

Il corpo mediatizzato

Corpo e personaggio nel teatro intermediale

Antonio Pizzo

1. *Gli esordi*

Nella concezione contemporanea di spettacolo, a partire dagli anni Ottanta, l'avvento delle tecnologie digitali ha portato in evidenza il rapporto tra corpo reale e corpo mediale. Il dibattito si è mantenuto su due cardini principali (e interconnessi): da un lato la nozione di presenza dal vivo del performer come principio primo dell'arte teatrale, e dall'altro la possibilità di arricchire il binomio spazio/performer con la riproduzione di immagini in movimento. Sebbene si tratti di temi messi in evidenza negli ultimi decenni, è chiaro che siano stati problematizzati da circa un secolo. La nozione di presenza del performer si era imposta con forza già con le Avanguardie e in particolare con Artaud, così come l'utilizzo di proiezioni in eventi dal vivo risale ai primi tentativi d'introduzione del film in scena.

Questo rapporto con lo spettacolo del Novecento è stato rappresentato sostanzialmente in due modi. Steve Dixon, nel 2007, sebbene (e come molti altri) non mancasse di citare Artaud e i predecessori, poneva l'accento sugli elementi di novità e discontinuità.¹ Nello stesso anno Greg Giesekam preferiva invece marcare la linea di continuità, e denunciava una sorta di "amnesia storica" che obliterava l'uso del film a teatro nei primi anni del secolo.² Anche Gwendolyn Waltz nel 2006 aveva notato come i primissimi esperimenti di teatro multimediale non trovasse-ro spazio nel discorso corrente, e rintracciava l'utilizzo di spettacolari scene con ambienti proiettati già sul finale dell'Ottocento.³

È indubbio che, negli esordi, il cinema ha incontrato il teatro soprattutto come una tecnica di allestimento. È probabile che nei primissimi casi le immagini fisse o in movimento entrassero a teatro innanzitutto come attrazione, secondo la fortu-

¹ Steve Dixon, *Digital Performance*, MIT Press, Cambridge 2007.

² Greg Giesekam, *Staging the Screen*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

³ Gwendolyn Waltz, *Filmed Scenery on the Live Stage*, «Theatre Journal», 58, 4 (2006), pp. 547-73. Cfr. anche *Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performance*, in *La Decima Musa: il Cinema e le Altre Arti*, a cura di Leonardo Quaresima e Laura Vichi, Forum, Udine, 2001, pp. 543-560.

nata definizione di Gunning⁴; ma è certo che negli anni Venti, il rapporto è già più articolato. In questo senso, Giesekam ricorda non solo gli allestimenti di Piscator ma quelli di Eisenstein (*Anche il più furbo ci può cascare*, 1923).⁵ Piscator è un riferimento importante ma, ben inteso, non come scopritore dell'utilizzo del film a teatro, bensì come colui che l'ha introdotto secondo una competenza linguistica e non unicamente spettacolare. Nel suo caso infatti erano proprio alcune proprietà del nascente linguaggio cinematografico (il documento, l'oggettività filmica) ad essere utilizzate coscientemente all'interno della produzione teatrale: il cinema all'interno di un montaggio dinamico di elementi politicamente ispirato dalla dialettica marxista.⁶

Ma ciò che interessa più specificamente in questa sede è che, in quegli anni, e proprio in relazione alle messe in scena di Piscator, già si poneva la questione dei compiti dell'attore in relazione al nuovo media.⁷ Il regista notava che gli attori avrebbero dovuto aggiornare il proprio stile al nuovo impianto scenico; dovevano abituarti alla "precisione della battuta in cui lo costringe il film", e quindi incorporarsi "nell'insieme della rappresentazione".⁸ Dal suo punto di vista era "ridicola l'asserzione che l'attore non può recitare davanti a un quadro cinematografico, perché la superficie piatta dello schermo contrasta con la sua recitazione plastica" perché, "l'uomo vivo si inserisce in un modo molto più vitale e interessante nel quadro vivo del film".⁹

A parte l'invasione dell'impianto scenografico, le questioni messe in campo da Piscator sono tre: la drammaturgia dello spettacolo in cui l'attore condivide l'azione con inserti filmici; l'ipotetico contrasto tra corpo fisico e la sua virtualizzazione nell'immagine; i problemi che il nuovo impianto poneva al ruolo drammatico. Molti decenni dopo, i primi due temi sono ancora rilevanti nel dibattito ma il terzo è stato sostituito da una riflessione sull'ontologia del corpo.¹⁰

⁴ Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, «Wide Angle», 8, 3-4 (1986), pp. 63-70; cfr. anche Wanda Strauven (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

⁵ Per gli esordi di Eisenstein a teatro con il Proletkult si veda Ian Christie, Richard Taylor, *Eisenstein Rediscovered*, London, Routledge, New York, 1993.

⁶ Greg Giesekam, *Staging the Screen*, cit., p. 42. Giesekam naturalmente fa ampio riferimento agli scritti di Piscator (cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1976), ma riporta l'attenzione anche su un altro trattato in cui sono ampiamente discussi gli usi e le possibilità della proiezione cinematografica in spettacoli teatrali: Friedrich Kranich, *Buhntechnik der Gegenwart*, due volumi pubblicati da Oldenbourg nel 1929 e 33 in Germania. Sulla riflessione teorica e pratica intorno all'uso del film in scena cfr. Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1936, p. 181.

⁷ Greg Giesekam, *Staging the Screen*, cit., pp. 46-47.

⁸ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., pp. 158-159.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr., oltre il già citato saggio di Giesekam, almeno: Randall Packer e Ken Jordan, *Multimedia:*

2. La contaminazione linguistica

Nel 1966 “The Tulane Drama Review” dedicava un numero ai rapporti tra teatro e film e un articolo di Michael Kirby seguiva la linea di continuità per tracciare un breve resoconto storico.¹¹ Kirby, affascinato dalle possibilità che si aprivano per le arti visive e dinamiche, citava soprattutto il Bauhaus tra i precursori, suggerendo che, in quell’ultimo decennio, il dialogo tra codici del teatro e del cinema era avvenuto in un ambito spurio, più vicino alle arti visive, precursore della performance. È assente una esplicita interpretazione o motivazione sociologica circa l’invasione dei nuovi media a teatro; manca quella sorta di mantra che “giustifica” o “reclama” l’utilizzo dei media a teatro in quanto aggiornamento dell’esperienza del pubblico alle condizioni contemporanee. Eppure questa prospettiva è presente in molti studi degli ultimi tre decenni ed è rintracciabile anche agli inizi del Novecento. Non possiamo infatti negare che il motivo dell’aggiornamento delle arti all’esperienza contemporanea muovesse tutta l’avanguardia Futurista, e che se ne trovino tracce anche in Mejerchol’d quando nel 1930 propone una ‘cinematografizzazione’ del teatro per rispondere alle esigenze politiche e culturali del nuovo mondo socialista.¹²

Quel numero della rivista si poneva nel guado tra due modi di concepire il rapporto tra scena e film, e l’articolo di Kirby elaborava una relazione eminentemente linguistica e di codici. Era proprio il passaggio tra il film come elemento tecnologico, da utilizzare all’interno della pratica teatrale (e anche drammaturgica), e il media come sistema di comunicazione, da inserire come segno ulteriore all’interno dei codici della scena; un passaggio che si svilupperà proprio a partire dagli anni Sessanta, e che Gieseckam ha descritto come la svolta dal multimediale all’intermediale.¹³ Inoltre Kirby si concentrava sui codici dell’evento scenico nella sua interezza e non sviluppava una riflessione sulla corporeità della scena e la virtualità dell’immagine eludendo di conseguenza la questione del ruolo dell’attore o la sua presenza/assenza.

L’attenzione dei codici è proprio la spina dorsale del contributo che Susan Sontag pubblica nel medesimo numero della rivista.¹⁴ Il confronto tra teatro e cinema, non è condotto (come accadeva negli anni Trenta e Quaranta con Kranich o Jones)¹⁵ sul

from Wagner to Virtual Reality, Norton, New York, London, 2002; Steve Dixon, *Multimedia Theatre 1911-1959*, in *Digital Performance*, cit., pp. 92-130.

¹¹ Michael Kirby, *The Uses of Film in the New Theatre*, «The Tulane Drama Review», 11, 1 (1966), pp. 49-61.

¹² Vsevolod Mejerchol’d, *The Reconstruction of the Theatre*, in *Meyerold on Theatre*, a cura di Edward Braun, London: Methuen, 1998, 336, 255. Cfr. anche Vsevolod Mejerchol’d, *Il teatro e il cinema*, in *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 366 e p. 227.

¹³ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, p. 9.

¹⁴ Susan Sontag, *Film and Theatre*, «The Tulane Drama Review», 11, 1 (1966), pp. 24-37.

¹⁵ F. Kranich, *Buhntechnik der Gegenwart*, Oldenbourg, Monaco e Berlino, vol. I 1929, vol. II 33;

crinale del possibile utilizzo del film come elemento della drammaturgia e messa in scena teatrale, ma come confronto tra due arti distinte. Ed emergono spunti che anticipano questioni dibattute decenni dopo. Innanzitutto confuta la differenza tra cinema in quanto testo e teatro in quanto evento perché irrilevante, almeno per quanto riguarda quella che anni dopo verrà definita *audience engagement*. In tutti i casi, dice Sontag, si tratta di rappresentazioni cognitive le cui caratteristiche non sono direttamente legate alla tecnica o modalità di produzione: “per quanto riguarda l’esperienza individuale non fa differenza se il film è identico in ogni proiezione mentre la performance teatrale è altamente mutevole”.¹⁶

L’accento posto sull’esperienza cognitiva del pubblico rende quasi irrilevante anche la questione della bidimensionalità del cinema e della tridimensionalità del teatro, che aveva già interessato Piscator ed era restata un tema ricorrente nella critica teatrale. Secondo Sontag le specificità riguardano la frammentarietà o l’organicità dello spazio.¹⁷ La differenza non risiede in una qualche essenza dello spazio rappresentato bensì nel modo in cui è organizzato: “il teatro utilizza lo spazio in modo continuo mentre il cinema, mediante il montaggio, accede a un uso alogico e discontinuo”.¹⁸ Ma, anche nel caso di Sontag, l’attore e il corpo non assumono un ruolo chiave e non sono problematizzati.

Dunque, nell’arco di sessant’anni, la relazione tra teatro e cinema nasce da un interesse scenotecnico, si sviluppa in funzione del fascino della modernità che il cinema portava con sé, per poi confluire in un più generale discorso sui media e la loro specificità e le possibili contaminazioni linguistiche, senza però sviluppare una teoria della presenza virtuale o del corpo sintetico.

3. *L’influenza post strutturalista*

Gieseckam ricorda che alle diverse richieste poste all’attore dal cinema e dalle sue nuove tecnologie è possibile aggiungere ulteriori richieste da parte della performance intermediale: “gli attori possono trovarsi a lavorare nello stesso momento con partner o ambienti reali e virtuali”; “la loro performance può essere inclusa in un complesso sistema di immagini, suoni e azioni” e “lo spazio in cui operano assume un carattere cinematografico”.¹⁹ Mentre la questione della recitazione per la macchina da presa è stata affrontata fin dagli esordi e continua a lasciare tracce

Robert E. Jones, *The Dramatic Imagination. Reflection and Speculation on the Art of the Theatre*, New York: Theatre Art Books, 1941.

¹⁶ Susan Sontag, *Film and Theatre*, cit., p. 31. Per questa autrice, come per altri in seguito, le virgolette indicano la sintetica traduzione di brani tratti direttamente dalle fonti.

¹⁷ Qui Sontag riprende alcune importanti intuizioni di Allardyce Nicoll, *Film and Theatre* cit., pp. 39-41.

¹⁸ Sontag Sontag, *Film and Theatre*, cit. p. 29.

¹⁹ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 14.

nella letteratura critica,²⁰ la questione di come le tecniche dell'attore teatrale siano influenzate dalla presenza del film o del video sono restate abbastanza in ombra. La situazione non cambiò nemmeno con la svolta performativa, tra gli anni Sessanta e Settanta, laddove all'uso scenotecnico della multimedialità si affiancava una riflessione sui codici dei diversi media.

Un punto di svolta possiamo riconoscerlo negli anni Ottanta quando gli studi post-strutturalisti e postmoderni hanno fatto da cassa di risonanza per la discussione del concetto di presenza. Naturalmente la nozione non appare improvvisamente in quegli anni, anzi era ampiamente discussa, tanto che a Nicoll, già negli anni Trenta, riteneva “impreciso e superficiale” considerare la presenza in carne ed ossa dell'attore come unico discrimine tra cinema e teatro.²¹ Ed è ubiqua in tutta la produzione teorica sull'attore, anche in Stanislavskij e tra i suoi allievi. Nel *Lavoro dell'attore su se stesso* si legge che “per avere il diritto di stare in scena bisogna che ci si senta la nostra presenza”,²² e Marija Knebel' ricorda che “la verità della presenza scenica dell'attore è il valore fondamentale del pensiero etico-estetico stanislavskiano”.²³

Ma è altrettanto chiaro che la nozione di presenza passa da valori quali verità o carisma a un preciso accento sulla corporeità con la diffusione degli strumenti di riproduzione.²⁴ Se per lungo tempo l'attore ‘in carne ed ossa’ era stato un discrimine tra teatro e cinema, già con il volgere degli anni Cinquanta alcune posizioni teoriche non riguardavano più il corpo organico bensì la capacità di produrre una specifica esperienza nel pubblico. Ad esempio, Bazin chiarisce che gli strumenti di riproduzione hanno reso più complessa la relazione tra le immagini e le loro controparti ‘reali’ in cui i termini di presenza e assenza non sono più binari ma rappresentano uno spettro in cui esistono possibilità intermedie. Nelle sue opinioni, rispetto al teatro, “ciò che il cinema perde in termini di testimonianza diretta, viene

²⁰ Si vedano per lo meno: Vsevolod Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Vision Press Limited, London, 1954; John Garfield, *Lecture on Film Acting*, «TDR», 28, 4 (1984), pp. 73–78; Mary Ellen O'Brien, *Film Acting: The Techniques and History of Acting for the Camera*, Arco, New York, 1983; James Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1988; Michael Caine e Maria Aitken, *Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*, Applause Theatre Book, New York, 1990; Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano*, Marsilio, Venezia, 2016.

²¹ Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, cit., p. 25.

²² Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Bari, 1996, p. 348.

²³ Maria Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano, 2009, p. 24

²⁴ Paul Auslander, *Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective*, «PAJ», 34, 3 (2012), pp. 3-11.

bilanciato dalla prossimità dell'inquadratura": il cinema e il teatro producono effetti di presenza anche se fanno leva su due prossimità differenti.²⁵

La questione assume altri caratteri con la svolta post-moderna.²⁶ Nel 1990 Roger Copeland poteva riassumere le diverse declinazioni della nozione (carisma, sincerità, autenticità, contatto fisico, reciprocità, tempo presente) ma soprattutto dichiarava una sorta di paternità morale a Derrida e Baudrillard.²⁷

L'intervento di Copeland intendeva problematizzare la nozione e rispondeva a quello di cinque anni prima di Elinor Fuchs che, sempre partendo da Derrida, definiva l'idealizzazione della presenza negli anni Sessanta (Beck e Malina, Schechner, Chaikin, Brook) quasi come "un'azione di retroguardia"²⁸ e puntava l'attenzione, invece, sulla generazione seguente (Wilson, Foreman e naturalmente The Wooster Group) i quali, "in un movimento parallelo alla decostruzione di linguaggio e scrittura fatta da Derrida, iniziavano a esporre la testualità normalmente occultata dietro il materiale fonocentrico della performance".²⁹ Fuchs descriveva una tendenza alla testualizzazione del fatto teatrale, intesa come esposizione dei materiali compositivi. L'affermazione di una pratica teatrale che manifestava una testualità nuova, un progetto di evento, in cui la scrittura emergeva smascherata e fuori dal parlato del personaggio (per esempio la voce separata dall'attore mediante i microfoni) ben si adattava all'imporsi del video che quindi avrebbe dovuto essere letto come una testualità ulteriore in cui l'azione era mostrata nella sua costruzione, nella sua compilazione e non come atto del presente. Nello specifico dei compiti dell'attore, l'agente era mostrato in disgiunzione dalle proprie azioni e, anzi, erano messe in luce le strategie compositive delle sue figurazioni.

A partire dagli anni Ottanta, il discorso sulla presenza si è spostato su un piano eminentemente linguistico e filosofico e, per quanto riguarda la performance intermediale, è diventato quasi indistinguibile da quello sui media e i nuovi paradigmi di comunicazione nelle società digitalmente avanzate. La nozione di presenza si lega

²⁵ André Bazin, *Théâtre et Cinéma (Suite)*, «Esprit», 180/181, 7/8 (1951), pp. 232-53 (232-234).

²⁶ La nozione di presenza è stata oggetto di diversi interventi tra cui segnalo: Cormac Power, *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam, 2008; Jane R. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, Abingdon & New York, 2008. Un importante contributo in Italia è il numero monografico di «Culture Teatrali», a cura di Enrico Pitozzi, intitolato *On Presence*, 21 (2011), in cui i diversi contributi forniscono un quadro delle posizioni e delle possibilità.

²⁷ Roger Copeland, *The Presence of Mediation*, «TDR», 34, 4 (Winter, 1990), pp. 28-44 (29). All'influenza che questi filosofi e teorici hanno avuto sulla nozione di corpo incarnano bisogna aggiungere quella di molti altri (come ad esempio Merleau Ponty). Una influenza rintracciabile anche nel campo della danza (che qui non affrontiamo) come dimostra l'importante collezione curata da André Lepecki: *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2004.

²⁸ Elinor Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*, «PAJ», 9, 2-3 (1985), pp. 163-173 (164).

²⁹ Ivi, p. 166.

alla pervasività dei media; la veridicità dell'equazione corpo-presenza nel teatro è riconsiderata a partire dalle proposte di Derrida; e più in generale, la discussione sul corpo tecnologico o mediatizzato confluisce nelle ricerche più speculative e sulle teorie del teatro.³⁰

4. *La performance intermediale*

Questa tendenza prosegue negli anni Novanta e i concetti di presenza e spazio immateriale si fondono in un discorso sull'essere mediatizzato. Jennifer Parker-Starbuck ha buon gioco a sostenere che l'intero discorso sul teatro multimediale e su come le tecnologie abbiano invaso lo spazio del teatro, non è stato altro che un discorso sul corpo (e sul cyborg).³¹ Sul volgere del millennio la questione non riguardava la carne e le ossa dell'attore bensì l'esperienza del pubblico, vale a dire gli effetti sullo spettatore di tutta una serie di strategie di presentazione, simulazione e mediatizzazione del performer. Nel suo volume Dixon reclama la centralità del corpo in quanto principale elemento ontologico nello statuto della performance, anche se mediato dalle tecnologie: "buona parte della teoria cyber o sulla performance digitale aveva mancato di cogliere che era il medium ad essere virtuale e non il performer umano al suo interno".³² Però, in Dixon come negli altri, il discorso sul corpo obliterava i caratteri specifici della recitazione dell'attore, per dedicarsi invece all'analisi dei modi in cui la tecnologia interveniva sulla percezione della figura da parte del pubblico. Insomma, il problema della recitazione, introdotto da Piscator, si dissolve, e primeggia invece l'attenzione sugli effetti che la presenza del corpo mediatizzato ottiene sul pubblico.

Negli anni Novanta il teatro mediatizzato si era ormai imposto all'attenzione del pubblico e della critica ed erano nate una pletera di definizioni.³³ Si tratta di eventi spettacolari e teatrali non multimediali (proiezioni, film, video, computer) ma che fondano la propria drammaturgia, o in generale la propria scrittura, su una dialettica non banale tra i diversi codici utilizzati. Gieseckam li definisce come eventi in cui "l'intensa interazione tra il performer e i diversi media riesce a dare una nuova forma sia alla nozione di personaggio sia a quella di recitazione; sono performance

³⁰ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca, 1984; Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach (a cura di), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007; Marco De Marinis, *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, «TDR», 55, 4 (2011), pp. 64-74; Marco De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, in *Il teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 73-88.

³¹ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, p. 7.

³² Steve Dixon, *Digital Performance*, cit., p. 215.

³³ Anna Maria Monteverdi, *Nuovi Media, Nuovo Teatro*, FrancoAngeli, Milano, 2011.

in cui il materiale dal vivo e quello registrato non avrebbero senso l'uno senza l'altro".³⁴

È una nuova linfa che nutre i discorsi sul performer in una teoria del corpo mediatizzato. Una teoria che, come suggerisce Dixon, ha fatto leva sulla simbologia del doppio: una immagine potente ed evocativa (forse anche usurata), certo ancora in auge, anche se con caratteri diversi.

Il topos del doppio è stato utilizzato per sottolineare la sensazione di sconcerto intrinseca nella rappresentazione mediale del corpo.³⁵ In senso altrettanto generale, questo topos può essere inteso come la tensione tra organico e inorganico, diventando così il perno di discorsi a matrice sociologica, antropologica, a volte politica, fino ad alludere ai dispositivi di controllo e subordinazione di matrice post-strutturalista. Gabriella Giannachi, prendendo ad esempio gli spettacoli in cui Marcel·li Antunez Roca era inglobato in un esoscheletro tecnologico, mette in evidenza il dispositivo del discorso scenico invece che quello meramente tecnologico e quindi sottolinea che ogni atto sul corpo è un atto politico.³⁶ Ed è in una prospettiva simile che Jennifer Parker-Starbuck ha sviluppato una complessiva lettura femminista del concetto di cyborg.³⁷

I confini di questo dibattito sono sfrangiati e si prolungano in aree anche al di fuori dell'ambito più tradizionalmente teatrologico. In alcuni casi, l'analisi della performance tecnologica sembra più interessata all'individuazione (o alla definizione) di un nuovo statuto del corpo post umano nella società dei media digitali. È una prospettiva in cui l'evento performativo è analizzato soprattutto per la sua possibilità di aprire nuove considerazioni sulla realtà contemporanea e sulla condizione dell'individuo nel mondo moderno. In questo caso, l'intervento più rilevante è quello di Matthew Causey che, in una prospettiva quasi ancora interamente post strutturalista, si sposta nell'ambito della psicologia e della cognizione seguendo la lezione di Lacan, e configura la nozione di doppio nei termini di una separazione del soggetto psicologico. Seguendo gli ordini di realtà proposti da Lacan, Causey dichiara che è la stessa rappresentazione del reale a produrre una esperienza sconcertante, qualsiasi sia il mezzo utilizzato. Il doppio non segna una nuova natura tecnologica della presenza (perché anche i nostri corpi reali servono sempre come proiezione fantasmatiche per l'altro, per chi li utilizza³⁸), e appare innanzitutto nello schermo fantasmatico della percezione.³⁹ In questi termini il doppio

³⁴ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 8.

³⁵ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, cit., p. 198.

³⁶ Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres: an Introduction*, Routledge, London e New York, 2004, p. 43.

³⁷ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, cit.

³⁸ Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture*, Routledge, Abingdon e New York, 2006, p. 16.

³⁹ Ivi, p. 22.

digitale sarebbe solo una delle tante possibile manifestazioni percettibili di una scomposizione ontologica che è vera sia nella presenza tecnologia sia nel corpo organico.

In altri casi l'attenzione appare più orientata a catalogare il complesso articolarsi di modi in cui l'attività dell'attore si manifesta nella scena tecnologica. Ad esempio, Chris Salter, che per altro non abbandona il campo della tensione tra l'organico e il meccanico, continua a interrogarsi su una ipotetica «trasformazione ontologica» del corpo davanti gli occhi dello spettatore.⁴⁰

La teoria del doppio è stata elaborata, oltre che come frattura, anche i termini di sincronicità delle manifestazioni dell'agente; vale a dire che la performance digitale metterebbe in evidenza non tanto le scissioni quanto le opportunità di trasmutazione o traslazione tra realtà e media differenti nel mondo digitalizzato. Ad esempio Klich e Scheer sostengono che l'attore parli simultaneamente attraverso i linguaggi materiali e digitali, sottolineando così la possibilità che la presenza del performer tecnologico non sia obliterata o antinomica rispetto a quella digitale, bensì aumentata.⁴¹ Allo stesso modo Johannes Birringer scrive che la "performance mediatizzata implica una naturale dislocazione e ricollocazione" del performer.⁴²

Più estrema è la posizione di Broadhurst e Machon che ritengono *tout court* obsoleta la retorica del corpo come entità naturale o biologica, e propongono una entità culturalmente implicata con elementi tecnologici. In questo senso non solo verrebbe a cadere qualsiasi ipotesi di separazione e frattura ma anche l'enfasi sulla trasmutazione, in quanto non sarebbe possibile individuare entità discrete e separate bensì solo un continuum di manifestazioni ed estensioni. In altre parole il corpo non ha un confine assoluto ma definito dagli strumenti che utilizza per interagire con la realtà, e non si può più parlare di trasfigurazione ma di un continuo figurativo che va dall'organico al mediale.⁴³

Questi approcci sottopongono la nozione di corpo e di *embodiment* a una riflessione eminentemente culturale. Ancora una volta, i modelli di riferimento sono gli intellettuali post strutturalisti. Val la pena di notare che l'esperienza del corpo agito, osservato, manipolato si è sviluppata come troppo letterario e filosofico proprio negli anni in cui gli le scienze cognitive e neurologiche aprivano ulteriori vie di ricerca. Nel 2007, Bruce McConachie lamentava il divario tra estetica e scienze cognitive, in un articolo dove invitava a considerare la teoria del *conceptual*

⁴⁰ Chris Salter, *Entangled*, MIT Press Cambridge, MA - Londra, 2010, p. 222.

⁴¹ Rosemary Klich, Edward Scheer, *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, p. 55.

⁴² Johannes H. Birringer, *Performance, Technology, & Science*, PAJ Publications, New York, 2008, p. 105 e p. 128.

⁴³ Susan Broadhurst, Josephine Machon (a cura di), *Performance and Technology*, Palgrave Macmillan UK, New York, 2011, p. 149.

*blending*⁴⁴ per descrivere il modo in cui il corpo performativo in scena è sempre diverse cose contemporaneamente (ad esempio, attore e personaggio), oppure la teoria dell'*embodied realism*⁴⁵ per descrivere il modo in cui lo spettatore percepisce le azioni.⁴⁶ L'articolo apparve sul un numero del «Theatre Journal» che a questi studi era dedicato.⁴⁷ Lo stesso fece contemporaneamente anche «Culture teatrali» includendo, tra gli altri, un intervento di Vittorio Gallese che degli ormai famosi neuroni specchio è stato lo scopritore.⁴⁸

Dunque, dieci anni fa, nello stesso momento in cui appariva un'ampia letteratura sulla performance digitale, gli studi teatrali si aprivano a quelli cognitivi per discutere di *embodiment* e dell'esperienza del pubblico (e del performer).

Sembra però che le due strade non si siano unite. Ad esempio, qualche anno dopo, nel numero di «Culture teatrali» dedicato alla nozione di presenza, i riferimenti agli studi cognitivi appartengono al campo delle citazioni in nota e non diventano mai il centro dell'attenzione.⁴⁹ Oppure in un influente convegno intitolato *Corps en Scène: l'acteur face aux écrans*, nel 2015 a Parigi, solo tre interventi su novanta hanno fatto riferimento esplicito agli studi cognitivi per descrivere l'esperienza dello spettatore.⁵⁰

Vale a dire che il discorso sulla presenza, che come abbiamo visto prende una nuova via proprio in relazione alle nuove tecnologie, si è sviluppato e continua a farlo su un binario più orientato all'indagine estetica dell'evento e meno attento all'indagine scientifica dei termini in cui l'azione rappresentata interviene nella cognizione dello spettatore, seguendo un metodo che privilegia l'astrazione teorica, la creazione di categorie, all'indagine storica degli eventi.

5. Dalla presenza alla liveness

Auslander è stato il più energico animatore del discorso sull'apparire «dal vivo».⁵¹ Nel suo noto saggio *Liveness*,⁵² l'autore riconsiderava la nozione alla luce delle possibilità di trasmissione e riproduzione permesse dalla tecnologia. Nei termini

⁴⁴ Gilles Fauconnier e Mark Turner, *The Way We Think*, Basic Books, New York, 2002.

⁴⁵ George Lakoff e Mark L. Johnson, *Philosophy in The Flesh*, Basic Books, New York, 1999.

⁴⁶ Bruce McConachie, *Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies*, «Theatre Journal», 59, 4, 2007, pp. 553–77.

⁴⁷ Cfr. Amy Cook, *Interplay: The Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre*, «Theatre Journal», 59, 4 (2007), pp. 579-94.

⁴⁸ Francesca Bortoletti (a cura di), «Culture Teatrali», 16, 2007

⁴⁹ Enrico Pitozzi (a cura di), «Culture Teatrali», 21 (2011).

⁵⁰ Sorbonne Nouvelle e Université du Québec à Montréal, ultimo accesso 31 agosto 2017, <<http://acteurecrans.com/programme>>.

⁵¹ Philip Auslander, *Presence and Resistance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

⁵² Philip Auslander, *Liveness*, Routledge, Londra e New York, 1999.

da lui proposti, ciò che percepiamo presente davanti ai nostri occhi (nell'attuale orizzonte dei consumi culturali e di intrattenimento) è spesso una entità figurativa non più legata unicamente alla materialità organica della performance quanto piuttosto a un particolare allestimento mediale dell'evento. Dunque, nelle sue tesi, la capacità delle tecnologie digitali di apparire come presenze dal vivo scaturirebbe direttamente dalla loro abilità di rispondere in tempo reale. Evidentemente il ragionamento dell'autore affonda le proprie radici nello stesso terreno post-moderno al quale abbiamo fatto accenno nelle pagine precedenti; però ha il merito di farlo fiorire in una relazione più empirica tra performance dal vivo e media digitali. Lo spostamento dalla nozione di presenza a quella più mediologicamente orientata di *liveness* ha avuto un ampio seguito e ha provocato non poche reazioni. Si trattava di un concetto che entrava in rotta di collisione con l'ontologia della performance proposta da Peggy Phelan i cui gli elementi cardine erano "adesso", "corpo vivente", "irriproducibilità".⁵³ Forse proprio rispondendo alle polemiche suscitate, Auslander ha corretto la sua posizione mettendo ancor più in evidenza gli elementi culturali rispetto a quelli tecnologici.⁵⁴ La *liveness* quindi non è un tipo di percezione che dipende dall'utilizzo di una specifica tecnologia bensì è una esperienza dell'osservatore e, citando Gadamer, è il risultato di una "richiesta" di contemporaneità da parte della rappresentazione.⁵⁵

Le proposte di Auslander hanno indotto a pensare la primaria nozione di presenza in una forma scalabile, variabile a seconda delle condizioni. In questo senso, e sul piano storico, si muove il resoconto di Lehmann nel numero monografico di «Culture Teatrali».⁵⁶ Nello stesso numero, il curatore Enrico Pitozzi ha proposto la propria personale indagine sul binomio corpo/corporeità mettendo in luce l'esistenza di *gradazioni* di presenza nell'evento scenico.⁵⁷ E in un simile orizzonte Giulia Tonucci deduce una serie di modalità in cui la presenza può essere allestita in scena in termini di sovrapposizione, sdoppiamento e amplificazione.⁵⁸

⁵³ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge Londra e New York, 2005, pp. 146-148. Si ricordi anche l'importanza della presenza per il *loop di feedback* sul quale Erika Fischer-Lichte poggia il proprio discorso sulla performance; Erika Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo*, Carocci, Roma, 2014.

⁵⁴ In polemica con Auslander, Herbert Blau riteneva la tecnologia digitale sempre e comunque una protesi dell'essere vivente, e gli avatar o le figure generate al computer solo una sorta di fantasmi e non la manifestazione indiscutibile di una presenza; Herbert Blau, *The Human Nature of the Bot: A Response to Philip Auslander*, «PAJ», 24, 1 (January 2002), pp. 22-24 (24).

⁵⁵ Philip Auslander, *Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective*, cit. Mi sembra che qui Auslander accolga in parte l'osservazione di Blau in *The Human Nature of the Bot*, cit., p. 23.

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, *La presenza nel teatro*, «Culture Teatrali», 2011, 21, pp. 17-30.

⁵⁷ Enrico Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, «Culture Teatrali», 21, cit., pp. 107128.

⁵⁸ Giulia Tonucci, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, «Culture Teatrali», 21, cit., pp. 59-70.

Ma è anche vero la nozione di presenza è tanto ampia da non chiarire i tratti distinti della performance digitale e a questo si deve l'invito di Klich e Scheer ad andare oltre la retorica della presenza in quanto nucleo dell'esperienza della performance.⁵⁹ Resta inteso che la presenza non è più considerata all'intento delle tecniche attoriali per la rappresentazione del personaggio bensì come una qualità dell'essere è più spesso in quanto effetto cognitivo sul pubblico.

6. L'attore e il personaggio

Il discorso intorno all'attore e le tecnologie digitali è stato la porta d'ingresso per riflessioni differenti sia sulla nozione di performance contemporanea sia sulla condizione del soggetto nell'universo mediale; ma ha teso ad esulare dalle questioni specifiche riguardo i compiti o le tecniche che gli attori o i performer sviluppano per la rappresentazione dei personaggi in relazione ai nuovi media.

Certo la nozione di personaggio drammatico è stata ampiamente dibattuta nel Novecento, sia come elemento della drammaturgia sia come nozione scenica.⁶⁰ Trovo però pertinente la pragmatica osservazione di Andy Lavender secondo cui, nella prassi del teatro contemporaneo, resta spesso fondamentale "la figurazione di un io; la presentazione di una personalità mediante azioni che ci permettono di vedere l'individuo; [...] un 'altro' immaginario, formato dalla soggettività".⁶¹ La rinnovata testualizzazione del teatro, laddove i media contribuiscono a svelare i processi di costruzione delle figure che appaiono in scena,⁶² ha di certo partecipato alla sparizione della cosiddetta personificazione realistica ma, come suggerisce Gieseckam, sposta l'attenzione verso la "performance dell'identità".⁶³ Insomma, il personaggio *fictional* non è del tutto scomparso, anzi ipotizzerei che i media digitali partecipino alla sua sopravvivenza. La pratica attoriale in teatro è ancora *anche* fatta della rappresentazione di personaggi, agenti di una situazione drammaticamente elaborata. Sempre più spesso all'attore è richiesto di far ciò collaborazione con i media, e sono numerosi i casi di spettacoli dal vivo con tecnologie digitali avanzate in cui uno degli elementi cardini è la creazione del personaggio. Tendendo presente l'esperienza cognitiva che il pubblico fa di questo costrutti di performance

⁵⁹ Rosemary Klich, Edward Scheer, *Multimedia Performance*, cit., p. 104.

⁶⁰ Si vedano per lo meno: Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard Grasset, Parigi, 1978; Elinor Fuchs, *The Death of Character*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1996

⁶¹ Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, Routledge, Londra e New York, 2016, p. 108.

⁶² Elinor Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*, cit.

⁶³ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 248.

e media, sarebbe utile mettere a fuoco i compiti dell'attore, cioè all'insieme delle tecniche che deve padroneggiare.

Certo ogni discorso sui compiti dell'attore può contribuire alla creazione di una teoria sull'esperienza dell'attore,⁶⁴ ma in sede storiografica è plausibile considerare la relazione che l'attore deve costruire con gli elementi del proprio mestiere, quali competenze esplicite da acquisire. Potremmo procedere, anche nello specifico ambito della performance intermediale, a una discussione non tanto sul "saper essere" dell'attore, bensì sul suo "saper fare". Il dibattito sul teatro tecnologico, analizzando la relazione tra azioni dal vivo e contenuti mediali di vario tipo, ha proposto una nuova ontologia del corpo. A partire da questi risultati, ci sono sufficienti esempi per chiedersi cosa dovrebbe imparare un attore per contribuire ad eventi in cui i media digitali cooperano alla costruzione drammaturgica o performativa. Non si tratta quindi di predicare una specifica presenza connessa con l'agire in un ambiente altamente tecnologico e mediale, bensì di misurare di volta in volta quali strategie di figurazione sono attive e comprendere se hanno una diretta relazione con i media e in che modo. In conclusione, è opportuno che gli studi teatrali continuino a verificare i termini in cui l'attore opera ai fini della rappresentazione o figurazione di un personaggio, senza pregiudizi rispetto ai contributi delle tecnologie digitali e dei nuovi paradigmi di comunicazione. Le strategie di recitazione e i loro risultati possono variare in relazione agli strumenti digitali ma secondo logiche che si fondano su un saper fare elaborato nel tempo e nella prassi che non deve essere inteso necessariamente in una relazione proporzionale con la tecnologia utilizzata.

⁶⁴ A tal proposito si vedano di Phillip B. Zarrilli, *Acting (Re)considered*, Routledge, Londra e New York, 1995; *Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience*, «Theatre Journal», 56, 4 (2004), pp. 653-66; *An Enactive Approach to Understanding Acting*, «Theatre Journal», 59, 4 (2007), pp. 635-47.