

Titolo || Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale

Autore || Matteo Antonaci, Chiara Pirri

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## **Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale**

di *Matteo Antonaci e Chiara Pirri*

Alla luce dell'analisi condotta da Silvia Mei nel testo *Gli anni dieci della nuova scena italiana*, sentiamo la necessità di costruire un dialogo intorno alla metodologia con la quale, oggi, si tenta di far fronte alla narrazione dell'esperienza artistica contemporanea. Crediamo che un'analisi tesa a rilevare analogie e differenze con esperienze storiche passate o recenti, rivolgendosi esclusivamente ad un microcosmo artistico (quello di una piccolissima parte della già piccola produzione teatrale contemporanea), dimentichi il macrocosmo che agisce e percepisce queste stesse manifestazioni. Privilegiando come lente o filtro di lettura e apprendimento il medium teatrale si cerca di lottare per la preservazione di *un'avanguardia autocentrata sulle specificità dei proprio mezzi* (cosa del teatro degli anni 90' è rimasto? Cosa è stato messo in discussione? Perché?) mentre, a nostro parere, l'unico elemento in grado di accomunare le realtà artistiche prese in analisi, è la lotta per *l'indeterminazione del codice sorgente dell'arte*, la sua irreperibilità, tanto sul piano estetico, quanto su quello della memoria, per scongiurare la costruzione di quelle barriere verticali in grado di suddividere tanto i generi artistici quanto gli assi cronologici sui quali essi si sviluppano.

**Reti.** Nel momento in cui si accetta la definizione di "nativo digitale", ovvero la condizione di un'intera generazione nata in strettissimo contatto con tali forme di tecnologia (ma di conseguenza di pensiero), non possiamo più esimerci dal riconoscere un sistema di conoscenza, lettura e narrazione che passi esclusivamente attraverso il sistema rizomatico della "rete", intesa non come medium ma come modello di pensiero. In quest'ottica viene non solo a cadere il concetto di consequenzialità, ma anche i concetti di "rottura", "ondata" ed "avanguardia". Non si tratta più di individuare i cambiamenti o le connessioni con le espressioni artistiche degli anni Novanta, Ottanta ecc., ma piuttosto di riconoscere e descrivere quella rete tridimensionale che circonda le attuali creazioni connettendole, senza continuità di causa, ad esperienze storiche differenti, distruggendo definitivamente il filtro offerto dal medium teatrale ed estendendo l'analisi al panorama globale di un'arte senza "questioni di genere", dove gli artisti presi in esame si collocano autonomamente.

**La rete come maestra.** Quando Santasangre afferma: «Non ci sentiamo minimamente legati a quello che è successo nel passato (...)E' difficile pensare di essere figli di qualcuno quando non si conoscono i genitori!», non sottolinea, a nostro parere, il rifiuto della figura di un maestro, quanto la negazione di una sua eventuale unicità e dunque della tendenza ad identificare l'opera all'interno di un percorso cronologico consequenziale attinente ad una disciplina, in questo caso quella teatrale. Non è possibile legare la propria espressione ad esperienze del passato, non per un rifiuto di quelle stesse esperienze, ma poiché le si recupera e ritrova, consapevolmente o inconsapevolmente, intrecciate ad altre esperienze artistiche che stanno contemporaneamente nel *pre*, nell'*oggi* e nel *post*, lì dove il terreno di indagine tra differenti generazioni viene a coincidere e a sovrapporsi continuamente. E' il rifiuto della memoria in quanto chiave di riconoscibilità del proprio lavoro: se tutti, in quanto anonimi, possono essere maestri, allora nessuno lo è. La figura del maestro è così sostituita dal concetto di rete.

**Liveness.** Il teatro viene scelto in quanto mezzo di espressione sintetico. La conseguenza di tale funzionalità coincide spesso, secondo Mei, nel concepire una scena tendenzialmente muta e subordinata alla durata dell'immagine. Tale argomentazione, a nostro parere, assume valore solo se inquadrata nell'ottica della disciplina teatrale. Crediamo, invece, che ciò che molte compagnie hanno avuto modo di affermare negli ultimi dieci anni, sia la necessità di utilizzare il teatro come medium/filtro all'interno del quale è possibile svolgere, in tempo reale, quella sintesi disciplinare di cui parla la studiosa. Le specificità di più media (compreso il teatro) sono *reinventate* in uno spazio di cui si salvaguarda solo la dimensione temporale (*l'hic et nunc*) e le specificità relative alla modalità di visione. Più dispositivi sono intrecciati in maniera continuativa, rendendo gli unici elementi realmente caratterizzanti le opere la dimensione del *live* e il rapporto con lo spettatore, di cui spesso, proprio tramite il dispositivo teatrale, è pre-scelto il punto di vista.

**Sul suono** Silvia Mei riscontra nella produzione teatrale dei primi dieci anni del 2000, un utilizzo del suono che diviene *sound design* costante capace di condurre e sottolineare o farsi esso stesso azione. Se è vero che il suono diviene elemento fondamentale nella produzione di quasi tutti gli artisti citati, sono il suo aspetto qualitativo e la sua funzione ad essere declinati in maniera continuamente diversa. Così Santasangre, tanto in *Sei Gradi* quanto in *Sincronie di errori non prevedibili*, non utilizza il suono come conduttore dell'azione, o azione stessa, né come *landscape*, ma piuttosto come elemento corporeo, massa che si muove al pari di un attore sulla scena agendo in concomitanza con gli altri elementi posti allo sguardo dello spettatore. Diversamente il suono di *The dead* di Città Di Ebla, non si configura come corpo agente, ma come dimensione temporale spaziale ed emotiva, imponendosi come luogo del ricordo. Lo stesso utilizzo del suono è riscontrabile in *(A+B)3* e *Lev* di Muta Imago. Ancora, nelle opere di Pathosformel la musica, spesso realizzata dal vivo con strumenti acustici/organici, diviene voce di corpi non organici dettando l'evoluzione drammaturgica delle performance.

**Pensiero, tecnologia e meccanica.** La concezione di un performer come funzionario che attivi una serie di dispositivi

Titolo || Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale

Autore || Matteo Antonaci, Chiara Pirri

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

tecnologici e meccanici in grado di agire la scena, pur ponendosi come eventuale terreno comune d'indagine tra le compagnie prese in esame, non esaurisce in nessun modo le modalità di utilizzo degli strumenti tecnologici nell'attuale produzione performativa, né tantomeno è capace di divenire sintomo di uno spostamento della concezione teatrale avvenuto negli ultimi dieci anni. La tecnologia può invece essere vista come una modalità di pensiero lì dove tematica e strumento coincidono perfettamente, includendo in tale coincidenza il corpo stesso del performer. Se da un lato molte compagnie traslano l'idea di tecnologico attraverso la scenotecnica, dall'altro la strumentazione tecnologica è sempre più elemento interiorizzato piuttosto che esibito. I vari medium tecnologici sono allora strumenti sintattici e grammaticali che agiscono sul dispositivo teatrale, anche quando materialmente assenti, determinando la costruzione dell'opera.

**Per la pluralità dei corpi e delle presenze.** Oltre la sublimazione della carnalità del performer all'interno dei suoi doppi e delle sue amplificazione sceniche, e spesso tecnologiche, si afferma oggi una moltiplicazione della concezione di corpo. Nasce una scena in cui è possibile individuare *corpi-luce*, *corpi-suono*, *corpi-immagine* capaci di assumere differenti gradazioni di presenza alla stessa stregua del corpo del performer. Il concetto stesso di corpo è traslato in una moltiplicazione delle "presenze" unite in una rete indefinita di gradazioni.

**Segni iperlink.** Se la dimensione in bilico tra iper-realismo ed astrazione, individuata da Silvia Mei, può considerarsi caratteristica della produzione performativa analizzata, ci sembra non distanziarsi da una concezione scenica strettamente legata alle modalità creative di buona parte degli anni Novanta, nonché da quella nozione di figurale proposta da Deleuze che già supera la dicotomia astrazione/realismo. Attraversando i lavori delle compagnie prese in esame si nota, piuttosto, come l'oggetto è al contempo se stesso e il contrario di sé, in una oscillazione continua tra il suo status di segno rappresentativo e la negazione di questa stessa rappresentazione. In altre parole se è vero che i quadrati di *La più piccola distanza* di Pathosformel non sono posti sulla scena come "simboli di", ma come quadrati tout court è anche vero che la loro natura di forma geometrica è negata dall'insieme di connessioni con il mondo dell'arte contemporanea e teatrale di cui si fanno carico e che potrebbe essere estesa all'infinito. Il quadrato (elemento figurale, più che simbolo o metafora) posto all'interno della scena sembra esplodere in iperlink, imponendosi come connessione non ad una informazione, ma ad un universo di informazioni in esso imploso.

**Dei sensi.** In primo piano, dunque, non è la dimensione concettuale dell'opera: il pensiero, sin dall'atto creativo, si concretizza immediatamente nei materiali utilizzati per realizzarla. Lo spettatore non è chiamato più ad una identificazione degli oggetti-segni né ad un abbandonarsi a delle eventuali combinazioni gestaltiche, al contrario egli è chiamato a "navigare" all'interno della rete, a percorrere una serie di dati preesistenti di cui si reinventa continuamente la connessione. Lo spettatore è il "Medium" che si lascia attraversare da dimensioni sensoriali differenti per concretizzarle in una entità-fantasma, al contempo estremamente concreta e pericolosamente effimera.

**We share, We Download.** Se la formazione della comunità contemporanea passa inevitabilmente da internet, dai social media e dalla rete, prevedendo in partenza un concetto di orizzontalità che si pone come dato acquisito e scontato, è altrettanto vero che queste comunità non sono mai cristallizzate ma sempre più liquide. Quasi tutte le compagnie analizzate da Silvia Mei si pongono in uno spazio in cui dato essenziale diviene la condivisione o *sharing* di informazioni, nonché la possibilità continua di collaborazioni o spostamenti tra i membri di differenti gruppi in una continua compenetrazione nella quale ognuno rimane comunque in grado di mantenere e affermare la propria individualità. Come in Napster prima, in E-mule e Rapidshare poi, nascono manifestazioni (Aksè) come territori in cui più membri, siano essi singoli individui o micro comunità, inseriscono e condividono i loro dati. Matrici *open-source* implementabili da ognuno, ma poi riconducibili all'individualità del singolo utente o di una micro comunità di utenti, ognuno con le proprie competenze e il proprio immaginario specifico.

**Pensiero.** Alterando la concezione di una scena teatrale che vive una sproporzione tra dimensione concettuale e capacità di costruzione, proponiamo l'idea di una produzione artistica che, in termini deleuziani, supera la dicotomia mente/corpo. Pensiero e strumento artistico coincidono perfettamente e la dimensione concettuale emerge dagli elementi scenici stessi ribaltando il processo descritto da Mei. In altri termini non si tratta più di creare un'opera leggibile attraverso un linguaggio semiotico: fuori dalla metafora e dal simbolo il significato pare coincidere perfettamente con il significante (che non è contenitore del primo) e la dimensione concettuale è traslata in un meccanismo di apertura immediata e intuitiva a n. modi possibili di lettura determinati dall'immaginario personale dell'osservatore.

**Contro la scena bucata.** Ne consegue che una lettura iconografica dell'opera performativa diviene fallimentare. Lo spettatore non è esclusivamente chiamato a percorrere o ad attraversare, aprire o bucare l'immagine, poiché il discorso artistico non si esaurisce sul piano dell'immagine. L'opera performativa si afferma come una finestra su una molteplicità di universi possibili, tutti percorribili ed esplorabili. Ognuno di questi possibili universi è ulteriormente connesso ad altrettanti mondi possibili, che il fruitore è chiamato a percorrere liberamente soffermandosi nell'habitat a lui più congenito.

Titolo || Nativi digitali e iperlink. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale

Autore || Matteo Antonaci, Chiara Pirri

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

**Conclusioni.** Quello che in questo scritto abbiamo cercato di fare è mettere in risalto l'urgenza di un'analisi dell'arte in connessione con i cambiamenti che l'universo 2.0 ha immesso rapidamente e bruscamente nelle abitudini quotidiane e nelle modalità soggettive di creazione del pensiero. In un'era in cui la stessa politica, e gli stessi sistemi sociali vengono assorbiti dalla rete è indispensabile recuperare nuove modalità di narrazione del sé. La maggior parte delle compagnie analizzate si muove scivolando tra orizzonti disciplinari diversissimi caratterizzandosi esclusivamente per la propria indefinibilità. Più banalmente, come Apple o Samsung declinano la loro produzione tra telefonia, computer ed elettrodomestici, allo stesso modo non è la definizione di un genere (prodotto) a essere l'elemento individuante artisti e collettivi, ma l'immaginario (perfezione tecnologica nel caso delle aziende citate) da essi costruito e divulgato.

In un mondo in cui il dominio dell'informazione e dell'universo culturale sta sotto il marchio Google, in che modo può dirsi l'avanguardia?

### **Bibliografia essenziale**

#### **Sulla scena teatrale degli anni zero:**

- *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, a cura di M. Petruzziello, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2012.
- *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.
- *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di M. Petruzziello, Editoria&Spettacolo, Roma 2007
- *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, a cura di J. Lanteri, Editoria&Spettacolo, Roma 2009.

#### **Sul concetto di postmedialità:**

- Nicolas Borriaud, *The radicant*, Sternberg Press, New York, 2009
- Rosalind Krauss, *Reinventare il medium*, Bruno Mondadori, 2005
- Domenico Quaranta, *Media New Media Postmedia*, postmedia books, 2010

#### **Sul concetto di presenza, corpo, e suono e sulla questione tecnologica:**

- Valentina Valentini, *Mondi, Corpi, Materie*, Bruno Mondadori, 2007
- E. Pitozzi, *Sismografie della presenza. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Firenze, La Casa Ush
- E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, numero monografico della rivista «Culture Teatrali», n° 21, annuario 2011
- E. Pitozzi, *Dissectio : anatomie del corpo sonoro*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgia sonora*, Roma, Bulzoni, 2012

Mensile  
di intervento  
culturale  
giugno 2013  
numero 30 - anno III  
euro 5,00

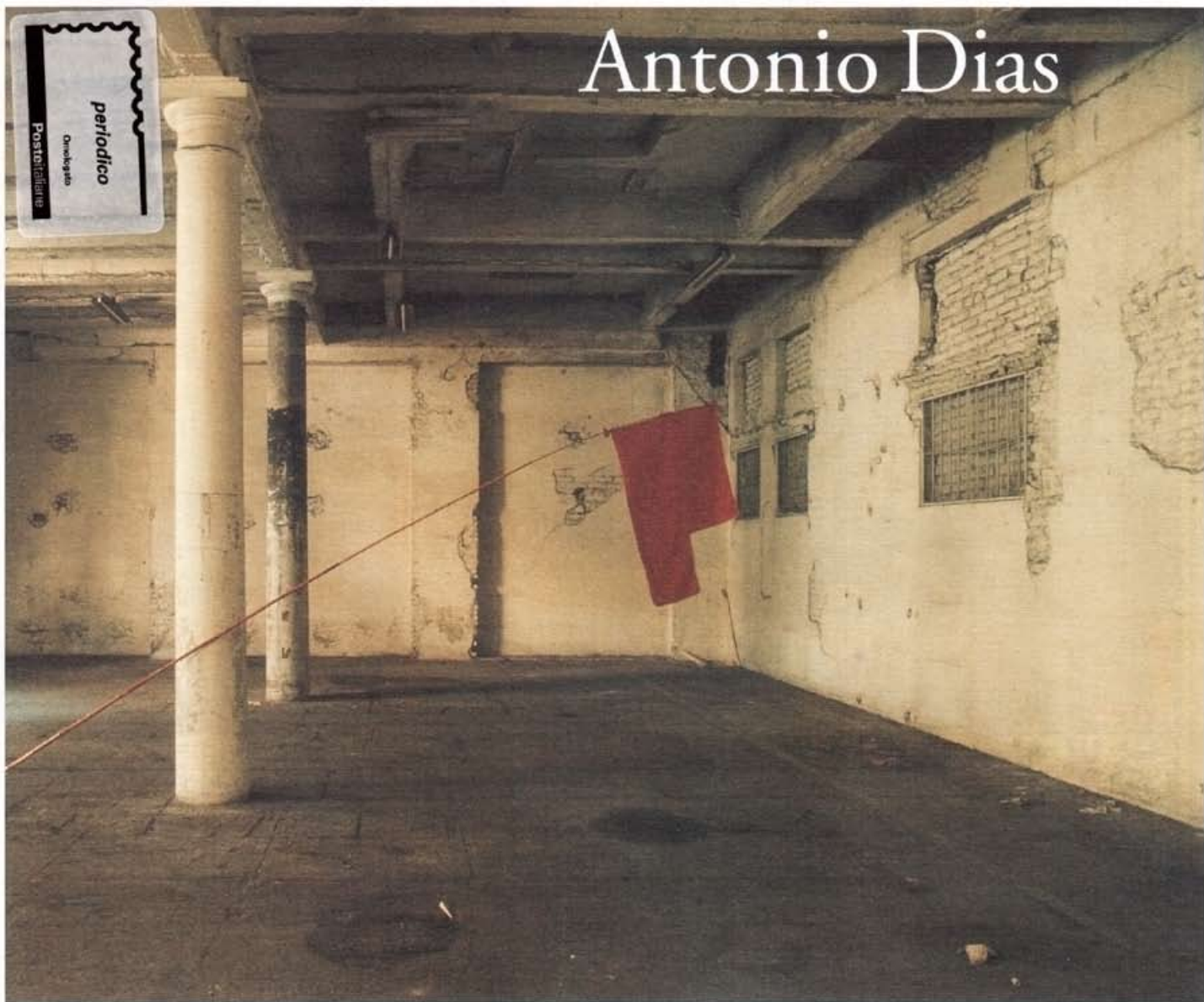
# 30 *alfa+più* Quotidiano in rete alfabeta 2



## SPECIALE ARTE E DISOBEDIENZA

UGO MATTEI: BIPOLARISMO SINCRONICO  
GISO AMENDOLA: LA SINISTRA DI RE GIORGIO - FRANCO BERARDI BIFO:  
NON C'È PIÙ EUROPA - VINCENZO OSTUNI: CHE FINE HA FATTO TQ?

### Antonio Dias



PUNIRE I POVERI - DONO E BENI COMUNI  
STORIE ALIMENTARI - SPATIAL TURN  
ANACRONISMI DELL'IMMAGINE - NUOVO TEATRO ITALIANO