutto le modalità di interazione tra la critica e l'ambiente di riferimento.

Ai fini di esplorare più da vicino le dinamiche nascoste di queste modificazioni, è utile citare alcune teorie che dalla metodologia di analisi tecnoculturale e semiotecnologica elaborano il concetto di «macchine di significato» (*meaning machines*), applicabile alle piattaforme di *social networking*<sup>43</sup>. Alla base di questa

---

<sup>43</sup> Cfr. G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, Palgrave Macmillan, New York 2014. Secondo la studiosa, la «prospettiva tecnoculturale [non esamina] semplicemente i testi da cui provengono i significati, ma l'intero assemblaggio di tecnologie e processi sociali e culturali che fanno un testo, i suoi autori e i suoi possibili utenti». Ivi, p. 66, trad. mia. «We find a transformation in our object of study: it is not simply texts that need to be examined for their meanings, but the whole assemblage of technologies and social and cultural processes that make a text, its author(s), and its users possible». Riguardo alla disciplina della semiotecnologia, si legge: «Il software produce sì segni e modalità di esistenza, ma lo fa senza alcuna forma di comprensione umana o capacità di rappresentazione o linguistica. Il software semiotecnologico interviene sul piano

locuzione vi è l'idea che certi software complessi, pur non possedendo una vera e propria volontà paragonabile ad apparati di intelligenza artificiale, possano essere studiati come oggetti tecnologici in grado di influenzare e mutare la forma di processi in cui sono coinvolti gli attori umani, essendo le loro funzionalità prodotte e implementate da questi ultimi. Una definizione di *meaning machines* è:

una combinazione di componenti tecnologiche, umane e culturali che lavorano insieme attraverso un sistema di segni per creare non solo significati, ma anche effetti di significatività o non significatività. [...] Catalogando e articolando insieme diversi processi atti a produrre significato, gestire e colonizzare un ambiente comunicativo, una *meaning machine* impone tipi specifici di regolarità in un campo di comunicazione aperto [...]<sup>44</sup>.

Recuperando le posizioni di Michel Foucault, la produzione di significati cessa di essere un processo interamente umano e comincia a rispondere, almeno in parte, all'inserimento dentro strutture di potere<sup>45</sup>. Il dialogo tra hardware e software e quello tra utente e interfaccia ricostruiscono di fatto una struttura di potere, alla quale il significato prodotto tende a sottostare, guidando l'analisi in un contesto definito

---

linguistico, nella produzione di segni, usando dati e non linguaggio». Ivi, p. 70–71, trad. mia. «Software does produce signs, and modes of existence, but it does so without any kind of human understanding and representational and linguistic capacity. Semiotological software intervenes in the linguistic plane, in the production of signs, by using data, not language».

<sup>44</sup> Ivi, p. 55, trad. mia: «meaning machines are assemblages of diverse technological, human, and cultural components that work through signs in order to create not only meanings, but also effects of meaningfulness and meaninglessness. [...] By sorting through and articulating together different processes in order to produce meaning, manage, and colonize a communicative territory, a meaning machine imposes specific kinds of regularities onto an open-ended communication field, such as everyday conversation and exchange».

<sup>45</sup> Michel Foucault affronta il tema del rapporto tra corpo, potere e sapere in diversi scritti. Quelli a cui si riferisce Langlois sono M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976; – *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2002; – *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 1974, – *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane [Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines, 1966]*, BUR, Milano 2016; – «Body/Power», in C. Gordon (a cura di), *Michel Foucault. "Power/Knowledge". Selected interviews and Other Writings (1972-1977)*, Pantheon Books, New York 1980.

“post-ermeneutico”<sup>46</sup>. A partire dalle teorie di Friedrich Kittler – che introducono le tecnologie dei media come componenti chiave nei processi di costruzione di relazioni sociali attraverso il linguaggio – «lo studio del significato non è più un esercizio di interpretazione, [...] il focus si sposta dal significato di un testo verso l’analisi delle condizioni attraverso cui quel significato è reso possibile»<sup>47</sup>.

In questo senso, i social media – strumenti di condivisione e selezione dei contenuti critici – compongono un’interfaccia che possiede certe proprie condizioni tecnoculturali di produzione, circolazione e intervento all’interno di uno specifico campo sociale. Nella fase di condivisione dei contenuti è frequente l’argomentazione di opinioni intorno alla comprensibilità del senso generale di un’analisi critica sulle pagine elettroniche.

Per quanto si tenda a non assegnare troppo peso al commento a margine di un articolo o di una condivisione su social network firmata da spettatori (spesso anonimi o che comunque non occupano un posto riconoscibile nella comunità reale del teatro), è invece importante considerarne la portata e il potenziale di influenza che esso può avere rispetto allo stile adottato da uno specifico contributo rivolto a uno specifico contesto.

La ragione per cui sarebbe metodologicamente errato ignorare un *thread* di commenti sta proprio nel fatto che il medium sul quale la discussione attorno all’evento teatrale sta avendo luogo *include* anche oggetti diversi da quelli su cui, in un contesto di comunità reale, vengono negoziati presupposti e significati di un discorso. La stessa architettura dialettica e retorica degli spazi interattivi della Rete mette in atto un chiaro intervento tecnoculturale nel discorso delle comunità virtuali. Certe *meaning machines* come le piattaforme di *social networking* tendono a imporre dei limiti e delle forme di omologazione ai quali l’interazione a mezzo testuale non è del tutto in grado di opporre resistenza. L’esempio più evidente è la limitazione a 140

---

<sup>46</sup> Cfr. D.E. Wellbery, «Foreword», in F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900 [Aufschreibesysteme 1800/1900, 1985]*, Stanford University Press, Stanford, CA 1990, p. VII–XXXIII. Il termine “post-ermeneutico” è usato da David E. Wellbery per definire le posizioni teoriche di Friedrich Kittler.

<sup>47</sup> Cfr. G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, cit., p. 64, trad. mia: «In the posthermeneutic framework, then, the focus turns away from the meaning of a text to an analysis of the conditions through which such meaning is made possible [...]. The study of meaning is not an exercise in interpretation anymore».

caratteri imposta ai post su Twitter, che costringe gli utenti a ridurre le proprie esternazioni a lanci di notizie, aforismi e brevi commenti, infatti utili per la cronaca in diretta di avvenimenti pubblici, così come di trasmissioni o eventi *live*<sup>48</sup>.

L'influenza di queste impostazioni risulta più evidente, da una prospettiva visiva, su oggetti mediali che ospitano, ad esempio, *pop-up*, notifiche *push* o inserzioni pubblicitarie in grado di influenzare il percorso cognitivo dell'utente. Nell'ambito di questa ricerca è utile osservare il tipo di impatto che un contenuto di ragionamento ha nel momento in cui si inserisce in ambienti virtuali che ospitano comunità complesse. Il tentativo è quello di spostare l'attenzione «da un insieme specifico di significati espressi da un autore verso la messa in moto di un insieme di processi tecnoculturali relativi alla produzione e alla circolazione del significato»<sup>49</sup>.

Proprio in Rete, poi, l'analisi del processo di creazione di significati raccoglie informazioni riguardanti un più generale posizionamento della funzione critica nei confronti della comunicazione e del discorso attorno al teatro. Anch'esso, infatti, è mediato da equilibri identitari dei soggetti coinvolti nello scambio di ragionamenti, che appaiono ampiamente influenzati dall'ambiente.

Come nota Laura Gemini in un'intervista che accompagna la ricerca *Fenomenologia dei Social Network*, «gli utenti siano soprattutto consumatori di contenuti altrui [...]. [I] contenuti sono sia gli elementi espressivi e identitari, sia una moneta di scambio relazionale importantissima»<sup>50</sup>.

È ancora Maurizio Ferraris a sostenere che, piuttosto che favorire una costruzione della realtà guidata da un io e da una moltitudine i quali, in rapporto di interazione, danno forma alla realtà, è l'ambiente stesso «a predisporre le interazioni da cui, con

---

<sup>48</sup> Cfr. P. Armelli, *Twitter rinuncia ai 140 caratteri perché i limiti non ci piacciono*, in «Wired.it», 27 Settembre 2017. <https://www.wired.it/play/cultura/2017/09/27/twitter-280-caratteri-limiti/> [consultato 21/08/2018]. Il numero dei caratteri è stato portato da 140 a 280 nel novembre 2017, segno che lo stesso paradigma di brevità sta venendo sempre più abbandonato in forza di contributi che sviluppano più spazi e, potenzialmente, un ragionamento più articolato.

<sup>49</sup> G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, cit., p. 68, trad. mia: «It is therefore useful to switch the focus from a specific set of meanings expressed by an author to the enactment of multiple technocultural processes of meaning production and circulation [...]».

<sup>50</sup> M.G. Falà, *Utenti Facebook non più distinti tra online e offline. Intervista a Laura Gemini*, in «Maria Grazia Falà / Blog», 26 Marzo 2018. <https://www.mariagraziafala.it/laura-gemini-utenti-facebook-non-piu-distinti-online-e-offline/> [consultato 11/08/2018].

gradi di crescente complessità, emergono il mondo sociale, i significati e [...] le costruzioni esplicitamente concepite come tali»<sup>51</sup>. Il termine “significati” si collega dunque al risultato di una forma complessa di interazione ed è posto accanto alla categoria del “mondo sociale”, termine che, nel caso di questo studio, può indicare la comunità stessa del teatro, con le logiche reali/virtuali che la regolano.

Su questi due livelli (interazione e mondo sociale), dunque, rispetto all’assegnazione dei significati la dimensione delle comunità virtuali garantisce che sia l’ambiente stesso a contenere in sé un proprio senso. Di certo si incontra una dimensione collaborativa che, a seconda del contesto, riorganizza il senso e il peso dei significati a partire dai sistemi di relazione costruiti dal rapporto utente/mezzo/oggetto; dunque autore-lettore/Web/teatro<sup>52</sup>.

### **3.3.2. Aspetti comunicativo-relazionali e forme di cosmesi**

Il funzionamento delle comunità virtuali in Rete sta oggi ridefinendo i processi culturali: in una spinta verso l’individualità, sta importando pratiche provenienti dall’era elettrica e applicando a esse le logiche di funzionamento emanate dalle tecnologie digitali<sup>53</sup>. A questa linea appartengono le possibilità di estrema personalizzazione, ma anche certe espressioni divenute ormai di uso comune – “utenti unici”, “contatti unici”, numero di click, interazioni prodotte, etc. – che evidenziano la rivalutazione dell’attività individuale svolta su un sito web e la sua ricaduta sulla fortuna di quest’ultimo e dei singoli contenuti che diffonde.

Il campo di forze della Rete di oggi diviene il nucleo di un’attività dinamica e “performativa” emergente dal *corpus* di iscrizioni dei singoli utenti portato a produrre strati di realtà interattiva. Tra le comunità virtuali quella del teatro si presenta vivida e coesa e – a differenza, ad esempio, di altre aree disciplinari della

---

<sup>51</sup> M. Ferraris, *Mobilitazione totale*, cit., p. 44.

<sup>52</sup> Questo processo è ampiamente visibile e analizzato nel dettaglio nel caso di studio riportato al Paragrafo 3.3.3., “Un caso di studio sul potere dei social media”.

<sup>53</sup> Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare [Understanding Media. The Extensions of Man, 1964]*, Il Saggiatore, Milano 2008.

critica come le arti visive, la TV o i videogames – assume, come sottolineato, una forma ibrida proprio perché non può prescindere da una dimensione di incontro in compresenza. Il rapporto tra la critica online e le sue comunità di riferimento basa le proprie dinamiche sulla ricerca di una fidelizzazione tra testata e lettori, ma anche sulla capacità di intercettare e discutere in tempo reale le urgenze che definiscono le aree di attenzione.

Come mostrerò attraverso il caso di studio, a decidere gran parte di sviluppo ed esito della discussione è di certo il contesto peculiare in cui questa si anima, ma sono anche la particolare “qualità” della presenza e le modalità di partecipazione “performate” dagli interlocutori.

Per individuare la funzione della critica nelle logiche del Web la considerazione delle comunità virtuali gioca però un ruolo fondamentale, perché significa confrontarsi con una specifica “società” fatta di *fruitori* di contenuti e potenziali *produttori* di discorso attorno a essi. In questo modo il piano dialettico – storicamente impostato su un approccio comunicativo in cui l’aspetto del contenuto aveva precedenza su quello della relazione – si parcellizza in sottoinsiemi, tanti quanti sono i partecipanti a una discussione<sup>54</sup>. La forma di questo agire si manifesta, sui social media, in tempo reale e seguendo dei codici individuali, non unitari e non necessariamente condivisi.

Facebook, in particolare, è un luogo in cui possono convivere diverse presentazioni del sé, più o meno efficienti nel guidare una discussione come quella esaminata nel prossimo paragrafo. Con il termine «cosmesi» sono stati definiti i diversi «repertori performativi pragmaticamente definiti da prassi e significati e definiti nella piattaforma stessa»<sup>55</sup>. Tra questi, uno richiama il tipo di “performatività” messa in atto dall’esempio riportato: «la cosmesi promozionale rimanda a un agire strategico orientato alla ricerca di approvazione al fine di aumentare la propria reputazione nella cerchia degli amici»<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. P. Watzlawick, P. Beavin, D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana [Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies & Paradoxes, 1967]*, Astrolabio, Roma 1971. Si fa riferimento al secondo assioma della comunicazione postulato dalla Scuola di Palo Alto, secondo cui all’interno di ogni comunicazione si possono individuare due livelli: quello del contenuto, che definisce *che cosa* si stia comunicando; quello della relazione, che specifica quale tipo di relazione si voglia instaurare con il destinatario.

<sup>55</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini, F. Pasquali, et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 274.

<sup>56</sup> Ivi, Loc. 287.

Per avvicinarci al nostro contesto specifico, un passo utile è la definizione data da Barry Wellman, secondo il quale le comunità virtuali non devono essere contrapposte alle comunità fisiche: sono comunità diverse, con regole e dinamiche proprie, che interagiscono con altre forme di comunità, in una feconda creazione di legami multipli<sup>57</sup>. Sulla differenza tra legami forti (famiglia, amici, militanza politica, relazioni durature) e legami deboli (occasionalmente e di breve durata) si trovano in accordo il pensiero di Castells e quello del sociologo economico Mark Granovetter<sup>58</sup>. I legami deboli online e offline mettono in collegamento persone con caratteristiche sociali differenti e, in una società che viaggia verso l'individualizzazione e il disimpegno civico, «la comunicazione online favorisce la discussione disinibita, dando luogo a sincerità nel processo»<sup>59</sup>.

La trasparenza raggiunta dai software di lettura e di condivisione più aggiornati si unisce alle grandi versatilità e universalità con cui un utente singolo non solo apprende ma immette contenuti nello spazio dei flussi, creando un rapporto conflittuale tra la dimensione di vicinanza e di lontananza da un fatto sociale come lo spettacolo teatrale. I sistemi di regole condivise – potremmo dire la dimensione istituzionale – su cui si fondano le comunità sono oggi pronti a deformarsi sotto la spinta interna di chi li determina e li rispetta.

Stando ai dati raccolti, proprio la persistente dimensione istituzionale messa a punto da una Rete di conoscenza come quella dell'attuale critica teatrale online è responsabile, in gran parte, dell'equilibrio precario che la specialità della scrittura critica ha modo di esprimere nei confronti del suo oggetto di riferimento. Nel passaggio tra partecipazione in compresenza (evento) e discussione delle forme e delle modalità (pubblicistica critica) si crea un dislocamento di cui sono vittime, allo stesso modo, critica, artisti e lettori, generando una non più chiara "allocazione" di quella conoscenza specifica, ormai raggiungibile da tutti ma non più forte di un percorso di riconoscibilità ratificato dalla comunità stessa.

---

<sup>57</sup> Cfr. B. Wellman e M. Gulia, «Net Surfers Don't Ride Alone: Virtual Communities as Communities», in B. Wellman (a cura di), *Networks in the Global Village*, Westview Press, Boulder, CO 1999, pp. 331–366. Citato in G. Boccia Artieri, L. Gemini, et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 274.

<sup>58</sup> M. Granovetter, *La forza dei legami deboli e altri saggi*. [*The Strength of Weak Ties: a Network Theory Revisited*, 1973], Liguori, Milano 1998.

<sup>59</sup> M. Castells, *La nascita della società in rete*, cit., p. 414.

Si potrebbe dire che, al cospetto delle attuali possibilità di interazione e di creazione individuale, la comunità dei lettori della critica è allo stesso tempo sia soggetto che oggetto dei media contemporanei, come se fosse diventata parte integrante e innesco dello stesso processo di rimediazione. Questa sorta di “sé rimediato” si manifesta nelle comunità virtuali, all’interno delle quali «i singoli individui [...] costituiscono le proprie identità collettive come una rete di collegamenti tra questi sé mediati»<sup>60</sup>.

La caratteristica peculiare di questi sé mediati è una «natura composita del sé», che influenza in prima istanza la presenza stessa di chi entri in una dinamica di interattività con un contenuto diffuso sul Web<sup>61</sup>. Due fattori riguardano da vicino questo studio e determinano la qualità di vicinanza, di distanza, di adesione e di rifiuto nei confronti della critica: la natura frammentaria e il processo di disintermediazione, ovvero l’eliminazione di ogni figura a mezza via tra la domanda e l’offerta.

Tali dinamiche – che più che un conflitto rispecchiano una superficiale opacità nella comprensione stessa della natura della relazione – inficiano l’affidabilità dell’operato critico e il grado di fiducia assegnato dalle comunità reali e virtuali all’analisi della scena contemporanea svolta da altri membri dello stesso gruppo. L’indistinzione tra dimensione pubblica e dimensione privata influenza tanto le scelte di linguaggio e di specializzazione quanto la percezione dei contenuti da parte dei membri della comunità, in questo caso virtuale ma anche reale.

### **3.3.3. Un caso di studio sul potere dei social media**

I luoghi dell’espressione della critica erano prima riconoscibili e separavano nettamente la posizione del critico da quella dei lettori e degli artisti, sul Web queste figure si trovano connesse in una possibilità di dialogo ancora non del tutto

---

<sup>60</sup> P. Lévy, *Cybercultura*, cit., p. 124.

<sup>61</sup> Cfr. S. Turkle, *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell’epoca di Internet*. [*Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, 1997], Apogeo, Milano 1997.

controllata, unite in una prossimità solo apparente, in grado di rimettere in discussione le logiche dialettiche del discorso<sup>62</sup>.

Per condurre questo approfondimento mi servo di uno dei casi di studio utilizzati per sollecitare le discussioni dei focus group.

Il 23 Ottobre 2017 l'attore, drammaturgo e regista Ascanio Celestini condivide sulla propria pagina Facebook ufficiale il link a una recensione del proprio spettacolo *Pueblo*<sup>63</sup>, firmata da Cristian Pandolfino e pubblicata sul portale online *Tempi Moderni*<sup>64</sup>. La condivisione del link è accompagnata da questo post:

Dopo una settimana c'è un articolo di qualcuno al quale il nostro spettacolo non è piaciuto.  
La voce registrata nello spettacolo non è di Alba, ma di mio figlio.  
Spero che il solerte critico abbia almeno visto lo spettacolo prima di recensirlo.  
Ma alle volte è difficile trovare parcheggio davanti al teatro e a pochi metri c'è uno che fa i trapizzini.

“il suo Pueblo balbetta un'umanità che non convince, vittima com'è di una sceneggiatura non risolta, un testo poco brillante e una sequela di immagini che inumidiscono gli occhi sì, ma per lo sbadiglio“

-Cristian Pandolfino-<sup>65</sup>

L'insieme di documenti costituito dal post e dalle relative reazioni fornisce una traccia chiara di un nuovo modo di comunicare e sono diversi i livelli di analisi dai quali si può individuare il cambio di paradigma: 1) operazione generale; 2)

---

<sup>62</sup> J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*. [No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour, 1985], Baskerville, Bologna 1995, p. 190-200. Il legame tra luogo sociale e luogo fisico si dissolve in una «dissociazione quasi totale tra collocazione fisica e collocazione sociale» e approda a una «interazione para-sociale» che attenua le differenze tra estranei e amici e indebolisce «la distinzione tra chi è qui e chi è da un'altra parte».

<sup>63</sup> *Pueblo* di e con Ascanio Celestini. Prima rappresentazione: Teatro Vittoria, Roma (Romaeuropa Festival 2017), 17 Ottobre 2017.

<sup>64</sup> C. Pandolfino, *Pueblo: L'umanità di Celestini che non convince*, in «Tempi Moderni», 23 Ottobre 2017. <http://www.tempi-moderni.net/2017/10/23/lumanita-di-celestini-che-non-convince/> [consultato 16/07/2018].

<sup>65</sup> Post Facebook sulla pagina di Ascanio Celestini, 23/10/2017 <https://www.facebook.com/AscanioCelestini/posts/1626418270712489> [consultato 16/07/2018].

posizionamento e popolarità delle due figure rispetto al sistema teatrale; 3) forma e contenuto del post; 4) forma e contenuto delle reazioni; dinamiche di interazione all'interno del *thread* di commenti. La somma di questi livelli informa circa il processo di creazione di significati nel segmento: contenuto prodotto dal critico (articolo); risposta dell'artista (post); reazione della comunità virtuale (commenti).

1) *Operazione generale*. Una recensione di per sé visibile a tutti i lettori del portale su cui è stata pubblicata – che esprime un giudizio mediamente severo a proposito dello spettacolo – viene rilanciata sul profilo Facebook dallo stesso artista, che in questo caso gestisce in prima persona la propria pagina ufficiale. Questa è di per sé una pratica molto usata nella comunità virtuale del teatro, anche se sono pochi gli artisti che condividono recensioni non positive sui propri canali social, proprio perché una recensione che circola online può servire da materiale promozionale dello spettacolo. La casistica generale dimostra come la scelta di condividere via social media una recensione negativa si accompagni a un tentativo, da parte dell'artista, di controbattere alla posizione espressa dal critico. Come si evincerà dal resto dell'analisi, tuttavia, la decisione da parte di Celestini rispecchia sì quest'ultima prassi, ma denota anche la sicurezza che l'artista nutre a proposito del proprio operato.

2) *Popolarità delle due figure e posizionamento rispetto al sistema teatrale*. A rendere questo caso rappresentativo di una dinamica retorica, ancora prima che il contenuto del commento, è innanzitutto la grande distanza che separa l'artista dal critico in termini di popolarità e visibilità.

Tolti gli organi dei grandi gruppi editoriali, essendo la Rete sempre di più il luogo in cui si ricercano conoscenze specifiche sono le pubblicazioni quelle più seguite dalla comunità teatrale e che ospitano le firme ritenute più rilevanti e riconoscibili<sup>66</sup>.

*Tempi Moderni* non è una webzine o un blog specificamente dedicato al teatro. Cristian Pandolfino collabora anche con altre testate scrivendo di teatro e di cinema e lavora principalmente come copywriter, in ambiti soprattutto non legati alle arti

---

<sup>66</sup> Il complesso di questa ricerca restituisce una profonda difficoltà nell'individuare criteri chiari che definiscano chi, nell'ambito della pubblicazione in Rete, possa o meno essere considerato un esponente della critica. L'esempio portato qui introduce, tuttavia, una delle possibili strategie, quella che valuta due aspetti fondamentali: l'identità professionale della firma e il rapporto che la lega al sistema del teatro e, in particolare, agli artisti.

performative. In ogni caso la sua popolarità è senza dubbio inferiore a quella di Ascanio Celestini. Le ragioni sono evidenti: la visibilità di cui può godere un attore/drammaturgo/regista/sceneggiatore è basata sull'esposizione della sua figura, nei luoghi in cui appare svolgendo il proprio lavoro e nei luoghi virtuali in cui si discute la sua figura<sup>67</sup>.

3) *Forma e contenuto del post*. Ad accompagnare la condivisione con un commento alla recensione stessa sono dunque ringraziamenti dall'artista/compagnia all'autore dell'articolo ovvero, nel caso di una recensione negativa, note polemiche rispetto al contenuto o alla forma dell'articolo. In questo caso il commento entra nel merito del contenuto della recensione, ma avanza anche un giudizio relativo alla figura del critico. A mettere in atto questa operazione sono quattro secche battute:

- a) «Dopo una settimana c'è un articolo di qualcuno al quale il nostro spettacolo non è piaciuto». Nella prima frase c'è il richiamo al fatto che, a distanza di una settimana, questo è il primo articolo parzialmente negativo sullo spettacolo, il che afferma il successo del lavoro e rafforza l'artista.
- b) Celestini procede poi a una rettifica, spiegando pubblicamente che il critico ha frainteso una parte dello spettacolo: «La voce registrata nello spettacolo non è di Alba, ma di mio figlio»<sup>68</sup>.
- c) La frase successiva contiene, seppur volta in tono sarcastico, un'illazione rispetto all'operato del critico: «Spero che il solerte critico abbia almeno visto lo spettacolo prima di recensirlo».
- d) La stessa si chiude con: «Ma alle volte è difficile trovare parcheggio davanti al teatro e a pochi metri c'è uno che fa i trapizzini».

Il post si chiude con un virgolettato delle recensioni ed espone di fronte ai *follower* di Celestini uno dei passaggi severi del testo.

4) *Forma e contenuto delle reazioni; dinamiche di interazione nel thread di commenti*. Il post in cui Celestini rilancia la recensione di Pandolfino conta, a oggi,

---

<sup>67</sup> Celestini è un artista riconosciuto, oltre che dal pubblico del teatro, anche da quello generalista, anche grazie al fatto che questi si muove attraverso diversi linguaggi dello spettacolo e della cultura (teatro, cinema, letteratura, televisione). La pagina Facebook ufficiale di Ascanio Celestini conta, a ottobre 2018, quasi 132mila Like, un numero di gran lunga superiore alla media delle altre personalità artistiche del teatro e anche a quella degli organi di stampa con uno spazio per il teatro. Attualmente solo 12 su circa 40 siti che si occupano di teatro superano i 3000 Like su Facebook. I primi tre si attestano tra i 33mila e i 25mila [dati aggiornati al 11/10/2018].

<sup>68</sup> Nel precedente spettacolo di Celestini, *Laika* (2015), la voce fuori campo apparteneva all'attrice Alba Rohrwacher.

212 reazioni e 46 commenti. Le cifre di per sé non sono particolarmente sorprendenti, ma il contenuto dei commenti dà conto di un'inedita modalità di relazione tra artista, critico e spettatori/lettori.

Il primo commento e lo stesso post di Celestini fanno diretto riferimento al contenuto dell'articolo, in particolare a questo passaggio:

Attraverso la sua infelice storia si rievcherà tutto quel Pueblo degli ultimi a cui fa riferimento il titolo: [...]. Il tutto intermezzato dalle riflessioni scomode di una voce fuoricampo (*il figlio dello stesso Celestini*)<sup>69</sup>.

Il primo commento al post recita: «Avevo letto questa cosa della voce di Alba, e in effetti qualcosa non mi tornava! Per la recensione, va beh. Opinioni!»<sup>70</sup>.

Al commento risponde direttamente Celestini: «è quella di mio figlio. Se ti prendi la responsabilità di scrivere un articolo (e citare proprio quella voce) almeno cerca di non farlo a caso. In Internet c'è davvero posto per tutto e tutti».

Nonostante il post iniziale fosse specificamente indirizzato alla stigmatizzazione di un errore di lettura dello spettacolo, il primo commento di Celestini si spinge a mettere in discussione la legittimità della presenza della firma nel dibattito attorno al proprio spettacolo, puntando il dito contro un sistema (Internet) non regolato da sufficienti "criteri di ammissione".

### **Aspetti di autovalutazione e legami nella comunità virtuale del teatro**

Si può osservare uno schema in cui l'azione (post) e l'interazione (commento) in quanto tali generano innanzitutto una tensione verso la creazione di codici comuni (la condivisa stigmatizzazione di un errore di lettura del linguaggio da un lato, dall'altro il fatto che un errore come questo sveli una debolezza sistemica di Internet). Questo dimostra che gli oggetti sociali che abitano la Rete sono sempre di più creati in

---

<sup>69</sup> C. Pandolfino, *Pueblo: L'umanità di Celestini che non convince*, cit.

<sup>70</sup> Il commentatore dà man forte a Celestini sottolineando la svista di Pandolfino, ma – rispetto al piano generale della "stroncatura" – è interessante notare come questo venga liquidato dalla chiosa «Per la recensione, va beh. Opinioni!».

funzione della propria *affordance*: quelli usati sono strumenti che hanno smesso le vesti di semplici trasportatori di dati e sono ormai inseparabili dalla funzione «performativa»<sup>71</sup>.

Il commento successivo è il primo di una lunga serie che si discosta dall'argomento principale per rendere onore all'artista e al suo lavoro: «Non vedo l'ora di vedere questo spettacolo Ascanio. Ti seguo da una vita a teatro, non mi deludi mai».

Dello stesso tenore elogiativo compaiono decine di commenti, che spostano del tutto l'attenzione dalla contingenza specifica messa in evidenza dal post "madre" di Celestini e colgono semplicemente l'opportunità, offerta dal mezzo, di entrare in contatto vivo con un artista che risponde sicuramente di proprio pugno.

Nei focus group condotti a Bologna e Roma, la proposta di questo caso di studio ha suscitato tra i partecipanti diverse reazioni, finendo per allargare il discorso oltre la diretta discussione del caso. Nel momento in cui ci si riferisce direttamente a un artista si va incontro a una sua naturale reazione, ma occorre considerare che nell'ambiente dei social media, a quell'artista si aggiunge il gruppo dei "sodali", «quelli che partecipano all'ideologia o alle idee dell'artista»<sup>72</sup>.

La questione, però, sembra riguardare sempre più in profondità il tipo di atteggiamento che una figura come Celestini "può permettersi" di avere nei confronti di una come Pandolfino. Già in questi primi passaggi, la natura di questa relazione tra i due è in grado di influenzare il discorso stesso, nei suoi contenuti e nella sua forma. Questo perché l'atteggiamento dei "sodali" è quello dei *fan*, del quale la modalità di intervento impostata da Celestini è l'unica a poter governare il tono generale. Proprio questa modalità finisce per viziare il discorso alla radice e, come nota Lucia Medri, per demolire, in parte, il livello della conversazione: «Non solo decade lo spettacolo, ma decade proprio la comunicazione insieme all'artista stesso, che è il primo a occuparsi di distruggerla».

---

<sup>71</sup> Cfr. M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, cit., pp. 36-45. Il termine riprende l'accezione utilizzata da John Austin (Cfr. J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [*How to Do Things With Words*, 1965], Marietti, Genova 1987) e si riferisce a quei documenti che hanno una funzione di allargamento di conoscenza spinta oltre la semplice informazione.

<sup>72</sup> A parlare è Massimo Marino. Questa citazione e le seguenti attribuite a Massimo Marino, Andrea Pocosgnich, Lucia Medri e Lorenzo Donati sono estratti di conversazione dal focus group condotto a Bologna, Teatro Arena del Sole, 04/04/2018.

Ecco che i presupposti di contesto (la conversazione si svolge sulla pagina di Celestini, che ospita solo sodali) portano la figura di Pandolfino a perdere immediatamente credibilità perché questa manca di un sostegno e trova invece un ambiente automaticamente ostile. La più evidente differenza rispetto alle dinamiche della carta stampata è che su quel mezzo una stroncatura più o meno marcata poteva avere un effetto immediato (a patto che venisse firmata da una firma riconosciuta), ma lo spazio di una replica occupava un tempo a sé.

Lorenzo Donati apre un tema fondamentale che riguarda la responsabilità assunta dall'artista, il quale, usando uno «strumento pubblico» e pur protetto da una forma di «autorità o autoritarismo, almeno dice quello che pensa: fa un nome e un cognome e dà la possibilità a questa persona con cui parla di rispondere»<sup>73</sup>.

Tra le funzioni dei social media c'è anche quella di rompere la distanza che caratterizza certi giudizi perentori e di aprire una discussione che convoca il lato emotivo senza ulteriori filtri. Il carattere di partecipazione che si osserva in questo esempio – che è solo uno di molti – replica una modalità già osservata nel volume di Henry Jenkins, dove si discute il cosiddetto “paradigma dell'esperto” di Patrick Walsh. Jenkins specifica che «i partecipanti di un'intelligenza collettiva spesso sentono il bisogno di dimostrare e documentare la loro conoscenza, ma questo non si basa su un sistema gerarchico e [...] è probabile che la conoscenza che deriva dall'esperienza sia apprezzata assai più dell'istruzione formale»<sup>74</sup>.

In entrambi i focus group, le prime reazioni dei partecipanti rispetto al caso presentato hanno posto il confronto Celestini-Pandolfino in analogia con altri esempi storici. In un articolo su *la Repubblica* del 1989 il critico Ugo Volli racconta diversi

---

<sup>73</sup> Il tono con cui Celestini si rivolge pubblicamente a Pandolfino, tuttavia, inficia profondamente il tipo di ricezione che i “sodali” hanno di quell'individuo e della sua funzione. Sono molti i commenti che si spingono oltre l'ironia di Celestini stesso, finendo per sbeffeggiare Pandolfino. Uno dei commenti recita: «Non so quanto possa farti piacere sapere che se tu non avessi scritto questo post io non avrei mai saputo che esiste un “critico” di nome -Cristian Pandolfino- Comunque adesso lo cerco, dovesse essere uno dei grandi critici della storia e fossi io l'unico a non conoscerlo?».

<sup>74</sup> H. Jenkins, *Cultura Convergente*, cit., p. 34. Il concetto di “paradigma dell'esperto” compare in: P. Walsh, «That Withered Paradigm: The Web, the Export and the Information Hegemony», in H. Jenkins, D. Thorburn (a cura di), *Democracy and New Media*, MIT Press, Cambridge, MA 2003.

episodi relativi al brutto carattere di certi artisti quando colpiti da una recensione negativa:

L'episodio più (dis)gustoso di questo aspetto del mio lavoro di critico teatrale è dovuto ad Adriana Asti. Non avendo gradita una mia recensione di cui di lei parlavo bene, ma descrivevo l'insipienza registica del marito [Giorgio] Ferrara (il che non costituisce certo un'opinione audace o nuova), la signora Asti ebbe la compiacenza di inviarmi in redazione un mucchietto di sterco di cavallo, ben impacchettato come fosse un prodotto di pasticceria. Le risposi con un fiore e un biglietto dove sostenevo che ognuno regala secondo la propria natura, e la cosa si chiuse lì<sup>75</sup>.

Anna Bandettini e Massimo Marino, partecipanti a due conversazioni separate, ricordano lo stesso episodio, sottolineando come il fatto di poter visualizzare le reazioni in maniera compatta influisca anche sull'atteggiamento con cui potenzialmente si partecipa al dibattito. Marino, però, si chiede: «Che cosa gliene importa ad Ascanio Celestini di rispondere a Cristian Pandolfino, che non sappiamo neanche chi è?». Aggiungendo questo pensiero dopo aver ricordato il caso Asti-Volli, questi lascia intendere che in quel precedente la statura delle due figure coinvolte era equivalente, mentre in questo caso è evidente un disequilibrio: ancora rispetto a popolarità e posizionamento. L'artista, in questo caso, non rischia in effetti alcun discredito a seguito del confronto con il critico.

Per ricostruire la dinamica di interazione tra i soggetti inclusi in questa conversazione e utilizzarla per comprendere un più generale quadro dei rapporti tra i referenti dell'informazione e della critica teatrale, è utile il contributo di Richard Ling, sulle teorie dei legami interni alle comunità che agiscono nel nuovo ambiente online.

Secondo lo studioso, il vero nucleo della tradizione e del suo transitare di generazione in generazione è sempre stato l'interazione in compresenza. In assenza di quell'interazione, non ci sarebbe «atmosfera, eccitazione, effervescenza». Nella prefazione si legge:

[...] [L]a partecipazione ha raggiunto una nuova dimensione. Il collega assente è parte di quell'interazione. Le interazioni che il collega assente deve attraversare per assicurarsi un posto

---

<sup>75</sup> U. Volli, *Non è per atteggiarmi a vittima...*, in «la Repubblica», 14 Ottobre 1989.

nel dibattito rispetto a chi era presente e le provocazioni che deve sopportare sia che vinca o no fanno parte di quell'interazione<sup>76</sup>.

Ling si domanda se, di fronte a una così persistente presenza di dispositivi di interazione non compresente, sia possibile utilizzarli per «convocare una solidarietà sociale», benché potenzialmente conflittuale<sup>77</sup>.

Sebbene il tentativo sia quello di preservare l'importanza di un'interazione in compresenza, occorre valutare l'effetto della sua rapida rarefazione. Per trovare un equilibrio tra questi due tipi di interazione, Ling riprende il termine "rituale" usato da Randall Collins, intendendolo come «una forma di fenomeno sociale usata nel processo di socializzazione»<sup>78</sup>. Come visibile anche nel "caso Celestini-Pandolfino", il rituale specifico di questa progressione retorica richiede di stabilire «un focus e [...] un umore riconosciuto in maniera reciproca da parte degli individui»<sup>79</sup>.

Nel caso presentato, ancora una volta, si rende visibile l'agire di una particolare *meaning machine*, regolata da specifici processi e costrutti tecnoculturali, che «si occupano di distribuire l'agire e le relazioni tra diverse categorie di attori della comunicazione»<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> R.S. Ling, *New Tech, New Ties: How Mobile Communication is Reshaping Social Cohesion*, MIT Press, Cambridge, MA 2008, p. XI, trad. mia. «Without that interaction, there would be no atmosphere, no excitement, no effervescence. But participation has been given a new dimension. The absent colleague is a part of the interaction. The interactions the absent colleague must go through to secure a loan from a present colleague and the good-natured insults and threats the absent colleague must endure should he or she win have become parts of the interaction».

<sup>77</sup> Ivi, p. 6, trad. mia. «Are we able to use the devices of mobile communication to bring about social solidarity?».

<sup>78</sup> *Ibidem*, trad. mia. «The sense of 'ritual' used here is that of a social phenomenon used in the process of socialization». Il termine "socializzazione" rimanda agli studi di Georg Simmel e identifica quel processo attraverso il quale una forma di azioni reciproche si consolida nel tempo. Le teorie sulle interazioni rituali compaiono in: R. Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press, Princeton 2014.

<sup>79</sup> Ivi, p. 9, trad. mia. «It involves the establishment of a mutually recognized focus and mood among individuals, and it is a catalyst in the construction of social cohesion».

<sup>80</sup> G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, cit., p. 98, trad. mia. «Technocultural processes and constructs [...] also distribute agencies and relationships between different categories of communicational actors [...]».

## La critica retorica del discorso online

Quando si mette a confronto il caso di studio presentato con esempi del passato emerge come la retorica del discorso sui social media ostacoli la definizione di quel «focus» e di quell'«umore riconosciuto in maniera reciproca da parte degli individui». La tendenza, da parte dei commentatori al post, a dimostrare la propria «solidarietà sociale» verso un artista che stimano fa slittare rapidamente il discorso fuori dai binari di un esame specifico dei contenuti dell'articolo, del commento dell'artista o della risposta del critico, che infatti non raccoglie quasi nessuna difesa.

Una reazione interessante è:

Mi scusi ma perché rispondere ad una critica? Alla fine il critico fa il suo mestiere e non è che deve per forza acclamare il suo lavoro. Detto questo sarà sempre il pubblico a giudicare o ci considera talmente poco da pensare che l'opinione di un "critico" qualunque possa in qualche modo condizionare il nostro pensiero e le emozioni che ci dà il suo lavoro?

Da un lato c'è un tentativo di difendere la libertà del critico a pubblicare la propria visione, dall'altro ancora un giudizio sull'efficacia della sua azione.

Scorrendo il *thread*, i commenti che spalleggiano Celestini, a scapito dell'efficacia e della funzione stessa di questa (come di altre) critiche, tendono a moltiplicarsi<sup>81</sup>. A questi Celestini non risponde mai. Tuttavia, quando qualcuno torna sull'argomento principale, l'artista commenta:

Ma io sono quasi sicuro che il Cristian Pandolfino che ha scritto questa cosa era un bel giovane che poi s'è andato a mangiare il trapazzino. E mi sa pure che prima di prendermi a male parole gli avevo detto che c'aveva una bella giacchetta. Credo. Mi piacerebbe avere un riscontro da lui che, comunque, è un gran fico.

---

<sup>81</sup> Per esempio: «Ascanio, le tue parole sono scomode, disturbano soprattutto chi tra un happy hour e l'altro deve fare i conti con domenica la barbona. E dai! Non sei cool, non sei a passo con i 'tempi moderni'! Mi chiedo se Pandolfino, al netto del dedalo di frasi costruite con geometrico e autocompiaciuto lirismo, abbia capito un cazzo del tuo, tuoi capolavori. Solo quello».

In coda a questo commento Celestini aggiunge una foto, un *selfie* ripreso dal profilo Facebook di Pandolfino, in cui questi figura a torso nudo, sdraiato su un'amaca.

A questo punto Cristian Pandolfino lascia il primo e unico commento:

Gentile Ascanio Celestini, prima di scrivere una recensione sono solito documentarmi e ciò che non trovo in cartella stampa - come la specifica di chi sia la voce fuori campo - cerco di reperirlo on line, in questo caso una fonte che ritenevo attendibile: <http://www.saltinaria.it/.../ascanio-celestini-pueblo...>

Appreso che quanto su riportato non è corretto, provvederò quanto prima a far rettificare la specifica se avrà la cortesia di fornirmi il nome di suo figlio.

Premesso ciò, credo che presentare uno spettacolo al pubblico implichi l'accettare lo scambio con chi lo viene ad assistere. Critici compresi. Il nostro lavoro, che esula dal gusto personale, tende a mettere in evidenza ciò che funziona e ciò che non funziona a nostro parere: sperando che quanto letto - oltre a dare una indicazione personale al pubblico - nel migliore dei casi, possa spingere l'attore, il regista, l'autore a migliorare dove e se lo ritiene opportuno. Ribadisco, quindi, il mio giudizio avendo visto lo spettacolo, senza indossare una giacchetta e non avendo mangiato alcun trapizzino.

Cordialmente suo gran fico.

Da questo "faccia-a-faccia" emerge un elemento evidente sul piano della forma e che guida alla comprensione del tipo di rapporto che la critica spesso instaura nelle potenzialità interattive della Rete: l'interlocutore tende ad accordare il proprio tono a quello usato da chi lo chiama in causa. In questo caso, Pandolfino risponde punto per punto riproducendo la stessa vena ironica di Celestini. Sul piano del contenuto, si crea un'evoluzione rilevante, che pure si presenta in altri casi analizzati e che fornisce alcuni primi dati preziosi intorno alla questione del ruolo e della funzione della critica.

In un articolo che ricostruisce schematicamente una storia degli studi della critica retorica del discorso online Brandon Jones fa notare come, secondo gli studiosi, nelle conversazioni online le categorie di *ethos*, *pathos* e *logos* possono ancora influenzare la pervasività di una discussione, nonostante la dispersione di autorità così

prominente nel discorso proposto sulla Rete<sup>82</sup>. Alcuni dei paradigmi proposti si ritrovano nell'analisi di questo caso.

La posizione di Laura Gurak è che l'*ethos* (inteso come «carattere»), combinato con una scelta attenta della forma di presentazione di un commento, sia il principio più pertinente alla discussione online: «Il contenuto di ogni messaggio è implicitamente intrecciato con un certo carattere, o *ethos*, e questo *ethos* è un fattore fortemente determinante che stabilisce se chi parla e il suo messaggio siano accettati dal pubblico»<sup>83</sup>.

Occorre ritornare alle formulazioni di Walter Ong, che qui riprende quelle di Eric A. Havelock<sup>84</sup>. «La retorica ha trattenuto molto di ciò che costituiva il vecchio sentire orale nei confronti del pensiero e dell'espressione come qualcosa di agonistico e votato alla formulazione di codici»<sup>85</sup>. Questo perché, per quanto i testi possano essere considerati come una forma autonoma rispetto alla loro espressione orale – e questo è centrale sia nel teatro che nel discorso che si impianta su di esso – «nessun testo può ritenersi indipendente dalla sua dimensione extratestuale. Ogni testo è costruito su un pre-testo»<sup>86</sup>.

Pre-testo qui inteso nel senso di qualcosa che pre-esiste alla formulazione degli enunciati critici rispetto a una data materia. Nel caso di studio presentato l'influenza di quel pretesto pare essere costituita, da un lato, dal contesto tecnico in cui si inserisce una puntuale dialettica; dall'altro, dalle posizioni di principio assunte dai vari partecipanti alla discussione, che in qualche modo agiscono sulla formulazione del discorso complessivo così come agirebbe una precisa impostazione filosofica nei confronti degli assunti stessi.

---

<sup>82</sup> Cfr. B. Jones, *Rhetorical Criticism of the Online Discourse*, «Rhetoric Society Quarterly», n. 62, 2011, pp. 24–32.

<sup>83</sup> L.J. Gurak, *Persuasion and Privacy in Cyberspace*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 84, corsivi originali, trad. mia. « [...] the content of any message is inherently interwoven with a certain character, or *ethos*, and this *ethos* is a powerful determinant of whether speakers and their messages are accepted by the audience».

<sup>84</sup> Cfr. E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura (Preface to Plato, 1963)*, Roma-Bari, Laterza, 1973.

<sup>85</sup> W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, op. cit., p. 108.

<sup>86</sup> Ivi, p. 159.

In questo senso è lo stesso Havelock a sottolineare come la tradizione retorica abbia rappresentato l'antico mondo orale, mentre la tradizione filosofica si sia occupata di rendere presenti le strutture chirografiche del pensiero<sup>87</sup>.

Nel caso analizzato risulta particolarmente evidente l'uso strumentale del "tono" da parte dei tre partecipanti alla discussione (artista, pubblico, critico), fattore che storicamente si incarica di sorreggere le argomentazioni della critica e che potremmo chiamare "taglio" o "voce". Secondo la retorica del discorso online, la "voce" è un concetto molto simile all'*ethos*/carattere proposto da Gurak e può essere definita come l'«autorità» o la «possibilità di agire» (*agency*) di chi parla. «Usando la metafora della voce, insieme al potenziale di appiattare le gerarchie di potere su Internet, è possibile dimostrare che il lettore deve considerare che la voce e la sua eloquenza saranno l'aspetto chiave per valutare gli enunciati»<sup>88</sup>.

Tuttavia, i due testi citati risalgono, rispettivamente, al 1997 e al 2002, anni precedenti alla nascita e alla diffusione dei social media; dunque si riferiscono principalmente alle rinnovate modalità di reperimento informazioni e, solo nel secondo caso, ai primordi dell'assetto interattivo della Rete.

Il discorso online è ormai di rado costituito da una sola voce, ma piuttosto da più voci individuali. Nell'esempio proposto, è evidente che a influenzare l'efficacia della voce e del carattere utilizzati da Celestini (a scapito del suo interlocutore) è principalmente la sproporzione riguardante la quantità di "sodali" a disposizione di una e dell'altra figura. A giocare un forte ruolo nel dialogo tra critica e lettori della Rete sono le modalità secondo cui si compongono le comunità virtuali. Gran parte delle regole retoriche del discorso sembrano venir stabilite dal posizionamento che le due figure conservano agli occhi dei commentatori.

È rilevante notare come le caratteristiche dell'ambiente specifico in cui si innesca e si sviluppa la discussione siano determinanti. Su Facebook è molto difficile immaginare un campo davvero neutro per una discussione: ogni comunità virtuale,

---

<sup>87</sup> Cfr. E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, op. cit..

<sup>88</sup> A. Mitra, E. Watts, *Theorizing Cyberspace: The Idea of Voice Applied to the Internet Discourse*, in «New Media & Society», n.4, 2002, pp.479–498, p. 493, trad. mia. «Using the metaphor of voice, along with the potential to flatten hierarchies of power on the internet, it is possible to demonstrate that the reader must consider that the voice and its eloquence will be the key evaluative aspect in cyberspace».

secondo tempi e modi differenti dettati dalle dinamiche della riconfigurazione culturale ancora in corso, crea da sé dei codici comunicativi propri, dei propri presupposti “rituali”.

Come fa notare lo studio *Fenomenologia dei Social Network*,

Facebook [...] non è un mass media, rappresenta sempre di più un luogo dove consumare prodotti mediali, dove la selezione dei contenuti nello *stream* degli aggiornamenti sembra rappresentare la pratica performativa più diffusa<sup>89</sup>.

Qui l'*agency* delle comunità virtuali del teatro – rispetto alla linea di relazione che collega critica, artisti e lettori-spettatori e rispetto al racconto dello spettacolo contemporaneo – sembra essere in gran parte determinata dalle modalità di costruzione di una sorta di “senso di appartenenza”. A guidare il processo dialettico e la sua struttura retorica è innanzitutto il campo entro il quale la discussione prende vita e si sviluppa. Quel “senso di appartenenza” non è definito a priori o costruito nel tempo – come accade con il tipo di fidelizzazione istituita negli anni da testate cartacee – ma prende forma in tempo reale e accoglie elementi di consolidamento così come elementi di disturbo. Soprattutto, apre le porte della discussione a un impianto retorico definito nelle sue logiche da dati quantitativi.

Nei casi come quello qui presentato la composizione della comunità indebolisce sensibilmente ogni argomentazione portata dalla critica, neutralizzando in parte sia il riconoscimento accordato a una firma che quello conquistato dal lavoro complessivo di una rivista online.

L'odierna ricerca di interattività, mescolata a una crescente spinta alla personalizzazione e omologazione dei *feed* ricevuti dal social network, genera schemi culturali che possono essere molto variegati e che tuttavia condividono una identica natura, quella che prevede una graduale scomparsa di ciò che Jürgen Habermas chiamava «agire comunicativo»<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini, et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 1167.

<sup>90</sup> Cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2008; J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il mulino, Bologna 1997; M. Rosati, *Consenso e razionalità. Riflessioni sulla teoria dell'agire comunicativo*, Armando Editore, Roma 1994. Nel pensiero di Habermas l'agire è osservato nei termini di un'interazione che risponde a regole basate sulla

A entrare in crisi è innanzitutto l'idea che ogni forma di interazione si costituisca in base a regole fondate sulla comunicazione linguistica. L'apertura incondizionata a una pluralità di voci rende impossibile regolamentare la costruzione di codici comuni. Proprio l'entità (misurabile) di quella pluralità e la natura delle singole voci convocate nel dibattito generano qui un agglomerato non identificabile del tutto con il concetto di comunità. Secondo il filosofo Byung-Chul Han, l'idea habermasiana viene sconfitta innanzitutto dall'illimitato accesso (non gerarchico) dei singoli al discorso pubblico. Lo «sciame digitale» non è di fatto una massa, ma consiste, al contrario, in tanti ego singoli che non si costituiscono secondo una forma politica<sup>91</sup>.

In una tale organizzazione del discorso, l'indebolirsi di un'argomentazione puramente linguistica depotenzia uno degli assunti della critica scritta, impegnata a rendere conto di un'esperienza spettatoriale di fronte ad altri spettatori. Se si torna al post madre di Celestini e ne si valutano le intenzioni, si trova di certo quella di discutere la credibilità dell'operato del critico, ma allo stesso tempo anche una tendenza a presentare – presto mettendolo in ridicolo – *questo* critico in particolare alla *propria specifica* comunità.

Sul Web 2.0 la coalescenza tra contenuti mediali e UGC produce discorso «contestualmente allo scambio di informazioni e conoscenze tra i soggetti: uno scambio che collabora alla formazione e all'espressione dell'identità singola e di gruppo»<sup>92</sup>.

Nel caso proposto, così estremo per via della sproporzione data dal contesto specifico della conversazione, il prodotto della discussione si distanzia immediatamente dal merito dello spettacolo, che era il focus proposto da un formato come la recensione. Di esso presto nessuno dei commentatori parla più, il dialogo si sposta su una

---

comunicazione linguistica. Da un lato la comunicazione mira alla produzione di «convinzioni finalizzate al consenso»; dall'altro certe forme ideologiche codificate vengono interiorizzate dal soggetto, distorcendosi a contatto con il suo bagaglio esperienziale. Secondo Habermas il rapporto comunicativo resta l'ambiente in cui si formano i concetti di razionalità e verità, necessari per distinguere un'informazione autentica da una distorta. L'agire comunicativo è dunque orientato a una comprensione, rifugge un consenso indiscriminato verso ordini di controllo globali.

<sup>91</sup> B-C. Han, *Razionalità digitale. La fine dell'agire comunicativo [Digitale Rationalität und das Ende des kommunikativen Handelns, 2013]*, goWare, Milano 2014, [ebook], Loc. 22.

<sup>92</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini, et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 1180.

valutazione quasi sempre schierata a favore di Celestini e ostile al Pandolfino-critico e al Pandolfino-persona.

Su un social network in cui è possibile, letteralmente, *comprare* seguaci, il contenuto di un articolo presentato a una specifica comunità virtuale viene influenzato (e a volte distorto o eluso) dalla sua composizione. Viene alla luce proprio il processo di costruzione di un discorso in cui a prevalere su una reale analisi del contenuto è un agglomerato di opinioni, quasi sempre impegnato a confermare pubblicamente un'adesione a priori alla figura dell'artista "offeso", più che alla valutazione delle sue effettive ragioni<sup>93</sup>.

Prova ulteriore dell'ingerenza di proporzioni e composizione delle comunità sul valore e sulla fortuna di un contenuto critico diffuso via social è il fatto che, durante i focus group, le conclusioni tratte dal caso Celestini-Pandolfino sono state in parte messe in discussione da quelle emerse dalla proposta di un secondo caso di studio<sup>94</sup>. Quest'ultimo, infatti, prova come altre forme di composizione e proporzioni interne della comunità virtuale chiamata a intervenire inneschino ragionamenti radicalmente diversi. Vengono generate tipologie e modalità di discussione in grado di fare luce, da un'altra prospettiva, sull'opera in questione, sull'operato del critico e sulle dinamiche di reazione della comunità di riferimento<sup>95</sup>. E questo lascia emergere rilevanti questioni sul ruolo e sulla funzione della critica, di cui si occupa il prossimo capitolo.

---

<sup>93</sup> B-C. Han, *Nello sciame: visioni del digitale*, Roma, Nottetempo, 2015, p. 68. Gli utenti di Internet di oggi abitano la «società delle opinioni, in cui ogni singolo può avere la propria opinione personale, ma fuori da questi ego non si costruisce nessun noi dell'agire comunicativo».

<sup>94</sup> Si tratta della discussione creatasi a partire da una recensione in forma di lettera aperta, alla quale hanno partecipato l'autore della lettera, l'artista destinatario e un artista "sodale", oltre a uno schieramento di commentatori a difesa dell'opera messa in crisi dal critico.

<sup>95</sup> L'analisi dimostra come le dinamiche dialettiche e retoriche e il corso della discussione cambino profondamente nel momento in cui il dislivello tra critico e artista bersaglio della critica si riequilibra in termini di popolarità e riconoscibilità agli occhi della comunità che interagisce.

## 4 RUOLO E FUNZIONE DELLA CRITICA TEATRALE

Il compito di questo ultimo capitolo è quello di guardare ai ragionamenti raccolti in quelli precedenti al fine di individuare uno “stato dell’arte”, isolando e sintetizzando le molteplici espressioni e strategie per rispondere a un’interrogazione riguardo al ruolo e alla funzione svolti dalla critica teatrale in Rete nel contesto culturale contemporaneo.

L’esplorazione dello scenario sociale e geografico specifico, insieme al privilegio offerto da un contatto diretto con i protagonisti attivi all’interno del fenomeno, ha fatto emergere e comprendere le esigenze culturali poste alla base della rinascita del dibattito critico alle soglie del nuovo Millennio. Indago qui le ragioni programmatiche di un modello peculiare (o piuttosto un sistema di modelli) di discorso critico e di intervento sulla società teatrale contemporanea.

Questa tesi indaga in particolare la vitalità del dibattito concentrata sulla comunicazione in Rete; esiste tuttavia una letteratura che, a partire dagli anni Sessanta, dimostra la vitalità di un dibattito intorno alle funzioni e alla presunta crisi della critica teatrale<sup>1</sup>.

Nel *Saggio sulla libertà*, John Stuart Mill pone un assioma fondamentale: «Le nostre convinzioni più giustificate non riposano su altra salvaguardia che un invito permanente a tutto il mondo a dimostrarle infondate»<sup>2</sup>. Il Web 2.0 si basa sull’interazione, dunque sulla possibilità di mettere a confronto la propria opinione con quella degli altri. Seguendo Mill, questo processo favorisce dunque in sé una

---

<sup>1</sup> Cfr. AA. VV. *Il senso della critica*, «Il Patalogo», n. 18, Ubulibri, Milano 1995; U. Ronfani, *Per Roberto De Monticelli*, cit.; AA. VV., *La crisi della critica teatrale. Atti del convegno di Cosenza, 4 Maggio 1998*, Biblioteca Teatrale, n.54, Aprile-Giugno 2000; F. Acca, C.R. Antolini et al., *Il critico impuro*, «Lo Straniero», n. 40, Ottobre 2003; F. Bolzoni (a cura di), *Critici e autori, complici e/o avversari?*. Atti del convegno di Ferrara, 9-10 Novembre 1974, Marsilio, Venezia 1976; D. De Adamich, G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, cit.; S. Carlucci (a cura di), *L’opinione negata*, cit.; M. Boggio (a cura di), *Sporcarsi le mani: cinque serate con i critici di teatro*, Bulzoni, Roma 1974; C. Cannella, D. Vincenti, *Dossier critica*, «Hystrio», n. 2, Aprile-Giugno 2011, pp. 29–65; G. Ursini Uršič, *Spettacolo e informazione. Lo spazio della critica. Atti del convegno di Milano, 6-7 Giugno 1980*, La Casa Usher, Firenze 1983.

<sup>2</sup> J.S. Mill, *Sulla libertà [On Liberty, 1859]*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 45.

postura critica ma, in un ambiente deregolamentato, crea un sistema dialettico orizzontale e degerarchizzato. È sempre più difficile distinguere uno sguardo autorevole da uno casuale. Secondo Anthony Scott, verosimilmente il lavoro del critico comincia nel momento in cui questi trova che una certa espressione (artistica, in questo caso) contenga spunti per condurre un ragionamento ulteriore. Le metodologie di riferimento variano a seconda della natura dell'opera, del tipo di comunicazione che si intende lanciare e del destinatario che si ha in mente<sup>3</sup>. Nel momento in cui questa possibilità viene accordata, in potenza, a chiunque senta di poter svolgere questo compito, ci si domanda secondo quali leggi l'analisi di un critico debba essere considerata più rilevante, influente o significativa rispetto a quella di un altro.

I criteri sono innumerevoli e in gran parte legati alla morfologia del sistema teatrale, ai rapporti di forza che lo regolano sul piano produttivo e politico, e alla grammatica mediale attraverso cui la critica si esprime. Sia da un punto di vista dei mezzi per lanciare quel messaggio che da quello della conformazione della comunità che lo accoglie.

Rispondere alla questione tentando di misurare l'efficacia di un'analisi critica significherebbe definire dei criteri assoluti che rendono solida e autorevole una certa argomentazione. Alcuni di essi sembrano immediatamente individuabili, per esempio estraneità della critica a circostanze di conflitto di interessi, accuratezza dello sguardo sui vari elementi linguistici che caratterizzano un'opera o un evento, conoscenza del contesto in cui si è data la visione, capacità di comparare quella visione con altre o il teatro con altre arti o altre discipline.

Ma già questi criteri perdono la propria pregnanza all'interno di un sistema di comunicazione basato sull'omofilia nella distribuzione dell'interesse, su ruoli professionali ibridi, su una condizione economica che non mette la critica al riparo da coinvolgimenti altri all'interno del sistema teatrale.

---

<sup>3</sup> Cfr. A.O. Scott, *Better Living Through Criticism: How to Think About Art, Pleasure, Beauty, and Truth*, Jonathan Cape, London 2016.

#### 4.1. Tra critica accademica e critica “militante”

Duška Radosavljević, curatrice del volume *Theatre Criticism. Changing Landscapes*, prova ad approcciare la mappatura dei nuovi linguaggi della critica da una prospettiva che non vede l'attuale panorama come «parte di un *continuum* storico e in relazione con precedenti forme di critica, ma nel contesto del cambiamento di natura attraversato dai beni pubblici e più specificamente dalla produzione intellettuale nell'era digitale»<sup>4</sup>.

Questa puntualizzazione chiarisce come l'attuale dibattito sul ruolo della critica non verta tanto sul tentativo di definire delle linee metodologiche derivanti da un più o meno tracciabile percorso teorico ed esperienziale. Va piuttosto rintracciata una prospettiva che ponga oggi la critica in un confronto continuo con altre forme di racconto, archivio, mappatura e valutazione delle arti sceniche. Le posizioni intorno alla definizione di un'aggiornata metodologia della critica dello spettacolo stanno gradualmente abbandonando gli aspetti più legati alla lettura dei linguaggi e vertendo invece sulla crisi del critico come figura organica al sistema delle arti<sup>5</sup>. Per gestire il massivo flusso di informazioni e, soprattutto, di dati utente i siti web che oggi si occupano di canalizzare l'offerta culturale hanno messo a punto strumenti automatici, regolati da algoritmi, che in molti casi sostituiscono alcune delle funzioni tradizionali della critica, almeno quelle che portavano quest'ultima a farsi anche termometro di tendenze, di gusti e, in ultima analisi, di qualità di un “prodotto” artistico.

Identificare oggi un ruolo funzionale della critica online significa innanzitutto condurre un'analisi specifica che tenga conto di diversi livelli di contesto, sia quelli

---

<sup>4</sup> D. Radosavljević, *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, in *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, cit., pp. 1–36, p. 5, trad. mia. «The current landscape of theatre criticism must be viewed not as a part of a historical continuum and in relation to the previous forms of criticism, but in the context of the changing nature of the public goods and more specifically of the intellectual commons in the digital age».

<sup>5</sup> Cfr. G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit. In particolare nel capitolo intitolato “L'impatto della rete sull'informazione culturale e sulla critica teatrale” i due autori, riprendendo le argomentazioni di diversi osservatori di questi processi, illustrano accuratamente tutti gli effetti dell'esplosione quantitativa della rete.

puntuali che quelli più generali e legati alla cultura di riferimento e alle tecnologie del sapere che la disciplinano.

La tesi avanzata qui è dunque che, tramite una più accurata conoscenza di questi contesti, coloro che si incaricano di produrla e diffonderla stiano rivelando della critica in Rete certe caratteristiche peculiari all'ambiente mediale in cui viene diffusa. La critica ha sempre, storicamente, costruito il proprio ruolo concentrando da un lato l'attenzione sulla società delle arti, dall'altro sui mezzi di diffusione a cui era legata. Tale prospettiva sposta l'asse dell'analisi da una considerazione del fenomeno solo ed esclusivamente mediologica allo studio dei processi che connettono la "critica come atto" con il sistema al quale essa tenta di contribuire. La ricerca di metodologie e teorie analitiche sembra invece, oggi, esser propria degli studi teatrali e della critica accademica.

Gerardo Guccini ricorda come Fabrizio Cruciani, nella guida bibliografica *Teatro*, risalente al 1984, distinguesse le riviste «rivolte alla storia» da quelle «militanti».

Il riferimento agli studi storici copriva la totalità delle riviste accademiche e scientifiche, implicando che l'unica scientificità pertinente alla teatrologia era quella storiografica. Alla distanza di trent'anni, questa identificazione, ancora trainante all'inizio del nuovo millennio, appare infirmata alla base dal delinarsi di altre impostazioni: dai Performance Studies alla ideologizzazione delle estetiche dominanti, dai sedimenti della cultura postmoderna all'adozione di schemi cognitivi extra-storici e commisurati alle caratteristiche del mondo contemporaneo<sup>6</sup>.

A considerare le misure di questa distanza tra critica accademica e critica "militante" è anche Fabio Acca, in una approfondita nota pubblicata esclusivamente sul suo profilo Facebook<sup>7</sup>. Questi riconduce la crisi del rapporto tra accademia e critica all'affermazione degli studi teatrologici tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, con la comparsa di riviste come *Biblioteca Teatrale*, *Quaderni di Teatro* e poi *Teatro e Storia*. Queste si erano ritagliate «una esplicita autorevolezza nel

---

<sup>6</sup> G. Guccini, *Ferrara 2002/Bologna 2003. Epoche a confronto*, in G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Riviste di teatro e ricerca accademica*, Bonanno Editore, Roma 2016, pp. 185–192, p. 88. Il passo relativo a Cruciani si trova in F. Cruciani, N. Savarese (a cura di), *Guide bibliografiche: Teatro*, Garzanti, Milano 1991, p. 28.

<sup>7</sup> Fabio Acca insegna "Forme della scena multimediale" all'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

rapporto con il teatro del presente, fino a quel momento quasi esclusivamente monopolizzato dall'attività dei critici militanti»<sup>8</sup>.

Secondo Renato Palazzi il futuro della critica teatrale sarebbe potuto essere «la sua trasformazione “nel prolungamento di un'attività universitaria”»<sup>9</sup>. L'anno successivo lo stesso Palazzi vedeva, tuttavia, solo nei critici la capacità di «tramandare verbalmente le caratteristiche degli spettacoli. Gli storici del teatro [...] di solito non sanno descrivere con chiarezza i procedimenti di un regista, il concreto divenire di una messinscena»<sup>10</sup>.

Ancora secondo Guccini la crisi degli spazi assegnati alla critica giornalistica comporta una dispersione della

qualità del pensiero teatrale che non può venire sostituita né dagli storici dello spettacolo, [...] né dagli “osservatori critici”, che occupano spazi fra riviste specializzate e rete inventando situazioni di progettualità mediatica, né dai “dramaturg critici”, intendendo con questa espressione quegli intellettuali e studiosi di teatro che sviluppano, più che pensieri e contributi a stampa sugli artisti, percorsi con gli artisti, integrando mansioni organizzative, di consulenza, di elaborazione concettuale e di vero e proprio apporto drammaturgico<sup>11</sup>.

Compiendo un passo indietro allo stadio precedente all'esercizio di un mestiere, si può osservare lo stato dell'arte della trasmissione degli strumenti dell'analisi critica. Negli atenei italiani di oggi gli insegnamenti specifici come Critica Teatrale o Metodologie della critica dello spettacolo non sono affatto scomparsi. Confrontando i diversi programmi di certo si nota una grande differenza tra quelli emanati da dipartimenti che specificamente si occupano di arti performative e quelli invece afferenti a una più ampia area di studi umanistici, filologico-letterari, di comunicazione o di lingue. In diversi casi l'offerta formativa pone accanto ai corsi

---

<sup>8</sup> F. Acca, *Critica vs Accademia: ragioni di una crisi o fine di una diaspora?*, nota Facebook del 18 Settembre 2018. <https://www.facebook.com/notes/fabio-acca/critica-vs-accademia-ragioni-di-una-crisi-o-fine-della-diaspora/10155625970412805/> [consultato 05/10/2018].

<sup>9</sup> C. Cannella, *Una specie in via d'estinzione? Anatomia di un settore in crisi (o forse no)*, in «Hystrio», n. 2, 2011, pp. 46–52, p. 51.

<sup>10</sup> R. Palazzi in L. Mello, I. Pellanda (a cura di), *Dossier: I critici rispondono*, «Venezia Musica», n. 45, Marzo-Aprile 2012, pp. 28–51, p46.

<sup>11</sup> G. Guccini, in L. Mello, I. Pellanda (a cura di), *Dossier: I critici rispondono*, cit., pp. 40–41.

ordinari diverse iniziative di laboratorio, in linea con le opportunità concesse dalla città ospitante.

Sulla base di un'esperienza da me svolta in prima persona a partire dal 2012 come curatore di un Laboratorio di visione e scrittura critica e poi di Giornalismo Teatrale all'interno del Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo dell'Università Sapienza, sono in grado di testimoniare l'importanza di affiancare allo studio della storia e delle teorie del teatro un'attività pratica. Per quanto riguarda la trasmissione degli strumenti utili all'analisi e a una completa fruizione dello spettacolo contemporaneo, si è rivelato fondamentale creare le condizioni pratiche per potenziare l'esperienza di visione degli studenti. Come accade in diversi altri atenei in Italia (un esempio su tutti è quello del CIMES e delle attività del Centro di Promozione Teatrale La Soffitta di Bologna), a Roma è stato importante interessare relazioni dirette e convenzioni con i teatri della città, offrendo agli studenti non solo riduzioni sul costo dei biglietti, ma ancora prima un vero e proprio percorso di visione che li guidasse alla scoperta dei linguaggi e degli spazi della creazione contemporanea<sup>12</sup>.

Se ci si interroga sull'intermittenza dei rapporti tra critica e accademia, va allora ricordata l'importanza di rendere, soprattutto oggi, il teatro contemporaneo un'arte viva e raggiungibile, attraverso processi di ragionamento che, a partire dall'esperienza di una fruizione e di una discussione collettiva, restituiscano il senso dei contributi teorici consultati nelle bibliografie d'esame.

La frequentazione degli spazi teatrali, l'incontro con gli artisti, il contatto con i processi creativi incoraggiano, infatti, molti studenti a mettersi in cerca di altre opportunità di formazione alle arti della scena e ai mestieri della produzione e dell'organizzazione dello spettacolo.

---

<sup>12</sup> Nell'ambito di più ampi progetti formativi della Sapienza ("Per fare il teatro che ho sognato" e "Spettatore 2.0") dall'incontro tra studenti e studentesse del corso di Metodologia della Critica dello Spettacolo di Andrea Porcheddu e il mio laboratorio pluriennale di Giornalismo Teatrale è nata, nell'estate 2018, una rivista online dal titolo *Le notti*, a oggi coordinata da Guido Di Palma e Andrea Porcheddu e disegnata da Valerio Di Paola, che sta frequentando e raccontando assiduamente l'ambiente teatrale romano e partecipando a diverse collaborazioni nella documentazione e nello *storytelling* delle arti sceniche contemporanee.

Come si vedrà meglio nel paragrafo 4.3.4., “La formazione della critica sul Web”, coloro che hanno contribuito a ravvivare il dibattito critico sulle piattaforme online provengono in parte dall’ambiente accademico, trovando poi la possibilità di formare una propria voce all’interno di occasioni di scambio e di mobilità offerte da sistemi collaterali a quello universitario.

Per quanto riguarda la pratica “professionale” della critica (ferma restando l’evidente difficoltà a definire il termine posto tra virgolette), è reale il rischio di dispersione paventato da Guccini nel passo citato. Tuttavia il racconto in tempo reale della scena contemporanea e la messa in campo di ragionamenti complessi sta oggi rifondando sulla Rete l’opportunità di unire atti di mappatura, copertura informativa e approfondimento a sostegno delle scene. Anche nella prospettiva di azioni sinergiche tra editori, spettatori e artisti, i mezzi digitali dimostrano di essere in grado di svolgere un ruolo decisivo nel rendere interattivo e fruttuoso lo scambio fra due funzioni culturali: da un lato la creazione – attraverso una reinvenzione della comunicazione – di un archivio di memorie e ragionamenti sulle arti sceniche; dall’altro una riduzione della distanza che per troppo tempo ha separato i vari attori di questo sistema.

Questo rinnovato contatto sta dimostrando due caratteristiche empiriche: le Reti digitali come *ambiente* di accoglienza e una potenziale e crescente consapevolezza degli strumenti teorici e delle prassi estetiche come *contenuto*. Ogni separazione netta tra spettatori e praticanti delle arti, e tra critica e artisti andrebbe però considerata come un fenomeno apparente, che perde i contorni nel momento in cui si abita dall’interno l’ambiente teatrale.

Nel corso di dieci anni di pratica della critica e di frequentazione dei contesti, posso di certo testimoniare una generale lontananza di certe istituzioni culturali nazionali da competenze specifiche relative agli ambiti che si trovano a gestire. Di contro si rinnova la relazione che artisti e critici, spesso tramite azioni sinergiche, riescono a stabilire con gli operatori locali, che non si limitano a intercettare delle risorse logistiche ed economiche, ma si pongono in ascolto delle reali esigenze dei territori e delle istanze di un dibattito generale.

È tuttavia una realtà innegabile che negli ultimi decenni quelle stesse competenze in materia di strumenti teorici e pratici siano state maneggiate da spettatori, artisti e

operatori, senza possibilità di ricostruire precisi percorsi di avvicinamento alla materia.

#### **4.2. *Concetti e modelli dell'analisi della scena contemporanea***

Il contributo teorico che accompagna la visione del teatro contemporaneo, di cui qui si offre una breve ricognizione, compone un reticolo piuttosto intricato, che pone questioni sull'effettiva rilevanza e competenza nello sguardo e nel ragionamento di chi osserva. Le vie di accesso della critica sul Web a tali problematiche non sono state infatti ancora oggetto di studi approfonditi che ne misurino lo "stato di coscienza" e le competenze, soprattutto dal momento che il ravvivarsi della pratica critica coinvolge in prima istanza i cosiddetti "nativi digitali". Abilità di accesso e di interfaccia, strumenti tecnici già incorporati nel vivere quotidiano sono caratteristiche di questa generazione, la quale non necessariamente possiede un commisurato bagaglio teorico.

Nei paragrafi seguenti offro una sintetica ricognizione di alcuni modelli di studio dei linguaggi teatrali, in parte adottati dalla critica, prima di raccogliere alcuni spunti teorici che, confrontati con l'attuale campo d'azione della critica, possono risultare utili a inquadrare gli strumenti utilizzati da chi oggi se ne fa voce.

##### **4.2.1. *Guardare la scena contemporanea. Spunti dalla teoria***

Le teorie del post-drammatico, così come i recenti sviluppi dei *Performance Studies*, dimostrano ormai da tempo quanto arduo (e molto spesso infruttuoso e inefficace) possa essere tentare di inscrivere i vari linguaggi all'interno di categorie estetiche rigide. Dopo un periodo di intensa sperimentazione in ambito semiotico (di matrice linguistica o fenomenologica), si è verificato uno slittamento di queste scuole di pensiero verso ambiti limitrofi come i *Cultural Studies*, l'antropologia, le scienze cognitive, ma anche certi studi teatrali e i *performances studies*. Ciò è stato segno di

un'attenzione ormai centrata sull'esperienza dello spettatore e sulla necessità di osservare lo spettacolo dal vivo come un ambiente "aumentato", in grado di istituire relazioni complesse a partire dal confronto tra l'azione in scena e l'attenzione dello spettatore.

Si tratta di un universo di segni che chiede di essere considerato nei suoi processi ancor più che nei suoi prodotti, in cui non è più sufficiente una dimensione passiva ma occorre invece un passaggio di riflessione che inviti a "pensare lo sguardo". Un processo, questo, che mette in prima linea – in una logica di mutua dipendenza – l'esperienza dello spettatore e l'elaborazione artistica, aprendo possibilità di riconciliazione tra teoria, pratica e visione. In questo senso, la tesi proposta è che quel bagaglio teorico possa essere acquisito, in parte, direttamente sul campo, a fronte di una disciplina del contatto promossa dagli stessi supporti digitali attraverso i paradigmi analizzati in questa ricerca e, in questo modo, via via più consapevole.

### Oltre la semiotica teatrale

Nell'introduzione al volume *Mondi, corpi, materie* Valentina Valentini compone un efficace quadro sommario delle trasformazioni che, distanziandosi dai modelli che lo hanno preceduto, il teatro di oggi ha messo in campo. Si parla di declinazioni verso il performativo e l'audio-visuale, di magnificazione del "fare", di «erosione degli specifici disciplinari a favore di forme ibride». Si parla di nuove estetiche (e nuovi media) in grado di trasformare lo spazio scenico in uno spazio ottico-sonoro, «intensificando l'esperienza percettiva», nella creazione di una *liveness* «che agisce come elemento disgregante e mette in questione l'esistenza stessa dell'opera»<sup>13</sup>.

In un'intervista rilasciata per *Culture Teatrali*, la stessa studiosa fa notare le difficoltà incontrate dalle teorie nel trattare la scena contemporanea, incapaci da un lato di «cedere alla deriva decostruzionista», dall'altro di incaricarsi del «territorio del corporeo, del sensibile»<sup>14</sup>. Secondo Valentini, l'obiettivo dovrebbe innanzitutto

---

<sup>13</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. XII-XIV.

<sup>14</sup> Ivi, p. XI.

essere quello di accettare la natura non gerarchica dei criteri ordinatori dello spettacolo e di attrezzare opportuni strumenti semiologici nei confronti di «una dimensione in cui il limite fra intenzionale e casuale, senso, concetto e sensorialità va di volta in volta negoziato»<sup>15</sup>.

Le caratteristiche in questo passo enunciate sono quelle assegnate da Hans-Ties Lehmann nel dare forma al concetto di *teatro post-drammatico* come vera e propria categoria estetica isolabile a partire dalla seconda metà del Novecento. Riconducendolo al rifiuto di una concezione tradizionale del teatro e alla ricerca di una nuova autonomia come pratica indipendente, Lehmann rileva un processo di «teatralizzazione», uno sforzo di emancipazione dai nuovi media della rappresentazione fondato su un recupero delle peculiarità dello spettacolo dal vivo<sup>16</sup>.

Il percorso compiuto dalla semiotica teatrale ha permesso di creare dei modelli codificati di analisi delle forme spettacolari e di impostare aperture interdisciplinari in grado di problematizzare la condizione della visione da un punto di vista teorico, confrontandosi con linguaggi complessi basati sulla commistione di segni. Nei suoi sviluppi più recenti ha costituito una densa letteratura attorno a una disciplina affine, in qualche modo da essa derivante, quella della ricostruzione e dell'analisi dello spettacolo, campo di cui la critica delle arti si occupa quotidianamente<sup>17</sup>.

In accordo con l'evoluzione delle stesse estetiche, con l'emancipazione di linguaggi e sottolinguaggi e con la loro commistione dentro modalità di messinscena più aperte, il tema della ricostruzione dello spettacolo come oggetto di analisi aveva stimolato il sorgere della semiotica del teatro a partire dal confronto con opere che

---

<sup>15</sup> L. Di Tommaso, «*Ottiche parziali*». *Intervista a Valentina Valentini su semiotica e teatro oggi*, «Culture Teatrali», 9 Giugno 2012. <https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/significazione/1099-significazione08.html> [consultato 03/10/2018].

<sup>16</sup> Cfr. H-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, CuePress, Imola (BO) 2017.

<sup>17</sup> Vanno citati almeno alcuni studi fondamentali. K. Elam, *Semiotica del teatro* [*The Semiotics of Theatre and Drama*, 1979], Il Mulino, Bologna 2004; M. De Marinis, *Teatro e semiotica*, in «Versus», n.21, 1978; M. De Marinis (a cura di), *Semiotica della ricezione teatrale*, in «Versus», n. Maggio-Agosto 1985; M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002; J.M. Lotman, *Semiotica della scena, Strumenti Critici*, n. 44, 1981 pp.1–45; F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978; E.E. Peterson, «Talent and Technique in Theatre: A Semiotics of Performing», in J.N. Deely, M.D. Lenhart (a cura di), *Semiotics 1981*, Springer US, New York 1983: pp. 281–291.

sulla struttura del testo (quando presente) montavano un complesso sistema di segni collaterali. Veniva posto così un problema oggettivo di notazione (storica) e di semiotica (testuale), integrato in un rapporto non gerarchico e necessitante dunque della definizione di un sistema di sguardo altrettanto flessibile.

Stando ai suoi detrattori, la ragione alla base del progressivo indebolirsi della teoria puramente semiotica è invece un eccessivo attaccamento a sistemi di analisi dell'oggetto imbrigliati in ambiti di studio non così facilmente abbracciabili dalle estetiche performative, come linguistica e fenomenologia<sup>18</sup>.

#### **4.2.2. Modelli per una “critica digitale”**

L'irrompere delle potenzialità interattive ha reso il Web una problematica *agorà* di discussione ma anche un terreno di sopravvivenza per certe creatività in passato quasi del tutto escluse dalla narrazione e dall'analisi. Molte delle argomentazioni portate in questa tesi riconducono all'importanza di considerare la critica teatrale online come una pratica oggi inscindibile dalle condizioni comunicative (virtuali) e di sistema (reali) che la rendono possibile e, in più di un caso, ne cercano l'intervento.

#### **Morfologia digitale della spettatorialità**

In questo paragrafo propongo alcuni modelli sperimentali per sottolineare l'importanza, nello svolgimento della pratica critica, del contesto culturale condiviso tra performer e spettatori. Un contesto ormai largamente pervaso e definito dai paradigmi della cultura digitale<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Cfr. F. De Saussure, *Corso di linguistica generale* [*Cours de linguistique générale*, 1916], Laterza, Roma-Bari 2009; R. Barthes, *Elementi di semiologia* [*Éléments de sémiologie*, 1964], Einaudi, Torino 1992.

<sup>19</sup> I primi passi di questa ricerca sono elaborati in S. Lo Gatto, “Come se voi ci foste”. *Sulla morfologia digitale della spettatorialità*, in «Stratagemmi. Prospettive Teatrali», n. 35, 2017,

Occorrere leggere la relazione tra artista e spettatore su due piani paralleli: uno è quello strettamente legato alla fruizione e considera i processi creativi e di consegna allo sguardo dello spettatore; l'altro è quello che inserisce l'evento performativo nello spettro delle strutture culturali. Per accedere a questo secondo piano occorre innanzitutto osservare le strutture narrative tra cui spiccano il vissuto quotidiano dello spettatore, le sue opinioni e la sua dimensione interattiva – in quanto elementi dinamici.

Nel momento in cui spettatore e artista si incontrano, quelle strutture sono in parte sottomesse alla mediamorfosi, in larga misura negoziate con i paradigmi tecnici e di utilizzazione dei mezzi di comunicazione di cui oggi ci si serve per la configurazione di un immaginario comune, in rapida e incessante evoluzione. Questa ipotesi spinge a ricercare un rapporto tra le espressioni artistiche e l'ambiente mediale che ne ospita i processi creativi e produttivi.

I social network stanno interpretando il ruolo principale nella narrazione delle vite private e nel trattamento delle informazioni pubbliche: questi due generi molto distanti di "feed" vengono fatti scorrere sulla stessa "bacheca", senza alcuna separazione. Questo processo produce uno *storytelling* controverso, principalmente profilato da (e su) un gruppo di individui aggregato da connessioni virtuali e non necessariamente da una concreta comunione di interessi, intenti o visioni del mondo. Ma, appunto, attraverso una negoziazione di cui la componente interattiva è diventata una sorta di "manuale utente". La prima evidenza sembra essere che, in un ambiente mediale così inclusivo e basato sulla costruzione collettiva della realtà, spettatori e artisti si trovino oggi a esplorare e, al contempo, abitare lo stesso complesso organismo comunicativo e codici che è possibile sbloccare attraverso pratiche comuni.

Tra i paradigmi istituiti dalle tecnologie digitali, sono ancora immediatezza e ipermediazione a incarnare una particolare rilevanza.

Con immediatezza si intende la tendenza a immaginare, «tra il medium e ciò che viene rappresentato, un punto di contatto» talmente preciso da annullare quasi la visibilità del medium e così riuscire a offrire all'utente/spettatore esperienze il più

---

pp.99–111; S. Lo Gatto, *What You See Is What You Get (WYSIWYG)*, in M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2017, pp. 21–31.

possibile «reali e trasparenti»<sup>20</sup>. Se si considera quel più ampio spettro delle relazioni che determina un ambiente di vissuto condiviso tra artista e spettatore, il paradigma dell'immediatezza nella comunicazione digitale spinge contemporaneamente in due direzioni. Una è la copertura dei fatti reali che tende a mimetizzare il medium fino a produrre l'illusione di una sua totale trasparenza; l'altra un costante arricchimento degli input e dei punti di vista, reso possibile dall'accumulo incontrollato di commenti ai fatti, sollecitato dalle funzionalità interattive del Web.

Si tratta di comprendere se tale prospettiva, di per sé evidente nell'ambito tanto nella "cronaca" quanto nella rappresentazione artistica del mondo, sia riscontrabile anche nella percezione degli elementi organizzati da un atto creativo di matrice performativa.

L'ipermediazione è il ricorso all'arricchimento dello sguardo nei confronti del messaggio tramite l'offerta di una molteplicità di visioni, veicolata attraverso una molteplicità di media. Se la logica dell'immediatezza, nella sua trasparenza, «porta a cancellare o a rendere automatico l'atto di rappresentazione, la logica dell'ipermediazione riconosce l'esistenza di *atti di rappresentazione multipli* e li rende visibili»<sup>21</sup>. A un primo sguardo sembrerebbe che una logica entri in conflitto con l'altra, quando in verità il processo di ipermediazione stesso mira programmaticamente a riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana. Dunque, pur ostacolando la spinta alla trasparenza impressa dall'immediatezza, riorganizza la percezione del messaggio all'interno di un medium che ha importato direttamente l'esperienza di vissuto dell'elemento umano.

Secondo una prospettiva mediologica, dunque, lo spettatore porta dentro lo schema di relazione istituito dall'opera la propria incessante partecipazione ai paradigmi di *agency* interattivi dell'ambiente mediale digitale, andando a ricoprire un ruolo che potremmo chiamare quello di spettatore-utente – laddove "utente" è già di per sé da considerarsi "utente-produttore"<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> D. J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [*Remediation. Understanding New Media*, 2000], Guerini e Associati, Milano 2002, p. 55.

<sup>21</sup> Ivi, p. 59, corsivo mio.

<sup>22</sup> S. Lo Gatto, "Come se voi ci foste", cit., p. 102.

## Artisti e spettatori nell'immaginario digitale

Sono sempre più numerosi gli esempi di forme spettacolari che non si limitano a porre lo spettatore di fronte a dilemmi interpretativi ma invece lo coinvolgono in una narrazione (verbale o visiva) complessa che, se analizzata nel suo processo di costruzione, rivela l'utilizzo di certi strumenti di sguardo ormai endemici della cultura e dell'immaginario digitale.

Nel saggio *The Emancipated Spectator as a Theatre Critic*, Aleksandra Jovicevic porta come esempi il teatro di Árpád Schilling, di Heiner Goebbels o di Romeo Castellucci e aggiunge quei casi resi problematici dalla presenza di un materiale documentario o di una matrice partecipativa e che dunque giocano con il concetto stesso di realtà (*Forced Entertainment*, *The Wooster Group*, *Rimini Protokoll*)<sup>23</sup>. La lista può essere integrata citando alcuni esperimenti del gruppo Fanny&Alexander, in cui il discorso dell'attore in scena resta costantemente in dialogo con una traccia di riferimento che solo in parte è visibile al pubblico e mescola un *feed* virtuale con l'azione scenica. Nel progetto *Him*, ad esempio, Marco Cavalcoli in costume da Adolf Hitler doppia in inglese tutti i personaggi de *Il Mago di Oz* (il cui filmato scorre sulla parete di fondo), senza risparmiare intonazioni e cambi di voce, ma integrando la traccia vocale con la gestualità tipica del dittatore nazista<sup>24</sup>.

In una maniera non diversa da Rimini Protokoll, ma più spietata e morbosa, i *re-enactment* di Milo Rau stanno sviluppando un dispositivo vincente che monta su più piani paralleli documenti di archivio su fatti storici contemporanei, azione scenica *live* e riproduzione cinematografica. Così il materiale di repertorio diventa una sorta di contro-prova che destabilizza la percezione dello spettatore e la sua partecipazione al piano etico della vicenda. In queste opere il mezzo teatrale viene completamente squadrato e mostrato al pubblico, ogni pretesa di immedesimazione nei personaggi non viene cancellata, ma inserita programmaticamente in un insieme di scatole cinesi

---

<sup>23</sup> Cfr. A. Jovicevic, *The Emancipated Spectator as a Theatre Critic*, in AA. VV., *The Critic is Present or: Towards Embodied Criticism*, Atti del convegno organizzato da Sterijino pozorje, Serbia e Associazione Internazionale Critici di Teatro (AICT/IATC), Novi Sad, 17-18 Settembre 2015.

<sup>24</sup> *Him* di Luigi De Angelis e Chiara Lagani (Fanny & Alexander). Prima rappresentazione: Teatro Comunale A. Testoni, Casalecchio di Reno (BO), 5 Maggio 2007.

della rappresentazione, che sistematicamente distanziano il fatto reale dalla sua re-interpretazione scenica<sup>25</sup>.

Due gruppi italiani come Sotterraneo e CollettivO CINETICo hanno esplorato in maniera speculare un concetto di dispositivo scenico nel quale risulta fondamentale l'intervento cognitivo e attivo dello spettatore. In installazioni *site-specific* come *|X| No, non distruggeremo...* o in opere come *<age>* o *10 Miniballetti*, CollettivO CINETICo utilizza sistemi algoritmici e matematici per "randomizzare" i pattern coreografici; oppure pone la danza in un'interazione con oggetti meccanici che finiscono per dettare in maniera autoritaria le strutture drammaturgiche. Sotterraneo, invece, organizza format aperti in cui di frequente è richiesto l'intervento attivo del pubblico, per completare sondaggi o esplorare reazioni di gruppo di fronte a un montaggio dei materiali narrativi che procede per sfide e compiti da portare a termine.

La Compagnia Deflorian/Tagliarini mette a punto dei rompicapo in cui la stessa costruzione narrativa e il sistema di relazione tra i soggetti in scena e tra i quadri performativi vengono negoziati in tempo reale con lo spettatore<sup>26</sup>. Se da un lato gli attori utilizzano un testo scritto (elaborato da una scrittura scenica), il ritmo e i passaggi di senso si stabiliscono attraverso un sottile equilibrio tra composizione/illuminazione dello spazio e continui "a parte" che danno al pubblico la sensazione di trovarsi costantemente al confine tra la narrazione e il fallimento nel comunicarne le ragioni di fondo.

Di natura più estrema sono alcuni esperimenti del portoghese Tiago Rodrigues, come *By Heart*, in cui l'attore e regista convoca un gruppo di spettatori sul palco e insegna loro a leggere passi da diversi romanzi, componendo una drammaturgia

---

<sup>25</sup> Cfr. A. Scarpellini, *Milo Rau. La crociata dei bambini*, in «Doppiozero», 22 Settembre 2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-la-crociata-dei-bambini>; S. Lo Gatto, *Five Easy Pieces. Milo Rau e la scomparsa della realtà*, in «Teatro e Critica», 16 Settembre 2016, <https://www.teatroecritica.net/2016/09/five-easy-pieces-milo-rau-e-la-scomparsa-della-realta/> [consultati 28/09/2018].

<sup>26</sup> Cfr. S. Lo Gatto, "Come se voi ci foste", cit. Qui propongo un'analisi della drammaturgia dello spettacolo *Il cielo non è un fondale* (diretto da Daria Deflorian e Antonio Tagliarini. Prima rappresentazione: Théâtre Vidy, Salle René Gonzalez, Losanna, 16 Novembre 2016) sulla base di alcuni paradigmi che regolano l'interazione utente-software nell'ambiente della Rete e delle piattaforme di social networking.

frammentaria e tuttavia lineare nella semantica e che si regge sulla partecipazione empatica della platea.

C'è poi il modo in cui gli attori diretti dal regista Fabrizio Arcuri sono invitati a discutere in tempo reale il senso e il tono delle battute che pronunciano e i nodi drammaturgici nascosti al loro interno; o la complessa relazione tra corpi, identità e soggetti nei *ready-made* coreografici e nelle pratiche performative analizzate da Alessandro Sciarroni<sup>27</sup>.

Nella grande varietà, questa lista di esempi non esaustiva sembra avere in comune un rinnovato atteggiamento critico nei confronti del potenziale effettivo che un discorso (sia fatto di testo o di corpo) detiene oggi di fronte all'esplosione individualista delle relazioni virtuali. Si tratta di strategie di sopravvivenza nei confronti di un dialogo incessante e irrisolto che l'artista e insieme lo spettatore intrattengono con la realtà e con la sua possibilità di essere convocata su un terreno non radicalmente virtuale.

Per uno spettatore-utente affondato in dinamiche come quelle dei social network, basate sulla relazione non in compresenza e in cui la presentazione di se stessi e l'osservazione degli altri avviene in un continuum solo virtuale, l'interrogazione si sposta sulla qualità di presenza e di relazione che questo modello di spettatore istituisce nei confronti dell'opera che guarda.

Le teorie sull'«iperrealtà» portate da Jean Baudrillard hanno dato forma a una realtà collassata nella propria stessa autoreferenzialità, che oggi rivela le caratteristiche principali nell'esplosione dei media digitali come strumento interattivo per fruire e creare strati di realtà<sup>28</sup>. Baudrillard aveva finito per teorizzare il distacco dell'osservatore da una dimensione reale del mondo. Nel trattamento dei fatti operato

---

<sup>27</sup> Cfr. D. D'amico, S. Lo Gatto et al., *Corpo-identità-soggetto. Un seminario*, «Arabeschi», n. 10, Luglio-Dicembre 2017; S. Lo Gatto, *Aurora. Diario di viaggio accanto ad Alessandro Sciarroni*, in M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, cit., pp. 185–204.

<sup>28</sup> Cfr. J. Baudrillard, *Simulacra and simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1994; A. Scarpellini, *L'angelo rovesciato. Quattro saggi sull'11 Settembre e la scomparsa della realtà*, Edizioni Idea, Roma 2009; R. Schechner, «L'11 Settembre come arte d'avanguardia?», in A. Jovicevic (a cura di), *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 153–180. In questo ultimo saggio lo studioso americano termina la propria riflessione descrivendo l'attacco alle Twin Towers in un continuo altalenare tra la visione di se stesso come testimone oculare e il *broadcasting* delle TV americane che scorre in sottofondo, quasi in tempo reale, frammentando la realtà.

dai media di massa – e ancor di più oggi, in presenza di una creazione partecipata dei pacchetti di informazione – il reale si incammina davvero verso la non-esistenza, scomparso, sgretolato dai media e dalle tecnologie.

Per leggere, registrare e interpretare la realtà, il mondo di oggi si serve di software/applicativi digitali che sono, al contempo, sia trasparenti che ipermediali. In forza della prima caratteristica, essi cercano di ottenere il reale a scapito della visibilità della mediazione; in forza della seconda «cercano il reale moltiplicando la mediazione quasi all’infinito nel tentativo di ricreare una sensazione di completezza, una saturazione dell’esperienza che possa essere scambiata per realtà»<sup>29</sup>. Detto con le parole di William J. Mitchell, che già nel 1994 analizzava il mutamento della percezione nella cosiddetta “era post-fotografica”, il connubio tra immediatezza e ipermediazione privilegia «la frammentazione, l’indeterminatezza e l’eterogeneità e [...] enfatizza il processo o la performance piuttosto che l’oggetto artistico compiuto»<sup>30</sup>.

Questi ultimi termini sono ovviamente appannaggio ormai storico di quelle arti performative che hanno scavalcato la tirannia del testo lanciandosi in una ricerca ibrida tra pagina e scena: che la percezione dello spettatore venga sollecitata più dai processi esposti che dal fatto artistico compiuto era un’evidenza già visibile ben prima che la cognizione, la raccolta e la condivisione dei dati e delle tracce di memoria venissero plasmate dal digitale.

Lo stesso termine “testo”, in un ambiente digitale, ipertestuale e interconnesso, espande la propria natura semantica verso sollecitazioni cognitive altre da quelle proprie della scrittura. All’interno della pagina Web il passaggio da un’organizzazione ad albero (una divisione degli argomenti riassunta in indici sequenziali, la cosiddetta site map) a una messa in campo orizzontale e non sequenziale delle opportunità di navigazione dentro i confini dell’URL e in quelli più ampi della Rete muove verso una personalizzazione diretta dell’esperienza cognitiva. Esiste un’ampia letteratura analitica riguardo alle interfacce digitali, osservate come agenti nella riformulazione dei concetti di partecipazione sociale in presenza e in

---

<sup>29</sup> D. J. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 79.

<sup>30</sup> W. J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT press, Cambridge, MA 1994, p. 8, trad. mia. «A medium that privileges fragmentation, indeterminacy, and heterogeneity and that emphasizes process or performance rather than the finished art object».

non-presenza, di discussione virtuale e delle potenzialità di registrazione e diffusione di una memoria.

Avvicinandosi allo specifico degli studi sulla critica delle arti sceniche, ciò che tuttavia sembra ancora mancare è una proiezione di queste caratteristiche su un'ottica che veda il fruitore dei testi innanzitutto come potenziale spettatore della scena che viene poi discussa e approfondita dalle pubblicazioni online.

### **Logiche di una narrazione ipertestuale**

La stessa logica ipertestuale, secondo cui un lettore è abilitato a compiere in totale autonomia un montaggio delle informazioni che vada oltre la selezione rigida di una pagina sequenziale, si riallaccia all'analisi della condizione dello spettatore offerta dai *reception studies*, che guardano alla fruizione dei linguaggi della scena sciogliendo la matrice costruttivista dentro un approccio più vicino all'aspetto cognitivo. I presupposti cognitivi della spettatorialità sono alla base della solidità del contratto di fiducia stipulato tra performer e spettatore e garantiscono a quest'ultimo di considerare ciò che avviene sul palco separandolo a priori dal piano di realtà che sta vivendo. Allo stesso modo le opportunità di navigazione su un sito web che racconta il teatro e lo approfondisce garantirebbero al lettore un accesso aumentato anche all'esperienza spettatoriale, considerando l'intero *corpus* di contenuti messo a disposizione da un supporto non più ancorato a una logica sequenziale.

In questo modo viene in un certo senso replicata l'esperienza complessa che, in sede di fruizione, tende ad avvicinarlo a ciò che avviene in scena tramite la messa in evidenza di un contesto specifico e del proprio posizionamento all'interno di esso. Le relazioni tra l'utente e la macchina, in particolare in rapporto a software reattivi e interattivi come le piattaforme Web 2.0 sono attualmente il campo d'azione di un ambito teorico d'avanguardia che studia i cosiddetti sistemi cognitivi artificiali<sup>31</sup>.

La struttura logica del sito web è solo uno dei piani dell'esperienza di fruizione su cui si esprimono le possibilità offerte dall'ipertesto; l'altro, più ampio, riguarda la considerazione del contesto. In un recente studio che mira a mettere in discussione il

---

<sup>31</sup> Cfr. D. Vernon, *Artificial Cognitive Systems: A Primer*, MIT Press, Cambridge, MA 2014.

ruolo della critica (intesa come operazione culturale) nella produzione intellettuale contemporanea, Catherine Belsey recupera nozioni di matrice linguistica e metodologica debitorie ancora a Ferdinand De Saussure e a Michel Foucault<sup>32</sup>. La studiosa mira a separarlo da una funzione eminentemente morale o di esternazione politica e promuove un approccio interdisciplinare della critica verso l'elemento culturale, fatto proprio da gran parte dei *Performance Studies*.

Nel 1966 Richard Schechner pubblica un saggio che, approfondendo le metodologie di indagine antropologica della scuola di Cambridge sulla tragedia greca, proponeva nuovi modelli comparativi legati alle ritualità dell'epoca contemporanea (il gioco e lo sport). Il saggio si concludeva con l'aperta richiesta rivolta agli studiosi e alla «Nuova Critica» di tentare approcci interdisciplinari che non strangolassero le prospettive analitiche sul teatro<sup>33</sup>.

Attraverso un approccio più libero e interdisciplinare, Schechner vedeva possibile il sanarsi della frattura che allora separava teorici, critici e praticanti. Una prospettiva che, nelle parole di Belsey, avrebbe portato a «riorganizzare lo spettro della cultura» come sistema che include l'intera «acquisizione del mondo e di noi stessi» e insieme i limiti di quella conoscenza<sup>34</sup>.

#### **4.2.3. Tra emancipazione dello spettatore e critica teatrale**

Nel suo libro *Le spectateur émancipé* Jacques Rancière auspica un ripensamento radicale delle relazioni tra spettacolo e spettatore, in cui la condizione di quest'ultimo non sia più pervasa di passività<sup>35</sup>. Per restituire allo spettatore un ruolo attivo,

---

<sup>32</sup> Cfr. C. Belsey, *A Future for Criticism*, John Wiley & Sons, Chichester 2010.

<sup>33</sup> Cfr. R. Schechner, *Approaches to Theory/Criticism*, in «The Tulane Drama Review», vol. 10, n. 4, Estate 1966, pp. 20–53.

<sup>34</sup> C. Belsey, *A Future for Criticism*, cit., p. 72, trad. mia. «Culture runs wider and deeper than moral values and political attitudes; it includes our entire purchase on the world and ourselves, all we think we know at a specific moment, and the limits of that knowledge as they change in history. Recent developments in critical practice encourage us to recognize the scope of culture».

<sup>35</sup> Cfr. J. Rancière, *The Emancipated Spectator* [*Le spectateur émancipé*, 2008], Verso Books, London 2014.

Rancière recupera alcuni fondamenti di un suo celebre volume intitolato *Le Maître ignorant*, che indagava il ruolo dell'insegnante e dell'allievo per promuovere una forma di liberazione individuale<sup>36</sup>. Ne *Le spectateur émancipé* Rancière propone un modello esemplificativo basato sulla relazione maestro-allievo e sull'equilibrio tra conoscenza e ignoranza che la definiscono: «il ruolo assegnato al maestro è di abolire la distanza tra la propria conoscenza e l'ignoranza dell'ignorante. [...] Per sostituire l'ignoranza con la conoscenza, questi deve sempre trovarsi un passo avanti, installare una nuova forma di ignoranza tra se stesso e l'allievo»<sup>37</sup>. Il maestro è l'unico a possedere la conoscenza che occorre all'allievo e l'unico che sappia come renderla un oggetto di conoscenza, seguendo specifici processi. Secondo il filosofo, «l'ignoranza non è una forma ridotta di conoscenza, ma l'opposto della conoscenza; [...] non è una raccolta di frammenti di conoscenza, ma una posizione»<sup>38</sup>. La chiave di questa relazione, che Rancière sostiene possa essere ricostruita anche nel rapporto tra spettacolo e spettatore, è la negoziazione di quella distanza tra la posizione occupata, nella conoscenza, dall'allievo e quella occupata dal maestro.

Questa «interazione» è la sola in grado di evitare che si stabilisca, tra i due termini della relazione, una condizione di «disuguaglianza di intelligenza», e rappresenta il processo di «emancipazione». Trasportata nella fruizione teatrale, l'emancipazione dello spettatore si basa sulla messa in discussione della natura di vedere e agire, laddove «il vedere è anche da considerarsi un'azione che conferma o trasforma la distribuzione di queste posizioni»<sup>39</sup>.

Rancière sottolinea come le forme moderne del teatro risultino meno problematiche perché, attraverso una *mimesis* e un processo narrativo più riconoscibili e chiari, la semantica del discorso di un drammaturgo può interrogare le coscienze degli

---

<sup>36</sup> Cfr. J. Rancière, *Il maestro ignorante* [*Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987] Mimesis, Milano 2008.

<sup>37</sup> Ivi, p. 8, trad. mia. «[...] the role assigned to the schoolmaster in that relationship is to abolish the distance between his knowledge and the ignorance of the ignoramus. His lessons and the exercises he sets aim gradually to reduce the gulf separating them. He can only reduce the distance on condition that he constantly re-creates it. To replace ignorance by knowledge, he must always be one step ahead, install a new form of ignorance between the pupil and himself».

<sup>38</sup> Ivi, p. 9, trad. mia. «Ignorance is not lesser form of knowledge, but the opposite of knowledge; [...] knowledge is not a collection of fragments of knowledge, but a position».

<sup>39</sup> Ivi, p. 13, trad. mia. «Viewing is also an action that confirms or transforms this distribution of positions».

spettatori senza necessariamente esigere questo complesso tipo di negoziazione dell'attenzione.

Gerardo Guccini offre un conciso compendio della postura della critica di fronte al mutare dei linguaggi teatrali.

Dapprima la regia teatrale espropria gli attori delle loro antiche responsabilità nei riguardi della realtà scenica. Poi, la svolta degli anni sessanta cancella la necessità del testo. E, con la crisi del testo, la critica teatrale perde un punto di riferimento, che, negli anni della continuità teatrale, le aveva consentito di inquadrare i commenti allo spettacolo in una consolidata scaletta espositiva comprendente il riassunto della vicenda, le osservazioni sul dramma letterario, le notizie intorno all'autore. Il Nuovo Teatro obbliga il critico a rapportarsi alla fluidità di esistenze sceniche da ri-contestualizzare e ri-comprendere ad ogni loro manifestazione<sup>40</sup>.

Fa notare Aleksandra Jovicevic come oggi gli spettatori si trovino «di fronte allo spettacolo come “di fronte a un enigma”. Devono investigare le ragioni di quella estraneità e dunque scambiare il proprio ruolo di osservatori passivi con quello di critici attivi», analizzando e interpretando dei segni e cercandone le cause<sup>41</sup>. «Di fronte a un iper-teatro che desidera trasformare la rappresentazione in una presenza e la passività in attività», la proposta è invece di «revocare il privilegio di vitalità e di potere comunitario accordato al palcoscenico teatrale, per [...] concepire questo come una nuova scena di eguaglianza dove performance eterogenee vengono tradotte una nell'altra»<sup>42</sup>.

La tesi è che in ciascuna di queste performance sia coinvolto un processo che mette in comunicazione ciò che uno spettatore sa con ciò che non sa e in cui compare «un performer che mostra le proprie capacità e uno spettatore che osserva che cosa queste

---

<sup>40</sup> G. Guccini in L. Mello, I. Pellanda (a cura di), *Dossier: I critici rispondono*, cit., p. 40.

<sup>41</sup> A. Jovicevic, *The Emancipated Spectator as a Theatre Critic*, cit., p. 104, trad. mia. «now spectators find themselves in front of the production as if “in front of an enigma.” They have to investigate the reason for that strangeness, and must therefore switch roles from a passive viewer to an active critic».

<sup>42</sup> J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, cit., p. 22, trad. mia. «Faced with the hyper-theatre that wants to transform representation into presence and passivity into activity, [the third way] proposes instead to revoke the privilege of vitality and communitarian power accorded to the theatrical stage [...]. It proposes to conceive it as a new scene of equality where heterogeneous performances are translated into one another».

capacità possano produrre all'interno di un nuovo contesto che include altri spettatori»<sup>43</sup>. Il tipo di «manifestazione e di effetto prodotti da quelle capacità» vengono resi instabili e impossibili da anticipare dall'introduzione di un «idioma che offre una nuova avventura intellettuale» e che richiede agli spettatori di «giocare un ruolo di interpreti attivi, che sviluppino la propria traduzione per potersi appropriare della storia e fare di quella la propria storia. Una comunità emancipata è una comunità di narratori e traduttori»<sup>44</sup>.

### **Contro l'interpretazione, verso una descrizione precisa**

*Le spectateur émancipé* non si limita al caso teatrale, ma allarga la riflessione all'esperienza estetica e al suo rapporto con la coscienza politica. Portando dentro a questi modelli altri contributi fondamentali dello stesso teorico, scorre in sottotraccia la richiesta di una specifica consapevolezza da parte del fruitore e dunque, potenzialmente del critico<sup>45</sup>. L'approccio richiesto porta l'attenzione oltre il complesso sistema di segni proposto dallo spettacolo, allargando la considerazione al contesto in tutte le sue specificità.

Il cosiddetto “modello costruttivista politico” di John Rawls fronteggia la dispersione del discorso spostando l'attenzione sul confronto tra autorità e determinatezza: «Costruire significa giustificare secondo delle regole che sono strutturali o costitutive del ragionamento pratico. [...] Il fulcro della questione è l'autorità, non la

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, trad. mia. «For in all these performances what is involved is linking what one knows with what one does not know; being at once a performer deploying her skills and a spectator observing what these skills might produce in a new context among other spectators».

<sup>44</sup> Ivi, p. 22, trad. mia. «The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the story and make it their own story. An emancipated community is a community of narrators and translators».

<sup>45</sup> Cfr. J. Rancière, *Il destino delle immagini* [*Le destin des images*, 2007], Pellegrini, Cosenza 2007; J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* [*Le partage du sensible*, 2000], DeriveApprodi, Roma 2016; R. De Gaetano, *Politica delle immagini: su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.

determinatezza», che deriva da un ragionamento in cui il fruitore si impegna in prima persona<sup>46</sup>.

Questa estensione teorica assume particolare rilevanza non solo di fronte a quelle forme di spettacolo che non perseguono come missione quella di comunicare messaggi chiari e diretti al proprio pubblico, ma anche nei confronti dell'agire del critico, che si trova a operare in un ambiente comunicativo in cui la propria voce è davvero sottoposta al continuo confronto con la voce di chiunque altro.

Nei capitoli precedenti è stato osservato come, mettendo in atto in maniera più o meno consapevole certe strategie, la critica in Rete stia fronteggiando modalità di produzione e diffusione legate a sistemi altri da quelli tradizionali e nei quali l'autorità del critico viene assegnata da un comune riconoscimento di appartenenza a una categoria di affidabilità.

L'atto di attribuzione di autorità ha, come dimostra Rancière con l'esempio del maestro e dell'allievo, una radice profondamente filosofica e insieme sociale, che è possibile rintracciare nella relazione tra gli individui e la realtà che osservano e nelle modalità in cui viene espressa una competenza in merito a una specifica area del sapere. Nel caso della critica teatrale, poi, quest'area del sapere include, in molte forme, un passaggio delicato ma fondamentale, che è l'espressione di un giudizio.

In determinati momenti della sua storia, l'esercizio di un giudizio ha portato la critica a occupare rilevanti posizioni di potere rispetto alla fortuna delle produzioni. Esso chiamerebbe in causa un esteso approfondimento sull'esigenza di oggettività di un'analisi critica sul teatro. Pur non dando spazio a un approfondimento di questo genere, la ricerca ha fatto emergere come chi svolge questa pratica assegni invece una maggiore accortezza nei confronti di tematiche relative alla relazione tra critico e sistema teatrale.

Tuttavia la questione del giudizio risulta importante nella misura in cui si ricollega al dilemma sulla possibilità di assegnare allo sguardo della critica un valore specifico e *differenziato* da quello della vasta comunità che, grazie ai mezzi tecnici, ha guadagnato un accesso al commento della scena contemporanea.

Una delle istanze più presenti nella critica che opera in Rete è quella che vede in questa pratica la responsabilità di produrre un coerente e visibile discorso culturale,

---

<sup>46</sup> C. Bagnoli, *Verità e Autorità*, in «Spazio Filosofico», n 4, Gennaio 2012, pp 39–48, p. 44.

che riesca a riferirsi alla società nel suo insieme, senza rimanere chiusa nel mondo del teatro. A porre questa istanza è un più ampio sistema culturale che tende a circoscrivere le analisi delle arti dentro nicchie immediatamente riconoscibili, molto spesso risultato di una forma di oligarchia intellettuale.

La questione del giudizio è qui attaccata da un sistema che tende ad auto-disciplinarsi e ad auto-riconoscersi attraverso strumenti basati sulla semplificazione, dando la possibilità alle opinioni di confondersi con una più approfondita valutazione e argomentazione delle posizioni rispetto ai linguaggi.

Riprendendo una celebre locuzione di Franco Quadri, Lorenzo Donati insiste, ad esempio, sulla necessità di mettere a fuoco delle «chiavi di lettura», una forma di osservazione partecipata che sta «al di sopra del giudizio, che lo comprende all'interno di un discorso più ampio»<sup>47</sup>.

Proprio questo «discorso più ampio» sembra essere il punto di incontro di tutte le esperienze di critica raccontate in questa tesi che, nella forma giornalistica o nella forma di una più lenta e metodica costruzione di un archivio di memorie, tentano di mettere i presupposti stilistici alla prova delle motivazioni di fondo. La dicotomia tra giudizio e opinione porterebbe con sé profonde implicazioni di natura filosofica, sociologica e ideologica, ma è, in questa sede, continuamente sollecitata e incalzata da questioni di posizionamento e di obiettivo.

Nel saggio citato Aleksandra Jovicevic evidenzia il cambio di registro operato da Michael Kirby al momento del suo avvicinarsi a Richard Schechner alla direzione di *The Drama Review*, nel 1971. Nel suo primo editoriale, questi riportava: «Non siamo interessati alle opinioni e ai giudizi di valore su che cosa è “buono” e che cosa “cattivo”. Riteniamo che una documentazione dettagliata e accurata della performance sia preferibile e che offra al lettore una base sufficiente per esprimere i propri giudizi di valore»<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> L. Donati in L. Mello, I. Pellanda (a cura di), *Dossier: I critici rispondono*, cit., p. 35. Quando parla delle chiavi di lettura, Donati cita Franco Quadri, in un passo dell'introduzione a F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977.

<sup>48</sup> M. Kirby in A. Jovicevic, *The Emancipated Spectator as a Theatre Critic*, cit., p. 102. trad. mia: «We are not interested in opinions and value judgments about what is “good” and what is “bad”. We feel that the detailed and accurate documentation of performance is preferable and gives sufficient grounds for a reader to make its own value judgments».

Per contrastare una generale tendenza a riproporre teorie abusate o la deriva di scritti portatori di giudizi personali, Kirby portava dentro la rivista un'impostazione severa riguardo alla richiesta di descrizioni approfondite e meticolose dell'oggetto spettacolare. Questa «chiamata all'oggettività nella documentazione della performance è manifestazione di una spietata ostilità verso la critica»<sup>49</sup>, da Kirby definita come «una forma di fascismo intellettuale ed emotivo che impone ai propri soggetti e alle proprie vittime opinioni e giudizi di valore»<sup>50</sup>. Le posizioni di Kirby, tuttavia, sembrano riferirsi alla necessità di utilizzare la descrizione dello spettacolo in senso strumentale ad altri tipi di analisi. D'altronde sembrano dare per scontato che lo spettacolo possa essere ricostruito nei propri elementi come a riprodurre un andamento lineare. Pur spazzando via, tramite una descrizione oggettiva, interferenze di giudizio e di gusto che il critico potrebbe produrre da un punto di vista di contenuto o anche solo suggerire attraverso scelte stilistiche interne alla scrittura, la descrizione meticolosa auspicata da Kirby non tiene forse del tutto conto di quelle opere in cui gli elementi presentati entrano in risonanza e in relazione proprio sulla base delle reazioni che vanno suscitando nello spettatore.

Nel saggio di Jovicevic il monito di Kirby viene affiancato al celebre saggio di Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, nel quale viene argomentato a fondo il motivo per cui un'opera d'arte non dovrebbe essere oggetto di un processo di interpretazione analitica da parte del fruitore. E tuttavia la motivazione di fondo presentata da Sontag è strettamente legata al suo contenuto, più che alla sua forma: «L'interpretazione equivale al rifiuto filisteo di lasciare in pace l'opera d'arte. La vera arte ha la capacità di renderci nervosi. Riducendo l'opera d'arte al suo contenuto e poi interpretando quello, si addomestica l'opera d'arte»<sup>51</sup>. E ancora: «L'interpretazione, basata su una teoria fortemente dubbia secondo cui l'opera d'arte è composta di unità di contenuto, viola l'arte. Trasforma l'arte in un articolo per l'uso, la alloggia in uno schema mentale di categorie»<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> *Ibidem*, trad. mia. «Kirby's call for objectivity in performance documentation was a manifestation of a merciless hostility toward criticism».

<sup>50</sup> M. Kirby, *Documentation, Criticism and History*, in «The Drama Review», vol. 15, n. 4, 1971, pp. 3-7, p. 5, trad. mia. «[...] a kind of intellectual and emotional fascism that imposes opinions and value judgments on its subjects and victims».

<sup>51</sup> S. Sontag, *Contro l'interpretazione* [*Against Interpretation*, 1966], Mondadori, Milano 1998, p. 8.

<sup>52</sup> Ivi, p. 10, trad. mia.

### 4.3. *La critica verso una nuova autorevolezza*

L'attuale panorama della critica teatrale sembra innanzitutto confrontarsi, prima ancora che con problemi di metodo legati all'analisi della scena, con il rapporto critica-teatro-lettori, oggi reso confuso dall'estendersi del discorso a figure non necessariamente appartenenti alla tradizionale idea di intellettuale incaricato di esprimersi su una materia.

Per affrontare il discorso sulla possibilità della critica online di “uscire dal coro” e rendersi rilevante all'interno di questo dibattito, intendo convocare ancora alcuni spunti teorici che – confrontati con lo svolgimento e l'osservazione delle pratiche – problematizzano la questione dell'autorevolezza all'interno del contesto della Rete.

#### 4.3.1. *Il dibattito nazionale e internazionale*

Gran parte del dibattito nazionale e internazionale attorno alla crisi della critica teatrale (e della critica in generale) si concentra principalmente sull'evidenza di una “sofferenza” del discorso in un contesto di onnivivorismo culturale<sup>53</sup>. «L'onnivoro» [...] è disposto ad apprezzare tutto. È curioso e si ritiene competente, nel senso che cerca di apprezzare le opere a partire da una certa conoscenza del genere<sup>54</sup>. In quanto fenomeno proprio di un consumo culturale massificato, di cui è figlia una precisa segmentazione del pubblico, un consumo culturale privo di netti confini tra i settori pone un'attività specifica come la critica teatrale di fronte a una forte concorrenza.

Secondo Lyn Gardner, critico titolare di *The Guardian*, a mettere in crisi la critica di qualità è sostanzialmente l'adeguamento forzato di forme e linguaggi a questo tipo di scenario, che porta a una semplificazione estrema dell'analisi, se non nella sua

---

<sup>53</sup> G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit., pp. 117–118. «L'enorme offerta di contenuti e di prodotti culturali permette di occupare tutte le possibili nicchie di mercato [...] la popolarizzazione della cultura rende sempre più difficile delimitare rigidamente cultura alta e bassa».

<sup>54</sup> Ivi, p. 118.

formulazione, di certo nelle modalità della sua diffusione. Gardner sostiene che la crisi risieda soprattutto nell'impossibilità di sostenere economicamente il giornalismo di qualità – che include anche la critica teatrale: «Il taglio del numero di battute e l'arrivo dello *star ratings* hanno via via trasformato il critico in un recensore il cui lavoro è spesso visto come una guida per il consumatore, che applica gli stessi criteri che si applicherebbero nell'acquisto di un nuovo frigorifero»<sup>55</sup>.

In generale, lo scenario britannico, come quello statunitense, pur investendo molto nella critica teatrale giornalistica a fronte di un'offerta ben più ampia della nostra, puntano ancora sul valore delle “grandi firme”. E tuttavia sono diverse, in Nord Europa, le pubblicazioni nate dal basso che sono riuscite a conquistarsi il rispetto di un ampio seguito di lettori, partendo proprio da un generale rifiuto di ogni “mercato” della critica. L'obiettivo è quello di tornare a una mescolanza equilibrata tra approfondimento autorevole e mappatura dell'offerta artistica, sulla quale interviene innanzitutto una ferma opera di selezione<sup>56</sup>.

Nel dibattito italiano esterno alle pubblicazioni di settore, emerge in più occasioni come la questione dell'autorevolezza della critica nell'agorà deregolamentata del

---

<sup>55</sup> L. Gardner, *Is Theatre Criticism in Crisis?*, in «The Guardian», 8 Ottobre 2013. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2013/oct/08/theatre-criticism-in-crisis-critics> [consultato 03/10/2018], trad. mia. «The slicing of word counts and the arrival of star ratings have all increasingly turned the critic into a reviewer whose job is often seen as a consumer guide, applying the same criteria that you would to buying a new fridge».

<sup>56</sup> In Inghilterra *Exeunt*, fondato da Daniel B. Yaes, Natasha Tripney e Diana Damian Martin è una delle realtà più attive. *ArtsDesk*, editato da un gruppo di ex critici di quotidiani cartacei, è una pubblicazione culturale generalista con una sezione dedicata alle arti performative. *WhatsOnStage* ha una missione ibrida con la promozione e ha accesso al box office dei teatri, e *British Theatre Guide*, fondato da Philip Fisher. È molto attiva la comunità di blogger, su *London Theatre Bubble*, *My Theatre Mates* e i più recenti *Writers of Color* e *White Pube*. C'è poi uno spazio diverso, chiamato *Open-Dialogues*, *Something Other*, dedicato a saggi di approfondimento e forme altre rispetto alla recensione. In Germania *Nachtkritik.de* è di gran lunga il sito più seguito. In Norvegia *Scene Kunst* ([www.scenekunst.no](http://www.scenekunst.no)), partito come blog curato dal Norsk Teater og Orkesterforening ora riceve anche il sostegno del Performing Arts Hub. Si compone di collaboratori freelance e di una direzione editoriale. Per il resto sono numerose le riviste online culturali generaliste, con uno spazio per le arti sceniche, come *Kunst Kritik* ([www.kunstkritikk.no](http://www.kunstkritikk.no)), fondata dall'Associazione Nazionale Critici, *Periskop* ([www.periskop.no](http://www.periskop.no)), dedicato alle arti per i bambini, o *Norsk Shakespearetidsskrift*, rivista cartacea ora forte di un seguito online.

Web sia avvertita ma non ancora del tutto discussa. Il caso italiano sconta di certo un confronto diretto con un passato in cui la critica (letteratura, arte, cinema e teatro) aveva giocato un ruolo chiave nell'evoluzione delle arti e della società culturale. In molti spunti, al centro del problema viene posto il mutamento della figura del critico come «intellettuale organico»<sup>57</sup>, il tramonto delle utopie militanti che negli anni Sessanta e Settanta avevano fatto la differenza nell'affermazione di nuove estetiche e nella creazione di spazio per quelle realtà non appartenenti al circuito istituzionale delle arti<sup>58</sup>.

Complice anche la flessione attraversata dalla stampa di settore, il discorso sull'Italia viene avvicinato da firme le quali, agganciandosi principalmente a casi specifici, tuttavia denunciano la scarsità di una base scientifico-filosofica su cui poter strutturare ragionamenti più complessi; a questo corrisponde una limitata consapevolezza rispetto al posizionamento generale del discorso.

Molto diffusa è la posizione che si scaglia contro la ridondanza degli odierni modelli di comunicazione, contro il sensazionalismo e contro la natura del giudizio critico diffuso che domina le piattaforme di *social networking*. Questa «fa a pugni con la struttura logica del giudizio, perché è una forma elementare che si basa semplicemente su un meccanismo binario, da algoritmo informatico, non da cervello umano»<sup>59</sup>. Più di uno dei pochi studi sulla critica contemporanea e molte delle occasioni di discussione fornite dai convegni o dalle colonne dei giornali sottolineano la sanguinosa battaglia vissuta oggi da ogni tentativo di giudizio argomentato verso le arti contro una logica riduzionista propria degli strumenti delle comunità virtuali<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> La definizione di intellettuale organico compare nel 12° quaderno in A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>58</sup> Su questa “stagione” della critica la letteratura è molto ampia. I contributi fondamentali sono citati al paragrafo 1.1., “La critica teatrale prima della Rete”.

<sup>59</sup> V. Giacomini, *Criticare non serve a niente*, «Lo Straniero», Gennaio 2016; Cfr. anche P. Giacchè, V. Giacomini, et al., *Necessità e servitù della critica. Cosa cerca l'arte? A che serve la critica?*, Edizioni dell'Asino, Bologna 2011.

<sup>60</sup> Cfr. G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit.; Cfr. A.O. Scott, *Better Living Through Criticism*, cit.; A. Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, Doubleday/Currency, New York 2007. Questi studi, già citati, danno conto in maniera approfondita della graduale scomparsa dell'esperto come figura attendibile nella selezione dei prodotti culturali

La legge secondo cui la comunicazione online richiedesse un linguaggio e una misura sintetiche è stata nel tempo sostituita da una forte autarchia nell'attitudine degli autori verso i lettori. La Rete ospita, ormai, numerosi spazi in cui il ragionamento di ampio respiro ha ritrovato modo di esprimersi, includendo una forte componente di approfondimento e accogliendo la sfida del giudizio. E tuttavia questa modalità *long-read* sopravvive all'interno di orizzonti tematici molto ben separati tra loro: la comunità del teatro non fatica a trovare i propri luoghi online dove lasciar sviluppare un ragionamento, ma sperimenta molta difficoltà a confrontarsi con altre comunità.

#### 4.3.2. *Alla ricerca di autorità*

Il processo di costruzione di un'autorità e di autorevolezza per la critica online non può che essere frutto di un lavoro coordinato tra critico e lettore, perché si fonda su un contratto di fiducia e sulla chiarezza con la quale il critico stesso esprime le proprie intenzioni.

Una testimonianza riportata da Maddalena Giovannelli rivela che, interrogando studenti delle scuole superiori in un percorso di educazione alla visione, questi sembrano perfettamente in grado di indicare i criteri per considerare rilevante una recensione piuttosto che un'altra. «La padronanza dell'italiano, l'utilizzo del linguaggio tecnico specifico dell'oggetto di cui si sta parlando, l'equilibrio tra aspetto soggettivo e aspetto oggettivo di un'analisi critica»<sup>61</sup>. La pluralità di voci offerta dal Web sembra posizionare la responsabilità dell'atto critico non soltanto su chi fa critica ma anche sul fruitore, che viene posto di fronte alla sfida di azionare dei meccanismi di selezione in grado di localizzare la critica rispetto ad altre azioni, anch'esse attinenti al ramo della comunicazione del teatro.

Emerge spesso in questa ricerca come le attuali condizioni in cui agisce la critica teatrale in Rete avvicino pericolosamente la produzione di analisi critica alle funzioni di promozione degli spettacoli, trasformando un formato come quello della recensione in un «articolo per l'uso» a disposizione di artisti e operatori (Cfr.

---

di qualità.

<sup>61</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

paragrafo 4.4.1., “La funzione di una recensione”). In altri termini, per quanto equilibrata e sapiente possa essere quell’analisi, per quanto rispetto sia in grado di dimostrare all’opera d’arte, per quanto attenta e meticolosa sia una descrizione, l’ostacolo più grande per la critica nativa della Rete sembra essere quello di tracciare un percorso chiaro per la costruzione di un principio di autorità. È questa categoria a vivere la crisi peggiore, e tuttavia è quella nella quale può e deve essere posizionata ogni specifica metodologia.

Se questo processo è reso ancora più complesso e meno identificabile nella sfera della cultura digitale è perché questa interviene sulle forme e sui modi in cui una certa conoscenza e competenza si rendono disponibili a chi intenda accedervi. Nel linguaggio di Rancière, a quegli “ignoranti” che intendono negoziare e trasformare la propria posizione nel rapporto di distanza con la conoscenza.

Stefano Biancu imposta il suo *Saggio sull’autorità* chiarendo innanzitutto la funzione del simbolo, utile a problematizzare le posizioni di Rancière rispetto alla relazione tra soggetto e oggetto di un’osservazione: «Il simbolo struttura la relazione d’intenzionalità, quella tra soggetto e oggetto»<sup>62</sup>. Il filosofo sintetizza poi così il processo di attribuzione di autorità:

Il portatore di autorità è percepito come autorevole nella misura in cui è riconosciuto come incarnazione, presentificazione, di qualcosa di ulteriore e di indisponibile: non esaurisce l’ulteriorità che incarna, ma al contempo non ne è un semplice segno, un semplice rimando. Ne è, appunto, simbolo: partecipa di essa, senza esaurirla (preservandone cioè l’alterità). L’autorità mette cioè in atto una comunicazione: non semplicemente nel senso che essa comunica qualcosa (anche) ma piuttosto nel senso che in essa qualcosa si comunica. Qualcosa di ulteriore mai (totalmente) disponibile neanche al suo portatore<sup>63</sup>.

Questa sorta di risposta indiretta ad alcune posizioni di Rancière diviene puntuale nel discorso sul rapporto tra critica e possibilità di esprimere una posizione autorevole nell’attuale ambiente della Rete. Una serie di processi imposti o permessi da questa mediasfera sta modificando certi presupposti.

---

<sup>62</sup> S. Biancu, *Saggio sull’autorità*, EDUCatt - Ente per il diritto allo studio universitario dell’Università Cattolica, Milano 2012, p. 44.

<sup>63</sup> Ivi, p. 52.

Liberalizzato l'accesso alla pubblicazione – che nell'impostazione tradizionale rappresentava di per sé un'attestazione di competenza – chiunque porti all'attenzione delle comunità virtuali il proprio pensiero lo inserisce, in qualità di spettatore tecnicamente “emancipato”, in un'agorà composta di spettatori/lettori già attivi e già, a propria volta, emancipati. La legge dei grandi numeri, che regola la visibilità dei contributi diffusi online, è in un certo senso un primo passaggio di selezione, operato però non su base qualitativa ma su base quantitativa. Inoltre la composizione delle comunità virtuali assegna autorità a una critica o all'altra rispondendo a paradigmi di aggregazione dettati dalla macchina ed esprimendo i criteri di un'agenda non realmente collettiva, ma fortemente influenzata dall'ampia presenza di professionisti del teatro.

In tal senso questa progressiva omologazione della comunità dei lettori assume un peso sostanziale rispetto alla possibilità della critica di parlare a un livello autorevole e, nell'opinione di molti, è forse «la scommessa non ancora vinta dalla “nuova critica”»<sup>64</sup>.

Le modalità attraverso cui la critica entra in possesso di quella «componente indisponibile» necessaria a esprimere autorità non sono mutate radicalmente e tentano ancora oggi di rispettare percorsi di formazione dello sguardo utili a costruire una specifica competenza. Tuttavia, la mediasfera attuale ha reso agile, plurale e liberalizzato il processo di mediazione di quella componente indisponibile, impostando la comunicazione e la diffusione del pensiero su logiche di personalizzazione. Rispecchiando diverse teorie sociologiche sulla *network society*, Biancu parla di «perdita della coesione sociale, di emozione sociale tiepida, di dissoluzione delle identità, di attitudini ostili all'autorità, di assenza di un progetto comune e condiviso»<sup>65</sup>. Tutte condizioni riscontrabili, in potenza, in un ambiente comunicativo dove a ciascuno è tecnicamente permesso di intervenire in un discorso su una conoscenza specifica. Questo cortocircuito è particolarmente visibile nella

---

<sup>64</sup> Intervista a Daniela Arcudi e Bruno Bianchini (*Krapp's Last Post*), Carteggio del 29/09/2018.

<sup>65</sup> Ivi, p. 81. Le teorie che più a fondo approfondiscono questi concetti legati alla sfera della cultura digitale sono quelle di Byung-Chul Han. Cfr. B.-C. Han, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014; *Nello sciame: visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015; *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2012; *Razionalità digitale. La fine dell'agire comunicativo*, goWare, Milano 2014.

diffusione della critica teatrale attraverso le piattaforme di *social networking*, il cui modello è quello di «“luoghi“ sociali nei quali [...] il singolo individuo ha la sensazione di oltrepassare i confini della propria persona (di modo che la massa produce, in coloro che la compongono, una sensazione di eguaglianza e di libertà onnipotente)»<sup>66</sup>.

Ad arretrare sempre di più, oggi, è un'idea di competenza e di autorità condivisa perché visibilmente assegnata da organi riconoscibili (giornali o istituzioni); «ciò che la tradizione e l'argomentazione non sono più in grado di assicurare è oggi affidato a figure individuali»<sup>67</sup>. Uno scenario simile getta la figura del critico in una profonda crisi, e tuttavia quello che la critica dimostra oggi di comprendere sempre meglio è il valore della testimonianza. Se nel *Saggio sull'autorità* il prevalere della testimonianza personale come “nuova autorità” dovrebbe mettere in allarme perché riduce «ogni argomentazione a mera espressione di interessi particolari»<sup>68</sup>, il valore di testimonianza identifica invece una delle principali funzioni della critica teatrale di oggi.

Proprio dal momento che la società teatrale si organizza, si produce e si promuove ricevendo dalla Rete strumenti fondamentali, il modello di critica come testimonianza è il diretto riflesso delle attuali modalità di partecipazione della critica al sistema delle arti sceniche. Il valore di un formato come la recensione si indebolisce di fronte all'estensione della sua accessibilità da parte di autori e lettori: la sua iniziale funzione di orientamento nella molteplice offerta del panorama teatrale sta abdicando in favore di un intento documentario. A mettere in moto questo mutamento è la morfologia stessa del mezzo, combinata con esigenze derivanti dal funzionamento strutturale del sistema teatrale.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*. La questione dei «luoghi sociali» è discussa a partire dalle formulazioni teoriche presenti in E. Canetti, *Massa e Potere* [*Masse und Macht*, 1960], Adelphi, Milano 1981.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

### 4.3.3. *Il linguaggio della critica nel rapporto soggetto-oggetto*

Il tema della liberalizzazione delle pubblicazioni e quello della coesistenza tra voce della critica e opinione del pubblico animano un dibattito attivo a livello internazionale. Alcuni contributi mettono in luce come la reazione di certa critica d'arte a questo allargarsi del dibattito sia portatrice di posizioni fortemente conservatrici: questo porta a specializzare ulteriormente la scrittura imprimendo una resistenza al reale confronto con i lettori.

Grant Kester<sup>69</sup> mette in luce alcune limitazioni della pratica critica, a contatto con un generale «cambio di paradigma nella natura delle pratiche artistiche contemporanee», che avrebbe una forte influenza sulle modalità assunte dalla critica per guardare, interpretare e raccontare l'evento<sup>70</sup>.

Secondo Kester la tendenza della critica attuale è quella di una «esegesi particolarmente diretta, in cui una data teoria, ridotta a un insieme di principi nozionali, è semplicemente giustapposta a una data opera d'arte, come se la loro evidente coesistenza nello spazio di un saggio costituisse una prova significativa della loro corrilvanza analitica»<sup>71</sup>. Il rischio è quello che il critico vada reiterando punti nodali di una teoria di massima, «escludendo le tessiture più profonde del pensiero, cioè il confronto con le contraddizioni e le tensioni della stessa teoria utilizzata»<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Grant Kester insegna storia dell'arte al Visual Arts department dell'Università della California ed è fondatore e direttore di *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* [www.http://field-journal.com/](http://field-journal.com/).

<sup>70</sup> G. Kester, *The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism*, «E-Flux», vol. 50, Dicembre 2013, trad. mia. <https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/> [consultato 03/10/2018]. «I have identified this work with an underlying paradigm shift in the nature of contemporary art practice, in which norms of aesthetic autonomy are undergoing a process of renegotiation».

<sup>71</sup> Ivi, trad. mia. «The more typical approach involves a straightforward exegesis, in which a given theory, reduced to a set of notional principles, is simply juxtaposed with a given work of art, as if their sheer coexistence within the space of the essay constitutes meaningful evidence of their analytic co-relevance».

<sup>72</sup> Ivi, trad. mia. «The critic simply and unproblematically reiterates the key points to a given theory, eliding the deeper textures of thought, as was as any engagement with the contradictions and tensions of the theory itself».

Il suo pensiero riprende alcuni assiomi di fondo portati già da Susan Sontag in *Contro l'interpretazione*: «L'interpretazione rende l'arte gestibile, conforme»<sup>73</sup>.

Kester sottolinea la tendenza della critica a vedere l'arte come medium formale, invece che come medium ideologico, «definito da un insieme di regole che costringono e predeterminano la coscienza dei fruitori», mettendola in crisi<sup>74</sup>. Occorrerebbe invece sviluppare un linguaggio critico il quale, invece di sottolineare i confini di una data arte, andasse a promuovere «l'abilità di comprendere e rivelare l'esistenza del suo apparato ideologico a un pubblico inconsapevole»<sup>75</sup>. Anche perché, come nota Gordon Rogoff in un celebre saggio sulla critica:

Una rete di opposizioni automatiche persiste ogni qualvolta la critica percepisca se stessa come solitario difensore del nuovo. In un modo o nell'altro, anche critici autorevoli diverrebbero acritici, cessando di analizzare mentre si abbandonano a un elogio appassionato, che non può mai essere davvero accurato<sup>76</sup>.

La modalità proposta da Kester – basata infatti su un'idea di critica investita anche di una funzione sociale – riprende ancora, in parte, il modello di Rancière: essa appare particolarmente adatta a un'arte come il teatro, naturalmente portata a discutere di fronte al pubblico certe tematiche e certi linguaggi. E potrebbe fare la differenza nel modo in cui un critico utilizza il bagaglio di esperienza teorica a stretto contatto con l'atto di visione. L'architettura di relazioni messa in campo dal Web interattivo attraverso la liberalizzazione della pubblicazione dovrebbe in qualche modo promuovere una nuova retorica tra critico e lettore dentro e fuori la formulazione

---

<sup>73</sup> S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, cit., p. 8.

<sup>74</sup> G. Kester, *The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism*, «E-Flux», vol. 50, Dicembre 2013, trad. mia. <https://www.e-flux.com/journal/50/59990/the-device-laid-bare-on-some-limitations-in-current-art-criticism/> [consultato 03/10/2018]. «Defined by a set of rules that constrain and predetermine the consciousness of individual viewers without their knowledge».

<sup>75</sup> Ivi, trad. mia. «the ability to comprehend and reveal the existence of this ideological apparatus to an unwitting audience».

<sup>76</sup> G. Rogoff, *Theatre Criticism: The Elusive Object, The Fading Craft*, «Performing Arts Journal», n.9, 1985, pp.133–141, p. 140, trad. mia. «A network of automatic oppositions persists whenever criticism perceives itself as lonely defender of the new. At one time or another, otherwise reliable critics become suddenly uncritical, ceasing to analyze while adopting a tone of enthralled adoration which simply ca't be accurate all the time».

dell'analisi. Come già osservato, la tesi fondamentale della retorica digitale è, infatti, che sia innanzitutto il concetto di «dialogo» a dover essere aggiornato alle dinamiche di questo ambiente. Deve essere abbandonata l'idea tradizionale che lo identifica con l'atto di persuasione e invece considerandolo, alla maniera di Mill, come un atto partecipato: «La messa alla prova di un'idea, della contestazione di quella di un altro e, infine, della creazione collettiva di un'idea partecipata»<sup>77</sup>.

Vicina a questo discorso e più puntata all'ambito specifico delle arti performative è la visione proposta da Diana Damian Martin. La studiosa inglese riparte dalle teorie di Thomas Docherty, che vedono nella posizione di alterità rispetto all'oggetto di studio lo scheletro dell'analisi critica. La rimozione di quell'alterità mette in crisi una possibile visione multi-dimensionale, che proteggerebbe da una posizione «monoteista» delle pratiche estetiche. Secondo Docherty la critica moderna è condizionata da una fondamentale paura dell'alterità, che la porta ad appropriarsi dell'opera d'arte come di qualcosa su cui sviluppare, assioma dopo assioma, delle posizioni autoritarie<sup>78</sup>.

Rispetto alla ricerca di autorità, la deriva *autoritaria* (nemica dell'autorevolezza) arriva quando «quel qualcosa di indisponibile, di cui il portatore di autorità è percepito come una presenza concreta e storica, entra nelle sue immediate disponibilità, divenendo un possesso»<sup>79</sup>.

Si tratta di un modello che inevitabilmente decade in un ambiente di pubblicazione liberalizzata. A protezione di quella paura dell'alterità segnalata da Docherty, Damian Martin introduce invece l'«attitudine critica», uno strumento che guida verso una politicizzazione dell'atto critico in grado di «rendere visibili le tensioni tra la critica, il suo referente e la sfera politica»<sup>80</sup>. Tale strumento può servire a

---

<sup>77</sup> J. P. Zappen, *Digital Rhetoric: Toward an Integrated Theory*, «Technical Communication Quarterly», vol. 14, fasc. 3, 2005, p. 320, trad. mia. «Dialogue in digital communication is conceived not as a mode of persuasion, but as a testing of one's own ideas, a contesting of others' ideas, and a collaborative creating of ideas».

<sup>78</sup> Cfr. T. Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford University Press, Oxford 1996.

<sup>79</sup> S. Biancu, *Saggio sull'autorità*, cit., p. 91.

<sup>80</sup> D. Damian Martin, *Theatre Criticism and Digital Poetics (A Case Study)*, in «Critical Stages», n. 11, Settembre 2015, trad. mia. <http://www.critical-stages.org/11/theatre-criticism-and-digital-poetics-a-case-study/> [consultato 03/10/2018]. «I want to understand how a politicisation of

caratterizzare l'intervento critico perché lo porta a basarsi sulla comprensione di una specifica relazione tra il critico e il proprio referente, la quale ha bisogno di una condizione di alterità. «Il referente occupa anche una posizione in un contesto politico che non necessariamente deve essere condiviso dal soggetto», ma che interroga la critica sulla posizione da assumere a propria volta<sup>81</sup>.

Tenendo a mente lo schema di maestro e allievo, questo suggerimento punta a costruire una relazione critica-soggetto basata anche sull'effettiva conoscenza dei rapporti di forza propri delle politiche di quell'evento artistico. Inoltre, mira a preservare la critica dal rischio di essere inghiottita da una circolarità di opinioni che, in particolare nell'ambiente della Rete, porta a una sorta di continua riconferma delle istanze con cui il sistema sollecita e promuove le pratiche artistiche.

#### **4.3.4. La formazione della critica sul Web**

Se ci si interroga sulle competenze maneggiate da chi anima la critica in Rete, bisogna ancora una volta osservare il progressivo ampliamento del dibattito critico come il frutto di un accesso liberalizzato alla pubblicazione. L'opportunità offerta da Internet di aprire spazi di discussione in maniera autonoma e indipendente dal controllo di una vera e propria *governance* editoriale ha aperto quel dibattito a una grande pluralità di voci, impossibile da ricondurre a un percorso formativo e professionalizzante unitario.

In *Dioniso e la nuvola* viene posta una distinzione di massima tra «critico dilettante» e «critico professionista». Secondo gli autori, al primo «manca la competenza specifica, che gli consente di inserire ogni prodotto all'interno del proprio contesto, a cominciare dal “genere“, che orienta le scelte dei consumatori»<sup>82</sup>. Tuttavia, «grazie alla frequentazione del percorso di un artista, ma anche delle condizioni, dei metodi e

---

criticism might take shape beyond disputes of legitimacy, to conflict over visibility and tensions between the critic, the referent and the public sphere».

<sup>81</sup> Ivi, trad. mia. «The first is that the referent is also situated in a political context that might not necessarily be shared by the subject».

<sup>82</sup> G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit., p. 102.

dei processi creativi e produttivi», questi può orientarsi nelle poetiche e nella loro evoluzione<sup>83</sup>. Il critico professionista sarebbe invece quello che «esercita questa funzione in maniera dinamica», tenendo viva la curiosità «che spinge a cercare esperienze innovative. Solo una profonda conoscenza dell'arte può consentire di capire quali siano le vere novità e di spiegare perché lo siano»<sup>84</sup>.

A partire dagli anni Duemila si osserva, sul territorio nazionale, l'attivarsi di diverse occasioni – più o meno dichiarate – di formazione dello sguardo critico, in particolare in ambito accademico e nel contesto dei festival. Di certo gli insegnamenti ascrivibili all'area delle Metodologie della critica dello spettacolo e di Teorie dello spettacolo contemporaneo nei vari atenei italiani mantengono tuttora una propria rilevanza. Alcune delle figure analizzate in questa tesi hanno aperto spazi di discussione sul teatro a partire da una pregressa esperienza nell'ambito dell'editoria giornalistica o dell'accademia. Tuttavia, la generazione che, in maniera più massiccia, ha dato origine ai più rilevanti spazi online dimostra di aver acquisito certi strumenti metodologici fondamentali grazie a un contatto diretto con professionisti di generazioni precedenti e a una diretta partecipazione ai contesti del sistema teatrale. Per fornire solo alcuni esempi, quelli che in maniera diretta hanno ispirato e contribuito a dar forma agli spazi online più rilevanti, occorre citare l'esperienza del *Quaderno del Festival*, nato nel Festival di Santarcangelo a partire dal 1996, il giornale del festival Volterrateatro e il Laboratorio di Critica condotto da Andrea Porcheddu e poi da Roberta Ferraresi alla Biennale di Venezia (dal 2008 al 2017)<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Cfr. M. Marino, *Lo sguardo che racconta: un laboratorio di critica teatrale*, Carocci, Milano 2004; A. Porcheddu, R. Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Titivillus, Corazzano (PI) 2010. Nel libro di Massimo Marino si ripercorre la storia del progetto del *Quaderno*, che avrebbe poi portato a diverse esperienze di formazione e di creazione di redazioni temporanee incaricate di seguire e raccontare i festival. L'attività di Andrea Porcheddu alla Biennale di Venezia ha permesso a diverse figure della “nuova generazione” della critica di incontrarsi, scambiare idee, misurarsi con metodologie di lavoro di gruppo. Sia *Stratagemmi. Prospettive Teatrali* che *Il tamburo di Katrin* devono a quest'ultima esperienza parte della propria spinta alla pubblicazione di un sito web incentrato sul racconto dei linguaggi del teatro contemporaneo. Allo stesso modo, *Altre Velocità* prende il nome da una pagina di racconto quotidiano redatta da un gruppo di nuove leve guidate da Massimo Marino a Contemporanea Festival 05 (Prato, 2005).

Nel focus group romano, Simone Nebbia (classe 1981) sostiene di far parte della «prima generazione a scoprire l'auto-formazione politica e culturale»<sup>86</sup>. Questo perché le tradizionali vie d'accesso alla formazione giornalistica (come i lunghi tirocini o i praticantati nelle redazioni dei grandi gruppi editoriali) hanno subito una progressiva chiusura: per molte delle firme attualmente attive e riconosciute, l'esperienza professionale ha avuto inizio e si è svolta direttamente sul Web.

Ciò che in effetti è mancato ai membri della generazione a cui si riferisce Nebbia sono, come sottolinea Andrea Porcheddu nella stessa conversazione, «degli aggregatori: prima c'erano l'Enciclopedia dello Spettacolo, c'erano le grandi redazioni dei giornali, che oggi invece sono venute a mancare»<sup>87</sup>.

Di certo le esperienze citate hanno fornito a coloro interessati ad affinare degli strumenti, un'occasione di incontro, un'opportunità di avvicinare un senso di appartenenza e di riconoscere in altre figure le proprie stesse aspirazioni ed esigenze<sup>88</sup>. Come si riscontra in molte delle risposte rilasciate dai partecipanti all'indagine qualitativa, l'apertura dimostrata da alcuni critici e giornalisti formati nel contesto di lavoro precedente al Web è stata fondamentale<sup>89</sup>. Ha infatti svolto un ruolo centrale nel sottolineare – in particolare in un ambiente in cui la dimensione

---

<sup>86</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Roma, Teatro Valle, 18/04/2018.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Ancor più che il Master in Critica Giornalistica dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma – ancora ascrivibile a un percorso formativo più frontale – è importante citare un caso come il Premio Giornalistico di Critica Teatrale “Lettera 22” (Dopo aver subito un'interruzione dal 2011, nel 2017/2018 è tornato attivo sotto il nome di “Network Lettera 22”: <https://premiolettera22.it/> [consultato 01/10/2018]). Il Premio – sostenuto da diverse istituzioni locali – seleziona un gruppo di finalisti sulla base delle recensioni inviate dai partecipanti iscritti. Questi finalisti trascorrono, a spese dell'organizzazione, un periodo ospiti di un festival, dove vengono incaricati di redigere un blog di racconto e approfondimento. Se si scorre la lista dei finalisti degli anni tra il 2007 e il 2010 si ritrova circa una dozzina di nomi oggi riconducibili a quelli dei responsabili degli spazi online più attivi o alle colonne di edizioni locali dei giornali cartacei.

<sup>89</sup> Nel focus group romano hanno partecipato Anna Bandettini, Andrea Porcheddu e Attilio Scarpellini come esponenti della generazione precedente al Web. Parlando del momento in cui quelle che sarebbero diventate le firme di punta della critica online cominciavano a intrattenere i primi rapporti con teatri e festival in qualità di giornalisti, tutti e tre ricordano di essere stati contattati dagli uffici stampa per fornire una sorta di “garanzia” riguardo a nomi non ancora conosciuti.

virtuale è così presente – come contesti di collaborazione in compresenza aiutino non solo a raccogliere le risorse umane necessarie a un progetto editoriale o di archivio, ma forniscano strumenti di affinamento delle linee editoriali e della stessa analisi dei linguaggi.

Il consolidarsi di modelli di didattica della visione e percorsi di perfezionamento del lavoro del critico, sempre meglio definiti da un punto di vista metodologico, rappresenta un fenomeno molto ampio e che non trova spazio di approfondimento in questo studio<sup>90</sup>. È tuttavia importante segnalare come questi percorsi stiano rappresentando, per molte figure che animano gli spazi della critica online, un terreno di ricerca vivo e sperimentale, in grado di dare vita a formati differenziati con cui raccontare e analizzare la scena contemporanea.

La maggior parte degli individui e dei gruppi che pubblicano online è coinvolta nell'ideazione di modelli didattici e formativi plurali, messi a punto a partire dalle dirette esigenze dell'utenza. Inscritta nell'ampia – e, in questo paese, piuttosto disordinata e discontinua – area dell'*audience development*, l'organizzazione di laboratori di visione e di scrittura critica e la formazione di redazioni estemporanee che si occupano di seguire e raccontare le stagioni e i festival teatrali stanno dimostrando di saper mettere in discussione l'attività spettatoriale e portare avanti un ragionamento critico che unisce le competenze della visione all'esperienza diretta dei sistemi del teatro<sup>91</sup>. Oltre a rappresentare uno strumento di affinamento dello

---

<sup>90</sup> Cfr. S. Lo Gatto, *Formazione del pubblico. Nel regno dello spettatore*, in «Teatro e Critica», 14 Novembre 2016 <https://www.teatroecritica.net/2016/11/formazione-del-pubblico-nel-regno-dello-spettatore/>; *La "critica applicata". Uno sguardo alle pratiche di formazione dello spettatore*, in «Alfabeta2», 28 Gennaio 2018; *A chi volete che parliamo? Critica applicata e formazione*, in «Teatro e Critica», 20 Aprile 2018, <https://www.teatroecritica.net/2018/04/a-chi-volete-che-parliamo-critica-applicata-e-formazione/> [consultati 02/10/2018]; M. Reason, *Conversations and Criticism: Audiences and Unfinished Critical Thinking*, in D. Radosavljević, *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, Bloomsbury, London 2016, p. 236–256.

<sup>91</sup> Le esperienze formative attivate sono molte e sono riconducibili sia al lavoro dei singoli che dei nuclei redazionali. Per citare solo quelle più rilevanti: “Bologna Teatri”, Laboratorio di Giornalismo e Critica” condotto da Lorenzo Donati e Massimo Marino; il laboratorio di giornalismo teatrale “Abitare la battaglia” all’Università Sapienza di Roma; le redazioni intermittenti e il progetto Crescere Spettatori curato da *Altre Velocità*; i progetti di racconto e formazione di *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*; i “giornali di bordo” curati da *Il tamburo di Katrin*; il format Teatro e Critica LAB curato da *Teatro e Critica*, il progetto “Write – residenza

sguardo, queste attività hanno dimostrato di essere in grado di avvicinare i partecipanti all'abitazione attiva dell'ambiente teatrale, portandoli anche all'inserimento lavorativo nei vari ambiti della comunicazione e dell'organizzazione. Dal quadro presentato nella tesi gli animatori della critica sul Web posseggono, per la maggior parte, una formazione universitaria nell'ambito delle lettere, degli studi teatrali o della comunicazione e del giornalismo. Tuttavia, tutti i partecipanti alla ricerca qualitativa confermano di vedere nell'esperienza sul campo e nell'assidua partecipazione alle attività del sistema teatrale la principale fonte di alimentazione delle proprie competenze nell'analisi critica.

La presenza, tra queste attività, dei percorsi di visione e formazione dello sguardo – guidati dagli stessi animatori delle riviste online – può rappresentare un'opportunità di trasmettere a nuove figure quell'allenamento dello sguardo non arrivato direttamente alla generazione della critica online. E tuttavia questa opportunità è oggetto di un dibattito non del tutto pacificato. Qualcuno segnala infatti che queste pratiche a stretto contatto con il pubblico possano trasformarsi in una forma rischiosa di istituzionalizzazione del pensiero critico: gli enti finanziatori (fondazioni bancarie o culturali, festival o singoli teatri, Fus o istituzioni locali) metterebbero a frutto il pensiero critico finendo per strumentalizzarlo.

Andrea Porcheddu, ad esempio, scrive: «Resta irrisolto il problema [...] del ruolo dell'intellettuale e dunque del critico. Il dubbio è: [...] quando facciamo “formazione”, non facciamo critica»<sup>92</sup>. Porcheddu fa riferimento a un articolo apparso su *L'Espresso* in cui Marcello Fois sentenzia: «L'intellettuale non può deontologicamente essere simpatico al potere in corso. [...] Uno dei compiti dell'intellettuale è di rappresentarsi, in automatico, come antagonista [...] Gli

---

internazionale di drammaturgia” che contiene dei diari in tempo reale; i percorsi di visione e i seminari della Casa dello Spettatore di Roma; il laboratorio annuale Dominio Pubblico, che unisce alla visione una formazione sulla cura dei progetti teatrali; il progetto Spettatori Migranti, che guida gruppi di rifugiati e richiedenti asilo nelle stagioni della Capitale; il ciclo di laboratori “Comunicateatro” e “Comunicadanza” condotti da *Fattiditeatro* (Simone Pacini); diversi percorsi ideati da Renzo Francabandera, tra sguardo critico e illustrazione grafica estemporanea.

<sup>92</sup> Cfr. A. Porcheddu, *Il ruolo della critica oggi, lo specchio scomodo del teatro*, in «Gli Stati Generali», 14 Aprile 2018. <https://www.glistatigenerali.com/teatro/il-ruolo-della-critica-oggi-lo-specchio-scomodo-del-teatro/> [consultato 05/10/2018].

intellettuali hanno l'onere di spiegare che la linea del consenso, ai fini dell'incidere sul proprio tempo, è assolutamente ininfluente»<sup>93</sup>.

Di certo con la proliferazione dei percorsi, delle opportunità e delle declinazioni di questo mestiere, si rischia di disperdere il segno, cioè il reale carattere che definisce lo specifico intervento critico e lo differenzia dagli altri. Rispetto al delineamento degli ambiti di azione torna l'esigenza di una chiarezza degli intenti, della quale la critica dovrebbe *in primis* rendersi conto e poi servirsi per definire il proprio posizionamento. A risentire di un indirizzo non del tutto chiaro, e i dubbi espressi lo testimoniano, sono soprattutto «le altre attività oltre alla scrittura e all'analisi della scena»<sup>94</sup>.

Sullo stesso argomento interviene con energia il gruppo di *Altre Velocità*, all'indomani della pubblicazione dei risultati delle richieste di contributo dal Fondo Unico per lo Spettacolo<sup>95</sup>. Dopo aver elencato in sintesi i progetti di *audience development* condotti anche grazie al finanziamento ministeriale, la nota mette l'accento sull'importanza di produrre materiali sul mondo del teatro in generale. Il gruppo si dice convinto dell'esigenza della mediazione, continuando a interrogarsi sulle metodologie: «Come si resta spettatori allenando la visione? Quali strumenti servono? Come non “spiegare” l'arte? Come, al contempo, allargarne la portata? Come porsi una domanda sulla nostra rilevanza sociale, misurando l'efficacia delle risposte nel lavoro con i giovani?»<sup>96</sup>.

Un passaggio rilevante è quello che riflette sulla possibilità di assegnare al capitolo Promozione e formazione del pubblico il compito di fotografare «realità piccole, progetti atipici, difficilmente incasellabili nelle tipologie legate a produzione e circuitazione. Si parla infatti di inclusione sociale, perfezionamento professionale,

---

<sup>93</sup> M. Fois, *Nel nostro deprimente paese, il vero intellettuale ha perso*, in «L'Espresso», 11 Marzo 2018.

<sup>94</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

<sup>95</sup> *Altre Velocità* ha ricevuto un contributo dall'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo (Mibact) per il triennio 2015-2017 (art. 42 DM 1° Luglio 2014, capitolo Promozione / Formazione del Pubblico), mentre è stato escluso dalla successiva tornata di assegnazioni.

<sup>96</sup> Firma collettiva, *Vietato progettare. La formazione del pubblico in Italia*, «Altre Velocità», 1 Agosto 2018. <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/522/vietato-progettare-la-formazione-del-pubblico-in-italia.html> [consultato 09/10/2018].

ricambio generazionale e formazione del pubblico»<sup>97</sup>. Il documento sottolinea chiaramente la missione di un lavoro di questo genere, con un vero e proprio *statement*, che fornisce preziose indicazioni sulle nuove declinazioni dell'attività critica nel sistema teatrale di oggi:

Per noi la critica non può più solo “scrivere recensioni“, ma deve alimentare una cultura teatrale, spendersi per dare forza al teatro in cui crede. Una critica che prende parte, si innamora, si lamenta, piange, ride e si fa male. Una critica che quando è brava produce visioni di teatro. Una critica che incontra, discute, porta il teatro nelle scuole, dentro al giornalismo, nelle università... restando “pensiero critico”. [...] Avevamo creduto che la critica potesse fungere da “meta-disciplina” in grado di fare convergere queste e altre prospettive all'interno di processi densi e di lunga gittata. [...] È chiaro che per mettere in atto questi processi ci vuole anche un nuovo pensiero professionale, serve cercare di dare nuovi contorni a una professione che non esiste più, strutturandosi come critici che mediano, divulgano e testimoniano<sup>98</sup>.

Anche Maddalena Giovannelli – ideatrice, con *Stratagemmi*, di diversi percorsi di formazione del pubblico – sostiene che in particolare le pratiche legate all'*audience development* conservino «una stretta relazione con la più profonda funzione della critica oggi. Quanto si può incidere, oggi, limitandosi a scrivere un articolo e non ponendosi il problema dell'accessibilità della cultura?»<sup>99</sup>. Giovannelli si riferisce in particolare alla “missione” di mettere in atto una funzione critica «in contesti in cui questa naturalmente non arriverebbe», dunque di utilizzare momenti di scrittura e di discussione per “allenare” lo sguardo critico e, al contempo, porre in essere un impegno di diffusione della cultura teatrale.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*. È rilevante aggiungere che, proprio a partire dal nuovo Decreto ministeriale, ai Teatri Nazionali è imposto di svolgere una serie di azioni votate all'allargamento e al coinvolgimento del pubblico. In molte realtà europee, in particolare in Francia e Germania, le principali istituzioni teatrali dispongono di veri e propri dipartimenti incaricati di progettare e mettere in atto progetti di *audience development*. Questa pratica, in Italia, è svolta più dai Circuiti regionali, dai Centri di residenza e da singole operazioni di *networking*, mentre la figura del “mediatore teatrale” non è di fatto riconosciuta a livello istituzionale.

<sup>99</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

#### 4.3.5. *La critica in una cultura molecolarizzata*

L'esigenza di applicare, in una sorta di "innesto", «l'esercizio mentale della critica» reagisce a uno scenario generale in cui la circolazione dell'informazione e dei saperi è mutata in maniera irreversibile.

In un capitolo del suo libro *La comunicazione nella società ipercomplessa*, Piero Dominici analizza il passaggio dalla società di massa alla società dell'informazione e della conoscenza<sup>100</sup>. Sono in particolare «i complessi processi di produzione ed elaborazione delle informazioni e delle conoscenze» ad aver assunto importanza e influenza nei confronti dell'evoluzione dei sistemi sociali e nella loro organizzazione<sup>101</sup>.

Dei numerosi riferimenti elencati, quello alla teoria di James Beniger appare un ottimo punto di partenza, per il modo in cui pone in diretta relazione l'informazione con il controllo, contestualizzando nel continuum storico dell'evoluzione delle società un processo denominato "rivoluzione del controllo": «un rapido mutamento delle circostanze tecnologiche ed economiche che permettono di raccogliere, conservare, elaborare e comunicare le informazioni e di esercitare il controllo sociale attraverso decisioni formali o programmate»<sup>102</sup>.

Il discorso di Dominici è evidentemente puntato a tracciare i percorsi più ampi dei rivolgimenti politici e socioculturali, analizzando come siano influenzati e persino strutturati secondo il potere sempre più invasivo della «società della comunicazione totale»<sup>103</sup>. Tuttavia da queste affermazioni è importante raccogliere la lezione sul ruolo prominente esercitato dai sistemi di comunicazione nella struttura dei processi di creazione e diffusione di conoscenza.

Uno dei riferimenti offerti dal volume citato è lo scritto di Jean-François Lyotard *La condizione postmoderna*, in cui viene illustrato il cambio di prospettiva dato dal passaggio da società industriale a società postindustriale, basata appunto

---

<sup>100</sup> Cfr. D. Lyon, *La società dell'informazione* [*Histoire de la société de l'information*, 2001], Il Mulino, Bologna 1991; A. Mattelart, *Storia della società dell'informazione*, Einaudi, Torino 2002.

<sup>101</sup> P. Dominici, *La comunicazione nella società ipercomplessa*, cit., p. 102.

<sup>102</sup> J. R. Beniger, *Le origini della società dell'informazione. La rivoluzione del controllo* [*The Control Revolution*, 1986], UTET, Torino 1995, p. XXXVIII.

<sup>103</sup> P. Dominici, *La comunicazione nella società ipercomplessa*, cit., p. 104.

sull'informazione, in cui la conoscenza è divenuta la principale forza produttiva<sup>104</sup>. Secondo il discorso epistemologico di Lyotard, il tramonto delle grandi narrazioni – fondamentali per la dimensione e crescita organica e definita dei sistemi sociali – ha portato alla ricerca di un «metalinguaggio universale ma non consistente»<sup>105</sup>.

Ricordava Giacomo De Benedetti: «La critica si differenzia dalle altre forme d'arte, in quanto è tenuta ancora più inderogabilmente a dimostrare o suggerire i perché del soggetto rappresentato: e non solo quelli intimi e individuali, ma anche quelli storici»<sup>106</sup>. La questione del metalinguaggio è allora centrale nella critica, alla quale è sempre chiesto di riservare, nelle proprie argomentazioni, una sponda diretta che rispetti le caratteristiche dell'opera che osserva.

Ciò su cui la critica più attiva online pare concentrarsi è una modalità che definisca un ruolo il più ampio possibile, andando necessariamente oltre la semplice offerta di uno sguardo sulle arti sceniche. Attilio Scarpellini sostiene che non possa trattarsi neppure di una «semplice narrazione, come avevamo creduto nel momento in cui vedevamo crollare tutte le grandi narrazioni produttrici di storia. Non mi sembra che ci sia niente di narrativo nella critica che si sta facendo»<sup>107</sup>.

Si confermano le predizioni dei teorici del postmodernismo, tramutando le modalità di comunicazione in un terreno decisivo su cui andare alla ricerca di senso. Tale senso rischia di perdere la capacità di organizzare dei percorsi definiti: proprio l'avvento di una grande e rapida liberalizzazione della produzione e della distribuzione di conoscenza pare mettere in crisi i valori di riferimento di una pratica così specifica come la critica teatrale, che muove i propri passi – come del resto accade al teatro stesso – dentro a nicchie culturali sempre più ristrette, riconoscendosi in un'evidente marginalità.

---

<sup>104</sup> Il termine post-industriale è riconducibile a due studi fondamentali: A. Touraine, *La società postindustriale* [*La société post-industrielle*, 1969], Il Mulino, Bologna 1970; D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: a Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1973. Il primo la intende come cambiamento culturale che ha origine dalle proteste studentesche della fine degli anni Sessanta, il secondo come processo di iper-industrializzazione della società dei consumi.

<sup>105</sup> J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna* [*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979], Feltrinelli, Milano 1981, p. 79.

<sup>106</sup> G. De Benedetti, in V. Bompiani e C. Zavattini (a cura di), *Almanacco Letterario Bompiani 1959*, Bompiani, Milano 1958.

<sup>107</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Roma, Teatro Valle, 18/04/2018.

Nella stessa conversazione, Scarpellini parla di una vera e propria «crisi culturale che viene ancora prima di quella della critica e che in qualche modo anche la determina». Se non si può affermare che oggi sia generalmente decaduta la qualità della produzione artistica, in passato è stata di gran lunga maggiore la capacità di risonanza di determinate opere teatrali, non solo sui mezzi di comunicazione di massa, ma in generale nel dibattito culturale in Italia.

C'era un articolo sul Living Theatre in cui Nicola Chiaromonte diceva chiaramente, parafrasando: "Il Living è importante oggi perché rappresenta una parte del pensiero politico della nuova sinistra americana che dobbiamo assolutamente conoscere". Questo è andato perduto e, di pari passo con questo, è andata perduta l'autorevolezza della critica non solo in quanto critica di questo o di quello; la sua funzione critica non viene più attivata<sup>108</sup>.

La realtà sta forse nel fatto che oggi un fenomeno teatrale paragonabile – per impatto politico sulla società – a The Living Theatre, se pure esiste, resta confinato dentro specifici circuiti. Questo fenomeno sembra rappresentare un effetto di quella "società del controllo" teorizzata da Beniger e ricordata da Dominici.

Come viene più a fondo osservato nel paragrafo seguente, lo stringersi di cerchie sempre più strette attorno a delle nicchie culturali rappresenta l'altra faccia della forzata espansione di accesso alle conoscenze promossa dalla Rete interattiva. Sull'effetto di quest'ultima, nello stesso focus group si esprimeva Graziano Graziani, portando un efficace esempio relativo al mercato letterario.

Quando esce un romanzo di un autore non così rilevante, una serie di figure si attiva su alcuni giornali e siti web, creando un *tran-tran*: effettivamente quel romanzo circola ed effettivamente se ne parla. Questo non vuol dire, ovviamente, che il romanzo sia un romanzo capitale, ma vuol dire che un ambiente riesce comunque a promuovere se stesso<sup>109</sup>.

In un certo senso l'idea di una generale formazione culturale – Attilio Scarpellini parla di *Bildung* – oggi sembra mancare di un sistema unitario in cui un'arte come il teatro possa esercitare il proprio peso. Secondo Graziani, il motivo per cui prima era possibile entrare in contatto con il pensiero di Chiaromonte, ad esempio, sta nel fatto

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

che quel pensiero veniva divulgato attraverso luoghi di formazione del bagaglio culturale universali, se non riconosciuti almeno *riconoscibili* da tutti. Come si vedrà, la presenza di luoghi di formazione culturale chiari e riconoscibili permetteva che proprio all'interno di *quei luoghi* si generasse l'opportunità di un dissenso, così vitale per un'attività come la critica.

#### 4.3.6. *Tra specialismo e trasversalità*

Una delle questioni poste dalla critica in Rete è quella relativa all'esigenza di restituire dell'opera uno sguardo più o meno specialistico. L'equilibrio tra una terminologia realmente propria dell'analisi dello spettacolo e invece un linguaggio accessibile che sia in grado di posizionarsi in un dibattito così pluralizzato, rappresenta una delle possibili strade verso una forma attuale di autorevolezza.

Specialmente in un ambiente di conoscenza ibrido come quello proposto dal Web, il lato oscuro di un rapido e ampio accesso alle informazioni e ad aree del sapere non necessariamente comunicanti tra loro è un'evidente molecolarizzazione dell'offerta culturale.

In un intervento al convegno "Il teatro e i suoi pubblici: la creazione condivisa"<sup>110</sup>, Piergiorgio Giacchè sembra rispondere direttamente a Rancière riferendosi a un Pubblico con la P maiuscola («il Pubblico della politica democratica, ma anche della cultura democratizzata, che rappresenta il pavimento e il tetto di un "teatro" vasto come la nostra società») e problematizzando la questione della mediazione tra il teatro e il suo «vero e piccolo pubblico», oggi affidata all'amministrazione e all'istituzione pubblica.

Non ci sono più critici, esperti o studiosi in grado di giudicare o di discutere con autorità ed efficacia. Non esiste più una "élite sociale" o un "centro artistico" che siano i veri gestori del

---

<sup>110</sup> Il *colloque* si è svolto nell'ambito di PROSPERO, progetto pluriennale di cooperazione culturale (2008-2012), Université de Liège, 26-29 Settembre 2012.

dibattito sulla vita e sul senso dell'arte scenica. No, il Pubblico Maiuscolo si è troppo emancipato da tutti i propri specialisti e "specialismi"<sup>111</sup>.

Secondo l'antropologo, l'emancipazione comporta una liberazione degli spettatori-consumatori, che «ha reso liquida la critica autorizzata e allo stesso tempo ha liquidato il senso critico della collettività. Lentamente e progressivamente i mediatori intellettuali hanno perso la propria autorità»<sup>112</sup>.

Questo fenomeno è di certo legato alla scomparsa di quei luoghi di formazione culturale, in cui si dovrebbe ricostituire il dibattito intorno al teatro. Al di là dell'esempio portato da Attilio Scarpellini nel paragrafo precedente, anche in passato gran parte di quella funzione di aggregazione di un dibattito era svolta dalle riviste teatrali, sulle quali tuttavia comunque erano invitati a contribuire anche intellettuali che potevano vantare uno sguardo più ad ampio raggio<sup>113</sup>.

La riorganizzazione delle strutture editoriali proprie del giornalismo, la loro graduale scomparsa stanno portando alla perdita di figure di controllo che in passato si occupavano di vigilare sulla rilevanza culturale di uno spettacolo, di un gruppo artistico, di un linguaggio performativo. Ora questo processo sembra inghiottito dalla necessità di dare notizia e "marcare il territorio" riguardo a eventi teatrali che non possono essere mancati nella programmazione editoriale. Sul piano della funzione "archivistica" del Web, si nota come, nella maggior parte dei casi, la selezione degli artisti da approfondire è effettuata tenendo, in maniera più o meno consapevole, un focus eminentemente territoriale.

Ma la possibilità di dialogo offerta da una gestione di gruppo di uno spazio online, in altre parole la presenza di una "redazione", ha l'opportunità di ridefinire il ruolo della critica attraverso la costruzione di una missione culturale collettiva. Essa ospita

---

<sup>111</sup> P. Giacchè, *Il pubblico troppo emancipato*, in «Quaderni del Teatro di Roma», n. 11, Febbraio 2013, pp. 12–13, p. 13.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> L'esperimento, durato solo tre stagioni (2011/2012 – 2013/2014), dei *Quaderni del Teatro di Roma*, diretto da Attilio Scarpellini durante la direzione artistica di Gabriele Lavia al Teatro di Roma, era un esempio di pubblicazione mensile che parlava sì al mondo del teatro (essendo distribuito al pubblico del teatro stabile della Capitale) ma che provava a rivolgersi a un pubblico più esteso. Niente di paragonabile alla storia di *Sipario* o di *Teatro*, attive in un momento in cui la comunità culturale si raccoglieva anche attorno a istanze di carattere ideologico.

al proprio interno il germe della discussione sulla selezione degli argomenti. E infatti la creazione di un gruppo di lavoro come alternativa all'attività individuale è una delle caratteristiche più evidenti dell'ontologia degli spazi online. A motivare questa scelta – condotta a scapito di un ambiente che promuove un forte individualismo – sembra essere il tentativo di costruire un ambiente di dialogo che permetta ai lettori di riconoscersi a propria volta parte di un ambiente, fronteggiando così l'effettiva difficoltà che attualmente il teatro vive nell'uscire dai suoi stessi circoli di discussione.

Graziano Graziani, che opera principalmente come firma individuale, collaborando con diversi media, riferisce di aver gradualmente tentato di scrivere di teatro all'interno di «riviste che hanno un imprinting più letterario» e di aver notato che «la trasversalità più difficile per noi è quella del dibattito culturale in senso ampio»<sup>114</sup>. Di contro, le riviste di stampo letterario sembrano entrare con più facilità nel dibattito culturale generale, perché l'editoria e la letteratura dialogano in maniera più immediata e, soprattutto, perché i giornali o le trasmissioni culturali in radio sono curati dagli stessi editori che curano l'ambito letterario. Essendo, oggi, il teatro quasi del tutto escluso dal mercato letterario, questo fa sì che perché la critica specificamente teatrale venga ammessa all'interno di pubblicazioni generaliste deve essere in grado di intercettare tematiche di interesse generale oppure agire sulla propria materia attraverso una semplificazione, dunque abdicando ogni specialismo in favore di una più ampia leggibilità<sup>115</sup>.

Tenendo ancora presente la settorializzazione dei canali culturali, la difficoltà nel realizzare un equilibrio come quello postulato qui sta nel fatto che le pubblicazioni online sul teatro sono evolute nel tempo andando verso un forte specialismo. Se anche non sempre si tratta di un'eccessiva specializzazione del linguaggio, di certo questo aspetto riguarda le cerchie di lettori che seguono le pubblicazioni.

Coloro che usano la Rete per informarsi e approfondire usano uno strumento che si basa sulla scomposizione sempre più accurata di nicchie di contenuto. Per una rivista

---

<sup>114</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Roma, Teatro Valle, 18/04/2018.

<sup>115</sup> Ancora Graziano Graziani: «Io mi ricordo i primi articoli che mandavo a *Il Tascabile* [rivista di stampo letterario edita da Treccani]: il mio caporedattore mi diceva – magari riguardo a un pezzo su Anne-Theresa de Keersmaeker – “Sì, bello, però non ci ho capito niente. Mi devi dire perché è fico andare a vedere questo spettacolo”».

che ha, ormai da tempo, fissato il proprio focus tematico sul teatro e le arti performative risulta sempre più difficile approcciare aree adiacenti: articoli che provano ad allargare le maglie del discorso verso un approccio comparativo continuano a totalizzare un numero di lettori inferiore<sup>116</sup>. Fanno eccezione quei contributi che intercettano questioni di sicuro interesse per una comunità di lettori che ospita molti professionisti del settore, ad esempio le precarie condizioni occupazionali dei lavoratori dello spettacolo<sup>117</sup>. Da un lato si tratta di contenuti non direttamente relativi all'analisi delle opere teatrali e che dunque riconfermano la necessità, per chi scrive, di sviluppare una conoscenza altra rispetto alla lettura dei linguaggi scenici; dall'altro è attorno a questo tipo di narrazione e di informazione del sistema teatrale che i suoi attori sembrano trovare la maggiore opportunità di riconoscimento reciproco, soprattutto in un momento storico in cui la precarietà delle condizioni di lavoro risulta essere un tema centrale<sup>118</sup>.

Il lettore in Rete è un lettore che ha la possibilità di andare in cerca di tematiche e dati estremamente precisi, che tendono a essere quelli che lo riguardano più da vicino, che in maniera più immediata influenzano il suo vivere sociale o professionale.

È dunque importante segnalare che per l'informazione e la critica teatrale in Rete l'equilibrio tra trasversalità e specialismo non riguarda soltanto il piano dei linguaggi di scrittura e delle terminologie di analisi delle arti sceniche, ma anche e soprattutto la capacità di farsi voce e cassa di risonanza per battaglie di politica culturale.

---

<sup>116</sup> Questo fenomeno è di difficile interpretazione. Di certo è in parte il risultato dell'uso strumentale che si fa di un formato più immediatamente riconoscibile come la recensione. La capacità di articoli di più ampio respiro, che puntano ad esempio a osservare un fenomeno di origine teatrale nel suo riverberare al di fuori dello specifico teatrale, di raggiungere una considerevole capillarità è di certo legata alla natura del sito web che li ospita.

<sup>117</sup> Andrea Porcheddu su *Gli stati generali*, ad esempio, ha portato avanti una vera e propria indagine, andando a raccogliere cifre e statistiche per rendere trasparente la questione delle condizioni di lavoro degli attori.

<sup>118</sup> Sono molte le associazioni che si occupano di sensibilizzare le istituzioni rispetto a questi temi (C.Re.S.Co – Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea, [www.progettocresco.it](http://www.progettocresco.it); Facciamolaconta, [www.facebook.com/facciamolaconta](http://www.facebook.com/facciamolaconta); Mi riconosci?, [www.miriconosci.wordpress.com](http://www.miriconosci.wordpress.com), etc.). Un compito di chi fa informazione e critica è stato, in questi ultimi anni, dare voce e supporto a queste realtà.

#### 4.3.7. *Oltre il consenso preventivo, al di là della gratificazione*

Piergiorgio Giacchè lega l'indebolirsi del ruolo di mediazione svolto dalla critica con la questione del consenso preventivo: «Gli artisti diventano automaticamente di moda e questa moda si sostituisce al merito; oggi l'automatismo del consenso preliminare è un imperativo del mercato e una regola della politica»<sup>119</sup>.

La radice sembra dunque essere profondamente politica<sup>120</sup>. La frammentazione di quell'orizzonte culturale si canalizza in un sistema di vasi, solo a volte comunicanti ma sempre di più tendenti a organizzarsi per omofilia. Questo genera di certo un più largo accesso alle conoscenze, ma finisce per impedire il crearsi di un reale spirito di dissenso, creando una sorta di «ordine legislativo».

Questo termine compare nelle tesi di filosofia politica di Jacques Rancière, in qualità di «ordine di corpi che definisce l'allocatione di modi di fare, modi di essere e modi di dire»<sup>121</sup>. In un certo senso si riflette qui lo stesso schema proposto a proposito di autorità e autoritarismo degli enunciati: se la liberazione da un orizzonte culturale omologato dovrebbe impedire il formarsi di un'opinione omologata, con il riorganizzarsi di esso in cerchie che sempre di più si restringono e si autoregolano si

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> È importante segnalare come, nel focus group riportato così come in diverse altre occasioni di riflessione soprattutto in area metropolitana, emerge l'assenza, oggi, di spazi fisici in cui riunire e lasciar esprimere una vera e propria «controcultura». Molte delle esperienze spettacolari e anche delle istanze di racconto critico della scena teatrale negli anni Novanta e nei primi anni Zero sono nate in contesti marcatamente connotati da un punto di vista politico-ideologico. Graziano Graziani ricorda come, nel contesto dei centri sociali romani, alle serate di teatro si potessero incontrare personaggi come «Mario Martone, Renato Curcio con quelli di Sensibili alle foglie, Giuliano Ferrara che, da grande esperto musicale, veniva a vedere Alvin Curran. [...] C'era un discorso, magari anche molto ingenuo, di etica che presupponeva che esistesse un "teatro più avanzato" [...] che andava portato avanti rispetto a un teatro polveroso che, a propria volta, era un sistema di potere, si basava su artisti che in gioventù avevano anche fatto cose meravigliose, ma si erano poi compromessi con le stabilità e con i ministeri». Per una mappatura di questa geografia, Cfr. G. Graziani, S. Lo Gatto (a cura di), *La scena contemporanea a Roma. Strategie di produzione alternative a Roma tra il 2000 e il 2012*, Provincia di Roma 2013.

<sup>121</sup> J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia [La Mésentente: Politique et Philosophie, 1998]*, Meltemi, Roma 2007, p. 28.

finisce per generare un nuovo ordine altrettanto «legislativo», perché porta a definire «che questo discorso è comprensibile, mentre un altro è solo rumore»<sup>122</sup>.

Nel verificarsi di questa parcellizzazione dei canali di informazione e conoscenza ha senza dubbio una grossa rilevanza il corso evolutivo degli strumenti che innescano, promuovono e in certa misura proteggono quella parcellizzazione. Se il “cervello” della società dell’informazione non può che essere il sistema della comunicazione, importanti mutamenti al suo interno divengono allora decisivi. Lo stesso Dominici, nella sua disamina dell’era di passaggio, insiste sullo «strapotere della *tecnica* [...] che ha reso illimitate le potenzialità d’azione del *Soggetto*, costringendo le identità individuali e collettive a rivedere i propri orientamenti conoscitivi e valoriali sulla base di una *sfera della prassi letteralmente esplosa*»<sup>123</sup>.

La questione della parcellizzazione di informazione e conoscenza, e ancor di più quella della liberalizzazione della creazione e diffusione delle fonti alla base di entrambe, sembrano trovare un nodo nell’apertura di flussi di dati e di informazioni che non sono più in mano a strutture riconoscibili in grado di esprimere, agli occhi di tutti, una forma di sapere condiviso. La mutata morfologia delle strutture di controllo di questi flussi testimonia una vera e propria riconfigurazione culturale, in larga parte dettata proprio dall’ontologia, dall’epistemologia e dall’uso del computer<sup>124</sup>.

Il monito di Rancière riguardo alla creazione di camere di consenso forzato rappresenta uno dei maggiori impedimenti vissuti oggi da chi si avvicini alla critica teatrale in Rete, che sperimenta una profonda difficoltà a interfacciarsi con un naturale dissenso. Ciò che emerge dall’analisi è che l’autorevolezza non può essere ricercata come caratteristica interna agli articoli, ma deve piuttosto essere vista come un valore che viene assegnato dai lettori. Ancora una volta, il fatto che la maggior parte dell’attività critica sia svolta su base volontaria porta a interrogarsi sui processi che guidano una firma o uno spazio online a vedersi legittimati nel proporre una visione sul teatro.

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 30.

<sup>123</sup> P. Dominici, *La comunicazione nella società ipercomplessa*, cit., pp. 111-112, corsivi originali.

<sup>124</sup> Se ciò avviene è perché proprio il computer come strumento, dal momento in cui è entrato in una connessione di Rete, non si è limitato, storicamente, solo a velocizzare e a rendere più efficiente il processo di circolazione di oggetti materiali e immateriali, ma ha finito per riscrivere radicalmente la geometria e la direzionalità dei flussi di informazione e conoscenza.

Come è stato più volte ribadito, nella ricerca di autorevolezza è impossibile isolare l'attività di scrittura e pubblicazione, ma bisogna sempre considerare che uno dei maggiori strumenti in mano alla critica per rendersi riconoscibile e farsi legittimare dai propri lettori è l'effettiva presenza nell'ambiente teatrale. Attività di cura del territorio, rapporto stretto con i processi creativi degli artisti e delle strutture produttive, organizzazione di momenti di discussione e dialogo sembrano rappresentare la base per l'affermazione di ogni forma di mappatura o narrazione dell'ambiente teatrale. I processi di disseminazione di una precisa idea di teatro e di promozione e approfondimento di specifiche realtà artistiche e non di altre passano attraverso occasioni di contatto diretto tra critica e spettatori.

Tenendo a mente la peculiare natura della scrittura critica, necessariamente portata a un rapporto diretto con le opere e i processi artistico-produttivi, secondo Lorenzo Donati bisognerebbe sempre considerare che se l'autorevolezza deve coincidere con il veicolo di un «senso critico», quel senso va innanzitutto collocato «dentro l'opera teatrale. Il senso critico sta anche nelle opere, non solo nella critica, e però la critica dovrebbe avere, forse più di altre attività, l'obiettivo di coltivarlo»<sup>125</sup>.

Una simile missione dovrebbe evitare la chiusura in una sorta di consenso preventivo. L'inflazione del formato recensione, l'omologazione dell'attenzione della critica nei confronti di varie forme di teatro, la ricerca di tematiche che possano interessare direttamente una specifica cerchia di lettori sono condizioni che pongono il problema del consenso ben prima che si possa entrare nel merito del contenuto di un'analisi critica. Questo fa sì che seppure una firma o una rivista riescono a intercettare una forma di "consenso comunitario", questa arriverà da una comunità che si trova già a priori in accordo con quanto quella firma o quella rivista hanno scelto di trattare. Uno scenario, questo, che – a seconda dei contesti, basti ricordare il caso Celestini-Pandolfino – tende a creare agorà di discorso tra comunità che sempre di più si avvicinano alla *fandom*, dunque al gruppo di seguaci, portando verso un consenso auto-generato.

Le armi a disposizione della critica sono limitate e finiscono per derivare dal tipo di relazione che intercorre tra la risonanza riscossa da una particolare firma e da quella permessa dal sito web che ne ospita il contributo. Individuare una *ratio* uniforme,

---

<sup>125</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Bologna, Teatro Arena del Sole, 04/04/2018.

uno schema di questo rapporto che sia valido in ogni caso analizzato, non è davvero possibile: come dimostra la mappatura e l'analisi dei metodi offerta in questa tesi, i vari spazi online si differenziano nella propria natura in base a circostanze di contesto geografico e spinta vocazionale.

Il complesso delle attività “sul campo” sostiene e caratterizza la *mission* di molti esponenti della critica in Rete e muovono un indotto soddisfacente al punto da essere ridistribuito a sostegno dell'attività editoriale. Tuttavia, molte delle attuali firme dedicano a quest'ultima solo una parte del proprio tempo, mentre svolgono altri lavori, più o meno legati all'ambiente teatrale. Un'attività che raramente riceve un sostegno economico finisce per trovare legittimazione nella semplice attestazione di attenzione o interesse da parte degli individui a cui si rivolge.

Nell'*overload* informativo della Rete questo rischio è visibile sia dal lato della critica che dal lato degli stessi artisti e le misure di sicurezza sembrano basarsi innanzitutto sul buon senso individuale. Nel continuo esercizio di discernimento imposto dal Web partecipativo anche gli artisti sarebbero chiamati a usare la stessa responsabilità. È invece difficile, per molti di loro, operare distinzioni tra una firma o l'altra, tra una rivista di critica e un portale di informazione: di fatto si inceppa il meccanismo di assegnazione di autorevolezza. Se la critica fatica a trovare un riconoscimento economico per il proprio lavoro editoriale e di archivio, per gli artisti – soprattutto gli esordienti – non è facile ottenere la presenza dei critici in platea. Eppure una nutrita rassegna stampa rappresenta ancora un punto a favore di una compagnia che cerchi di vendere il proprio lavoro a teatri o festival. Non è raro che una compagnia condivida entusiasticamente su Facebook una recensione poco accurata o che usa in maniera visibilmente impropria il linguaggio tecnico, «perché parla positivamente del lavoro: come a dire che si ha talmente sete di una semplice attestazione di esistenza da soprassedere su tutto il resto»<sup>126</sup>.

Tornando dalla parte della critica, in mancanza di un corrispettivo monetario che di per sé la emanciperebbe come mestiere e renderebbe immediatamente riconoscibile il critico come persona che svolge, a diritto, quel mestiere, il “premio di visibilità” assegnato da un artista o un operatore – sia esso un ringraziamento o un insulto – finisce per diventare uno strumento di auto-riconoscimento. Ed ecco che il

---

<sup>126</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

“consenso” o il “dissenso comunitario” smettono di essere un mezzo per registrare un’autorevolezza e diventano invece un fine per legittimare un mestiere che, in questo ambiente mediale, di fatto non esiste quasi più.

#### **4.4. Critica come documentazione del teatro contemporaneo**

Non tutte le esperienze citate in questa tesi trovano un’istanza vocazionale pura nella cronaca giornalistica, ma trovano direzioni alternative per condurre un’analisi dei suoi linguaggi. Osservando i mutamenti tecnici intercorsi nella produzione, nell’ottimizzazione e nella diffusione dei contenuti di giornalismo teatrale si evince come i rapporti di forza tra *livello micro e macro* stiano regolando anche la costruzione e il mantenimento di una memoria del teatro contemporaneo, strutturando una rinnovata modalità di relazione con il sistema artistico e produttivo<sup>127</sup>.

Un’istanza che il Web in quanto «apparato» ha posto fin dalla propria comparsa è la possibilità di registrare e mettere a disposizione un archivio di documentazione di pratiche e di esperienze, all’interno del quale il giudizio critico stesso è stato riconfigurato e trasformato nei propri criteri<sup>128</sup>.

Questa sorta di strato profondo, endemico nell’ontologia stessa della Rete, è potenziato dalle declinazioni partecipative rese possibili dal Web 2.0 e dimostra una crescente tendenza a rendersi un dominio pubblico degli utenti-produttori, che tuttavia non ne detengono un controllo totale.

L’atto stesso di pubblicazione su un sito web comporta l’iscrizione di quella traccia digitale in un gigantesco database, dalla composita e problematica origine proprietaria. Nello scenario del Web partecipativo l’organizzazione e il processo di

---

<sup>127</sup> Cfr. G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit., p. 124. Già nel gennaio 2005 Ateatro collabora con diverse istituzioni regionali e fondazioni all’organizzazione e realizzazione di *La memoria dell’effimero*, una giornata di studi sull’attività degli archivi teatrali nazionali. <http://www.ateatro.it/webzine/2015/01/23/la-memoria-delleffimero-una-giornata-di-incontro-sugli-archivi-teatrali/> [consultato 17/09/2018].

<sup>128</sup> M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, cit., p. 36.

significazione di questo database prendono forma in base alle numerose e varie istanze programmatiche perseguite da coloro che si servono di quel mezzo<sup>129</sup>.

La documentazione della scena contemporanea in quanto istanza programmatica di uno spazio online si trova a negoziare i propri presupposti di missione e di contesto con un sistema di interfaccia che emana specifiche regole epistemologiche. Di conseguenza, i criteri stessi di accuratezza e completezza di ogni compito di documentazione vengono in parte messi in discussione dai presupposti tecnici e funzionali di questo archivio, rendendo la geografia dei linguaggi artistici e produttivi molteplice e problematica.

Per avvicinare questo argomento risulta utile considerare alcuni principi teorici e confrontarli con la percezione diretta emersa dalle testimonianze raccolte.

#### 4.4.1. «Documentalità»

Un termine che risulta utile per identificare il valore documentario rappresentato dalla produzione dell'informazione e della critica teatrale online è quello coniato da Maurizio Ferraris, «documentalità»<sup>130</sup>. In *Mobilizzazione totale*, il filosofo parte dall'estremizzazione di un concetto ormai del tutto assimilato dalla cultura digitale,

---

<sup>129</sup> Cfr. G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, cit.

<sup>130</sup> Cfr. M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009. La categoria della documentalità si può riassumere in tre passaggi chiave: 1) il riconoscimento della sfera degli oggetti sociali, dalla quale dipende il nostro posizionamento nel mondo sociale; 2) l'identità tra oggetto e atto iscritto, quindi il riconoscimento dell'oggetto sociale come risultato di un atto sociale (almeno due enti, che possono essere anche una persona e una macchina come il computer), che pone il fatto in forma scritta; 3) la classificazione, sulla base dei primi due passaggi, della natura dei documenti ("forti", che hanno valenza giuridica, come già teorizzato in J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* [*How to Do Things With Words*, 1962], cit.; "deboli", registrazioni di fatti di importanza minore). La sfera della documentalità è, dunque, quell'ambito della ricerca epistemologica che definisce le condizioni necessarie affinché un oggetto sociale divenga riconoscibile e acquisisca un determinato valore. Lo schema proposto qui è ripreso da B. Smith, *How to Do Things with Documents*, in «Rivista di estetica», n. 50, 2012, pp. 179–198.

quello secondo cui «oggi la società [...] non è altra rispetto ai mass-media, perché ogni attore sociale è potenzialmente non solo fruitore, ma un produttore di media»<sup>131</sup>. Ferraris, che concentra la propria analisi tecno-sociologica in particolare sulla scrittura elettronica, sostiene che l'intera comunità di utilizzatori del Web reagisca a una sorta di "chiamata alle armi". La comunità degli utenti risponde a una tacita interrogazione di identità emanata direttamente dal mezzo che, in maniera ormai quasi esclusiva, si occupa di organizzarne la visione della realtà. Tale mezzo non è direttamente il computer, ma l'ordinamento esperienziale che lo sottende, cui l'autore assegna il nome di *apparato*.

[L'apparato] si presenta come la realizzazione di una struttura che si compone di tre elementi: la *registrazione* come condizione di possibilità del pensiero e della realtà sociale; la *documentalità* come specializzazione sociale della scrittura, e il *Web* come potenziamento iperbolico della documentalità<sup>132</sup>.

Si tratta di un apparato di strumenti che assegna valore a quanto registrato in Rete, in una maniera che a volte avviene per *emersione*: «a diversi livelli di specializzazione, [i tre livelli sopra descritti] sorgono dall'ambiente senza essere l'effetto di una deliberata scelta umana»<sup>133</sup>. Il concetto di documentalità, «specializzazione sociale della scrittura», è di particolare interesse rispetto a questa ricerca, in quanto fotografa il passaggio in cui la produzione di un documento scritto tramuta (sublima, quasi) i codici condivisi della scrittura (così come delineati dai paradigmi della cultura digitale) in *oggetti sociali*.

Occorre però approfondire il legame con una nozione di documentalità il più possibile aggiornata ai dispositivi attuali e al loro potenziale di esercizio di registrazione e, al contempo, di influenza sul piano di ecologia dei media, nella fase di circolazione dei contenuti. La produzione di un documento riguarda la necessità, posta «alla base della realtà sociale, di fissare qualcosa di inafferrabile [...] e di non permanente in un dispositivo codificato»<sup>134</sup>. Questo significa inscrivere l'espressione

---

<sup>131</sup> M. Ferraris, *Mobilitazione totale*, cit., p. 21.

<sup>132</sup> Ivi, p. 36, corsivi miei.

<sup>133</sup> Ivi, p. 36.

<sup>134</sup> Ivi, p. 42.

artistico-performativa nel dominio dell'inafferrabile e del non permanente, del quale – attraverso la registrazione e la messa in circolo di informazioni e narrazioni in forma scritta – si offre un'opportunità di stabilizzazione e conservazione.

L'ambiente mediale ha sollecitato apertamente gli utenti a produrre documenti, ad archivarli e a metterli in comunicazione sfruttando le possibilità del Web. Ora gli utenti dispongono di una cassetta degli attrezzi in grado di influenzare il complesso di quel database documentale, mettendo a punto un contenitore di registrazioni che, paradossalmente, negozia agilmente il potere conferito dalla documentalità della scrittura con una gestione autonoma delle informazioni da condividere.

In questo processo di circolazione di identità e di informazioni sul mondo la scrittura è protagonista in virtù del proprio codice di rappresentazione comune e del proprio esercizio di documentalità. Le comunità virtuali analizzate nei paragrafi precedenti, a loro volta costituiscono nuclei più o meno organizzati per la registrazione e la disseminazione di forme scritte di conoscenza.

La possibilità per l'informazione e la critica teatrale in Rete di costituire un documento della scena contemporanea dipende da una serie di variabili che resta incredibilmente complesso governare, perché mette insieme almeno quattro livelli interdipendenti: 1) le intenzioni programmatiche e la linea editoriale del contenitore; 2) il medium che diffonde quei contenuti, 3) l'utente che li fruisce nel momento puntuale o li recupera a posteriori e 4) le architetture software/hardware che organizzano quei materiali.

Nei ragionamenti svolti da chi ha partecipato all'indagine qualitativa il tema del valore della critica come documento del teatro contemporaneo risulta molto presente e si lega a doppio filo a quello delle modalità di costruzione di un archivio.

#### **4.4.2. *I social network verso un archivio digitale personalizzato***

Da un punto di vista fenomenologico, un social network come Facebook

diventa un organizzatore di materiali presenti in Internet, dove notizie e immagini di derivazione mediale si mischiano a meme, filmati e immagini prodotti dai contatti. Facebook si dimostra essere

lo strumento principale per organizzare, nel mare magnum di informazioni presenti in Internet, i contenuti digitali, attraverso la raccolta, condivisione, consultazione operata dalla propria rete di contatti e che in molti casi scavalca, si scontra, collabora, ripropone i processi di selezione e agenda messi in pratica dai media istituzionali<sup>135</sup>.

Questa specifica risulta fondamentale alla luce della profonda importanza che la condivisione dei contenuti via social media ha acquisito, nel corso degli ultimi anni, nei confronti della critica teatrale.

Nel suo processo di *upgrade*, Facebook ha implementato significativamente le funzioni di archiviazione dei post, puntando a un'organizzazione personalizzata delle informazioni le quali, a stadi precedenti dello sviluppo del software, basavano invece la propria particolarità anche su una certa componente effimera. Oggi, ad esempio, è possibile salvare post e intere conversazioni, archiviandoli in una sezione specifica in grado – se osservata a distanza di tempo – di disegnare una mappa di contenuti che l'utente ha ritenuto “memorabili” in base a criteri definiti in totale autonomia.

Queste funzionalità sono il risultato tecnico di precisi paradigmi del linguaggio digitale, in grado di influenzare largamente l'uso e la stessa ontologia di certi formati adoperati dalla critica. Ad esempio, una funzionalità che testimonia il ruolo di Facebook nella costruzione di un archivio è il suggerimento, ricevuto in maniera apparentemente casuale dall' algoritmo, di post pubblicati dall'utente nella stessa data ma in anni precedenti. Questo evidenzia la separazione tra il tempo reale degli eventi teatrali e quello virtuale del sistema tecnologico che ne registra la cronaca.

Lo stesso “ricordo” è in grado di tornare a distanza di tempo e di occupare un posto specifico nella narrazione individuale dell'utente, a seconda delle reazioni passate che riporta alla luce o di quelle presenti che sviluppa. La puntualità cronologica che tradizionalmente caratterizzava la critica (di certo nel formato recensione) viene così trasferita in un'architettura di memoria propria degli archivi digitali.

Questa funzionalità introduce un problema epistemologico nei confronti delle categorie di memoria e ricordo, che vengono convocate all'interno di un sistema di conservazione e presentazione dei materiali che mostra caratteristiche di permanenza e stabilità. Nel suo libro *Memory with a Grain of Salt*, il neuropsichiatra Uric Neisser

---

<sup>135</sup> G. Boccia Artieri, L. Gemini et al., *Fenomenologia dei social network*, cit., Loc. 1244.

sottolinea che oggi «tendiamo ad assegnare alla memoria stessa certe proprietà che in realtà ha solo il medium: permanenza, dettaglio, incorruttibilità»<sup>136</sup>.

Nel discorso sul teatro proposto e potenziato dai social media è frequente, da parte degli utenti, la prassi di “accettare l’invito” dell’algoritmo, ripubblicando un post datato uno o più anni addietro. Il risultato è un tipo di conversazione, organizzata nei commenti, che mette insieme le reazioni puntuali (immediate rispetto alla prima datazione del post) con quelle influenzate dall’atto di ripubblicazione. Ripubblicando una vecchia recensione, diversi artisti lamentano la scarsa attinenza della descrizione dello spettacolo rispetto alla versione attuale di un’opera ancora in repertorio. Questo cortocircuito è uno degli effetti diretti di quell’impressione di “eternità” che i contenuti archiviati sul Web tendono a suggerire. Rispetto alla creazione di un archivio attendibile, in grado di mettere a disposizione degli studiosi e degli stessi artisti contenuti fatti circolare in tempo passato, emerge dunque la necessità di mettere in discussione la validità dei contenuti critici.

Oltre a informare sul percorso di archiviazione e documentazione favorito da contenuti mediali e social media, il fatto che diverse caratteristiche di un’opera teatrale contemporanea (tenuta in repertorio da una compagnia per diversi anni) tendano a variare nel tempo al punto da rendere una descrizione non più attuale dimostra l’insistenza di certe condizioni produttive peculiari del periodo storico attuale<sup>137</sup>.

#### **4.4.3.      *Indipendenza, accuratezza, linea editoriale***

Conquistare una percezione indicativa di quale sia il teatro a cui si interessa la critica, infatti, permette di soppesare il valore documentale di uno scritto critico in base a

---

<sup>136</sup> U. Neisser, *Memory With a Grain of Salt*, in H.H. Wood, A.S. Byatt (a cura di), *Memory: An Anthology*, Chatto&Windus, Londra 2008: pp. 80–88, p. 81, trad. mia. «we tend to endow memory itself with properties that only the medium really has: permanence, detail, incorruptibility».

<sup>137</sup> Non c’è spazio sufficiente, in questa sede, per approfondire questo argomento, ma è utile notare come il lavoro di osservazione, informazione e critica dello spettacolo dal vivo si confronti, oggi, con modalità produttive che, confrontate con le difficoltà di circuitazione degli spettacoli teatrali, tendono a rendere elastici e non del tutto fissi gli elementi costitutivi dell’opera.

una più coerente conoscenza dei fattori quantitativi. Sono principalmente le caratteristiche dell'attuale sistema teatrale a giustificare, ad esempio, il fatto che alcune opere siano descritte e analizzate da un numero maggiore di riviste. Realtà indipendenti, ancora esterne al circuito nazionale, godono invece di una copertura privilegiata da parte di spazi online che frequentano e conoscono meglio un panorama locale. La critica in Rete deve amministrare risorse limitate, affrontando le stesse difficoltà che, dal canto proprio, gli artisti fronteggiano nel conquistare una circuitazione nazionale.

Differenti comparti produttivo-distributivi del teatro contemporaneo presentano altrettanto differenti modalità e "rituali" di utilizzo degli strumenti del Web. La macro-area che comprende la creatività indipendente si serve della comunicazione in Rete in misura maggiore rispetto al *mainstream* o al circuito della prosa istituzionale, veicolati invece più attraverso la stampa cartacea e altri media. Per quanto a enti e gruppi artistici economicamente avvantaggiati corrispondano modalità di utilizzazione del digitale sempre più di avanguardia, il loro modello di relazione con il pubblico del teatro si basa principalmente sulla disseminazione di informazioni su larga scala. La creatività indipendente mostra un'affezione verso gli aspetti virali della comunicazione in Rete e predilige un'impostazione territoriale e una fidelizzazione per gruppi di interesse o addirittura "one-to-one".

Da parte loro, i media di informazione e critica nativi digitali appaiono più aperti a quest'ultimo tipo di comunicazione e confronto rispetto alle testate nazionali sbarcate in Rete nel tempo e alle piattaforme online di interesse generalista. Questa fondamentale differenza permette di valutare la critica in quanto documento del contemporaneo a partire dall'osservazione diretta delle dinamiche di archiviazione degli articoli e dalle modalità con cui la critica stessa affronta queste problematiche.

La questione della sovrapproduzione di materiali rappresenta di certo una sfida nella ricerca di criteri che portino a selezionare uno scritto piuttosto che un altro e ciò, ancora una volta, inficia il ruolo e la funzione della critica che utilizza questi media. Nondimeno, l'abbondanza di produzione cronachistica e critica attorno allo stesso oggetto di osservazione permette di ottenere parametri di confronto, a valle dei quali può risultare più probabile riuscire a dar forma a una conoscenza definita dell'evento teatrale fermato dal ragionamento scritto.

Piuttosto che un'analisi a campione tesa a stabilire la persistenza e la capillarità del materiale archiviato online, occorre di contro ripartire dalle pratiche e dal modo in cui coloro che producono e diffondono critica percepiscono questi processi e le loro opportunità. Rispondendo a una domanda diretta sulle potenzialità di documentazione della critica, quasi tutti i soggetti intervistati intravedono innanzitutto un'opportunità per i ricercatori del futuro.

Anche soltanto per la ricchezza di materiali archiviata, Roberta Ferraresi conferma il valore documentario rispetto a «un livello base di racconto dell'esistente» e lo paragona a «quello dei resoconti dei visitatori delle feste rinascimentali»<sup>138</sup>. Laura Gemini fa notare come consultare delle recensioni sia utile, a chi si occupi anche di ricerca, per preparare lezioni universitarie o interventi nei convegni. Se i materiali di accompagnamento delle opere spesso restituiscono una comunicazione ancora legata a un processo creativo nascosto, in una recensione «qualcuno ha operato un lavoro di “decodifica” o di scioglimento del messaggio lanciato dall'opera»<sup>139</sup>.

Nel momento in cui molti spettacoli o artisti della scena contemporanea stanno diventando oggetti di studio accademico, alcuni di questi dispongono di una bibliografia a supporto, mentre le ultime produzioni di artisti attivi in un'epoca prima dell'esplosione del Web lasciano dietro di sé una memoria incompleta. Giovannelli porta esempi di grande richiamo, come le produzioni di Luca Ronconi o del Teatro dell'Elfo tra gli anni Ottanta e Novanta.

La creazione indipendente è una caratteristica endemica del sistema teatrale italiano: a parità numerica, di certo dei gruppi artistici sorti nell'epoca dell'esplosione del Web è possibile trovare traccia in Rete con processi di ricerca molto più agili di quelli che guidano alla scoperta del circuito “off” dei primi anni Novanta.

Secondo Giulio Sonno la critica può servire a «creare memoria futura per tutte quelle iniziative che da sole non riescono ad avere una rilevanza nazionale, per problemi di distribuzione; ma sapere che lì sono stati piantati dei semi può essere importante in un secondo momento»<sup>140</sup>. Sonno ritiene, però, necessario preservare una pluralità di voci all'interno delle forme di testimonianza e teme che le modalità di registrazione

---

<sup>138</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

<sup>139</sup> Intervista a Laura Gemini, cit.

<sup>140</sup> Intervista a Giulio Sonno, cit.

di memoria attuali possano trasformarsi in un limite, laddove inneschino un processo di omologazione.

La documentazione prodotta attorno alla produzione indipendente, intanto, rischia di restare vittima di un circolo chiuso, muovendo verso una sorta di “auto-promozione” a vantaggio di un ambiente ristretto e, a detta di certi spettatori, in parte elitario<sup>141</sup>.

Nel focus group bolognese, Lorenzo Donati racconta un aneddoto, nel quale il direttore di una rivista online, nell’acceptare di pubblicare un’intervista suggerita dal responsabile ufficio stampa di una compagnia, chiede in cambio che questi inviti almeno cento persone a mettere “Like” sulla pagina della rivista<sup>142</sup>.

Donati definisce, scherzosamente, questo fenomeno «la “tragedia endogonia”<sup>143</sup> di queste realtà [editoriali e artistiche]» e parla di «un meccanismo auto-generante, [in cui] siamo noi stessi che ci auto-inviamo, ci “auto-Likiamo”». Tali dichiarazioni mettono in luce esattamente i rischi prodotti dall’utilizzo dell’informazione in Rete e delle piattaforme di *social networking*. Questi media – nella fase di distribuzione ancor più che in quella di produzione dei contenuti – tendono a favorire forme di omologia di interessi e di attenzione e a rivelare l’evidenza di una dimensione professionale liquida nella quale il compito della critica rischia di fondersi a quello dell’attività promozionale.

L’aneddoto chiarisce una questione sistemica che esercita una rilevante influenza anche sulle possibilità di creazione di una memoria, a rischio di venire condizionata da esigenze di visibilità. Per quanto riguarda la pubblicistica sul teatro, infatti, la Rete raccoglie realtà editoriali per lo più auto-organizzate, la cui attività non è quasi mai sostenuta da investimenti finanziari verticali, ma piuttosto resa possibile dal lavoro volontario dei redattori, dalla vendita di spazi per inserzioni pubblicitarie, dal

---

<sup>141</sup> Cfr. L. Gemini, S. Brilli, *Il pubblico del teatro contemporaneo*, cit.

<sup>142</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Bologna, Teatro Arena del Sole, 04/04/2018.

<sup>143</sup> Con questo termine il critico fa riferimento all’omonimo ciclo di undici episodi prodotto dalla Societas Raffaello Sanzio tra il gennaio 2002 e il dicembre 2004. Cfr. *Sciami/Nuovo Teatro Made in Italy*, un progetto multimediale a cura di Valentina Valentini, strumento complementare al volume V. Valentini (con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia), *Nuovo Teatro Made in Italy*, cit.

pagamento conteggiato in base al traffico sulle pagine o dalla redistribuzione di risorse provenienti da attività laterali a quella strettamente editoriale<sup>144</sup>.

Questo fenomeno produce una straordinaria molteplicità di approcci nella definizione della linea editoriale. Secondo più di un intervistato, quest'ultimo processo detiene, in potenza, la responsabilità sulla quantità e sulla qualità del materiale archiviato dalle varie piattaforme. In altri termini, a una specifica linea editoriale corrisponde, come effetto, una specifica selezione dei percorsi artistici da seguire, uno specifico taglio di copertura, uno specifico stile di racconto e dunque una specifica produzione di documentalità.

Andrea Pocosgnich e Massimo Marino affrontano questo tema, collegando la potenziale creazione di una memoria sul contemporaneo al livello di popolarità delle riviste e delle firme, all'accuratezza dei contenuti e, soprattutto, alla fidelizzazione con i lettori, ricercata attraverso l'esposizione chiara di una precisa linea editoriale. Secondo Pocosgnich, il crescente numero di articoli pubblicati sulla propria rivista (*Teatro e Critica*), significa che si sta «creando anche un archivio. Ognuno di noi, con le proprie recensioni, anche quelle da 3500 battute, porta avanti una propria idea di teatro»<sup>145</sup>.

È importante specificare che questa dichiarazione di Pocosgnich emerge da un più ampio discorso attorno al tema dell'autorevolezza. Il critico riconduce l'affidabilità della rivista – testimoniata, ai suoi occhi, dall'ammontare di citazioni in lavori di ricerca – alla chiarezza di una linea editoriale, per lui rappresentata dalla limpida

---

<sup>144</sup> Cfr. M. Laera, *Dossier critico. L'inchiesta-sondaggio sulla critica teatrale in Italia: i risultati e le prime considerazioni*, in «Ateatro», n. 152, 30 Dicembre 2014. In questo articolo compaiono i risultati di un questionario a cui hanno preso parte 223 soggetti legati alla pratica della critica non solo sul Web. Riguardo alla situazione economica, meno del 3,5% risponde di guadagnare una cifra uguale o superiore ai 1.000 € lordi mensili, mentre due terzi dei freelance retribuiti prende un massimo di 50 € a cartella. Poco più del 25% guadagna tra l'1 e il 25% delle proprie entrate lavorando come critico teatrale. Quasi l'8% guadagna tra il 25 e il 99%, e poco più dell'1% guadagna il 100% scrivendo di teatro. Questi dati sono stati poi elaborati e pubblicati anche in: M. Laera, «How to Get Your Hands Dirty: Old and New Models of 'Militant' Theatre Criticism in Italy», in D. Radosavljevic (a cura di), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, cit.

<sup>145</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Bologna, Teatro Arena del Sole, 04/04/2018.

esposizione, anche all'interno della forma recensione, di «un'idea di teatro» firmata da un redattore.

Marino risponde direttamente a Pocosgnich con queste parole: «I pezzi autorevoli dovrebbero essere quelli che faranno archivio, in tutto il rumore che c'è adesso». Proprio l'accento messo sul concetto di «rumore» generato dal Web, sposta in prima linea la categoria dell'accuratezza dei contenuti, soprattutto rispetto alla loro funzione di descrizione delle opere osservate e commentate.

Rodolfo Sacchettini sembra poi recuperare e rafforzare la categoria di accuratezza dello scritto accennata da Marino e, per identificarla, utilizza due livelli di analisi<sup>146</sup>. Da un lato pone un confronto con le modalità di archiviazione del passato, dall'altro sottolinea la necessità di dividere la responsabilità sull'efficacia di una recensione come testimonianza tra l'autore – che deve rispettare un grado di accuratezza descrittiva e di chiarezza – e il lettore, al quale è richiesto uno sforzo di valutazione. Sacchettini individua come questo sia possibile con le recensioni del passato, ampiamente impostate, innanzitutto, su una precisa descrizione del fatto scenico. Quello che accade oggi è che, aggiungendo al modificarsi dei linguaggi del teatro la totale liberalizzazione del processo di pubblicazione, ci si trova di fronte a un materiale di gran lunga meno meticoloso. Sottraendo la descrizione e mettendo in primo piano il giudizio personale dell'autore, la responsabilità sull'attendibilità di quella recensione come frammento di un archivio viene immediatamente divisa con il lettore. «Sempre di più si pensa che una recensione non debba avere una funzione descrittiva, si pensa che la priorità sia mettere un accento, segnalare un conflitto di energie sul palco. Ma finisce per sminuire il reale interesse di una recensione»<sup>147</sup>.

Chi si trova a utilizzare le recensioni contemporanee reperibili nel contesto aperto della Rete è spinto a cercare criteri per poterle valutare il “portato documentale” del formato recensione. Questo costituisce un reale problema.

Non si parla semplicemente dell'affidabilità di una singola voce critica, si tratta piuttosto di un tipo di affidabilità che è già “proto-storiografica”. Quali elementi rendono quella tal recensione una

---

<sup>146</sup> È importante ricordare che, mentre quello tra Andrea Pocosgnich e Massimo Marino è un dialogo in compresenza, Rodolfo Sacchettini è stato intervistato individualmente, rispondendo a una lista di domande comune a tutti i soggetti censiti ma non inclusi delle conversazioni dei focus group.

<sup>147</sup> Intervista a Rodolfo Sacchettini, cit.

fonte attendibile? L'acutezza dell'argomentazione e la buona scrittura, o la precisione con cui vengono annotati dettagli storiograficamente rilevanti (luogo dello spettacolo, contesto, descrizione degli elementi scenografici, ecc. ecc.)?<sup>148</sup>

Ricapitolando, dall'analisi sistemica e dalle testimonianze emergono diverse condizioni in base alle quali la disseminazione di informazione e critica teatrale in Rete può rappresentare un'opportunità per creare una memoria del teatro contemporaneo: chiarezza stilistica; accuratezza negli aspetti descrittivi dell'opera e del suo contenitore; conoscenza e consapevolezza del contesto generale artistico-produttivo; conseguente a quest'ultima condizione, la capacità di veicolare un'idea di teatro. Viene poi richiesto al redattore uno sforzo nel porre lo scritto al riparo da certe storture o ambiguità di ruolo, soprattutto dal momento che la Rete propone strumenti efficienti ma non sempre efficaci. Al contempo, viene richiesta al lettore la stessa fondamentale disposizione, un atto di discernimento e di selezione dei materiali e dei significati operato su base quantitativa e qualitativa.

Questo insieme di accorgimenti e criteri si riferisce al livello *micro*, quello dell'articolo; ma vi è un altro fondamentale aspetto legato invece al livello *macro*, quello delle piattaforme ospitanti. Anche l'articolo più chiaro, nel quale cronaca e giudizio critico formino un equilibrio ottimale e dimostrino una precisa conoscenza dei contesti, confronta la propria capacità di creare memoria con le modalità che la piattaforma che lo ospita predispone e le misura con l'insieme organico di contenuti di cui fa parte.

Per chiarire questa problematica riporto un lungo estratto della risposta di Roberta Ferraresi, in cui viene annotato un esempio particolarmente eloquente:

Quando mi è stato chiesto di scrivere un articolo sul teatro degli anni Duemila e il suo rapporto con la critica – cioè la nostra generazione – ho dovuto chiamare le singole persone per chiedere se avessero scritto qualcosa su questo argomento, perché avevo difficoltà nel reperire i materiali. Io oltretutto conoscevo da anni le persone in questione, una relazione mi legava a molte di loro. Ma chi dovrà farlo tra trenta, cinquanta o cent'anni dovrà necessariamente porsi il problema della costruzione delle fonti: come si fa a esplorare questo enorme e crescente bacino documentario? Per uno storico del futuro sarà semplice, credo, comprendere la differenza tra la testimonianza di un critico e quella di uno spettatore come tutti gli altri. Chi si occupa di critica oggi – magari chi ha

---

<sup>148</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

più esperienza – deve cominciare a risolvere questo problema all'interno dei propri spazi online. Occorrerebbe definire bene da dove vengono i contenuti, chi li ha prodotti, come e perché<sup>149</sup>.

Massimo Marino porta un esempio che confronta presente della Rete con passato della carta stampata mettendo l'accento sulla specificità del formato utilizzato e delle sue mutate caratteristiche, che sul Web vanno abbracciando una certa libertà dal canone. Quando il formato di pubblicazione rispettava una griglia definita (in termini di struttura o anche solo di ingombro di caratteri in pagina) confrontando diverse recensioni il numero e il tipo di elementi di linguaggio teatrale riportati in una recensione era piuttosto omologato. «Il Web permette anche altre possibilità di approfondimento e di memoria. Un problema del futuro sarà riuscire, a partire dai testi, a isolare qualcosa che possa rendere in modo vivido l'idea di un'epoca, di una poetica e di uno spettacolo<sup>150</sup>.

#### **4.4.4.     *La webzine come archivio online organizzato***

Molte delle voci ascoltate per questa ricerca, dunque, percepiscono come problematica la creazione di una memoria sul teatro contemporaneo e la sua capacità di mantenersi intatta e leggibile nel tempo attraverso lo sviluppo di processi consapevoli. L'assenza di una vera e propria strategia condivisa che vada oltre la richiesta generica di una migliore organizzazione dei materiali trova spiegazione nella natura plurale che caratterizza il Web attuale e. La reperibilità dei materiali registrati online va dunque vista come il passo terminale di un più complesso processo di costruzione di un archivio digitale, il quale oggi risponde a paradigmi di personalizzazione e orizzontalità.

Quella di una registrazione di memoria è stata un'esigenza della critica anche in momenti storici precedenti al Web e ha sempre negoziato i propri principi di pari

---

<sup>149</sup> Intervista a Roberta Ferraresi, cit.

<sup>150</sup> Estratto della conversazione nel focus group condotto a Bologna, Teatro Arena del Sole, 04/04/2018.

passo con il variare delle metodologie di analisi dello spettacolo e, dunque, anche con l'evoluzione degli stessi linguaggi.

Di certo, seguendo le indicazioni di Ferraris, possiamo guardare alle informazioni raccolte in un sito web come a un esercizio di documentalità, essendo la loro organizzazione il risultato di quel lento processo che identifica l'oggetto con l'atto iscritto attraverso l'azione di umano che elabora il contenuto e lo immette nel sistema e l'azione della macchina che lo registra.

La semplice possibilità di registrare materiali in un database non fa di quel database un archivio, organo che invece necessita di criteri di selezione, di responsabilità e di conoscenza dei materiali e dell'oggetto di riferimento.

Se consultando un archivio si possono individuare i criteri secondo cui è stata operata la selezione, per individuare il valore documentale della critica si può forse tentare di invertire la prospettiva e porsi la domanda non tanto in base alla sovrabbondanza di materiali, ma concentrandosi su ciò che manca, su ciò che *non* è stato registrato in quell'archivio. Proprio poiché archiviare non è mai «un atto innocente», né lo è consultare un archivio.

Sfogliando online l'archivio storico di un quotidiano come *la Repubblica*, ad esempio, pur trovandolo completo di tutto ciò che è stato pubblicato negli anni da quella testata, si individua subito il criterio fondamentale che lo regola: in quell'archivio non si troveranno mai articoli del *Corriere della Sera*. In questo come in molti altri casi la ricerca può essere disciplinata: si potrebbero cercare tutti gli articoli in cui compare il nome di "Luca Ronconi" e questo nasconderebbe ogni articolo pubblicato in una data antecedente al suo affermarsi come uomo di teatro. Il tutto in una maniera immediata che solo il linguaggio digitale permette.

Nel caso, però, di una domanda specifica sul valore documentale della critica rispetto alle arti performative, non si può non fare i conti con l'individuazione dei criteri secondo cui il gigantesco database del Web ha permesso di organizzare quei materiali in una serie di archivi, facilmente accessibile e però aperta a un'azione collaborativa, orizzontale, liberalizzata.

Sulla Rete alcuni di questi sistemi di archiviazione sono facilmente decodificabili, misurabili e dunque interpretabili, come per esempio gli aggregatori di notizie, i forum tematici o i motori di ricerca.

Come osservato, i social network introducono già delle problematiche, perché veicolano la conservazione e soprattutto la circolazione dei materiali pubblicati attraverso un filtro personale o comunque una selezione che prende forma in base alle reti sociali intrattenute da individui e gruppi.

L'ontologia di una rivista online si avvicina a quella di un vero e proprio archivio. Una webzine o un blog che in maniera chiara definiscano il proprio oggetto di osservazione (per esempio le arti performative) registrano istantaneamente delle relazioni di visione e dei ragionamenti e li archiviano in un sistema già organizzato per l'atto della lettura (non solo della ricerca) e, al contempo, ottimizzabile progressivamente. Se questo criterio principale è immediatamente visibile, individuare quelli secondari e più specifici risulta molto complesso.

Si è visto come certe categorie di eventi teatrali trovino spazio in ciascuna rivista-archivio. Ma, tornando a considerare come punto di partenza non ciò che c'è ma ciò che manca, la consultazione di ciascuna rivista-archivio tende a porre problemi nell'individuazione di quei criteri che hanno fatto sì che un dato evento non ricevesse copertura di notizia o di approfondimento. Essendo la struttura di queste realtà editoriali quasi sempre basata su un modello orizzontale e collaborativo (riviste web) o verticale ma individuale (blog e sezioni di giornale), quel criterio non può essere univoco.

Dall'analisi condotta in questo paragrafo, dunque, un mezzo privilegiato per cercare di motivare l'assenza di un materiale – muovendo dunque un passo verso il valore documentale dell'archivio – potrebbe essere la chiarezza della vocazione e della linea editoriale della rivista.

Se la quantità di materiale è gigantesca e i filtri di archiviazione proposti dalle piattaforme sono lasciati in mano agli utenti e rischiano di creare un discorso disordinato o eccessivamente omologato, uno strumento che appare valido agli occhi di molti di coloro che praticano la critica in Rete è quello di “pensarsi come rivista”. Secondo Rodolfo Sacchetti, ad esempio, questo è «un processo che permette di istituire un discorso corale. Inseguire un'idea di archivio vivente porta a realizzare una mobilità progettuale»<sup>151</sup>. Di certo un'impostazione di lavoro collettiva è quella

---

<sup>151</sup> Intervista a Rodolfo Sacchetti, cit.

che ha dato longevità a molti dei progetti citati in questa ricerca e ha distinto il lavoro di vere e proprie redazioni da quello di pensatori individuali.

Anche coloro che si sono formati mantenendo una forte individualità e aprendosi a collaborazioni con diverse realtà editoriali dimostrano di andare in cerca di realtà collettive: «il tuo punto di vista lo costruisci sempre in relazione agli altri e il tuo pensiero critico è alimentato in maniera sostanziale dal dialogo con le persone che hai accanto»<sup>152</sup>. Insistere, dunque, sul valore della rivista significa qui rivelarne la natura di «progetto culturale» collettivo, specialmente in un ambiente di pubblicazione in cui la distribuzione dei pezzi passa per i rispettivi profili social e quindi ha sicuramente un carattere più individualizzato.

La dimensione collettiva portatrice di un atteggiamento critico *a priori* e il concetto di “mobilità progettuale” costituiscono una matrice programmatica comune a quasi tutte le avventure editoriali qui analizzate. In diversi casi il lavoro individuale è confluito dentro quello collettivo, non solo per ragioni organizzative ma anche per esprimere una vocazione al confronto che il Web come architettura dimostra di richiedere con sempre maggiore insistenza.

Gli elementi che possono fare luce sulla capacità di informazione e critica di creare una memoria del teatro contemporaneo possono dunque essere l'impostazione generale della singola piattaforma, la storia e la composizione del suo gruppo di lavoro e, ancora una volta, il rapporto tra *livello macro* e *livello micro* della pubblicazione. Rispetto a tali elementi si incontrano, nei casi analizzati, gradi di chiarezza e di esplicitazione non univoci e comunque tendenti a variare nel tempo, di pari passo con l'evoluzione del sistema di cui si tenta di offrire testimonianza<sup>153</sup>.

Proprio una definizione chiara degli intenti e degli strumenti di approfondimento appare essere dunque uno degli obiettivi avvertiti con maggiore urgenza da coloro che svolgono questa pratica.

La domanda sulla funzione della critica sta trovando una risposta sempre più decisa in queste forme espanse, che rifiutano di limitarsi alla scrittura e si gettano a capofitto nelle opportunità e nelle contraddizioni del sistema teatrale. Analizzare

---

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Seguendo un arco temporale, la struttura e i formati scelti dalle riviste ricalcano spesso le modificazioni interne al sistema creativo e produttivo delle arti performative, dimostrando una stretta connessione tra il giornalismo teatrale in Rete e il suo oggetto di osservazione.

l'interesse e le strategie della critica a partire da quello che *non* viene mappato dalla sua azione di archivio rivela la grande importanza rappresentata dalla specifica composizione dei singoli gruppi di osservatori.

Se un insieme di criteri per il deposito di questa memoria sembra emergere in maniera chiara è forse perché esso è rappresentato dalla pluralità delle storie che caratterizzano questi gruppi. Le peculiarità dei territori definiscono alcune impostazioni di sguardo, che puntualmente si ibridano grazie a un fecondo spirito di curiosità, non senza rivelare aspetti problematici o portare a fallimenti. Ma la critica sta almeno dimostrando di volersi tenacemente, conservare o riscoprire dinamica.

Anche quelle istanze più radicate in una declinazione individuale della scrittura e dell'attività critica tendono a cercare un contatto costante con altre figure, ritrovando nel confronto con una collettività i semi di un processo di conoscenza e di riconoscimento e riconfermando, nella messa in crisi, la natura politica partecipata del teatro.

## **PROSPETTIVE DI RICERCA**

La fase di raccolta dei materiali e di stesura della tesi ha reso chiaro che, nonostante l'oggetto di studio fosse la critica teatrale sul Web, la materia teatro è rimasta al centro di ogni tipo di argomentazione. Ragionamenti sui linguaggi, sulle estetiche e sui processi creativi non hanno costituito il focus analitico di questa tesi, eppure hanno continuato a emergere e a rivelarsi in quanto vertice di attenzione della critica. Mentre un'indagine della mediasfera del Web era stata necessaria per interpretare la geografia comunicativa in cui si muove la critica teatrale, esaminando il materiale di ricerca e interrogando le fonti sono state le arti sceniche a presentarsi come uno dei più forti motori di ragionamento.

Al termine del percorso triennale sono almeno due i punti da cui risulta possibile rilanciare le ipotesi di ricerca. Questa tesi ha tentato di fondere un approccio teorico con un altro più legato all'osservazione e all'abitazione di contesti: le due prospettive qui proposte percorrono le stesse strade, in cerca di possibili declinazioni del mestiere critico in maniera funzionale al sistema teatro.

### ***Morfologia digitale della spettatorialità***

Innanzitutto occorre continuare a investigare sempre più da vicino le nuove opportunità che la cultura digitale, mescolata con un'attiva abitazione dell'ambiente, può offrire alla critica teatrale per ripensare il proprio ruolo. Questo per immaginare sinergie, strategie di attivazione dello sguardo e territori del sapere in cui la ricerca sui linguaggi e i sistemi del teatro possa tramutarsi in strumento di registrazione attendibile della cultura delle arti sceniche. La conoscenza specifica delle tecnologie di mappatura e racconto, così come una più attenta consapevolezza dell'integrazione tra indipendenza dello sguardo e mobilità progettuale collettiva, rappresentano le prospettive più promettenti per restituire alla critica un ruolo funzionale all'interno

dell'evoluzione delle estetiche, delle poetiche e delle politiche dello spettacolo. Questa direzione potrebbe essere integrata negli studi interdisciplinari legati alle *Digital Humanities* e alle culture digitali, un ambito di approfondimento già molto vivo nel contesto internazionale e in crescita in quello italiano.

Come in questi anni ho già avuto modo di verificare, una possibile espansione della ricerca si colloca anche in percorsi più ravvicinati di studio delle dinamiche di interazione tra processi creativi e percorsi di attivazione dello sguardo spettatoriale. Si stanno infatti moltiplicando gli esempi di quei gruppi artistici che cercano di confrontarsi, sul piano delle tematiche e su quello dei dispositivi drammaturgici e di messincena, con le premesse comunicative e i sistemi cognitivi propri della cultura digitale. Risulta particolarmente rilevante analizzare questi linguaggi per comprendere in quale misura vengano influenzati dall'ambiente mediale digitale nella fase di ideazione, creazione e presentazione a un pubblico che di fatto porta con sé lo stesso bagaglio immaginativo e interpretativo.

Osservando la scena contemporanea, infatti, certe dinamiche sembrano replicare i paradigmi propri dell'ambiente digitale e il modello dominante di produzione culturale – non più di stampo televisivo ma invece pervaso da una radicale interattività.

L'ipotesi è quella di concentrarsi sul potenziamento che lo sguardo sulla scena può acquisire in virtù di una consapevolezza del più ampio contesto comunicativo e sociale. Intendo analizzare le dinamiche con le quali esso condiziona la percezione della realtà e la ricezione delle informazioni. Le nuove teorie della tecnoestetica (vedi Bibliografia) descrivono il processo di interazione nel quale la tecnologia dei linguaggi artistici sollecita la sensibilità dello spettatore e sembra offrire l'opportunità di rompere la cornice tecnologica in cui la comunicazione di oggi è imprigionata, per rimettere al centro del discorso l'elemento umano così come viene trattato dal teatro.

Comune ai linguaggi della scena contemporanea, in particolare a quelli che a scapito del testo letterario introducono un montaggio di materiali dichiaratamente performativi, si ritrova lo sforzo di istituire una nuova semantica della parola teatro e delle sue funzioni. Il termine teatro sembra allontanarsi dall'identificazione con un

qualsiasi genere, mettendo invece in evidenza il proprio significato originario, quello di luogo contenitore di una visione.

La creazione contemporanea tende sempre di più a “liberalizzare” le modalità di fruizione – lo conferma il progressivo liquefarsi dei confini tra un’arte e l’altra – e di certo la ragione sta anche nel fatto che il fruitore arriva a “fronteggiare” l’arte mantenendo intorno a sé le architetture comunicativo-relazionali del proprio mondo. Lo stesso che, problematizzato e reso vivo dall’intrecciarsi di relazioni ormai ibride tra reale e virtuale, è oggetto della profonda ricerca di quelle arti performative interessate a discutere il presente.

Nel paragrafo 4.2.2., “Modelli per una ‘critica digitale’” ho provato a declinare alcuni spunti teorici provenienti da diverse discipline di estetica e di analisi dello spettacolo per evidenziare come oggi sia necessario predisporre lo sguardo sulle arti performative sulla base di un’arricchita consapevolezza dell’immaginario condiviso da artisti e spettatori.

Nel corso del mio terzo anno di ricerca ho seguito un seminario dal titolo “CritiqueLab for Digital Cultures” alla Leuphana Universität di Lüneburg, Germania<sup>1</sup>. Ho avuto modo di approfondire alcune teorie e metodologie che in maniera specifica interpretano le culture digitali come apparati per la creazione di immaginario. L’evoluzione dei dispositivi portatili, nonché le funzionalità di realtà aumentata, realtà virtuale e robotica stanno apportando considerevoli mutamenti nella modalità con cui gli individui fruiscono la realtà e ne condividono i modelli interpretativi con altri membri di un gruppo sociale.

Le arti sceniche sono sempre state all’avanguardia nella sperimentazione tecnologica e quelle contemporanee stanno dimostrando di saper includere nelle tematiche trattate e nei processi creativi i mutamenti del pensiero che caratterizzano l’epoca attuale.

Negli articoli in cui finora ho tentato di applicare certe nozioni di filosofia e analisi della cultura digitale allo sguardo sui risultati scenici, il problema più evidente è stato quello di dover costantemente convocare riferimenti da una e l’altra disciplina in maniera alternata e non ancora del tutto integrata<sup>2</sup>. Intendo sviluppare nuovi modelli

---

<sup>1</sup> Il seminario è stato organizzato al Centre for Digital Cultures nell’ambito del gruppo di ricerca “Cultures of Critique”, guidato dalla prof.ssa Beate Sönteg.

<sup>2</sup> Ho sviluppato delle prime considerazioni su questi temi in: S. Lo Gatto, “Come se voi ci foste”, cit;

in grado di applicare i paradigmi comunicativi della cultura digitale nell'analisi delle drammaturgie testuali e sceniche e nei dispositivi coreografici. Occorre infatti spingersi oltre l'individuazione delle tematiche più evidenti e indagare come il processo creativo di un artista possa strutturarsi ed essere intercettato e completato dallo spettatore sulla base delle dinamiche comunicative della mediasfera digitale.

### ***Critica applicata***

Dalla tesi emerge che la critica tende oggi a riscoprirsi ed esprimersi a partire dalla conoscenza e dalla partecipazione attiva ai contesti di produzione e ricezione delle arti sceniche. In diversi articoli pubblicati in questi ultimi anni ho denominato questo fenomeno «critica applicata»<sup>3</sup>. In un momento storico in cui l'attività editoriale sperimenta una sostenibilità estremamente limitata e la produzione di pensiero deve guadagnare attenzione in una sovrapproduzione di input, la critica si trova a rielaborare le proprie pratiche in modo da renderle uno strumento per lo sguardo. Se la conoscenza della storia e delle teorie del teatro risulta utile per interpretarne i linguaggi, una pratica speculativa come la critica sta dimostrando di poter essere condivisa nei contesti di avvicinamento tra spettatore e scena contemporanea.

La critica come pratica funzionale alla visione ha origine già negli anni Novanta, dagli esperimenti raccontati da Massimo Marino nel già citato *Lo sguardo che racconta*, laddove l'azione di narrazione e commento di un evento viene trasformata in un processo formativo. Ciò che può essere oggi importante rilevare è il modo in cui si stanno moltiplicando le occasioni e arricchendo le proposte metodologiche, rese variegate dal tentativo di rispondere a caratteristiche ed esigenze di specifici territori. Se in certi casi questi percorsi si inscrivono completamente nell'area di azione dell'*audience development*, in altri la loro finalità sembra essere quella di

---

*What You See Is What You Get (WYSIWYG)*, in: M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3*, cit., pp. 21–31.

<sup>3</sup> Cfr. S. Lo Gatto, *Formazione del pubblico. Nel regno dello spettatore*, cit.; *La "critica applicata"*, cit.; *A chi volete che parliamo? Critica applicata e formazione*, cit., già citati in questa tesi.

proporre l'esercizio del pensiero critico come un supporto strutturato alla diffusione della cultura teatrale.

Diverse realtà attive nella critica applicata vedono nell'elaborazione guidata di un *corpus* di restituzione della visione teatrale un passaggio chiave per fissare la trasmissione degli strumenti di indagine della scena contemporanea. La produzione dei materiali vede ancora una volta la scrittura come esito primario, ma si sta estendo a una più ampia multimedialità<sup>4</sup>. La caratteristica comune a ogni percorso di critica applicata è la dimensione collettiva e partecipativa, che presenta il momento del dialogo di gruppo come primo passaggio critico di approccio alle opere.

Tra i maggiori risultati di questa tesi è emerso proprio come la molteplicità di intenti programmatici e visioni del teatro tenda – grazie a mezzi di comunicazione agile – a confluire nella ricerca di contatto tra artisti e pubblico. In questo il ruolo della “mediazione teatrale” e dell'inventiva progettuale al servizio della cultura teatrale è stato un motore decisivo per lo sviluppo di una “nuova critica”.

Analizzare a fondo le metodologie di applicazione degli strumenti critici ai contesti di ricezione del teatro potrebbe a comporre una mappa dinamica delle nuove funzioni della critica teatrale contemporanea. Struturando attorno a esse ragionamenti teorici e di contesto, è forse possibile agire a favore di una rinnovata vitalità delle arti sceniche nell'esperienza e nel dibattito culturale di questo paese.

---

<sup>4</sup> Cito ad esempio il *social media storytelling* impostato da Simone Pacini (*Fattiditeatro*) nei suoi format “Comunicateatro” e “Comunicadanza”, il modello della *tweet-intervista*, ma anche l'uso dei disegni come materiale di *feedback* nei format di *Altre Velocità* o *Stratagemmi* dedicati ai gruppi di spettatori composti dalle giovanissime generazioni, che avrebbero più difficoltà nella scrittura. Nell'ambito di Romaeuropa festival 2014 e 2015 ho condotto un workshop dal titolo “DNAWords”, impegnato a seguire e a ragionare sulla rassegna di giovane danza d'autore; ho invitato i membri del gruppo di visione a elaborare le nostre discussioni collettive in formati artistici trasversali e ibridi, come collage, associazioni visive, piccoli artefatti artigianali, *palette* di colori o brevi performance di *live art*. Il progetto “Spettatori Migranti”, ideato da Luca Lotano per *Teatro e Critica*, conduce a teatro gruppi di rifugiati e richiedenti asilo per poi sollecitarli a produrre un'analisi di visione sotto forma di podcast radiofonici e videointerviste agli artisti incontrati.

## APPENDICI

### *L'origine delle riviste online*

Per completare il quadro dei vent'anni della critica teatrale in Rete, raccolgo qui delle schede che raccontano brevemente le motivazioni all'origine della fondazione di alcuni tra i principali spazi online della critica e dell'approfondimento sul teatro<sup>1</sup>.

---

**Titolo:** *Teatr'on / Laboratorio sull'arte dello spettatore*

**Indirizzo web:** [www.teatron.org](http://www.teatron.org) (al momento non attivo)

**Data di inizio pubblicazioni:** 1995

**Località:** Nomade

**Attuali figure di riferimento:** Carlo Infante

Carlo Infante organizza a Torino – insieme al Gruppo Entasis e all'AGIS locale – un progetto-pilota dal titolo *Laboratorio sull'arte dello spettatore*. L'idea è quella di dar voce e visibilità a giovani studenti presso un liceo locale i quali, in seguito alla visione di alcuni spettacoli programmati dal Teatro Stabile di Torino, vengono invitati a consegnare – tramite un invio email – le proprie impressioni in forma di breve pensiero scritto. Il risultato, pubblicato poi nella pagina web *Teatr'on* ([www.teatron.org](http://www.teatron.org)), non è dunque un archivio online di recensioni o approfondimenti firmati da critici (come si potrebbero definire, da un punto di vista strutturale e vocazionale, un blog o una webzine), ma piuttosto il tentativo di raccogliere, attraverso un percorso ipertestuale, una testimonianza di esperienze estetiche vissute da spettatori comuni.

Come indica il termine *laboratorio*, si tratta di un esperimento formativo sullo *storytelling* immediato, in grado di mettere in pratica le potenzialità di pubblicazione gratuita, senza limiti di spazio e aperta agli utenti di Internet: la funzione ipertestuale

---

<sup>1</sup> Le fonti di questa Appendice sono riconducibili principalmente a interviste dirette ai personaggi citati, occasionalmente arricchite da dati pubblicati nelle sezioni informative degli stessi spazi online.

ricrea un percorso narrativo e semantico alternativo alla pagina a stampa e, fattore distintivo, fa comparire per la prima volta in questo ambito la figura della firma sconosciuta.

In un'epoca pre-blog, il tentativo di utilizzare la scrittura telematica e dunque l'organizzazione ipertestuale a sostegno di una comunicazione il più adatta possibile alle nascenti comunità virtuali non giunge tanto a promuovere un dialogo tra gli autori (che, facendo parte di un gruppo di visione, sperimentano già un'interazione compresente), ma offre all'esperienza utente (individuale) la possibilità di fruire una narrazione variegata e però in definitiva chiusa a una vera e propria interazione. Destinataria di questo esperimento è direttamente l'anonima comunità virtuale, che ripercorre le strutture di fruizione di una stagione teatrale o di un evento come il Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia, rielaborandole in un'architettura di scrittura collettiva. Questa specifica risulta importante per inquadrare gli intenti pionieristici di Carlo Infante in un'istanza di pratica comunicativa e comunitaria nata dalla precisa volontà di sperimentare il linguaggio ipertestuale del Web e, per molti versi, differente da quella giornalistica, informativa e prettamente critica.

Il progetto di Carlo Infante vede in Internet la possibilità di «creare ambienti di reale comunicazione interattiva, spazi in cui la parola scritte traduce il pensiero in azione»<sup>2</sup>. Differenziando il lavoro online da quello dei mass media, Infante concepisce le reti telematiche come ambienti in cui attuare nuovi modi di «cooperazione culturale ed educativa [...]». Già nello sguardo teatrale lo spettatore agisce, mette in gioco sé stesso [...] espandendo ancora di più lo sguardo, oltre la propria coscienza, entrando cioè in quella “connettiva” di Internet». Di questo processo viene restituito «un “prodotto” culturale inedito: un'opera che coniuga il lavoro percettivo del proprio sguardo in azione con quello cognitivo in forma ipertestuale»<sup>3</sup>.

In questo tentativo di proposta teorico-metodologica, sembra dunque che, nella visione di quello che si può considerare come il pioniere dell'informazione e dello storytelling teatrale italiano online, esista un collegamento diretto tra le potenzialità

---

<sup>2</sup> Cfr. [http://www.teatron.org/scatolanera/diario/frame\\_diario.html](http://www.teatron.org/scatolanera/diario/frame_diario.html) [consultato 05/05/2018]

<sup>3</sup> *Ibidem*.

ipertestuali del Web e un vero e proprio nuovo modo di concepire la restituzione dell'esperienza spettatoriale.

---

**Titolo:** *Tuttoteatro.com*

**Indirizzo web:** [www.tuttoteatro.com](http://www.tuttoteatro.com) (attualmente è presente un archivio della rivista – non più attiva – e ospita le attività del Premio alle Arti Sceniche Dante Cappelletti)

**Data inizio pubblicazioni:** 1998

**Località:** Roma

**Attuali figure di riferimento:** Mariateresa Surianello

Dai primi anni Novanta Mariateresa Surianello si occupa di teatro sul quotidiano *Liberazione*, organo ufficiale del Partito della Rifondazione Comunista. Durante la crisi del governo Prodi I, si compie la scissione che divide Rifondazione Comunista e i Comunisti Italiani e, seguendo quest'ultima compagine, la giornalista si ritrova senza un luogo dove pubblicare i propri scritti. Per ragioni personali, dichiara, allora è legata a una persona che, in quanto ingegnere elettronico, possiede gli strumenti per sperimentare qualcosa di nuovo in quel campo. Lavorando insieme, le prime idee su una rivista online interamente dedicata al teatro prendono forma in HTML (Hypertext Markup Language).

Le parole di Mariateresa Surianello nell'intervista rilasciata chiariscono le motivazioni di fondo della creazione di *Tuttoteatro.com* riconducendole solo alla carenza di spazi, da contrastare con un cambio di supporto che non tradisca le regole fondamentali del giornalismo tradizionale: «Se ci fossero stati spazi per tutti noi sulla carta stampata, io credo che non sarebbe nata la necessità di spostarsi su Internet». Un caso è quello di Aggeo Savioli, critico de *l'Unità*, che rimasto senza uno spazio su cui pubblicare si rivolge proprio a *Tuttoteatro.com* per commentare *I dieci comandamenti*, l'ultimo spettacolo di Mario Martone prima delle sue dimissioni da direttore del Teatro di Roma. Questa occasione viene colta da Mariateresa Surianello «per dimostrare l'attenzione della rivista nei confronti di un giornalismo di qualità»<sup>4</sup>. La stessa sottolinea poi la grande importanza data alla purezza deontologica anche nel giornalismo critico; da qui il desiderio di «rispettare la tradizione della carta

---

<sup>4</sup> Intervista a Mariateresa Surianello del 13/09/2018.

stampata, sia per la cura dei contenuti che per l'impostazione dei formati», soffermandosi sulla responsabilità dell'autore: «la deontologia è alla base del nostro lavoro. Altrimenti si finisce per distruggere non tanto e non solo la professionalità delle persone, ma anche l'informazione, togliendole il motivo di esistere»<sup>5</sup>.

A sostegno di questo rigore nei confronti della professione, alla fondazione di *Tuttoteatro.com* si lega una circostanza rilevante dal punto di vista storico. Prima ancora di mandare online il numero 0 Mariateresa Surianello si rivolge al Tribunale Civile di Roma per registrare la testata nell'elenco della sezione stampa. Si tratta della prima richiesta ufficiale di registrazione per una testata online. Surianello si reca al Ministero delle Comunicazioni. Una procedura così insolita richiede tempo e il Ministero autorizza la registrazione di *Tuttoteatro.com* solo nel marzo 2000, quando come editore viene indicata l'Associazione Culturale Tuttoteatro.com, come direttore responsabile Mariateresa Surianello e come stamperia l'organo che con maggiore approssimazione ricopre quel ruolo: il server provider.

La vocazione di *Tuttoteatro.com* si riconferma presto anche nelle scelte redazionali, tese a riprodurre certe dinamiche proprie della carta stampata, come la scelta di una periodicità settimanale, che tuttavia viene istituita a cominciare dalla data della registrazione in tribunale. Il n. 0 del primo anno, inserito nell'archivio storico attualmente consultabile online è in realtà una raccolta di tutti i primi articoli andati online, dal giugno 1998 al marzo 2000, data in cui la rivista, una volta registrata in tribunale, si sente in tutto e per tutto pronta per sbarcare online. La periodicità settimanale, conservata fino all'ultimo numero (n. 20, Anno V, Maggio 2004), prevede, come nella carta stampata, un rigido termine (data e orario) di chiusura del numero in redazione, superato il quale la direzione non ammette correzioni.

Da un punto di vista organizzativo, la direzione si incarica di trasformare in digitale e mettere online il materiale. Sotto la direzione di Surianello si raccoglie un insieme di collaboratori più o meno stabili, tra cui figurano Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Aggeo Savioli e Renato Nicolini, che redige periodicamente una rubrica dal titolo "Uno strappo nella rete": «Questo dava lustro. Il fatto che ci fossero firme così riconosciute, che contribuivano senza ricevere alcun compenso e anche quando non

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

avevano realmente bisogno di quello spazio, faceva sì che la rivista venisse accreditata a spettacoli ed eventi»<sup>6</sup>.

Terminata l'attività editoriale, l'Associazione Culturale Tuttoteatro.com istituisce il Premio alle Arti Sceniche "Dante Cappelletti", per «promuovere, diffondere, valorizzare e sostenere lo spettacolo dal vivo e le arti sceniche nella loro complessità, nonché la ricerca e la sperimentazione dei linguaggi, attraverso la produzione di nuove opere»<sup>7</sup>.

---

**Titolo:** *Ateatro*

**Indirizzo web:** [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2001

**Località:** Milano

**Attuali figure di riferimento:** Mimma Gallina, Oliviero Ponte di Pino

La nascita di *Ateatro* rappresenta il risultato di un preciso processo di creazione di uno spazio online dedicato al teatro, una diretta evoluzione del sito web *olivieropdp.it* ([www.olivieropdp.it](http://www.olivieropdp.it)), che nel 1998 era impostato come un blog personale, un «archivio individuale, che rende disponibili materiali di studio per studenti e studiosi di teatro & altro»<sup>8</sup>.

Per quanto non si possa parlare di un vero e proprio esperimento di giornalismo, anche secondo le parole dello stesso Ponte di Pino, tuttavia, la creazione di *Ateatro* punta alla sperimentazione e rappresenta «una reazione a una fase di stagnazione del discorso critico»<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Quella svoltasi nel 2017 è la tredicesima edizione del premio, assegnato su base annuale dal 2004 e passato a una periodicità biennale dal 2015. Al progetto vincitore viene destinato un contributo alla produzione dell'ammontare di 6.000,00 €. Dal 2012 viene assegnato anche il Premio "Renato Nicolini", onorificenza destinata a «una personalità della cultura che si sia distinta nella progettazione, nel sostegno e nella cura delle attività culturali». <http://www.tuttoteatro.com/premi-tuttoteatro-com/> [consultato 21/09/2018].

<sup>8</sup> O. Ponte di Pino, *La storia della rete attraverso l'autobiografia di www.ateatro.it*, in «Ateatro» n. 138, 2 Maggio 2012. <http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/02/la-storia-della-rete-atteatro-lautobiografia-di-www-ateatro-it/> [consultato 20/05/2018].

<sup>9</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

Ponte di Pino si riferisce, oltre che alla diminuzione delle colonne sulla carta stampata, a un più generale fattore storico relativo allo stato di salute del ragionamento sul sistema teatrale. L'intenzione alla radice (che accompagnerà l'autore anche nelle complesse evoluzioni di *Ateatro*) è una forte volontà di sperimentare un nuovo mezzo di comunicazione di cui ancora, all'epoca, si conosce poco o niente<sup>10</sup>.

In una pagina pubblicata nel 2012, in cui il fondatore ricorda i primi passi di *Ateatro*, si leggono quelle che erano le domande iniziali, tra cui spiccano ragionamenti su come raccontare il presente, su chi siano i potenziali lettori, su quale sia il formato più adatto per approfondire il teatro sui mezzi digitali<sup>11</sup>.

Nel 2000 Ponte di Pino è impegnato nella raccolta di quelli che vengono definiti «Materiali sul nuovo teatro»<sup>12</sup>. Nel novembre di quell'anno il regista Mario Martone presenta le dimissioni dalla direzione del Teatro di Roma<sup>13</sup>. Ponte di Pino comincia a raccontare la vicenda sul proprio sito web, pubblicando una lettera aperta a sostegno di Martone e invitando i lettori a reagire compilando un form presente sulla

---

<sup>10</sup> In principio, Ponte di Pino prova a ragionare insieme ad altre realtà che già si stavano avvicinando al dominio della Rete. Gianni Manzella e Massimo Marino collaboravano, insieme a Silvia Fanti ed Elfi Reiter, al quadrimestrale cartaceo *Art'O*, fondato proprio nel 1998 e che avrebbe visto solo più tardi una versione online su [www.art-o.net](http://www.art-o.net). A conclusione di un incontro su "Teatro e Rete" alla Festa dell'Unità di Bologna nei primi mesi del 2000 Ponte di Pino si incontra con Mariateresa Surianello, Gianni Manzella, Massimo Marino e Carlo Infante per proporre un'azione di sinergia allo scopo di creare un «portale di teatro online». Il progetto, tuttavia, non decolla e Ponte di Pino decide di procedere da solo.

<sup>11</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *La storia della rete attraverso l'autobiografia di www.ateatro.it*, cit.

<sup>12</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, "Materiali sul nuovo teatro", sezione del sito web [www.olivieropdp.it](http://www.olivieropdp.it), ora in [Trax.it](http://www.trax.it), <http://www.trax.it/olivieropdp/materiali.htm> [consultato 05/06/2018]. Le interviste raccolte in questa sezione riprendono il contenuto del volume: O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Usher, Firenze 1988.

<sup>13</sup> Cfr. M. Martone, *Caro sindaco, lascio il Teatro di Roma*, «la Repubblica», 3 Novembre 2000. Mario Martone rimane in carica alla direzione dello Stabile romano per due anni, prima di presentare agli enti finanziatori (Comune, Provincia e Regione) dimissioni irrevocabili di fronte a «attacchi spesso incomprensibili ed eccessivi», tra cui un deficit di 350 milioni nel bilancio che gli veniva attribuito. Questa motivazione, avanzata dall'allora presidente del Teatro di Roma Walter Pedullà, viene poi smontata da Carla Benedetti, in un'inchiesta che compare come ultimo capitolo del suo libro: Cfr. C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati-Boringhieri, Torino 2002.

homepage del sito o scrivendo a un apposito indirizzo email e impegnandosi a pubblicare le risposte.

Poche settimane più tardi, il 14 Gennaio 2001, esce il numero 0 di *Ateatro* ([www.ateatro.it](http://www.ateatro.it)), interamente scritto dal creatore del sito, che contiene stralci del libro citato (*Il nuovo teatro 1975-1988*, 1988) e alcuni altri articoli già apparsi in altre pubblicazioni. Il numero 1 è l'ultimo scritto interamente da Ponte di Pino, che riceve da subito diverse richieste di collaborazione. Il "caso Martone", riferisce Ponte di Pino in un'intervista rilasciata ad Anna Maria Monteverdi, rappresenta il fatto contemporaneo attorno a cui si sia svolto il passaggio di funzione da archivio digitale ad ambiente aperto all'interazione di una comunità. Nella stessa intervista insiste sul concetto di «rivista militante, con precise posizioni sul fronte sia estetico sia politico-istituzionale»<sup>14</sup>, tutto questo «cercando di tenere alto il livello qualitativo degli interventi e aprendosi al confronto»<sup>15</sup>.

Emerge dunque l'esternazione di una doppia natura, da un lato quella di creare strumenti di memoria dello spettacolo contemporaneo, dall'altro quella di dare forma a un organo di stampa che offre una selezione critica a priori.

Una delle *utility* introdotte quasi da subito (siamo ancora nel 2001) nel sito è un binomio di ambienti che risponde contestualmente alla funzione di notifica propria degli organi di stampa e alla funzione interattiva propria della Rete: la newsletter e il forum.

Dal punto di vista dell'organizzazione redazionale, il passaggio da firma singola a una vera e propria redazione è descritto in breve in un paragrafo del libro *Dioniso e la nuvola*, che spiega come si siano definite «un'identità della testata e le aree di interesse, caratterizzate dall'attenzione per il Nuovo Teatro in rapporto con la lezione dei Maestri della scena Novecentesca, per le nuove tecnologie, per la politica e l'economia dello spettacolo»<sup>16</sup>.

*Ateatro* si allontana, in parte, da una missione figlia del giornalismo e a caratterizzarla è un percorso a doppio binario: da un lato una spinta verso l'innovazione, dall'altro il tentativo di portare attenzione su certi temi specifici.

---

<sup>14</sup> A. Monteverdi, *Oliviero Ponte di Pino. Ateatro.it: Dieci anni di Webmagazine*, in «Digimag», n. 61, Digicult, Milano 2011, pp. 54-60, p. 56.

<sup>15</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

<sup>16</sup> G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola*, cit., p. 122.

Oliviero Ponte di Pino specifica: «Non abbiamo mai pensato di dover o poter coprire tutto ciò che accadeva nel campo dello spettacolo in Italia, perché non avremmo avuto le forze, quindi l'idea era quella di dare delle indicazioni di merito: attenzione a una serie di artisti nel corso del tempo»<sup>17</sup>.

Il formarsi della redazione avviene attraverso «un meccanismo spontaneo», in cui alcune persone si propongono, rispondendo alle specifiche linee editoriali ipotizzate. Fatta eccezione per i casi di progetti sostenuti dalle istituzioni o da fondazioni bancarie, il lavoro è sempre stato condotto su base volontaria e senza prevedere una forma di compenso, questo anche perché, fin dal principio, è stato scelto di non vendere pubblicità tramite *Ateatro*, che preferisce salvaguardare la propria indipendenza: «ci è sempre sembrato che il ritorno economico non fosse abbastanza rilevante, a fronte di una serie di condizionamenti dai quali volevamo guardarci»<sup>18</sup>.

Nonostante, soprattutto durante i primi anni, *Ateatro* si sia occupata di dare notizia di che cosa stava succedendo nel mondo del teatro, ad esempio sulle nomine ai teatri stabili o altre istituzioni o su bandi e concorsi e abbia dunque svolto una funzione di cronaca culturale, Ponte di Pino nota il rischio di inflazione attraversato dal formato recensione e decide di non darle troppo spazio. Una copertura a tappeto del sistema produttivo e artistico viene evitata fin dal principio, anche perché «questo richiede innanzitutto una costante disponibilità di redattori e anche la possibilità di seguire quei processi e mantenere alta la qualità dei contributi»<sup>19</sup>, in generale impossibile da sostenere per una rivista senza sostegno economico.

*Ateatro* istituisce e conserva quasi sempre una periodicità bisettimanale, che negli anni si ibrida con un flusso di pubblicazione meno definito, che caratterizza la comunicazione sul Web. La chiave più spesso utilizzata da questa rivista è la natura monografica dei numeri, molti dei quali si definiscono su base tematica. Il collegamento tra *Ateatro* e l'iniziativa periodica delle Buone Pratiche del Teatro produce, ad esempio, Dossier che arrivano a collegare fino a trenta contributi da diverse firme, con lo scopo di dar voce alle diverse soggettività che si muovono all'interno del sistema teatro. Nell'arco di dieci anni, vengono presentate circa

---

<sup>17</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

centoquaranta Buone Pratiche. Molti di questi contributi raccolgono la voce non solo di critici, ma di artisti, studiosi, operatori<sup>20</sup>.

La vocazione di questo spazio online è dunque quella di «preservare una linea di sperimentazione all'interno delle forme eminentemente legate alla Rete», privilegiando il lavoro di archivio e di database, «che sono forme che i giornali di carta di fatto non permettono»<sup>21</sup>.

---

**Titolo:** *Dramma.it*

**Indirizzo web:** [www.dramma.it](http://www.dramma.it)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2000

**Località:** Roma

**Attuali figure di riferimento:** Fortunato Cerlino, Maria Luisa Grilli, Marcello Isidori, Giuseppe Manfredi, Alessandro Trigona Occhipinti

Quello di *Dramma.it* non coincide esattamente con il progetto di una rivista web di informazione e critica teatrale, ma risulta rilevante soprattutto per il percorso peculiare che ha portato una rivista culturale cartacea a una versione Web, aprendo la strada a un archivio online dedicato alla drammaturgia contemporanea.

La storia di *Dramma.it*, ben documentata nella sezione “Chi siamo” del sito web, comincia nel 1999 con la creazione del gruppo Target, composto da Fortunato Cerlino, Marcello Isidori, Fausto Paravidino, Giampiero Rappa, Giampiero Stefanoni e Alessandro Trigona Occhipinti e interessato fin da subito a ricavare spazio e attenzione per la produzione di testi teatrali italiani. Il gruppo dà vita a un foglio prima trimestrale poi quadrimestrale, *Tempi Moderni*, distribuito presso diversi teatri e gruppi artistici sul territorio nazionale, in cui «tutti i membri dichiarano la propria voglia e il proprio modo di scrivere per il teatro e in cui si cerca di trattare tematiche

---

<sup>20</sup> Cfr. M. Gallina, O. Ponte di Pino, *Le buone pratiche del teatro. Una banca delle idee per il teatro italiano*, FrancoAngeli, Milano 2014. Gli appuntamenti del ciclo raccolgono ogni anno centinaia di operatori e figure legate alla produzione e alla circolazione del teatro italiano attorno a delle giornate di brevi relazioni e interventi.

<sup>21</sup> Intervista a Oliviero Ponte di Pino, cit.

afferenti non solo il mondo del teatro contemporaneo ma anche quello delle altre arti, con un occhio alle vicende extra-artistiche dell'attualità»<sup>22</sup>.

Nell'editoriale del numero 0 di *Tempi Moderni*, riproposto in digitale in una sezione di *Dramma.it*, Alessandro Trigona Occhipinti chiarisce gli intenti programmatici di una «rivista di dibattito e di informazione culturale e artistica, aperta ad ogni tipo di intervento, che si pone, nel pieno rispetto delle diverse possibili opinioni, quale strumento di confronto e di conoscenza»<sup>23</sup>. Se il numero 0 corrisponde a una sorta di manifesto del gruppo Target, dal numero 1 in poi si aggiungono altre firme, che secondo stili e tagli diversi si impegnano a restituire uno sguardo di quella drammaturgia che racconta «la nostra storia, il nostro presente, con l'intento di ridare spinta alla storia stessa e alla coscienza di società in individui che “giochi a premi“ e “montagne di gettoni d'oro“ hanno ridotto a ruolo di audience»<sup>24</sup>. Ad accomunare le scritture è un tono libero da costrizioni imposte dal taglio giornalistico; commenti sulle drammaturgie incontrate in qualità di spettatori si mescolano a ragionamenti più analitici sulla metodologia di scrittura per il teatro, sempre portati con un tono di racconto sciolto, che predilige la prima persona singolare.

Il secondo e il terzo numero escono in versione sia cartacea che elettronica e la comunità che si crea, anche grazie al sostegno di aggregati di altri scrittori interessati al teatro, sviluppa un discorso vivo attorno alla figura del drammaturgo, tanto da spingere i membri di Target a pubblicare i propri testi teatrali su *Tempi Moderni* online. Nel giugno 2000 Marcello Isidori registra il dominio [www.dramma.it](http://www.dramma.it), «impegnandosi a creare un sito internet interamente dedicato alla drammaturgia contemporanea che abbia come punto focale una libreria virtuale di copioni teatrali di autori contemporanei»<sup>25</sup>. Nei mesi successivi il gruppo si mette in cerca di uno spazio fisico che, sul modello del celebre Royal Court Theatre di Londra, possa diventare un vero e proprio centro per la drammaturgia contemporanea, senza

---

<sup>22</sup> Cfr. *La nostra storia*, in «Dramma.it». [http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=906&Itemid=139](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=906&Itemid=139) [consultato 17/09/2018].

<sup>23</sup> A. Trigona Occhipinti, *Editoriale*, in «Tempi Moderni», n. 0, Gennaio-Aprile 2000. Ora in «Dramma.it», <http://www.dramma.it/dati/tmoderni/tm1> [consultato 17/09/2018].

<sup>24</sup> F. Cerlino, *Drammaturgia sociale*, in «Tempi Moderni», n. 0, Gennaio-Aprile 2000.

<sup>25</sup> Cfr. *La nostra storia*, in «Dramma.it». [http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=906&Itemid=139](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=906&Itemid=139) [consultato 17/09/2018].

tuttavia riuscire a intercettare il completo sostegno delle istituzioni comunali. Mentre si susseguono diverse attività di sensibilizzazione della scrittura per il teatro, il gruppo Target cambia nome in Teatro Civile, nel 2002 Riccione Teatro<sup>26</sup> entra come socio nell'associazione Drama.it e il sito web comincia a concentrare la propria funzione sulla creazione di un archivio telematico di testi teatrali.

---

**Titolo:** *Altre Velocità*

**Indirizzo web:** [www.altrevelocita.it](http://www.altrevelocita.it)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2005

**Località:** Bologna-Ravenna

**Attuali figure di riferimento:** Marzio Badali, Francesca Bini, Francesco Brusa, Lorenzo Donati, Agnese Doria, Alex Giuzio, Lucia Oliva, Rodolfo Sacchetti, Serena Terranova

Una delle realtà più longeve e affermate nel campo del ragionamento critico attorno alle arti della scena è *Altre Velocità* ([www.altrevelocita.it](http://www.altrevelocita.it)), che si presenta come un «gruppo di osservatori e critici delle arti sceniche, impegnato a favorire un tessuto di relazioni fra le arti e la società contemporanee, guardando al teatro e alla danza di ricerca, agli artisti emergenti e al contesto internazionale»<sup>27</sup>. La natura di questo sito web è ibrida e si posiziona a metà tra una webzine e un archivio organizzato di materiali di approfondimento sulla scena contemporanea.

Nella prima edizione di Contemporanea Festival a Prato nel 2005 Massimo Marino viene incaricato di coordinare un laboratorio di scrittura critica dal titolo “Diari da Contemporanea 05 – cronache ad altre velocità da un festival dedicato alla scena di oggi”<sup>28</sup>. Il gruppo viene formato dallo stesso Marino, che seleziona alcuni tra i partecipanti ai passati laboratori per raccontare il festival in tempo reale; i materiali

---

<sup>26</sup> L'Associazione Riccione Teatro assegna, dal 1947, il Premio Riccione per il Teatro, il più antico e prestigioso riconoscimento alla drammaturgia italiana.

<sup>27</sup> Cfr. pagina “Chi siamo”, in «Altre Velocità». <http://www.altrevelocita.it/chi-siamo.html> [consultato 19/09/2018].

<sup>28</sup> Con modalità simili, Massimo Marino aveva condotto laboratori presso il Dipartimento delle Arti (CIMES) dell'Università di Bologna e realizzato, insieme ad altri colleghi, il “Quaderno del Teatro di Santarcangelo”, al Festival di Santarcangelo dal 1996. Questa e altre esperienze sono raccontate in M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, cit.

andavano su uno spazio online gestito dal festival e occupavano una pagina del quotidiano locale *Il Tirreno*<sup>29</sup>.

La maggiore evidenza che resta viva agli occhi dei partecipanti al termine del laboratorio è la nutrita presenza di «gruppi di artisti che fanno teatro», dalla quale emerge l'ipotesi di poter costituire, secondo modalità simili, un gruppo di osservatori quel teatro. «Non decidemmo di radunare una redazione o di fondare una rivista, l'idea iniziale era quella di formare un gruppo, un collettivo»<sup>30</sup>.

Fin dai primi anni l'idea è quella di creare strumenti di racconto di volta in volta diversi appoggiati a contesti tra loro altrettanto diversi, in particolare festival ed eventi del territorio emiliano-romagnolo e toscano. *Fanzine*<sup>31</sup>, spazi online temporanei, fogli che vengono distribuiti per i luoghi del festival o trasmissioni radio sono i primi strumenti, dedicati agli spettatori degli eventi che attraversano, con i quali *Altre Velocità* conduce la propria azione di osservatorio e commento del contemporaneo.

Il tipo di informazione e commento prodotto da questi strumenti racchiude in sé la natura puntuale del lavoro sul campo e utilizza come linguaggio quello della divulgazione. Di certo è presente un germe di vocazione giornalistica e divulgativa, ma il gruppo dichiara di non aver interpretato il Web «come un veicolo per quella specifica funzione, che invece trovava un compimento nell'attraversamento del festival e nel contatto con gli spettatori»<sup>32</sup>.

La prima versione del sito web, mandata online tra il 2006 e il 2007, svolge innanzitutto una funzione di archivio, un luogo virtuale aperto che raccoglie le iniziative via via portate a termine, «una sorta di deposito atto a contenere i materiali

---

<sup>29</sup> La lista di partecipanti citata nell'archivio di Contemporanea Festival include Rodolfo Sacchetti, Valentina Bertolino, Piersandra Di Matteo, Chiara Alessi, Lorenzo Donati, Daniele Bonazza, Giulia Chemeri. Cfr. Homepage di Contemporanea Festival 05, <http://www.tpo.it/contemporanea05/speciali.htm> [consultato 19/09/2018].

<sup>30</sup> Intervista a Lorenzo Donati, cit.

<sup>31</sup> Voce in Enciclopedia Treccani «Termine inglese derivante dalla contrazione di fan, diminutivo di fanatic «appassionato», e magazine «rivista»: indica una pubblicazione prodotta dagli appassionati di un genere culturale. La f. si rivolge a un pubblico specifico e si caratterizza per il genere a cui è dedicato», [http://www.treccani.it/enciclopedia/fanzine\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fanzine_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) [consultato 20/09/2018].

<sup>32</sup> Intervista a Lorenzo Donat, cit.

di lavoro prodotti sul campo»<sup>33</sup>. Col passare degli anni comincia a ospitare anche contributi non direttamente legati ai contesti attraversati dalla “redazione intermittente”, anche se resta viva la prospettiva di riunirsi attorno a dei progetti per poi trovare una voce e un luogo che collezioni questo tipo di lavoro».

Di certo fa parte delle aspettative generali della generazione di critici attiva a partire dagli anni 2000 quella di conquistare una propria riconoscibilità; se alcuni hanno importato, in maniera più o meno sperimentale, gli strumenti propri della carta stampata o del giornalismo tradizionale o della cronaca culturale, *Altre Velocità* ha sempre ricercato «diverse manifestazioni, diverse incarnazioni per far emergere la qualità di quella voce»<sup>34</sup>. Nella storia di questo spazio online la progettualità si espande e si definisce nel momento in cui all’attività di “redazione intermittente” si affiancano quelle di formazione, mediazione teatrale ed educazione dello sguardo, realizzate grazie anche all’appoggio delle istituzioni. Fin dal 2009 alcuni membri del gruppo avviano delle collaborazioni con istituzioni e realtà di diversi territori, dando vita a diversi format di accompagnamento allo sguardo<sup>35</sup>. Il progetto “Crescere Spettatori”, rivolto agli studenti delle scuole medie superiori ottiene il contributo triennale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel capitolo “Promozione / Formazione del pubblico”, entrando a regime con un programma esteso dal nome di “Teatro in classe”, che propone laboratori di sguardo e scrittura a Bologna e provincia.

L’appoggio di un’istituzione come il Ministero marca un segno nel complesso delle attività del gruppo, che non abbandona in ogni caso l’approfondimento critico, ma sceglie di assegnare all’attività critica anche una funzione formativa, in grado di stimolare la visione, incrementare la produzione di materiale di ragionamento e mettere a punto una metodologia di indagine dello sguardo sul teatro contemporaneo.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Oltre ai tirocini universitari, il ciclo “Fogli di scena – Incontri di teatro in libreria” (Bologna, dal 2011), i Laboratori “Immagini della realtà” e “Testimonianza attiva” (Ravenna e Mondaino, indagini condotte in collaborazione con la compagnia Fanny&Alexander), “Per uno spettatore critico”, che fa confluire la mediazione e la discussione collettiva in materiali scritti, “Crescere spettatori”, dedicato agli studenti delle scuole secondarie superiori.

**Titolo:** *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*

**Indirizzo web:** [www.stratagemmi.it](http://www.stratagemmi.it)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2007

**Località:** Milano

**Attuali figure di riferimento:** Maddalena Giovannelli, Camilla Lietti, Corrado Rovida, Francesca Serrazanetti

*Stratagemmi. Prospettive Teatrali* nasce nel 2007, inizialmente in ambito accademico all'Università Statale di Milano<sup>36</sup>. Maddalena Giovannelli sta conducendo un dottorato di ricerca in Lettere classiche, Francesca Serrazanetti uno in Architettura, Gioia Zenoni frequenta un master in Archeologia e Francesca Gambarini uno in Giornalismo. Da questa amicizia, in un momento in cui le strade cominciano a dividersi, nasce l'esigenza di curare un progetto comune, che trova nel teatro un nodo di congiunzione in grado di tenere insieme le diverse inclinazioni.

Con una periodicità trimestrale, tuttora conservata, i primi numeri raccolgono contributi di carattere esclusivamente accademico. Anche in questo caso, pur se all'interno di un contesto limitrofo, il primo motore è quello di fronteggiare la scarsità degli spazi sul mezzo cartaceo, creando «uno spazio di pensiero e di ricerca sul teatro a giovani ricercatori che non avrebbero trovato facilmente spazio in altre riviste»<sup>37</sup>. La pubblicazione viene curata in assenza di ogni tipo di aiuto economico, gli studiosi – come da prassi nell'ambito della ricerca universitaria – invitati a collaborare gratuitamente e le spese di stampa e distribuzione vengono sostenute dalla vendita degli abbonamenti.

In un secondo momento, all'interno dei volumi, alla sezione “Studi” se ne aggiunge una denominata “Taccuino”, il primo passo di apertura verso un linguaggio non puramente accademico e di racconto della scena contemporanea. Questa seconda vocazione viene assecondata con maggior impiego di energie e di pensiero in seguito alla partecipazione di Giovannelli (2010 e 2011) e di Camilla Lietti (2013) ai cicli del Laboratorio di Critica Teatrale condotto da Andrea Porcheddu alla Biennale Teatro diretta da Álex Rigola.

---

<sup>36</sup> *Stratagemmi. Prospettive Teatrali* è pubblicata da Pontremoli Editore, Milano, ISSN: 2091-3200.

<sup>37</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

La prima versione del sito web funge da archivio per gli indici e gli argomenti monografici della rivista cartacea; a renderla dinamica è, a partire dall'autunno 2010, proprio l'avvio di una sezione di recensioni.

Mentre il nucleo redazionale iniziale comincia a dividersi i compiti tra online e cartaceo e diverse figure si avvicendano nella collaborazione a *Stratagemmi*, nel 2011 viene fondata l'Associazione Culturale omonima, che si specializza in «progetti di *audience development* e di diffusione della cultura teatrale ed è volta a potenziare la conoscenza e il dialogo [...] attraverso lo svolgimento di attività culturali e di formazione [...] condivisi con gruppi, enti e istituzioni»<sup>38</sup>. Le collaborazioni più strutturate sono con le realtà del territorio milanese e lombardo, come, tra gli altri, il festival MilanOltre, ITFestival alla Fabbrica del Vapore di Milano, DanceHaus Susanna Beltrami e FIT – Festival Internazionale di Lugano.

A fronte della presentazione del complesso di attività, nel 2015 l'Associazione rientra tra gli assegnatari di un contributo nell'ambito del progetto FUNDER35, passo che permette a *Stratagemmi* di consolidare una struttura organizzativa e di mettere a sistema un numero limitato, ma fondamentale, di contratti di impiego, compiendo un passo avanti in termini di professionalità del progetto<sup>39</sup>. «A distanza di dieci anni è interessante vedere come i rapporti si siano completamente ribaltati: ad oggi in primo luogo c'è l'attività associativa, poi viene il sito web e poi la rivista accademica»<sup>40</sup>.

Alla base del progetto iniziale di *Stratagemmi* è scritto il tentativo di colmare una distanza tra mondo accademico e teatro contemporaneo, processo per il quale sembra necessario uno affaccio sulla Rete, un ancoraggio alla creazione contemporanea e a un bacino di lettori più ampio del gruppo ristretto degli abbonati e il contatto con modalità di comunicazione in grado di tenere traccia dei movimenti del sistema teatrale.

---

<sup>38</sup> Cfr. Pagina “Chi Siamo”, in «Stratagemmi. Prospettive Teatrali». Per un approfondimento sul rapporto tra la generazione della critica online e l'*audience development* e la formazione del pubblico,, Cfr. Paragrafo 5???

<sup>39</sup> FUNDER35 è un bando di accompagnamento allo sviluppo di progetti attivo dal 2012 come frutto di una relazione tra diversi istituti di credito e fondazioni bancarie, riservato ad attività svolte in specifiche aree sul territorio nazionale.

<sup>40</sup> Intervista a Maddalena Giovannelli, cit.

Nella fase attuale, oltre alle *directory* che organizzano la reperibilità della biblioteca cartacea, i materiali online sulla scena contemporanea si compongono principalmente di recensioni e diari dai festival, ma compaiono anche altre sezioni, che – per organizzazione e indicizzazione – riconducono a un’esperienza utente più legata a un vero e proprio organo di informazione e approfondimento<sup>41</sup>.

Le intenzioni programmatiche di *Stratagemmi* non sembrano dunque radicate direttamente nel tentativo di sopperire alla stagnazione del discorso giornalistico, quanto piuttosto nella sperimentazione delle potenzialità del Web in termini di strumenti di diffusione e di mappatura più serrata del tessuto culturale e produttivo in cui le arti osservate vanno evolvendosi.

---

**Titolo:** *Krapp’s Last Post*

**Indirizzo web:** [www.klpteatro.it](http://www.klpteatro.it)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2008

**Località:** Torino

**Attuali figure di riferimento:** Daniela Arcudi, Bruno Bianchini

Nel 2004 Daniela Arcudi e Bruno Bianchini cominciano a pubblicare sul sito *Krapp’s Last Post* i primi contributi sul teatro, principalmente costituiti da recensioni. Nel 2006 nasce l’associazione culturale Winnie&Krapp, che sviluppa progetti editoriali incentrati sulle arti performative e strumenti di integrazione tra tecnologie e produzione culturale e che diventa editrice del giornale, registrato al Tribunale di Torino nel 2008.

Quest’anno rappresenta una svolta decisiva: il nucleo redazionale si allarga, la direzione tecnica di Bruno Bianchini e quella editoriale di Daniela Arcudi avvicinano

---

<sup>41</sup> Dei tre “Focus” presenti, “Architetture in scena” raccoglie contributi che ragionano in maniera più o meno accurata sugli spazi delle rappresentazioni teatrali; “Sguardi sulla Grecia” riporta cronache dai festival di Atene ed Epidauro e articoli di approfondimento su artisti della scena ellenica contemporanea; “Ritratti” è in tutto e per tutto una rubrica di interviste. Si aggiungono la sezione “Festival”, che raccoglie le recensioni e gli articoli sulle manifestazioni nazionali; “Bacheca” che seleziona news di interesse generale sul settore delle arti sceniche e “#playtheweek”, un lancio settimanale in cui si presentano in breve gli appuntamenti più attesi della programmazione milanese.

alcune figure che diverranno poi i redattori abituali (Renzo Francabandera, Simone Pacini e Davide Sannia). Dopo l'esperienza generativa del Premio Lettera22 (Cfr. ) mi avvicino anche io a questo gruppo in qualità di redattore e dividendo con i due direttori l'impegno a coordinare la scuderia di firme che nel frattempo si allarga a coprire il territorio nazionale. Quello di *Krapp's Last Post* è un sistema editoriale fortemente legato al modello giornalistico, che può contare su una direzione editoriale centralizzata, che si occupa di vagliare le proposte dei redattori e indirizzarne alcuni alla specifica copertura degli eventi in cartellone, definendo il taglio e la misura degli articoli.

Una delle principali caratteristiche è, fin dal principio, un'intensa e autorevole cura della veste grafica e dell'esperienza utente del sito, che si esprime in un'ordinata organizzazione dell'ampio archivio interno alla rivista (che arriva a pubblicare anche due articoli al giorno) e nella costruzione di un database di videointerviste che tutt'ora custodisce una preziosa memoria dei processi creativi dei protagonisti delle arti sceniche contemporanee.

L'attenzione di questa realtà editoriale è portata a contrastare un problema che si è dimostrato centrale nella stesura di questa tesi: la totale libertà di scrittura. Arcudi e Bianchini parlano di «una progressiva incapacità a mantenere un'attenzione nella lettura di un testo online particolarmente lungo e impegnativo» e rilevano la ridondanza del materiale sul teatro pubblicato online, sottolineando come lo spazio e il tempo di lettura per l'approfondimento venga gestito «con parsimonia e in determinati luoghi "protetti", non così facilmente raggiungibili»<sup>42</sup>.

Per gli ideatori di questo sito, che rappresenta tutt'ora uno degli spazi più vivi di racconto con il teatro, esiste una «doppia battaglia»: da un lato un'analisi più approfondita «dell'arte come specchio della società, ma anche come utopica profezia, azzardo della libertà»; dall'altro un «ruolo di decodifica e comunicazione rivolta al pubblico, in un perenne e necessario sforzo di conoscenza e "affascinazione" anche verso i potenziali (futuri?) spettatori»<sup>43</sup>.

Negli anni anche *Krapp's Last Post*, che procede grazie alla prestazione d'opera volontaria dei redattori e si sostiene grazie alla vendita di spazi pubblicitari, comincia

---

<sup>42</sup> Carteggio con Daniela Arcudi e Bruno Bianchini 08-29/09/2018.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

a integrale la pur densa attività editoriale con accordi di *mediapartnership*, attraverso i quali festival, rassegne e stagioni teatrali acquistano su base monetaria una visibilità nelle pagine del sito<sup>44</sup>.

---

**Titolo:** *Il tamburo di Kattrin*

**Indirizzo web:** [www.iltamburodikattrin.com](http://www.iltamburodikattrin.com)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2009

**Località:** Venezia-Bologna

**Attuali figure di riferimento:** Elena Conti, Roberta Ferraresi, Nicoletta Lupia, Carlotta Tringali

Nel 2008 Silvia Gatto, Camilla Toso e Carlotta Tringali si conoscono allo IUAV di Venezia come studentesse del corso di Metodologie della Critica teatrale tenuto da Andrea Porcheddu. Quest'ultimo le invita a partecipare poi a un laboratorio di critica all'interno della Biennale Teatro 2008 diretta da Maurizio Scaparro, per realizzare insieme un "Giornale di bordo". L'esperienza si ripete anche nel contesto del Festival Internazionale di Teatro, dedicato al Mediterraneo, nei primi mesi del 2009 e questa volta la realizzazione del Giornale di bordo prevedeva un compenso per i redattori<sup>45</sup>. «Portate a ragionare sugli spettacoli e invitati a raccontarli, alcune di noi si sono rese conto che proprio non comprendevano certi linguaggi», racconta Carlotta Tringali<sup>46</sup>. La presenza al festival di alcuni titoli italiani in particolare spinge il gruppo a chiedersi se quella selezione possa essere realmente rappresentativa della scena contemporanea nazionale. Da questi ragionamenti si struttura una prima esigenza di organizzare un luogo di pensiero indipendente per «raccontare quello che davvero

---

<sup>44</sup> Come si vede anche nel paragrafo dedicato a *Teatro e Critica*, lo strumento della *mediapartnership*, largamente usato anche in ambito editoriale cartaceo e radiotelevisivo, rappresenta, insieme alla vendita di spazi pubblicitari, un compromesso accettabile per molte realtà indipendenti, che negoziano la produzione di materiale informativo e promozionale in grado di sostenere il resto dell'attività svolta su base volontaria.

<sup>45</sup> Riconfermato direttore anche dalla nomina a presidente di Paolo Baratta, Scaparro organizza nel 2008 un'edizione interamente dedicata alla formazione (impostazione che Baratta conserverà anche negli anni a seguire del suo mandato) chiamata Laboratorio Internazionale di Teatro (27 Ottobre – 29 Novembre), mentre il Festival Internazionale del Teatro torna dal 2009 (20 Febbraio – 8 Marzo).

<sup>46</sup> Intervista telefonica con Carlotta Tringali del 23/09/2018.

accadeva nel mondo del teatro fuori dai grandi circuiti»<sup>47</sup>. Attorno al primo nucleo si raccolgono altre figure (tutte femminili), che occasionalmente collaborano alla stesura di articoli di commento sulla scena veneziana. In quel momento storico Venezia vive infatti una stagione felice, non solo per la presenza della Biennale, ma anche per la viva attività del Teatro Fondamenta Nuove diretto da Enrico Bettinello, che ospita molte compagnie giovani che in quella fase si affacciano alla scena contemporanea, e il Teatro Aurora di Marghera.

Altri organi importanti per lo sviluppo progettuale de *Il tamburo di Katrin* sono anche la Fondazione Venezia – istituto bancario che sceglie di investire risorse nella creazione contemporanea finanziando laboratori di scrittura, drammaturgia, recitazione – e i due atenei IUAV e Ca' Foscari, con i quali il gruppo intrattiene uno scambio vivo. «Venezia bastava a se stessa, per quello che noi volevamo cercare di raccontare. Anche perché il lavoro redazionale era volontario, nato da un'esigenza di scrivere e raccontare e, inizialmente, non riceveva alcun sostegno»<sup>48</sup>.

La gestione della redazione viene impostata su una costante base collettiva, che costruisce la linea editoriale attraverso nella forma del «dialogo collegiale». Quando il sito web comincia a pubblicare con maggiore costanza, il gruppo si rende conto dell'esigenza della Fondazione Venezia di realizzare una documentazione delle attività sostenute, che diventano allora il materiale primario per un commento in tempo reale, ancora in maniera indipendente. Un punto di svolta arriva con la richiesta di un sostegno economico indirizzata a questo ente, nato dall'esigenza di «raccontare a una platea il più ampia possibile una nuova visione del teatro contemporaneo, una che lo svecchiasse e lo rinfrescasse e lo confermasse come uno strumento in grado di parlare davvero a tutti»<sup>49</sup>. La Fondazione finanzia un ampio progetto realizzato dalla webzine, con il titolo “Il teatro può”, un documentario poi stampato su DVD che racconta le potenzialità del teatro attraverso una serie di interviste ad artisti e operatori su scala nazionale, utilizzando le ospitalità garantite dalla Fondazione nel territorio veneziano. Per realizzare il documento, la redazione invita a collaborare anche altre figure più legate alla produzione multimediale e alla realizzazione audiovisiva. Con Giulia Tirelli come videomaker e Roberta Ferraresi

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

come nuova risorsa nella ricerca e nel lavoro di scrittura, viene fondata l'associazione culturale TK, che inaugura i lavori con la creazione di un sito web (a cura dell'allora fotografo della Biennale Alvisse Nicoletti) più aggiornato alle esigenze di un racconto dinamico e versatile. Da questo momento il gruppo allarga la propria visione oltre il territorio locale e giunge ad abitare e raccontare il sistema teatrale nazionale.

Oltre all'attività di scrittura, *Il tamburo di Kattrin* raccoglie l'esperienza pregressa nei formati di "giornale di bordo" e già nel 2009 realizza autonomamente un foglio di racconto del festival Teatri delle Mura di Padova, ideato e diretto Andrea Porcheddu. «Il contesto del festival era nuovo per noi e ci proponeva un tipo di approfondimento e di conoscenza del sistema meno frammentario rispetto ai contatti avuti con le compagnie che passavano momentaneamente nelle stagioni veneziane»<sup>50</sup>.

Il "giornale di bordo" sbarca anche al festival Primavera dei Teatri a Castrovillari, realizzato dalla compagnia Scena Verticale e procede nella creazione di materiali non effimeri e legati alla distribuzione locale nei luoghi dei festival, ma pubblicati direttamente sul sito web. Il legame con committenti specifici diventa presto una caratteristica di questo gruppo di lavoro, al punto da porre ai suoi componenti alcuni problemi di carattere deontologico. Nel 2015 il nucleo redazionale non è più tutto concentrato a Venezia, ma si divide in diverse città, cambiamento che rende più difficile conservare un'identità condivisa. Il contatto di ciascuna delle redattrici con realtà istituzionali legate al sistema teatro (principalmente in progetti di archivio come la realizzazione dell'elenco completo delle produzioni ad uso dei referendari del Premio Ubu o in attività di promozione di specifiche realtà) mette in allarme «un'impostazione deontologica che era sempre stata presente e che voleva tentare di preservare una completa indipendenza»<sup>51</sup>. Un processo di smarcamento da un possibile conflitto di interessi avviene proprio nel 2015, quando *Il tamburo di Kattrin* tenta di assumere una periodicità trimestrale e di allargare lo sguardo anche oltre l'orizzonte prettamente teatrale, ma questa soluzione non ha realmente successo.

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*

Attualmente il sito è ancora attivo, ma la sua organizzazione non si poggia più sugli stessi principi collettivi e le pubblicazioni si sono diradate, senza tuttavia fermarsi del tutto e ancora esprimendo, attraverso interventi serrati ma più concentrati nel tempo di rassegne e festival, la missione di raccontare attraverso il mezzo della scrittura critica i continui mutamenti della scena teatrale contemporanea.

---

**Titolo:** *Teatro e Critica*

**Indirizzo web:** [www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net)

**Data di inizio pubblicazioni:** 2009

**Località:** Roma

**Attuali figure di riferimento:** Gaia Clotilde Chernetich, Alessandro Iachino, Dorian Legge, Sergio Lo Gatto, Luca Lotano, Lucia Medri, Simone Nebbia, Enrico Piergiacomi, Francesca Pierri, Andrea Pocosgnich, Viviana Raciti, Ilaria Rossini

*Teatro e Critica* viene fondata come blog personale da Andrea Pocosgnich nel 2009 e diventa una testata giornalistica registrata al Tribunale di Roma nel 2013. Oggi pubblica con aggiornamento quotidiano articoli di informazione e critica delle arti performative attraverso un intenso lavoro redazionale e una costante attività sui social network<sup>52</sup>.

Completato il corso di laurea al DAMS dell'Università di Tor Vergata di Roma, tra il 2007 e il 2008 Andrea Pocosgnich ottiene una borsa di studio per frequentare la seconda edizione del Master in Critica Giornalistica attivato dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico<sup>53</sup>. In questo contesto Pocosgnich ha a possibilità di confrontarsi con alcuni esponenti della critica teatrale e di spettacolo

---

<sup>52</sup> Al momento della redazione di questa tesi (Ottobre 2018), il colophon della rivista assegna ad Andrea Pocosgnich il ruolo di proprietario, a Sergio Lo Gatto quello di Direttore Responsabile. La Redazione è composta da: Gaia Clotilde Chernetich, Alessandro Iachino, Dorian Legge, Sergio Lo Gatto, Luca Lotano, Marianna Masselli, Lucia Medri, Simone Nebbia, Enrico Piergiacomi, Francesca Pierri, Andrea Pocosgnich, Viviana Raciti, Ilaria Rossini.

<sup>53</sup> Negli anni il Master ha guadagnato diverse partnership con rilevanti istituzioni di settore su scala nazionale e ottenuto il riconoscimento di titolo universitario (60 crediti formativi in un anno). Negli anni considerati, tuttavia, il Master ricopriva uno statuto didattico non ancora del tutto chiaro, il corpo docenti era più ristretto e nel complesso non costituiva una reale esperienza professionalizzante.

della carta stampata e dei media radiotelevisivi. In quel momento la sezione teatro è coordinata da Massimo Marino, già giornalista per il *Corriere della Sera* di Bologna e, da novembre 2010, animatore di un blog dal titolo *Controscene*. L'input principale raccolto dal fondatore di *Teatro e Critica* è una specifica «logica dell'attenzione» con cui osservare la scena contemporanea. Attraverso un percorso di scrittura e di esercizi per “allenare lo sguardo”, il focus principale al momento della nascita del sito è il panorama romano, per raccontare il quale Pocosgnich avverte da subito la necessità di offrire ai lettori una mappa di orientamento. La pagina di *Teatro e Critica* tenta da subito di organizzare la scena contemporanea in settori e categorie e, prima ancora di arrivare alla scrittura di recensioni e approfondimenti, propone opportunità di formazione per artisti di orizzonte nazionale e un archivio delle numerose ed eterogenee stagioni teatrali romane e di alcuni festival estivi.

Il sito non fissa una periodicità definita, ma rispecchia la frequentazione sempre più assidua della programmazione, che permette al critico di ottenere riconoscimento anche presso gli uffici stampa. In quel momento il contesto romano, affollato di teatri e compagnie, non possiede di fatto uno spazio in cui lo si possa raccontare. In questo senso il giornale colma una lacuna, specialmente nel momento in cui si aggiungono altre firme. Nel settembre 2009 inizia a collaborare con *Teatro e Critica* Simone Nebbia, che porta con sé Matteo Antonaci, entrambi allora redattori del portale *Teatroteatro*. Mentre si aggiungono altre firme, tra cui me stesso, nel 2010 viene aperto un profilo Facebook e nel 2011 un account Twitter, poco prima di fondare l'Associazione Culturale Kleis, che diviene editrice del sito, registrato al Tribunale di Roma nel febbraio 2013 come testata giornalistica online con periodicità quotidiana.

L'allargamento della redazione a partire dal 2012, contestualmente a una congiunta dichiarazione di impegno, da parte dei collaboratori, votata «alla pura passione», segna il punto di partenza per l'attuazione di un progetto già pensato in precedenza, quello di differenziare la pratica di lavoro da quella di altri soggetti omologhi attivi sul territorio nazionale organizzando il lavoro di redazione in un modo che rispecchi direttamente quello delle pubblicazioni cartacee. Non avendo modo di sostenere le spese per un vero e proprio ufficio, la soluzione è istituire una riunione di redazione settimanale, attorno alla quale creare uno stretto contatto virtuale, tramite il quale si riesce a gestire una programmazione editoriale quotidiana, che arriva a pubblicare

due articoli al giorno. A caratterizzare il sistema di lavoro di *Teatro e Critica* è un forte assetto pluralista che, dopo una prima fase in cui era possibile identificare una direzione editoriale stabile, assegna ora al collettivo responsabilità operative e decisionali. Questo assetto mira a creare una discussione critica precedente al momento della pubblicazione e dà la possibilità di attivare diversi progetti di formazione, sotto l'etichetta *Teatro e Critica LAB*, prima concentrati nel territorio romano e poi estesi a contesti nazionali e alla collaborazione con altre realtà omologhe.

Con lo scopo di sostenere le trasferte, la gestione contabile dell'associazione e le spese vive della copertura editoriale, *Teatro e Critica*, che fino a questo momento ha pubblicato su propria iniziativa una nutrita selezione di quei bandi e quelle opportunità dedicate al comparto creativo e organizzativo del teatro che non comportano oneri per chi presenti domanda, a partire dal 2017 attiva una piattaforma tramite la quale, in maniera autonoma, le strutture possono caricare direttamente in una sezione del sito i propri annunci, dietro una piccola spesa. Oltre alla vendita dei banner pubblicitari, il cui costo è commisurato all'afflusso di utenti, il giornale ha poi attivato, in tempi recenti, la pubblicazione a pagamento di post sponsorizzati sui canali di *social networking* e un'attività di *mediapartnership*, che realizza contenuti editoriali, principalmente nella forma di interviste con gli artisti.

### ***RICERCA QUALITATIVA***

In questa appendice riassumo il percorso specifico che, grazie a una collaborazione con il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza. Università di Roma, mi ha guidato nella definizione delle metodologie di ricerca qualitativa.

Questo è stato un passo fondamentale per la produzione di documenti di prima mano utili a confutare e problematizzare le conoscenze acquisite nell'arco di dieci anni di pratica professionale della critica e per proiettare sull'oggetto specifico la lente scientifica costruita attraverso la ricerca bibliografica.

Ho abbandonato l'idea iniziale di diffondere un questionario per sondare la percezione della critica da parte dei lettori, scegliendo invece di concentrarmi sulla

riflessione di un gruppo di critici riguardo al proprio stesso operato e ad alcune problematiche fondamentali sperimentate in prima persona nella pratica.

Le due modalità scelte per presentare un'interrogazione sulla funzione della critica sono state un questionario di domande fisso, da rivolgere a una selezione di figure rappresentative della critica sul Web, e il coinvolgimento in conversazioni guidate da me, sulla base della proposta di materiali di sollecitazione.

La selezione dei partecipanti a questi due passi della ricerca qualitativa è stata guidata dalla conoscenza diretta e dalla collaborazione con alcuni di essi in progetti collettivi, ma anche da criteri che si sono resi chiari con il procedere della ricerca.

Una delle evidenze più necessarie da analizzare è stata il contatto tra alcune figure appartenenti a diverse generazioni e con una formazione maturata nella carta stampata e altre che hanno avuto modo di apprendere da queste gli strumenti fondamentali all'organizzazione e alla costruzione di un pensiero critico adatto a mappare e approfondire i linguaggi e le dinamiche del sistema teatro<sup>54</sup>. La selezione ha cercato dunque di raccogliere figure attive nella critica in Rete appartenenti a due generazioni.

### ***Note biografiche dei partecipanti alla ricerca***

#### **Daniela Arcudi e Bruno Bianchini** – [Carteggio 08-29/09/2018]

Fondatori del quotidiano online *Krapp's Last Post* nel 2004.

(Daniela Arcudi, 1976) Laureata in Filosofia con indirizzo antropologico e specializzazione post-laurea in Comunicazione e Mediazione Interculturale, lavora da sempre in ambito culturale. La sua esperienza, anche in ambito organizzativo, si è sviluppata presso premi letterari, associazioni e grandi cooperative culturali. È giornalista pubblicista, iscritta all'Ordine dei Giornalisti del Piemonte dal 2007 e bibliotecaria iscritta all'Associazione Italiana Biblioteche.

(Bruno Bianchini, 1970) Analista informatico, ha unito le sue competenze professionali declinandole alla passione per il teatro e l'arte, sviluppando nuovi format per la comunicazione culturale.

---

<sup>54</sup> Ho operato la divisione tra interlocutori diretti e partecipanti alle conversazioni di gruppo in base all'incrocio tra le disponibilità dei convocati e quelle personali, in accordo con le altre attività che sono stato chiamato a svolgere all'interno del mio dipartimento.

**Anna Bandettini** – [Focus group, Roma 18/04/2018]

(1955) Laureata in Filosofia Teoretica all'Università Statale di Milano con il massimo dei voti, ha lavorato dal 1976 come giornalista collaborando a varie testate. Nel 1986 viene assunta nel quotidiano *la Repubblica* dove lavora inizialmente come redattrice, poi come caposervizio quindi come vice-caporedattore della redazione "Spettacoli" nella sede centrale. Per passione, oltre che per ragioni professionali, ha seguito in particolare il teatro. Ha collaborato con riviste specializzate e con *Repubblica.tv*.

**Lorenzo Donati** – [Focus group. Bologna 04/04/2018; Intervista telefonica. Roma-Bologna 18/09/2018]

(1981) Giornalista e critico teatrale, sta svolgendo un dottorato di ricerca in discipline teatrali al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con un progetto interdisciplinare sullo spettatore. È tra i fondatori di *Altre Velocità*, gruppo attivo fra giornalismo, radiofonia ed educazione dello sguardo. Collabora e ha collaborato con riviste specialistiche a livello nazionale, settimanali e radio locali e fa parte della giuria dei Premi Ubu. Ha svolto attività di progettazione culturale per istituzioni pubbliche, dal 2010 al 2014 ha lavorato per il Comune di Ravenna per la candidatura a Capitale Europea della Cultura. Si occupa sul campo di educazione allo sguardo attraverso laboratori per spettatori, percorsi di divulgazione e workshop di giornalismo critico presso scuole secondarie, università e teatri. È fra i coordinatori di Crescere spettatori, progetto di *Altre Velocità* che punta a creare un modello sperimentale di formazione del giovane pubblico. Nel 2018 ha curato, con Rossella Mazzaglia, il libro *Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo stretto* (Academia University Press).

**Roberta Ferraresi** – [Intervista telefonica. Roma-Bologna 13/04/2018]

(1983) Assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti Visive Performative Mediali dell'Università di Bologna. È membro della redazione della rivista *Culture Teatrali*. Parallelamente al percorso accademico, è critico di teatro, co-dirige la webzine *Il tamburo di Katrin*, scrive su *Doppiozero* e si occupa della ideazione e realizzazione di progetti di diffusione della cultura teatrale.

**Laura Gemini** – [Intervista telefonica. Roma-Urbino 24/04/2018]

(1967) Professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università di Urbino Carlo Bo, dove insegna Sociologia dell'immaginario e culture visuali e Forme e linguaggi del teatro e dello spettacolo. La sua ricerca riguarda le tematiche dell'immaginario contemporaneo di stampo mediale e la cultura visuale, con particolare riferimento alle performance culturali e artistiche, specialmente teatrali. In questi ambiti svolge attività di ricerca empirica sulle audience e sui processi legati alla spettatorialità. È membro di Rete Critica e giurata per il Premio Ubu. Dal

1998 cura il blog *L'incertezza creativa*; scrive su *D'Ars Magazine*. Fra le pubblicazioni: *Stati di creatività diffusa: i social network e la deriva evolutiva della comunicazione artistica* (Torino 2009), *Networked amateur: performing arts and participatory culture in the continuum professionals-amateurs* (Milano 2014 con G. Boccia Artieri), *Visual Networking. Appunti sulla dimensione visuale dei media sociali* (Milano 2015), *Serialità teatrale. Osservazioni esplorative fra teatro e media* (2016), *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online* (Milano 2017).

**Graziano Graziani** – [Focus group. Roma 18/04/2018]

(1978) Scrittore, giornalista e critico teatrale. È stato redattore di *Carta* e de *La Differenza*, attualmente collabora con Rai Radio 3, Rai 5, *Il Tascabile* (webmagazine della Treccani). Ha fondato la rivista *Quaderni del Teatro di Roma*, di cui è stato caporedattore; suoi articoli sono usciti su *Minima&Moralia*, *Lo Straniero*, *Gli Asini*, *Frigidaire*, *Il Nuovo Male*. Ha curato diversi saggi sul teatro e raccolte di testi teatrali con Titivillus, Editoria&Spettacolo, Cue Press. Ha pubblicato *l'Atlante delle Micronazioni* (Quodlibet, 2015) e altri progetti letterari. Cura il blog *Stati d'eccezione*.

**Maddalena Giovannelli** – [Interviste telefoniche. Roma-Milano 13/04/2018; Roma-Milano 17/09/2018]

(1982) Laureata in Scienze dell'Antichità, nel 2010 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura, filologia e tradizione classica all'Università degli Studi di Milano, dove ora è assegnista di ricerca. Si occupa di letteratura teatrale della Grecia antica e di ricezione del teatro classico sulla scena contemporanea. Nel 2007 ha co-fondato la rivista peer-reviewed *Stratagemmi. Prospettive Teatrali*, costituita da un semestrale cartaceo e da una testata online. Collabora con *Hystrio* e con la rubrica Scene di *Doppiozero*. Dal 2011 è titolare del laboratorio "Il teatro antico sulla scena contemporanea" presso l'Università degli Studi di Milano e, con l'associazione culturale Prospettive Teatrali, tiene laboratori di formazione alla critica teatrale nelle scuole superiori di Milano e nei festival. Tra le pubblicazioni, *Aristofane nostro contemporaneo. La commedia antica in scena oggi* (Carocci, 2018) e, con Oliviero Ponte di Pino, *Milano. Tutto il teatro* (CuePress, 2015).

**Massimo Marino** – [Focus group. Bologna 04/04/2018]

(1953) Saggista e critico teatrale. Scrive per la pagina culturale del *Corriere della Sera* edizione di Bologna, dove ha curato anche il blog *Controscena*, e per riviste e pubblicazioni specializzate. Si occupa di problemi del teatro contemporaneo, di temi legati alla critica teatrale, di attualità culturale. Conduce laboratori di critica teatrale. Ha insegnato al Dams di Bologna e al Master in Critica giornalistica presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma.

Tra le sue pubblicazioni: *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale* (Carocci, 2004), vari articoli sul teatro in carcere, *Teatro delle Ariette* (Titivillus, 2017). Coordina la sezione “Teatro” della rivista *Doppiozero*.

**Lucia Medri** – [Focus group. Bologna 04/04/2018]

(1989) Laureata al DAMS presso l’Università degli Studi di Roma Tre con una tesi magistrale in Antropologia Sociale, sceglie di dedicarsi alla scrittura critica partecipando a workshop e seminari presso la Fondazione Romaeuropa. Dal 2013 è redattrice della testata online *Teatro e Critica* e approfondisce parallelamente la sua formazione editoriale in contesti quali agenzie letterarie e case editrici (Einaudi). Nel 2018 riceve il Premio Garrone «al critico più sensibile nel leggere il teatro che muta». Negli ultimi anni si specializza in web editing prendendo parte a master e stage dedicati al Social Media Management presso aziende operanti nel settore culturale. Attualmente lavora nella comunicazione di Fondazione Cinema per Roma.

**Simone Nebbia** – [Focus group. Roma 18/04/2018]

(1981) Critico teatrale, ha una formazione interamente letteraria. Animatore del quotidiano di informazione teatrale online *Teatro e Critica*, collabora con Radio Onda Rossa e ha fatto parte della redazione de *Quaderni del Teatro di Roma*, periodico mensile diretto da Attilio Scarpellini. Nel 2013 è co-autore, con Franco Cordelli, del volume *Il declino del teatro di regia* (Editoria & Spettacolo, 2014) e collaboratore della rivista *Orlando* (Giulio Perrone Editore) diretta da Paolo Di Paolo. Ha collaborato con il programma di Rai *Scuola Terza Pagina*. Tra le pubblicazioni, *Teatro Studio Krypton. Trent’anni di solitudine* (Titivillus, 2013). Suoi testi sono apparsi su numerosi periodici e raccolte saggistiche.

**Andrea Pocosgnich** – [Focus group. Bologna 04/04/2018; Intervista telefonica. Roma 12/09/2015]

(1981) Laureato in Storia del Teatro presso l’Università Tor Vergata di Roma con una tesi su Tadeusz Kantor, ha frequentato il master dell’Accademia d’Arte Drammatica Silvio d’Amico dedicato alla critica giornalistica, ha fondato nel 2009 *Teatro e Critica* di cui attualmente è uno degli animatori, occupandosi anche di formazione dello spettatore. Come critico teatrale e redattore culturale ha collaborato anche con *Quaderni del Teatro di Roma*, *Metromorfosi*, *To Be* (free press dedicata al teatro), *Hystrio*, *Il Garantista*. Da alcuni anni insieme agli altri componenti della redazione di *Teatro e Critica* organizza una serie di attività formative rivolte al pubblico del teatro. Dal 2013 al 2014 è stato uno degli insegnanti di Storia del Teatro del progetto Lazio in Scena e dal 2016 insegna Storia del Teatro all’Accademia Internazionale di Teatro Cassiopea a Roma. Nel 2013 ha ideato e progettato (insieme agli altri componenti di *Teatro e Critica*) la App *Teatro Pocket*.

**Oliviero Ponte di Pino** – [Interviste telefoniche. Roma-Milano 18/09/2015; Roma-Milano 03/04/2018; Roma-Milano 18/09/2018]

(1957) Lavora da oltre quarant'anni nell'editoria (Ubulibri, Rizzoli e Garzanti, di cui è stato direttore editoriale dal 2001 al 2012). Giornalista e scrittore, conduce su Radio3 Rai il programma Piazza Verdi. È autore di diversi libri, tra cui *Il nuovo teatro italiano* (1988), *I mestieri del libro* (2008), *Le Buone Pratiche del Teatro* (con Mimma Gallina, 2014), *Dioniso e la Nuvola* (con Giulia Alonzo, 2016) e ha curato *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto* (2018). Ha ideato e curato progetti come il sito di cultura dello spettacolo [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it) (dal 2001), Subway Letteratura (con Davide Franzini), Le Buone Pratiche del Teatro (con Mimma Gallina, dal 2004), Rete Critica. Dal 2012 cura il programma di Bookcity Milano. Attualmente è docente di Letteratura e filosofia del teatro presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e tiene lezioni in master di editoria, giornalismo, organizzazione teatrale e management di eventi culturali. Dal 2016 tiene un laboratorio di Promozione della lettura presso l'Università Statale di Milano. Dal 2014 al 2017 è stato membro della Commissione Consultiva Prosa del MiBACT.

**Andrea Porcheddu** – [Focus group. Roma 18/04/2018]

(1967) Critico teatrale, giornalista, studioso. È professore a contratto di Metodologia della Critica e docente al Master in Teatro Sociale alla Sapienza Università di Roma. Ha insegnato dal 2002 al 2011 allo IUAV di Venezia, all'Università della Calabria e all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. Dal 2008 al 2016 è titolare dei Laboratori di Critica teatrale per La Biennale Teatro di Venezia. È stato direttore responsabile del bimestrale Teatro/Pubblico, edito dal Teatro Stabile di Torino fino al giugno 2007. È stato direttore artistico del National Theatre of Bahrain, del Festival "Teatri delle Mura" di Padova dal 2007 al 2009 e ha ideato e diretto il festival itinerante "Sguardi-Festa del Teatro Veneto" dal 2009 al 2014. È membro di numerose giurie nazionali ed internazionali di settore e fondatore del Premio Rete Critica. Ha diretto documentari sul teatro per RaiCinema e pubblicato diversi libri per Titivillus, Gangemi, M&M e CuePress, dove è ideatore e direttore della collana "Guide Teatrali". Ha collaborato con diverse testate nazionali: *Radio3Rai*, *RaiSat*, *RaiUno*, *Il Sole24Ore*, *L'Unità*, *Stream Tv*, *Epolis*, *DNews*, *Pubblico*. Ha scritto su [myword.it](http://myword.it) (*Delteatro.it*), [linkiesta.it](http://linkiesta.it) e [succedeoggi.it](http://succedeoggi.it) e pubblicato su *Theater Der Zeit* di Berlino, con *Alternatives Théâtrales* di Bruxelles, *Zibaldone-Estudios Italianos* di Valencia e *LettreInternational* (Berlino). Attualmente scrive per *Gli stati generali*.

**Rodolfo Sacchetti** – [Intervista telefonica. Roma-Firenze 10/04/2018]

(1981) Si occupa di teatro contemporaneo, scritture per la radio e letteratura novecentesca. Critico teatrale della rivista *Lo Straniero* (2001-2016), ha fondato il gruppo critico *Altre Velocità* e collabora con numerose riviste. Condirettore artistico del festival di Santarcangelo (2012-2014) e Presidente dell'Associazione Teatrale Pistoiese (2012-2016), insegna Documentario Audio alla

NABA-Nuova Accademia Belle Arti di Milano. È autore di numerose “voci“ di registi e attori per l’Enciclopedia Treccani e di una storia del radiodramma italiano prima della televisione (*La radiofonica arte invisibile*, Titivillus, 2011).

**Attilio Scarpellini** – [Focus group. Roma 18/04/2018]

(1956) Critico di teatro e scrittore, racconta immagini ai microfoni di *Rai Radio3* e scrive di spettacoli prevalentemente su *Doppiozero*. È stato direttore de *La Differenza* e di *Quaderni del Teatro di Roma*, l’unica rivista indipendente mai pubblicata da un Teatro Nazionale, e redattore del trimestrale di letteratura *Nuovi Argomenti*. Ha esordito come critico di teatro sulle pagine di *Diario della settimana*. Traduce per l’editoria e per il teatro ed è “confessore artistico“ di alcune compagnie del teatro che si suole definire di ricerca. Ha pubblicato *L’angelo rovesciato. Quattro saggi sull’11 Settembre e la scomparsa della realtà* (Edizioni Idea, 2009) e, con Massimiliano Civica, *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro* (Edizioni dell’Asino, 2014).

**Giulio Sonno** – [Intervista. Roma 12/04/2018]

(1988) Dopo la laurea triennale in Letterature Comparate (Università di Pisa), abbandona il percorso accademico e viaggia per l’UE, indagando e praticando le cosiddette economie alternative. Tornato in Italia, consegue un Master in Critica Giornalistica (Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “Silvio d’Amico“, Roma), comincia a scrivere per la webzine Paper Street, vi fonda una redazione teatrale e ne diviene caporedattore. Segue attivamente i processi creativi (compagnie, residenze, festival) declinando l’apporto critico anche fuori dalla pubblicistica, tramite attività di consulenza, mediazione, progettazione. Nel 2016 inaugura la collaborazione con il Teatro dei Venti (Modena) quale consulente artistico del festival Trasparenze e, straordinariamente, dello spettacolo *Moby Dick* (2018) diretto da Stefano Tè, di cui cura l’adattamento drammaturgico. Referendario Premi Ubu dal 2017.

**Carlotta Tringali** – [Intervista telefonica. Roma-Ancona 23/09/2018]

(1985) Laureata in Lingue moderne, arti e cultura presso l’Università di Urbino con una tesi sulla danzatrice Sasha Waltz, prosegue gli studi a Venezia con la Specialistica in Scienze e tecniche del teatro presso lo IUAV. A Venezia fonda nel 2009 la redazione de *Il Tamburo di Katrin*. Collabora con AMAT - Associazione Marchigiana Attività Teatrali dal 2012 occupandosi di progetti di formazione del pubblico e documentando progetti speciali per il sito [www.abracadamat.org](http://www.abracadamat.org).

## Questionari

I professionisti che compaiono come interlocutori costituiscono un campione sufficientemente rappresentativo da un punto di vista generazionale e di varietà delle pratiche e disegnano un arco cronologico di attività che copre dal 1998 al 2018.

Il questionario è stato impostato seguendo a grandi linee la struttura della tesi al momento della sua formulazione (aprile 2018) e le risposte sono state raccolte tutte dal vivo o per via telefonica.

Riporto di seguito la lista delle domande poste agli intervistati.

1. L'ampia diffusione e la semplificazione delle tecnologie permette a chiunque di produrre e diffondere contenuti di pensiero. Che cosa significa, nella pratica e nell'idea di informazione culturale della critica, questa pluralità di voci?
2. Da chi è rappresentata la comunità dei lettori della critica teatrale?
3. Di quale teatro si occupa la critica teatrale online e cartacea oggi?
4. In che modo sono mutati i formati e il linguaggio della critica? Quali sono i paradigmi figli della modalità di scrittura/lettura elettronica e della diffusione online che per te sono i più rilevanti?
5. Maurizio Ferraris parla di «documentalità» come «specificazione sociale della scrittura» e parla del Web come «potenziamento iperbolico di questa funzionalità». Nella produzione dei documenti digitali (in particolare quelli critici rivolti al teatro), che tipo di valore documentale un contenuto critico può avere nei confronti della comunità culturale e della registrazione della sua storia?
6. Quanto conta l'azione del critico o della testata nel posizionamento dei contenuti che vengono diffusi? Che tipo di rapporto è importante che la critica instauri con i lettori?
7. Come è cambiato il ruolo di informazione e critica oggi sul Web? Che funzione può avere la critica nei confronti delle comunità a cui si rivolge?

Le risposte alle domande hanno creato un *corpus* di materiali che ho poi scelto di non includere in questa tesi e di utilizzare come materiale di approfondimento in vista di

una eventuale pubblicazione. Stralci di questo materiale sono stati usati all'interno del corpo della tesi e il suo complesso è risultato fondamentale per trovare conferma in alcune posizioni personali o per confutarne altre.

### *Focus group*

La scelta di condurre dei focus group, definiti come «intervista non strutturata», mi ha portato ad approfondire le metodologie della ricerca qualitativa, in modo da poter selezionare il modello più adatto all'uso nel contesto di questa tesi. Si è trattato di un mezzo per avvicinarmi di più alle persone in quanto individui in grado di esprimere una consistente pluralità di visioni e immaginari<sup>55</sup>.

Intendo in questo paragrafo chiarire in breve la scelta di utilizzare questa metodologia applicata allo specifico di una ricerca sulla critica teatrale online.

L'utilizzo dei focus group è sembrato il più adatto per questo studio proprio perché fornisce gli strumenti per creare un ambiente di discussione in presenza alternativo a quello virtuale, che rappresenta il fulcro problematico rispetto al progredire di un dibattito in cui sia chiara la differenza tra contributi autorevoli e non. Nello schema del focus group, il mediatore è anch'esso un essere umano, struttura l'ambiente di conoscenza; introduce e chiarisce i termini del discorso; guida lo sviluppo della conversazioni, delle quali tuttavia rimane osservatore, attivo a un livello diverso da quello degli intervistati. Per questo motivo assume il termine di *facilitatore*<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Cfr. F. Aliverini, F. Lucidi, A. Pedon, *Metodologia della ricerca qualitativa*, Il Mulino, Bologna 2008; R. Merton, P. Kendall, *The Focused Interview*, in «American Journal of Sociology», vol. 51, fasc. 6, Maggio 1946, pp. 541–557. Il focus group nasce nell'ambito disciplinare della sociologia. Merton e Kendall introducono il concetto di «interviste focalizzate», intendendo un metodo di interrogazione delle opinioni di un gruppo selezionato di soggetti all'interno di un contesto già analizzato e preparato dal ricercatore

<sup>56</sup> Il suo compito è quello di porre i partecipanti nella migliore condizione comunicativa in funzione di un approfondimento del tema che non sia guidato da logiche matematiche, quantitative o preordinate, ma che si sviluppi attraverso contraddizioni e riveli nella rete di interazioni il processo di costruzione di un senso e di un significato.

Una volta costruito un *corpus* di conoscenze teorico-analitico, ho incontrato la necessità di misurare la ricezione della critica così come l'ambiente mediale interattivo la sta concependo e, in molti casi, ristrutturando. Per valutare l'impatto e l'autorevolezza sui soggetti che se ne servono a fini informativi e di approfondimento, il focus group risulta efficace per la capacità di portare in primo piano – in un ambiente finalmente non più virtuale – certe dinamiche che restano proprie della comunicazione orale, dell'interazione in compresenza<sup>57</sup>.

Un focus group è stato organizzato a Bologna e uno a Roma, alla presenza di due diversi gruppi di partecipanti<sup>58</sup>.

### Struttura della discussione

Il progetto iniziale – strutturato secondo le linee guida suggerite dai colleghi di Comunicazione e Ricerca Sociale e dalla letteratura approfondita – prevedeva che usassi gli stessi materiali di spunto e che ponessi ai due gruppi le stesse domande, a partire da questi materiali. In questo modo avrei avuto come risultato delle

---

<sup>57</sup> Cfr. S. Wilkinson, *Focus Group Methodology: A Review*, in «International Journal of Social Research Methodology», vol. 1, n. 3, Gennaio 1998, pp. 181–203. Esistono due percorsi metodologici principali. Il framework «essenzialista», quello scelto per questa indagine presume che gli individui abbiano delle proprie personali idee, opinioni e modalità di comprensione e il compito del ricercatore è di accedere o sollecitare queste idee, opinioni e modalità. In un framework «epistemologico costruzionista sociale» si presuppone che il processo di costruzione del senso sia messo a punto collettivamente, nel corso delle interazioni sociali tra le persone. Quest'ultimo è risultato il metodo più adatto a questa indagine, rendendo possibile registrare il modo in cui le visioni degli individui vengono costruite, espresse, difese e a volte modificate nel contesto della discussione e del dibattito con gli altri.

<sup>58</sup> Al focus group di Bologna (Teatro Arena del Sole, 04/04/2018) hanno preso parte: Lorenzo Donati (*Altre Velocità*), Massimo Marino (*Corriere della Sera / Controscena Bologna / Doppiozero*), Lucia Medri (*Teatro e Critica*) e Andrea Pocosgnich (*Teatro e Critica*). Al focus group di Roma (Teatro Valle, 18/04/2018) hanno preso parte: Anna Bandettini (*la Repubblica / Post Teatro*), Graziano Graziani (*Stati d'eccezione / Il Tascabile / Rai Radio3*), Simone Nebbia (*Teatro e Critica*), Andrea Porcheddu (*Gli stati generali / Rai Radio3*), Attilio Scarpellini (*Doppiozero / Rai Radio3*).

conversazioni in risposta a domande uniformi. Riporto di seguito lo schema preventivo della discussione.

## INTRODUZIONE

Buongiorno a tutti.

Come sapete questa ricerca riguarda il ruolo e la funzione della critica teatrale sulle piattaforme Web. Ciascuno di voi svolge la pratica del giornalismo e della critica attraverso diversi mezzi e seguendo strategie che variano a seconda dei contesti, del background e del modo in cui concepisce il mestiere e la funzione della critica.

Per questo ho scelto di selezionare alcune delle figure che - secondo la mia esperienza sul campo e in base alle conoscenze che sto approfondendo nella ricerca - possono aiutarmi a comprendere meglio quale sia, per i professionisti, la percezione nei confronti di alcune questioni chiave.

La conversazione di oggi vuole innanzitutto essere un'occasione per confrontarsi e per mettere alla prova idee già esistenti, ma anche per esplorare una visione dell'altro.

Non porrò domande troppo dirette, mi occuperò piuttosto di sollecitare alcuni temi, parole chiave, nodi critici, ai quali vi chiedo di rispondere in maniera il più possibile libera e disposta al confronto con gli altri, in ascolto di eventuali punti di vista differenti. Cercherò di non orientare la discussione in un semplice giro di opinioni, ma vi chiedo comunque di non sovrapporvi alle risposte uno dell'altra. Ovviamente non ci sono idee giuste o sbagliate, ma punti di vista di persone con diverse esperienze quotidiane. L'importante è non rubarsi la parola e contribuire tutti alla discussione.

[PRIMO MATERIALE: Post Facebook di Fabio Acca che propone una tesi sulla funzione della critica.]

## DOMANDA DI APERTURA

Qual è la funzione della critica oggi?

[SECONDO MATERIALE: Post Facebook di Ascanio Celestini che rilancia la recensione negativa di Cristian Pandolfino.]

## DOMANDA DI TRANSIZIONE

Ci avviciniamo alla questione del ruolo.

Ruolo dell'artista, ruolo del critico, ruolo dello spettatore.

Avete partecipato in qualche modo a questa discussione? Ci sono altri episodi che, secondo la vostra esperienza, hanno portato alla luce una questione simile? Qual è la vostra reazione?

[TERZO MATERIALE: Lettera aperta di Michele Pascarella a Roberto Latini; post Facebook di Massimiliano Civica; post Facebook di Roberto Latini]

#### DOMANDA CHIAVE

Cerchiamo di capire insieme. Quali sono gli elementi interessanti e quali quelli secondo voi non rilevanti di questa questione? Positivi e negativi?

Artista, operatore, critico, pubblico degli spettatori, pubblico dei lettori. In quale equilibrio sono questi elementi nell'attività critica online?

- PAUSA -

#### DOMANDA FINALE

I passaggi di senso sono stati questi, mi sembra [riassunto]. La discussione si è svolta in questo modo [riassunto], affrontando questo e quello. Ho dimenticato qualcosa? C'è qualcosa che volete aggiungere? Come possiamo interpretare queste reazioni?

#### DEBRIEFING

Terminata la fase di analisi delle conversazioni, l'intenzione progettuale sarebbe stata quella di raccogliere gli stralci sotto un sillabario di temi affrontati – seguendo la traccia dei materiali di riflessione proposti – in modo da avere un quadro generale di come i due gruppi si erano rapportati alle stesse questioni.

Entrambe le conversazioni hanno però subito un'evoluzione inaspettata, aprendo e attraversando argomenti non previsti e legati a urgenze di carattere territoriale e generando interazioni la cui qualità è dipesa dalla composizione particolare dei due gruppi.

Con la convinzione che il valore aggiunto dei focus group sia quello di poter analizzare le dinamiche di interazione tra i partecipanti a una conversazione guidata, ho scelto di riportare in appendice un sunto ragionato di una delle conversazioni, a dimostrazione del percorso di ragionamento effettuato dal gruppo.

## Sunto critico di una conversazione

Nel focus group di Bologna i materiali presentati sono riusciti a innescare una discussione su alcuni temi specifici.

Il caso denominato “Celestini-Pandolfino” è illustrato e analizzato al paragrafo 3.3.3. Il secondo caso riguarda la *Lettera aperta a Roberto Latini* pubblicata da Michele Pascarella<sup>59</sup>. Quest’ultimo, critico e ufficio stampa, indirizza all’artista romano una recensione in forma di lettera, in cui in tono amichevole non risparmia una critica feroce sullo studio presentato al termine di una residenza artistica. Come nel caso precedente, anche qui il contenuto specifico relativo all’analisi dei linguaggi viene presto dimenticato, in cambio di una discussione comunitaria più inerente ai toni e alla forma scelti da Michele Pascarella.

Se nel caso “Celestini-Pandolfino” il confronto tra artista e critico si limita al post “madre” e a un unico commento del critico che difende le proprie posizioni, nel secondo caso la lettera genera un’immediata risposta da parte di Massimiliano Civica (regista affermato completamente esterno allo spettacolo oggetto della critica) che assume la difesa di Roberto Latini. Quest’ultimo, in seguito, pubblica a propria volta una lettera aperta indirizzata a Michele Pascarella, replicandone i toni semiseri e, piuttosto che spiegare le scelte artistiche, limitandosi a chiarire le condizioni produttive retrostanti alla presentazione pubblica alla quale il critico aveva assistito. Durante la conversazione del focus group, il gruppo si è concentrato soprattutto sulla diversa natura delle risposte offerte dalla comunità virtuali dei lettori. Da un lato un insieme indefinito di fan, dall’altro personalità note ai tre protagonisti della discussione, anch’esse presto riunite nella difesa dei processi creativi di un ambiente in crisi come quello della produzione teatrale indipendente<sup>60</sup>.

Lo scritto che segue è una pagina di appunti che ha la funzione di riassumere un’analisi più dettagliata, che non trova spazio in questa ricerca. Lo includo per testimoniare il modo in cui lo sviluppo scientifico delle conversazioni abbia svolto un ruolo chiave nell’ordinare la struttura concettuale della tesi.

Fare della critica un mestiere è ormai quasi impossibile, e questo assunto è valido sia online che sui supporti cartacei.

Tutti quelli che svolgono questa attività sono obbligati ad abitare l’ambiente in cerca di altri tipi di sostentamento. Non c’è più una cittadinanza del critico all’interno di una testata autorevole. Ma al

---

<sup>59</sup> M. Pascarella, *Dov’è lo spettacolo? Lettera aperta a Roberto Latini*, in «Gagarin Magazine», 16 Luglio 2016. <https://www.gagarin-magazine.it/2016/07/teatro/dove-lo-spettacolo-lettera-aperta-a-roberto-latini/> [consultato 26/09/2018].

<sup>60</sup> Cfr. S. Lo Gatto, *Theatre Criticism on Web 2.0: Publishing, Sharing, Authoring Critique in the Light of Human-Computer Interaction. Virtual Communities and the Critical Dialogue of the Social Media*, in «Sinai de Cena», serie II, n. 3, Giugno 2018, pp. 55–68. In questo articolo utilizzo lo stesso caso di studio per approfondire le dinamiche retoriche del discorso online delle comunità teatrali sui social media.

contempo, dalla parte degli artisti, sta anche scomparendo il fenomeno (proprio del Novecento, soprattutto dagli anni Sessanta in poi) secondo cui esiste un'idea di teatro (e ancor prima di cultura) universale e condivisa. Il ruolo del mediatore è cambiato, divenendo paradossalmente, al contempo, più delicato e però più necessario. Nell'epoca dell'ipermediazione che genera immediatezza, la comunicazione esiste in maniera personalizzata, parcellizzata, agganciata a delle dinamiche algoritmiche che non rispondono più a un'idea di immaginario culturale condiviso. Questo partecipa della persistenza di una graduale decadenza delle figure culturali, della posizione della cultura nello spettro dell'alfabetizzazione sociale degli individui e delle comunità. Le figure che animano il mondo teatrale contemporaneo e che portano avanti la ricerca (le avanguardie) non sono più riconoscibili dal pubblico di massa, non solo dagli spettatori "medi" puri, ma anche dal pubblico altamente alfabetizzato e dai consumatori di cultura. Rispetto alla popolarità di altri ambiti culturali, il teatro non ha quella riconoscibilità. Anche le figure che ricoprono posizioni di potere nell'ambiente culturale e nel cerchio istituzionale della cultura non vedono nelle figure del mondo teatrale un'immediata riconoscibilità e dunque neppure assegnano un'autorevolezza nel contesto della formazione culturale della società.

In questa crisi di certo interviene anche il diffuso e gratuito accesso ai comparti della conoscenza, contrapposto da spinte omologanti e monopolistiche. La stessa crisi interessa le strutture culturali, la cui nuova configurazione mette in discussione anche il ruolo del mediatore.

Avendo la possibilità di comporre, in maniera anonima, una fruizione mediatica del fenomeno culturale sempre più strettamente legata a interessi particolari, ciascuno può incarnare il ruolo di mediatore per se stesso. Ma ciascuno può anche svolgere lo stesso ruolo per altri, conquistando gli strumenti tecnici che permettono di creare determinate cerchie, parteciparvi o influenzarle per creare canali di distribuzione di informazione sempre più specialistica.

La domanda può allora diventare: il critico è un mediatore? Di certo la sua attività è costantemente agganciata a un materiale di riferimento, da essa dipende. In linea con una più generale spinta al relativismo e alla segmentazione dei percorsi culturali, il critico è sempre più portato a fare delle opere e del sistema che le accoglie un tempio di riferimento dal quale è impossibile prescindere. Se questa impostazione è sempre stata presente ed è stata una delle principali caratteristiche della scrittura critica del passato, la sua specificità di funzione si calibra all'interno di una più ampia impostazione della cultura, che edifica contenitori stagni.

In un simile scenario, sta scomparendo la possibilità per la critica, rivolta a un oggetto specifico ma tradizionalmente trasversale come il teatro, di estendere gli arti del proprio ragionamento arrivando a discipline affini e ad aree del sapere culturale che davvero informano il presente di fronte a un uditorio ampio e rappresentativo delle identità sociali.

A essere oggi profondamente cambiato è il rapporto con l'ambiente produttivo e distributivo del teatro. A uno sguardo generale emerge con evidenza una netta divisione tra artisti affermati e riconosciuti che, all'interno delle comunità reali e virtuali, raccolgono una propria *fanbase*. Agli occhi di questa la caratteristica più importante non è solo quella di essere spettatori del teatro, ma – tramite

la potenza di aggregazione e la richiesta di proattività proposta dai social media – quella di *mostrare* di essere spettatori, *mostrare* di essere sodali e complici.

C'è poi il pubblico delle cerchie del teatro, un pubblico formato in gran parte da addetti ai lavori e aspiranti tali, in cui – se anche non ci si conosce direttamente – si conoscono i nomi e i linguaggi e la tendenza di uno o dell'altro. Le figure chiave di questo ambiente (produttori, istituzioni, artisti di punta) sono riconosciute. E questo vale per il pubblico nei confronti degli artisti, per gli artisti nei confronti degli artisti stessi, per la critica nei confronti degli artisti e viceversa.

Ciò crea delle cerchie sempre più ristrette. Il critico è obbligato ad abitare quell'ambiente. Il caso "Celestini-Pandolfino" è paradigmatico perché di fatto fa incontrare due mondi che, pur apparentemente sovrapponibili, funzionano in maniera molto differente. In quel caso l'autorevolezza dell'artista è conclamata, è sancita dal successo, principalmente, e dalla larga diffusione sul territorio culturale più ampio (letteratura, cinema, TV). Quell'autorevolezza diventa autorità nel momento in cui, dalla propria statura di artista riconosciuto, Celestini può permettersi di trascinare all'attenzione di tutti una critica negativa per trasformarla in uno strumento di popolarità e consenso. In questa battaglia a vedere Pandolfino sconfitto in partenza è il fatto che la comunità che "segue" Celestini non ha la minima idea di chi sia Pandolfino. La statura di uno è superiore a quella dell'altro. E quando il discorso viene portato su un campo di battaglia che è dominato da uno quello avrà una potenza di fuoco che dipende, al contempo, dal consenso di cui è già in possesso e dal consenso mancato dell'altro, che si ritrova in una sorta di campo nemico.

Nel processo di esposizione di un commento negativo a una comunità comunque complice, tutte le regole etiche decadono: da un lato si appoggiano sull'idea che un artista come Ascanio Celestini non abbia bisogno di rispondere a una critica negativa; dall'altro il gioco peculiare dei social media è proprio questo: passare il contenuto attraverso il filtro della forma.

La forma con cui Celestini mette alla berlina Pandolfino usa la confutazione dell'enunciato critico solo come pretesto, per spostare quanto prima il discorso sull'immagine di Pandolfino e su quello che essa rappresenta al di là del ruolo del critico, ma in qualità di individualità già traslata dentro all'universo delle comunità virtuali, dunque già come "foto profilo". Nel momento in cui la messa in ridicolo di Pandolfino come individuo (scollegato dalla propria professione o attività o ruolo) incrocia il merito specifico, il risultato del processo è persino peggiore, perché quell'individuo è stato già ridicolizzato o comunque normalizzato.

La sua espressione come "voce partecipante a una discussione" è portata all'attenzione di una comunità ampia, che probabilmente le assegna visibilità ma che non la riconosce, o la riconosce a un livello superficiale come una voce che "tenta" di svolgere un'attività critica. Tale attività, nell'ambiente viziato dalla *fanbase*, non può in nessun modo sconfiggere l'operato dell'artista che bersaglia, macchiandosi addirittura di una forma di oltraggio. Questo passaggio di percezione annulla del tutto la potenziale *vis* polemica dell'articolo firmato da Pandolfino.

Nel caso “Pascarella-Latini-Civica” la battaglia si gioca invece in un campo comune, non esistono ospiti, l’ambiente è familiare a tutti i partecipanti alla discussione.

La forma lettera usata da Pascarella, tuttavia, è problematica *in primis*, mentre l’altro punto fragile è lo *status* che identifica Michele Pascarella stesso: figura ibrida, fisso nella memoria di tutti come l’ufficio stampa appassionato, e comunque meno autorevole dei due artisti con cui dialoga, che invece godono di un consenso che genera una protezione quasi corporativa.

Anche in questo caso la ricezione della critica è influenzata dalla relativa modalità di esposizione in quanto pretesto per affrontare questioni di ruolo, che discutono la legittimità dell’azione in sé ancora prima del contenuto che veicola. Infatti la discussione dei social network procede verso una difesa senza compromessi dell’operato di Roberto Latini, anche in forza di una conoscenza storica delle sue poetiche e delle sue estetiche. Vengono, qui, messe in evidenza le condizioni precarie all’interno delle quali lo studio è potuto andare in scena. Di fatto il contenuto della lettera di Pascarella viene messo da parte immediatamente, neutralizzato dal trattamento di scherno e dal sarcasmo, innescati tuttavia dalla stessa forma della lettera aperta, che è una scelta deliberata. L’intera discussione si sposta sulla legittimità di Pascarella in quanto critico (in particolare della liceità della forma retorica scelta) e, solo in secondo piano, sulla legittimità di un’azione critica nei confronti di un’opera fragile che invece andrebbe difesa.

La potenziale autorevolezza di Pascarella è affievolita innanzitutto dall’uso di una forma poco limpida, reputata fondamentalmente priva di coraggio, da uno stile mellifluido che bersaglia la creazione artistica e di certo anche dalla sua identità non chiara.

In questo frangente, nella conversazione del focus group, torna il discorso sulla purezza del mestiere del critico e sulla sua sostenibilità.

Se anche non si può sopravvivere di sola critica, forse coloro che, nello svolgere questa pratica, hanno cercato e trovato i modi per costruire una solidità di argomentazione nell’abitazione di questo ambiente vengono implicitamente riconosciuti perché viene riconosciuto il loro lavoro improntato non tanto all’imparzialità, quanto alla trasparenza e alla limpidezza degli intenti.

È diffuso il pensiero che la comunità dei lettori non sia del tutto al corrente delle modalità di azione della critica, che essa resti ancora affezionata all’idea novecentesca di un critico protetto dalla potenza economica e dal peso di autorevolezza incarnato da una testata. In questo ambiente comunicativo la critica deve invece diventare un’attività più ordinata e più riconoscibile.

Elementi come conflitti di interessi, nebulosità professionale e contraddizioni di ruolo generano una percezione da parte dei lettori (artisti compresi) che finisce per creare rifiuto, spingendo gli utenti ad andare in cerca di valori condivisi (la fragilità della creazione da difendere, la crisi generale del sistema teatro di ricerca) e di interlocutori chiari. Si avverte dunque l’esigenza di figure impegnate in maniera trasparente e costante nel racconto e nella discussione sul teatro e con le quali, tramite questa chiarezza, si possa entrare in un pur severo dialogo.

Oltre alla difesa corporativa del lavoro artistico in generale e di un’idea di teatro in particolare – che nella cerchia del teatro di ricerca sembra dover sempre protetta e rispettata – la risposta di rifiuto nei

confronti dell'azione di Pascarella pare derivare innanzitutto dall'instabilità della posizione da cui egli parla. Emerge una non completa chiarezza della sua figura all'interno del contesto delle cerchie del teatro, che invece tendono ad affrontare le criticità di questo settore andando in cerca di interlocutori affidabili e credibili.

## 5 BIBLIOGRAFIA

### STUDI TEATRALI: ESTETICHE, POETICHE E POLITICHE DELLO SPETTACOLO CONTEMPORANEO

#### Monografie e miscellanee

- A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007.
- J.A. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley 1981.
- S. Bennett, *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Psychology Press, London 1997.
- D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, AkropolisLibri, Genova 2018.
- F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. Secondo movimento, 2014/2015*, L'Arboreto edizioni, Mondaino 2015.
- C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna 2015.
- M. Borelli, N. Savarese, *Te@tri nella rete: arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Milano 2004.
- N. Bourriaud, *Postproduction: Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano 2004.
- — *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- S. Broadhurst, *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, Cassell, London; New York 1999.
- S. Broadhurst, *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*, Palgrave Macmillan, Houndmills; New York 2009.
- M. Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan University Press, Ann Arbor 2003.
- F. Casetti, *L'arte al tempo dei media: profile e tendenze della scena artistica italiana*, Postmedia Books, 2012.
- M. Cheng, *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*, University of California Press, Berkeley 2002.
- M. Cheng, G.H. Cody, *Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres*, 2016.

- R. Cogotti, *Internet e il teatro. Risorse online per gli operatori dello spettacolo*, Schena Editore, Brindisi 2007.
- F. Cruciani, N. Savarese (a cura di), *Guide bibliografiche: Teatro*, Garzanti, Milano 1991.
- T.C. Davis, T. Postlewait, *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge; New York 2003.
- M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2001.
- — *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002.
- — *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.
- G. Debord, *La società dello spettacolo ; Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- G. Deleuze, *L'immagine - tempo*, Ubulibri, Milano 2004.
- M. Deseriis, G. Marano, *Net Art. L'arte della connessione*, ShaKe Edizioni, Milano 2008.
- E. Donatini, G. Guccini, F. Biondi (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. Primo movimento, 2013*, L'Arboreto edizioni, Mondaino 2013.
- K. Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 2004.
- R. Fensham, *To Watch Theatre: Essays on Genre and Corporeality*, Peter Lang, Bruxelles 2009.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014.
- H. Freshwater, *Theatre and Audience*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.
- M. Gallina, O. Ponte di Pino (a cura di), *Oltre il Decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, FrancoAngeli, Milano 2016.
- P. Granata, *Arte, estetica e nuovi media. «Sei lezioni» sul mondo digitale*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2009.
- H. Grehan, *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2009.
- R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- G. Guccini, A. Petrini (a cura di), *Riviste di teatro e ricerca accademica*, Bonanno Editore, Roma 2016.
- L. Hardwick, Classical Association (Great Britain), *Reception Studies*, Published for the Classical Association by Oxford University Press, Oxford; New York 2003.
- J. Kelleher, N. Ridout (a cura di), *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Routledge, New York 2006.
- D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- B. Kunst, *The Impossible Body. Body and Machine: Theatre, Representation of the Body and Relation to the Artificial*, Maska, Ljubljana 1999.

- J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo*, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, *Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009.
- P. Lonergan, *Theatre and Social Media*, Palgrave Macmillan, New York 2016.
- F. Mastropasqua, *Metamorfosi del teatro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- B. McConachie, *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- G. McGillvray, *The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept*, Universität Duisburg-Essen Germany, Essen 2009.
- S. Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, 2015.
- E. Menduni, V. Zagarrio (a cura di), *Rivoluzioni digitali e nuove forme estetiche*, Bulzoni, Roma 2011.
- C. Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, LED, Milano 2007.
- A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro: teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- V. Ottolenghi, C. Molinari, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze 1985.
- P. Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène 3*, Presses Univ. Septentrion, 2000.
- P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2004.
- F. Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma 2015.
- A. Petralli, *Media in scena e nuovi linguaggi*, Carocci, Roma 2003.
- M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Editoria & Spettacolo, Roma 2007.
- A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Marsilio, Venezia 2003.
- C. Power, *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, New York 2008.
- M. Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London 2006.
- D. Rebellato, *Theatre and Globalisation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.
- D. Reynolds, M. Reason (a cura di), *Kinaesthetic Empathy in Creative and Cultural Practice*, Intellect, Bristol, Chicago 2012.
- F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.
- P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005.
- P. Ruffini, S. Chinzari (a cura di), *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvechi, Roma 2000.

- F. Sciarelli, W. Tortorella, *Il pubblico del teatro in Italia: il quadro attuale e gli scenari futuri*, Electa, Napoli 2004.
- A. Ubersfeld, *Theatrikòn. Leggere il teatro*, Edizione Universitaria La Goliardica, Roma 1984.
- V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi, Milano 1989.
- V. Valentini, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Pearson Italia S.p.a., Milano 2007.
- V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy. 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015.

### Articoli di giornale

- M. Antonaci, C. Pirri, *Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale*, «Alfabeta2», Giugno 2013.
- A. Audino, *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio andrà in scena, non sprechiamo un'occasione per riflettere*, in «Il Sole24Ore», p. 17, 20 Gennaio 2012.
- P. Deotto, *Appello contro lo spettacolo blasfemo Sul concetto di volto nel figlio di Dio, di Romeo Castellucci*, «Riscossa Cristiana», p. 21, 6 Gennaio 2012.
- S. Lo Gatto, *Dare al cinema quel che è del cinema. Il teatro digitalizzato*, in «Teatro e Critica», (online), 3 Maggio 2017.
- S. Nebbia, *Atlante VI – Messa religiosa o messa in scena?*, in «Teatro e Critica», (online), 30 Ottobre 2011.
- R. Rizzente, *Castellucci a Milano – cronaca di un equivoco culturale*, in «Teatro e Critica», (online), 20 Gennaio 2012.
- R. Castellucci, *Sul concetto del volto nel figlio di Dio: lettera di Romeo Castellucci a seguito delle proteste*, in «Teatro e Critica», (online), 16 Gennaio 2012.

### Articoli di periodici specializzati

- P. Auslander, *Cyberspace as a Performance Art Venue*, in «Performance Research», n. 38, 2001, pp. 123–136.
- F. Babbage, *Active Audiences: Spectatorship As Research Ppractice*, in «Studies in Theatre and Performance», n. 36, Gennaio 2016, pp. 48–51.
- M. De Marinis, *Teatro e semiotica*, Versus, n. 21, (1978).

- M. De Marinis (a cura di), *Semiotica della ricezione teatrale*, Versus, n. 41, Maggio-Agosto 1985.
- J. Feral, R.P. Bermingham, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, in «SubStance», vol. 31, n. 2, 2002, pp. 94–108.
- P. Giacchè, *Il pubblico troppo emancipato*, in «Quaderni del Teatro di Roma», Febbraio 2013, pp. 12–13.
- G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2-3, Primavera – Autunno 2000, pp. 11–26.
- S. Lo Gatto, *Dissolvenza incrociata. Sarà il teatro il vero cinema 4D?*, in «8 ½», n. 30, Dicembre 2016, pp. 44–45.
- “Come se voi ci foste”. *Sulla morfologia digitale della spettatorialità*, in «Stratagemmi. Prospettive Teatrali», n. 35, 2017, pp. 99–111.
- J.M. Lotman, *Semiotica della scena*, in «Strumenti Critici», n. 44, 1981, pp. 1–45.
- M. Marino, *L'informazione contro il teatro. Il caso di Sul concetto di volto nel figlio di Dio a Milano*, in «Culture Teatrali», n. 22, Novembre 2013, pp. 29–54.
- S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online Ferrara Lettere», vol. VII, n. 2, 2012, pp. 232–245.
- M. Reason, *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre*, in «About Performance», n. 10, 2010, pp. 15–34.
- — *Writing the Embodied Experience: Ekphrastic and Creative Writing as Audience Research*, in «Critical Stages», n. 7, Dicembre 2012.
- J. Wilkinson, *Dissatisfied Ghosts: Theatre Spectatorship and the Production of Cultural Value*, in «Participations. Journal of Audience & Reception Studies», vol. 12, n. 1, Maggio 2015, pp. 133–153.

### **Atti di convegno**

- P. Bourdieu, *Le capital social. Notes provisoires*, Actes de la recherche en sciences sociales, pp. 2–3 (1980).

## STUDI SUI MEDIA, MEDILOGIA E CULTURA DIGITALE

### Monografie e miscellanee

- A.M. Barry, *Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*, SUNY Press, New York 1997.
- D. Bennato, *Sociologia dei media digitali: relazioni sociali e processi comunicativi del web partecipativo*, Laterza, Bari 2011.
- G. Bettetini, B. Gasparini, N. Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Bompiani, Milano 1999.
- S. Birkerts, *The Gutenberg Elegies: the Fate of Reading In an Electronic Age*, Faber and Faber, Boston 1994.
- G. Boccia Artieri, *I media-mondo: forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*, Meltemi Editore, Roma 2004.
- *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- G. Boccia Artieri, L. Gemini, F. Pasquali, S. Carlo, M. Farci, M. Pedroni, *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online*, goWare e Guerini Associati, Firenze-Milano 2018.
- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.
- E.M. Bonner, C. Roberts, *Millennials and the Future of Magazines: How the Generation of Digital Natives Will Determine Whether Print Magazines Survive*, University of Alabama Libraries, Tuscaloosa, Ala. 2015.
- P. Booth, *An Introduction to Human-Computer Interaction (Psychology Revivals)*, Psychology Press, Hove-New York 2014.
- A. Caronia, *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*, Ombre Corte, Verona 2001.
- G. Cosenza, *Semiotica dei nuovi media*, Laterza, Bari 2008.
- T. Daugherty, M.S. Eastin, N. Burns, *Handbook of Research on Digital Media and Advertising: User Generated Content Consumption*, Information Science Reference, Hershey, Pa. 2011.
- J. Dean, *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive.*, Wiley, Oxford 2013.
- G.I. Doukidis, N. Mylonopoulos, N. Pouloudi, *Social and Economic Transformation inn the Digital era*, Idea Group, Hershey, Pa. 2004.
- A. Erll, A. Rigneyn (a cura di), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, De Gruyter, Berlino-New York 2009.
- S. Jones (a cura di), *Cybersociety 2.0: Revisiting Computer-Mediated Community and Technology*, Sage, Londra 1998.

- A. Kirby, *Digimodernism. How Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum, London-New York 2009.
- P. Lévy, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Feltrinelli, Milano 1999.
- ——— *L'intelligenza collettiva*, Feltrinelli, Milano 2002.
- ——— *Cyberdemocrazia. Saggio di filosofia politica*, Mimesis, Milano 2008.
- R.S. Ling, *New Tech, New Ties: How Mobile Communication is Reshaping Social Cohesion*, MIT Press, Cambridge, MA 2008.
- C.M.K. Lum, *Perspectives on Culture, Technology, and Communication: The Media Ecology Tradition*, Hampton Press, Cresskill, NJ 2006.
- L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2008.
- ——— *Software culture*, Edizioni Olivares, Milano 2010.
- ——— *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, Bloomsbury Publishing, London 2013.
- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- F. Metitieri, *Il grande inganno del Web 2.0*, Laterza, Roma 2009.
- J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Bologna 1995.
- A. Miconi, *Reti. Origini e struttura della network society*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- I. Montis, *Le nuove professioni del Web*, Carocci, Roma 2001.
- E. Morozov, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Codice, Torino 2011.
- G. Navone, *Instrumentum digitale. Teoria e disciplina del documento informatico*, Giuffrè Editore, Milano 2012.
- N. Negroponte, *Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 2004.
- E. Pariser, *Il filtro. Quello che Internet ci nasconde*, Il Saggiatore, Milano 2012.
- H. Rheingold, *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciberspazio*, Sperling & Kupfer, Milano 1994.
- H. Rheingold, *Smart Mobs. Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.
- J. Ryan, *A History of the Internet and the Digital Future*, Reaktion Books, London 2013.
- C. Shirky, *Uno per uno, tutti per tutti*, Feltrinelli, Milano 2009.
- R. Simone, *Presi nella rete. La mente ai tempi del Web*, Garzanti, Milano 2012.
- S. Turkle, *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997.
- F. Webster, *Theories of the Information Society*, Routledge, New York 2002.
- B. Wellman, *Networks in the Global Village. Life in Contemporary Communities*, Westview Press, Boulder, CO 1999.

- N. Wiener, *La cibernetica. Controllo e comunicazione nell'animale e nella macchina*, Bompiani, Milano 1953.

### Articoli di periodici specializzati

- D. Beer, R. Burrows, *Sociology and, of and in Web 2.0: Some Initial Considerations*, in «Sociological Research Online», vol. 12, n. 5, 2007.
- G. Boccia Artieri, *Productive Publics and Transmedia Participation*, in «Participations. Journal of Audience & Reception Studies», vol. 9, n. 2, Novembre 2012, pp. 448–468.
- G. Boccia Artieri, *The Italian Sense of the Web: A Social History of the Culture of Connectivity: A Mediatization Approach*, in «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2017, pp. 215–226.
- N. Brügger, *When the Present Web is Later the Past: Web Historiography, Digital History, and Internet Studies*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», vol. 37, n. 4, 2012, pp. 102–117.
- C. Classen, S. Kinnebrock, M. Löblich, *Towards Web History: Sources, Methods, and Challenges in the Digital Age. An Introduction*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», vol. 37, n. 4, 2012, pp. 97–101.
- T. Daugherty, M.S. Eastin, L. Bright, *Exploring Consumer Motivations for Creating User-Generated Content*, in «Journal of Interactive Advertising», vol. 8, n. 2, 2008, pp. 16–25.
- M. Deuze, *Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture*, *The Information Society*, vol. 22, n. 2, 2005, pp. 63–75.
- M. Dhiraj, *Towards a Sociological Understanding of Social Media: Theorizing Twitter*, in «Sociology», vol. 46, n. 6, Dicembre 2012, pp. 1059–1073.
- I. Gershon, *Un-friend My Heart. Facebook, Promiscuity, and Heartbreak in Neoliberal Age*, in «Anthropological Quarterly», vol. 84, n. 4, 2011, pp. 865–894.
- A. Miconi, *Vent'anni di scienza dei media. Un confronto tra la letteratura italiana e quella internazionale*, in «Mediascapes Journal», (online), n. 4, 2015.
- A. Mitra, E. Watts, *Theorizing Cyberspace: The Idea of Voice Applied to the Internet Discourse*, in «New Media & Society», n. 4, 2002, pp. 479–498.
- C. Oggolder, *Inside – Outside. Web History and the Ambivalent Relationship Between Old and New Media*, in «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», vol. 37, n.4, 2012, pp. 134–149.
- S. Paasonen, *As Networks Fail: Affect, Technology, and the Notion of the User*, in «Television & New Media Television & New Media», vol. 16, n. 8, 2015, pp. 701–716.

- K.C. Schrøder, *Audience Semiotics, Interpretive Communities and the 'Ethnographic Turn'* in *Media Research*, in «Media, Culture & Society», vol. 16, n. 2, 1994, pp. 337–347.

### **Atti di convegno**

- N. Postman (a cura di), *The Humanism of Media Ecology*, Keynote Address in «Proceedings of the Media Ecology Association (16-17 Giugno 2000)», n. 1, pp. 10–16 (2000).
- C. Weisgerber, *Negotiating Multiple Identities on the Social Web: Goffman, Fragmentation and the Multiverse*, Keynote Address al Webcom, St. Edward's University, Montréal, 11 Maggio 2011.

## **SOCIOLOGIA DELLA COMUNICAZIONE E DEI PROCESSI CULTURALI, TEORIA CRITICA**

### **Monografie e miscellanee**

- A. Agostini, A. Ambrogetti, L. Annunziata, *Primo rapporto annuale sulla comunicazione in Italia. Offerta di informazione e uso dei media nelle famiglie italiane*, FrancoAngeli, Milano 2002.
- A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MIN 1996.
- Z. Bauman, *La vita tra reale e virtuale*, Egea, Milano 2014.
- S. Benhabib, *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, Columbia University Press, New York 1986.
- P.L. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Open Road Integrated Media, New York 2011.
- M. Billig, *Arguing and Thinking*, Cambridge University Press, Cambridge, MA 1987.
- S.C. Brown, *Objectivity and cultural divergence*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1984.
- E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981.
- F. Casalegno, *Cybersocialità. Nuove forme di interazione comunitaria*, Il Saggiatore, Milano 2007.

- F. Casetti, F. Colombo, A. Fumagalli, *La realtà dell'immaginario: i media tra semiotica e sociologia : studi in onore di Gianfranco Bettetini*, Vita e Pensiero, Milano 2003.
- M. Castells, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2001.
- ——— *La nascita della società in rete*, EGEA, Milano 2002.
- J. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Belknap Press, Cambridge, MA 1998.
- R. Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton University Press, Princeton 2014.
- É.B. de Condillac, *Opere*, UTET, Torino 1976.
- N. Couldry, A. Hepp, *The Mediated Construction of Society*, Polity, Cambridge 2017.
- M. De Choudhury, *Analyzing the dynamics of communication in online social networks*, 2011.
- R. Debray, *Media Manifestos: On the Technological Transmission of Cultural Forms*, Verso, London-New York 1996.
- P. Dominici, *La comunicazione nella società ipercomplessa*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- ——— *Dentro la società interconnessa. Prospettive etiche per un nuovo ecosistema della comunicazione*, FrancoAngeli, Milano 2014.
- É. Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi Editore, Roma 2005.
- U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1976.
- ——— *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 2001.
- ——— *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2011.
- M. Ferraris, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- ——— *Mobilitazione totale*, Laterza, Bari 2015.
- R. Fidler, *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Guerini e Associati, Milano 2000.
- C. Fuchs, *Internet and Society: Social theory in the Information Age*, Routledge, New York, N.Y.; Milton Park, U.K. 2011.
- C. Fuchs, *Culture and Economy in the Age of Social Media*, 2015.
- E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 2012.
- ——— *Forme del parlare*, Il Mulino, Bologna 1981.
- L.J. Gurak, *Persuasion and Privacy in Cyberspace: the Online Protests Over Lotus MarketPlace and the Clipper Chip*, Yale University Press, New Haven 1997.
- J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Cambridge, MA 1989.
- J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il mulino, Bologna 1997.
- ——— *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- B.-C. Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2012.
- ——— *La società della trasparenza*, Nottetempo, Roma 2014.

- — *Razionalità digitale. La fine dell'agire comunicativo*, goWare, Milano 2014.
- — *Nello sciame: visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015.
- A. Honneth, *Patologie della ragione. Storia e attualità della teoria critica*, Pensa MultiMedia Editore, Lecce 2012.
- M. Horkheimer, A. Bellan, *Teoria critica*, Mimesis, Milano; Udine 2014.
- D. Ihde, *Technology and the lifeworld: from garden to earth*, Indiana University Press, Bloomington 1990.
- — *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*, Northwestern University Press, Chicago 1995.
- D. Ihde, R.M. Zaner (a cura di), *Interdisciplinary Phenomenology*, Springer Science+Business Media, Dordrecht 1977.
- H. Jenkins, *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- — *Culture partecipative e competenze digitali*, Guerini e Associati, Milano 2010.
- A. Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, Doubleday/Currency, New York 2007.
- S. Kember, J. Zylińska, *Life After New Media Mediation As a Vital Process*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2012.
- B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford; New York 2005.
- R. Merton, M. Fiske, A. Curtis, *Mass Persuasion: The Social Psychology of a War Bond*, Harper & Brothers, New York 1946.
- M. Rosati, *Consenso e razionalità. Riflessioni sulla teoria dell'agire comunicativo*, Armando Editore, Roma 1994.
- S. Verdino, *Questioni di teoria critica*, Guida Editori, Napoli 2007.

### **Articoli di periodici specializzati**

- S. Benhabib, *Critical Theory and Postmodernism: On the Interplay of Ethics, Aesthetics, and Utopia in Critical Theory*, in «Cardozo Law Review», n. 11, 1990, pp. 1435–48.

## STORIA E METODOLOGIE DELLA CRITICA

### Monografie e miscellanee

- G. Alonzo, O. Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola: l'informazione e la critica teatrale in rete : nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017.
- M. Antonaci, S. Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3: Anagoor, Codice Ivan, CollettivO CineticO, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2017.
- C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- M. Billington, *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*, Nick Hern Books, London 1994.
- ——— *State of the Nation: British Theatre Since 1945*, Faber & Faber, London 2009.
- M. Boggio (a cura di), *Sporcarsi le mani: cinque serate con i critici di teatro*, Bulzoni, Roma 1974.
- S. Carlucci (a cura di), *L'opinione negata*, Associazione Nazionale Critici di Teatro, Roma 1988.
- ——— *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro. Testimonianze coordinate da Rodolfo di Giammarco*, Quaderni ANCT, Roma 1988.
- D. De Adamich, G. Ranieri (a cura di), *Il mestiere del critico*, Bulzoni, Roma 1971.
- T. Docherty, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- P. Giacchè, V. Giacomini, E. Morreale, N. Lagioia, *Necessità e servitù della critica. Cosa cerca l'arte? A che serve la critica?*, Edizioni dell'Asino, Bologna 2011.
- R. Krauss, *Under the Blue Cup*, MIT press, Cambridge 2011.  
——— *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano 2005.
- C.S. Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- M.P. Lynch, *Truth in Context: An Essay on Pluralism and Objectivity*, MIT Press, Cambridge, MA 1998.
- M. Marino, *Lo sguardo che racconta: un laboratorio di critica teatrale*, Carocci, Milano 2004.
- A. Porcheddu, R. Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.
- D. Radosavljević (a cura di), *Theatre Criticism: Changing Landscapes*, Bloomsbury, London 2016.
- I. Rialland (a cura di), *Critique & Médium*, CNRS Editions, Paris 2016.

- F.J. Ricardo, *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*, Continuum International Pub., New York 2009.
- J. Roessler, H. Lerman, N. Eilan (a cura di), *Perception, Causation, and Objectivity*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- R. Rorty, *Philosophical Papers*, Cambridge University Press, Cambridge; New York 1991.
- M. Sacks, *Objectivity and Insight*, Clarendon Press, Oxford 2000.
- A.O. Scott, *Better Living Through Criticism: How to Think About Art, Pleasure, Beauty, and Truth*, Jonathan Cape, London 2016.
- A. Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Melthuen Drama, York 2011.
- S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998.
- C. Wright, *Saving the Differences: Essays on Themes from Truth and Objectivity*, Harvard University Press, Cambridge, London 2003.

## Articoli di giornale

- R. Brody, *The Film Critic in the Internet Era*, in «The New Yorker», 17 Gennaio 2014.
- I. Brown, *Only the Artists Can Save the Arts Critics*, in «The Guardian», (online), 8 Febbraio 2013.
- R. Falcinelli, *Christo e gli altri, nell'epoca dei like il giudizio estetico si fa tifoseria*, in «Pagina99», p. 28, 7 Luglio 2016.
- M. Fois, *Nel nostro deprimente paese, il vero intellettuale ha perso*, in «L'Espresso», 11 Marzo 2018.
- S. Lo Gatto, *Critica, artisti, pubblico. L'ennesima riflessione*, in «Teatro e Critica», 18 Luglio 2013.
- — *A chi volete che parliamo? Critica applicata e formazione*, in «Teatro e Critica», 20 Aprile 2018.
- M. O'Connell, *David Cronenberg Says Social Media Is Killing the Role of the Critic*, in «IndieWire», (online), 5 Gennaio 2015.
- J. Orr, *What is the Future of Theatre Criticism? A Hurtling Car-Crash*, in «Jakeorr.Co.Uk», (online), 10 Giugno 2013.
- A. Porcheddu, *Il ruolo della critica oggi, lo specchio scomodo del teatro*, in «Gli Stati Generali», 14 Aprile 2018.
- W. Rosenfield, *The Future of Professional Theater Criticism: An International View*, in «Broadster View», (online), 14 Aprile 2014.
- A.O. Scott, *What Is the Point of Critics?*, in «The Guardian», (online), 13 Marzo 2016.

- M. Shenton, *Critics Are an Endangered Species*, in «The Stage», (online), 8 Luglio 2013.

### Articoli di periodici specializzati

- F. Acca, C.R. Antolini, et al., *Il critico impuro*, in «Lo Straniero», n. 40, Ottobre 2003.
- C. Cannella, D. Vincenti (a cura di), *Dossier lo stato della critica*, in «Hystrio», n. 2, 2011.
- D. Damian Martin, *Towards a Poiesis of Critical Practice*, in «Performance Research», vol. 20, n. 1, 2015, pp. 96–104.
- — *Deliberation, Embodiment and Oral Criticism: A Case Study on Spill Festival of Performance*, in «Critical Stage», n. 13, (online), Giugno 2016.
- — *Theatre Criticism and Digital Poetics (A Case Study)*, in «Critical Stages», n. 11, (online), Settembre 2015.
- — *Unpeeling Action: Critical Writing, Training and Process*, in «Theatre, Dance and Performance Training», vol. 7, n. 2, Maggio 2016, pp. 195–211.
- S. Gilbert, *Une critique en cascade*, in «Critical Stages», n. 11, Settembre 2015.
- J.-P. Han, *La critique professionnelle à l'heure d'Internet*, in «Critical Stages», n. 11, (online), Settembre 2015.
- B. Hathaway, *Who Speaks for Theatre in the Digital Age? (We Should!)*, in «Critical Stages», n. 11, (online), Settembre 2015.
- G. Kester, *The Device Laid Bare: On Some Limitations in Current Art Criticism*, in «E-Flux», n. 50, (online), 2013.
- M. Kirby, *Criticism: Four Faults*, in «The Drama Review», vol. 18, n.3, 1974, pp. 59–68.
- — *Documentation, Criticism and History*, in «The Drama Review», vol. 15, n. 4, 1971, pp. 3–7.
- S. Lo Gatto, *La “critica applicata”. Uno sguardo alle pratiche di formazione dello spettatore*, in «Alfabeta2», (online), 28 Gennaio 2018.
- L. Mello, I. Pellanda (a cura di), *I critici rispondono*, in «Venezia Musica», n. 45, Marzo-Aprile 2012, pp. 28–51.
- C. Modreanu, *Reinventing Theater Criticism: An Intensification of the Possibility of Truth*, in «Critical Stages», n. 10, (online), Ottobre 2014.
- S. Moorie, *Mapping the Field: Lawrence Alloway's Art Criticism as Information*, in «Tate Papers», n. 16, 2011.
- M. Noda, *“Aren't You Even Dead Yet?” – Theatre Criticism and Cultural Ownership*, in «Critical Stages», n. 10, Ottobre 2014.
- P. Pavis, *Le discours de la critique dramatique*, in «Voix et images de la Scène», 1982 pp. 134–135.

- I. Rialland, *La critique d'art sur le Web: de quelques mutations du jugement critique*, in «Communication & Langages», vol. 3, n. 181, 2014, pp. 115–127.
- G. Rogoff, *Theatre Criticism: The Elusive Object, The Fading Craft*, in «Performing Arts Journal», vol. 9, nn. 2-3, 1985, pp. 133–141.
- R. Schechner, *On Theatre Criticism*, in «The Tulane Drama Review», vol. 9, n. 3, Primavera 1965, pp. 13–24.
- ——— *Approaches to Theory/Criticism*, in «The Tulane Drama Review», vol. 10, n. 4, Estate 1966, pp. 20–53
- W.B. Worthen, *Deeper Meanings and Theatrical Technique: The Rhetoric of Performance Criticism*, *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, n. 4, Inverno 1989, pp. 441–455.
- J. Wren-Lewis, *The Encoding / Decoding Model: Criticisms and Redevelopments for Research on Decoding*, in «Media, Culture & Society Media, Culture & Society», vol. 5, n. 2, 1983, pp. 179–197.

### **Atti di convegno**

- AA. VV., *La crisi della critica teatrale. Atti del convegno di Cosenza, 4 Maggio 1998*, Biblioteca Teatrale, n.54, Aprile-Giugno 2000.
- AA.VV. *The Critic is Present or: Towards Embodied Criticism*, Atti del convegno organizzato da Sterijino pozorje, Serbia e Associazione Internazionale Critici di Teatro (AICT/IATC), Novi Sad, 17-18 Settembre 2015.
- AA. VV *La crisi della critica teatrale. Atti del convegno di Cosenza, 4 Maggio 1998*, Biblioteca Teatrale, n. 54, (2000).
- D. Beronio, C. Tafuri (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017 – Atti del convegno di Genova 5-7 Maggio 2017*, AkropolisLibri, Genova 2018.
- F. Bolzoni (a cura di), *Critici e autori, complici e/o avversari? Atti del convegno di Ferrara, 9-10 novembre 1974*, Marsilio, Venezia 1976.
- U. Ronfani (a cura di), *Per Roberto De Monticelli. Per il teatro. Atti del convegno ANCT, 2-3 dicembre 1996*, Milano, 1997.
- G. Ursini Uršič, *Spettacolo e informazione. Lo spazio della critica. Atti del convegno di Milano, 6-7 Giugno 1980*, La Casa Usher, Firenze 1983.

## STUDI SUL GIORNALISMO

### Monografie e miscellanee

- A. Anichini, *Digital Writing*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romana (RN) 2014.
- O. Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Bari 2013.
- A. Bettini, *Giornali.it. La storia dei siti internet dei principali quotidiani italiani*, Ed.it, Catania 2006.
- F. Carlini, *Parole di carta e di web. Ecologia della comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.
- G. Farinelli, *Storia del giornalismo italiano: dalle origini a oggi*, UTET libreria, 2004.
- P.J. Glociczki, *Journalism and Memorialization in the Age of Social Media*, 2015.
- G. Gozzini, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano 2000.
- A.M. Lorusso, P. Violi, *Semiotica del testo giornalistico*, GLF editori Laterza, Roma; Bari 2013.
- S. Maras, *Objectivity in Journalism*, John Wiley & Sons, Cambridge 2013.
- D.M. Marchionni, E. Thorson, *Explicating Journalism-As-a-Conversation: Two Experimental Tests of Online News*, University of Missouri-Columbia, Columbia, Mo. 2009.
- R. Marini, *Mass-media e discussione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- J.V. Pavlik, *Journalism and New Media*, Columbia University Press, New York 2001.
- S. Peticca, *Il giornale on line e la società della conoscenza*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2005.
- A. Phillips, *Journalism in Context. Practice and Theory for the Digital Age*, Routledge, London-New York 2015.
- M. Pratellesi, *New journalism. Dalla crisi della stampa al giornalismo di tutti*, Mondadori, Milano 2013.
- R. Staglianò, *Giornalismo 2.0. Fare informazione al tempo di internet*, Carocci, Roma 2002.

### Articoli di giornale

- J. Jarvis, *The Press Becomes the Press Sphere*, in «Buzz Machine», (online), 10 Aprile 2008.

### Articoli di periodici specializzati

- J. Burgess, C. Harrison, P. Maiteny, *Contested Meanings: The Consumption of News About Nature Conservation*, in «Media, Culture and Society», vol. 13, n. 4, 1991, pp. 499–519.
- V. Jeanne-Perrier, N. Smyrniotis, et al., *Journalism and Social Networking Sites: Innovation and Professional Transformation or Imposition of “Sociability”?*, in «About Journalism», vol. 4, n.1, Marzo 2015, pp. 8–11.
- R. Kautsky, A. Widholm, *Online Methodology: Analysing News Flows of Online Journalism*, in «Westminster Papers in Communication and Culture», vol. 5, n. 2, 2008, pp. 81–97. F. Zeller, A. Hermida, *When Tradition Meets Immediacy and Interaction The Integration of Social Media in Journalists’ Everyday Practice*, About Journalism, vol. 4, n. 1, Marzo 2015, pp. 106–119.

## FILOSOFIA DIGITALE, TECNOESTETICA, TECNOPSICOLOGIA

### Monografie e miscellane

- T.W. Adorno, R. Solmi, *Minima Moralia*, Einaudi(IS) Einaudi., Torino]; Torino 1954.
- J. Bailey, *After Thought: The Computer Challenge to Human Intelligence*, Basic Books, New York 1996.
- D. De Kerckhove, *Connected Intelligence: The Arrival of the Web Society*, Somerville House, Toronto 1997.
- — *La mente accresciuta*, Digipub, Milano 2010.
- — *Psicotecnologie connettive*, EGEA, Milano 2014.
- D. De Kerckhove, C.M. De Almeida, *The point of being*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014.
- K. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, MA 2002.
- — *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, The University of Chicago Press, Chicago; London 2012.
- — *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, Ill. 1999.
- D.D. Hoffman, *Visual Intelligence: How We Create what We See*, W.W. Norton, New York 1998.
- D. Ihde, *Instrumental Realism: the Interface Between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- J. Johnson, *Designing with the Mind in Mind: Simple Guide to Understanding User Interface design rules*, Morgan Kaufmann Publishers/Elsevier, Amsterdam; Boston 2010.

- S. Johnson, *Interface culture*, Perseus Books, New York 1997.
- F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford, CA 1990.
- — *Literature, Media, Information Systems*, G+B Arts, Amsterdam 1997.
- P. Montani, *Tecnologie della sensibilità: estetica e immaginazione interattiva*, R. Cortina, Milano 2014.
- S. Rose, *The Making of Memory: From molecules to mind*, Bantam Books, London 1993.
- B. Shneiderman, C. Plaisant, M. Cohen, S. Jacobs, N. Elmqvist, *Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-Computer Interaction*, 2018.
- F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993.
- D. Vernon, *Artificial Cognitive Systems: A Primer*, MIT Press, Cambridge, MA 2014.
- P. Wallace, *La psicologia di Internet*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

### Articoli di periodici specializzati

- D. Beer, *Power Through the Algorithm? Participatory Web Cultures and the Technological Unconscious*, in «New Media & Society», vol. 11, n. 6, 2009, pp. 985–1002.
- J.-F. Blanchette, *A Material History of Bits*, in «Journal of the American Society for Information Science and Technology», n. 62, n. 6, Giugno 2011, pp. 1042–1057.
- I. Bondebjerg, *The Embodied Mind: When Biology Meets Culture and Society*, in «Palgrave Communications», n. 1, Luglio 2015, pp. 15015.
- N. Casemajor, *Digital Materialisms: Frameworks for Digital Media Studies*, in «Westminster Papers in Culture and Communication», vol. 10, n. 1, Settembre 2015, pp. 4–17.
- E. Fredkin, *An Introduction to Digital Philosophy*, in «International Journal of Theoretical Physics», vol. 42, n. 2, Febbraio 2003, pp. 189–247.
- V. Gallese, *Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività*, in «Educazione Sentimentale», n. 20, 2013, pp. 8–24.
- N. Gane, *Radical Post-Humanism. Friedrich Kittler and the Primacy of Technology*, in «Theory, Culture & Society», vol. 22, n. 3, 2005, pp. 25–41.
- J. Hondros, *The Internet and the Material Turn*, in «Westminster Papers in Culture and Communication», vol. 10, n.1, Settembre 2015, pp. 1–3.
- J. Parikka, *New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter*, in «Communication and Critical/Cultural Studies», vol. 9, nn. 2-3, Settembre 2012, pp. 95–100.
- R. Reichert, A. Richterich, et al. (a cura di), *Digital Material/ism*, in «Digital Culture & Society», vol. 1, n. 1, 2015.

- D. Santos Silva, *The Future of Digital Magazine Publishing*, in «Information Services and Use», vol. 31, nn. 3.4, 2011, pp. 301–310.
- I. van der Tuin, R. Dolphijn, *The Transversality of New Materialism, Women* in «A Cultural Review», vol. 21, n. 2, Agosto 2010, pp. 153–171.

## FILOSOFIA POLITICA ED ESTETICA, RETORICA DEL DISCORSO

### Monografie e miscellane

- M. Achbar, *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media.*, Black Rose Books, 2010.
- J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.
- R. Barthes, *Image, Music, Text*, Hill & Wang, New York, NY 1978.
- — *S/Z*, Einaudi, Torino 1981.
- — *Variazioni sulla scrittura - Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.
- — *Saggi critici*, Einaudi, Torino 2002.
- — *Sul teatro*, Meltemi Editore, Roma 2002.
- J. Baudrillard, *Simulacra and simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- — *Cyberfilosofia*, Mimesis, Milano 2012.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Bur, Milano 2013.
- — *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012.
- G. Benvenuti, *La cenere lieve del vissuto: il concetto di critica in Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 1994.
- S. Biancu, *Saggio sull'autorità*, EDUCatt - Ente per il diritto allo studio universitario dell'Università Cattolica, Milano 2012.
- M. Bloch, *Apologia della storia: o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1998.
- D.W. Booth, *Reading Doesn't Matter Anymore: Shattering the Myths of Literacy*, Pembroke Publishers Limited, 2006.
- N. Chomsky, *Il potere dei media ; con il saggio, Fascismo strisciante*, Vallecchi, Firenze 1994.
- — *Media e Potere*, Bepress, Lecce 2014.
- Y. Citton, *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, duepunti Edizioni, Palermo 2012.
- R. De Gaetano, *Politica delle immagini : su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011.
- P. Delany, G.P. Landow, *Hypermedia and Literary Studies*, MIT, Cambridge, Mass 1995.

- J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.
- J. Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, University of Chicago Press, Chicago 1994.
- I. Fang, *Alphabet to Internet: Media in Our Lives*, Routledge, London-New York 2014.
- M. Foucault, *Il discorso, la storia, la verità*, Einaudi, Torino 2001.
- — *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino 2001.
- — *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003.
- — *L'archeologia del sapere: Una metodologia per la storia della cultura*, Bur, Milano 2009.
- — *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 2016.
- U. Galeazzi, *La teoria critica della scuola di Francoforte: diagnosi della società contemporanea e dialogo critico con il pensiero moderno*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2000.
- G. Genosko, *McLuhan and Baudrillard: the Masters of Implosion*, Routledge, London-New York 1999.
- C. Gordon (a cura di), *Michel Foucault. "Power/Knowledge". Selected Interviews and Other Writings*, Pantheon Books, New York 1980.
- H.U. Gumbrecht, M. Marrinan (a cura di), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford, CA 2003.
- E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert, *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlino 2009.
- G.P. Landow, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, JHU Press, Baltimore 2006.
- G. Langlois, *Meaning in the Age of Social Media*, Palgrave Macmillan, New York 2014.
- R.A. Lanham, *The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- J.S. Mill, *Sulla libertà*, Il Saggiatore, Milano 1981.
- W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT press, Cambridge 1994.
- T.H. Nelson, *Literary Machines*, Ted Nelson, New York 1983.
- W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 2014.
- P. Pellegrino, *Teoria critica e teoria estetica in Th.W. Adorno*, Editrice Argo, Lecce 2004.
- J. Rancière, *Le Maître ignorant*, Fayard, Paris 1987.

- — *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1999.
- — *The politics of Aesthetics. The distribution of the Sensible*, Continuum, London 2004.
- — *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.
- — *The Emancipated Spectator*, Verso Books, London 2014.
- — *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.
- S. Rosenheim, *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1997.
- P. Watzlawick, P. Beavin, D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma 1971.
- N. Zurbrugg (a cura di), *Jean Baudrillard: art and artefact*, SAGE Publications, Thousand Oaks, CA 1997.

### Articoli di giornale

- G. Carrara, *L'autorialità ai tempi di internet*, in «Nazione Indiana», 16 Giugno 2016.
- FQ Magazine (Redazione), *Umberto Eco contro i social: "Hanno dato diritto di parola a legioni di imbecilli,"* in «Il Fatto Quotidiano» (online), 11 Giugno 2015.
- K. Fricker, *The Crisis in Theatre Criticism is Critics Saying There's a Crisis*, in «The Mental Swoon», (online), 11 Settembre 2014.
- L. Gardner, *When Every Edinburgh Show Gets Five Stars, rating-system inflation has won*, in «The Guardian» (online), 21 Agosto 2011.
- — *Is Theatre Criticism in Crisis?*, in «The Guardian», (online), 10 Agosto 2013.
- V. Giacomini, *Criticare non serve a niente*, in «Lo Straniero», (online), 28 Gennaio 2016.
- M. Gomez, *Infrastructures of the Digital: Critical Approaches from Art*, in «Interartive», (online), 5 Maggio 2016.
- J. Guriel, *I Don't Care About Your Life. Why Critics Need to Stop Getting Personal in Their Essays*, in «The Walrus», (online), 10 Aprile 2016.

### Articoli di periodici specializzati

- C. Bagnoli, *The Authority of Reflection*, in «Theoria», vol. 22, n. 58, 2007, pp. 43–52.
- C. Bagnoli, *Verità e Autorità*, «Spazio Filosofico», n. 4, pp 39–48, Gennaio 2012.

- J. Baudrillard, *The Masses: the Implosion of the Social in the Media*, in «New Literary History», n. 16, 1985, pp. 577–89.
- Y. Citton, *Le retour de l'objectivité?*, in «Revue des Livres», n. 9, 2013, pp. 4–9.
- F. Eloire, *The Bourdieusian Conception of Social Capital: A Methodological Reflection and Application*, in «Forum for Social Economics Forum for Social Economics», vol. 47, nn. 3-4, 2018, pp. 322–341.
- B. Jones, *Rhetorical Criticism of the Online Discourse*, in «Rhetoric Society Quarterly», n. 62, 2011, pp. 24–32.
- E. McLuhan, *Literacy in a New Key*, in «Vital Speeches of the Day», vol. 75, n. 8, Agosto 2009, pp. 356.
- T. Morgan, *Is there an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality*, in «American Journal of Semiotics», n. 3, 1985, pp. 1–40.
- J. Packer, “*Epistemology Not Ideology, or Why We Need New Germans*,” *Communication and Critical/Cultural Studies*, n. 10, 2013, pp. 295–300.
- B. Warnick, *Rhetorical Criticism of Public Discourse on the Internet: Theoretical implications*, in «Rhetoric Society Quarterly», vol. 28, n. 4, Settembre 1998, pp. 73–84.
- J.P. Zappen, *Digital Rhetoric: Toward an Integrated Theory*, in «Technical Communication Quarterly», vol. 14, n. 3, 2005, pp. 319–325.

## **METODOLOGIA DELLA RICERCA QUALITATIVA**

### **Monografie e miscellanee**

- R.A. Krueger, *Focus Groups: A Practical Guide for Applied Research*, Sage, Newbury Park 1994.
- T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1970.
- D. Morgan, R. Krueger, *Focus Group Kit*, Sage, London 1998.
- D.L. Morgan, *Focus Groups as Qualitative Research*, Sage, Newbury Park 1997.
- D. Silverman, *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*, Sage, London 1993.
- S. Vaughn, J.S. Schumm, J.M. Sinagub, *Focus Group Interviews in Education and Psychology*, Sage, London 1996.

## Articoli di periodici specializzati

- L.C. Beck, W.L. Trombetta, S. Share, *Using Focus Group Sessions Before Decisions Are Made*, in «North Carolina Medical Journal», vol. 47, n. 2, Febbraio 1986, pp. 73–74.
- H. Becker, B. Geer, *Participant Observation and Interviewing: A Comparison*, in «Human Organization», vol. 16, n. 3, Settembre 1957, pp. 28–32.
- P. Bourdieu, *The Social Space and the Genesis of Groups*, in «Theory and Society», vol. 14, n. 6, 1985, pp. 723–744.
- D.C. Glik, K. Parker, et al. (a cura di), *Integrating Qualitative and Quantitative Survey Techniques*, in «International Quarterly of Community Health Education», vol. 7, n. 3, 2016, pp. 181–200.
- M. Javidi, L.W. Long, M.L. Vasu, D.K. Ivy, *Enhancing Focus Group Validity With Computer-Assisted Technology in Social Science Research*, in «Social Science Computer Review Social Science Computer Review», vol. 9, n- 2, 2016, pp. 231–245.
- T.D. Jick, *Mixing Qualitative and Quantitative Methods: Triangulation in Action*, in «Administrative Science Quarterly», vol. 24, n. 4, 1979, pp.602–611.
- H.M. Kepplinger, *Content Analysis and Reception Analysis*, American Behavioral Scientist American Behavioral Scientist, vol. 33, n. 2, 1989, pp. 175–182.
- J. Kitzinger, *The Methodology of Focus Groups: The Importance of Interaction Between Research Participants*, in «Sociology of Health and Illness», vol. 16, n. 1, 1994, pp. 103–121.
- P.F. Lazarsfeld, *The Use of Detailed Interviews in Market Research*, in «Journal of Marketing», vol. 2, n. 1, 1937, pp. 3–8.
- P. Lunt, S. Livingstone, *Rethinking the Focus Group in Media and Communications Research*, in «Journal of Communication», vol. 46, n. 2, Giugno 1996, pp. 79–98.
- R. Merton, *The Focused Interview and Focus Groups: Continuities and Discontinuities*, in «Public Opinion Quarterly», vol. 51, n. 4, 1987, pp. 550–566.
- R. Merton, P. Kendall, *The Focused Interview*, in «American Journal of Sociology», vol. 51, n. 6, Maggio 1946, pp. 541–557.
- G. Myers, *Displaying Opinions: Topics and Disagreement in Focus Groups*, in «Language in Society», n 27, 1998, pp. 85–111.
- J. Smithson, *Using and Analysing Focus Groups: Limitations and Possibilities*, in «International Journal of Social Research Methodology», vol. 3, n.2, Gennaio 2000, pp. 103–119.

- M. Tadajewski, *Focus Groups: History, Epistemology and Non-Individualistic Consumer Research*, in «Consumptions, Market and Culture», vol. 19, n. 4, 2016, pp. 319–345.
- A.J. Vidich, G. Shapiro, *A Comparison of Participant Observation and Survey Data*, in «American Sociological Review», vol. 20, n. 1, 1955, pp. 28–33.
- S. Wilkinson, *Focus Group Methodology: A Review*, «International Journal of Social Research Methodology», vol. 1, n3, Gennaio 1998, pp. 181–203.