

1. *La liveness in prospettiva transdisciplinare.* *Un approccio integrativo al “dal vivo”* *tra arti performative e media*

di *Laura Gemini, Stefano Brilli*

1. Introduzione

Il concetto di liveness riguarda la qualità del “dal vivo” in performance e contenuti mediali. Questo concetto, sempre più centrale negli studi sulla musica, il teatro, lo sport, i media di massa e digitali, continua a suscitare un vivace dibattito sulla flessibilità dei criteri che lo definiscono.

Quotidianamente siamo portati a distinguere performance dal vivo da altre che non lo sono. Generalmente si identifica il live come ciò che non è registrato e che avviene quindi “qui e ora”: un concerto è live e un disco no, uno spettacolo teatrale è live mentre il cinema non lo è, una partita di calcio allo stadio è dal vivo mentre trasmessa in differita non lo è più. Ad uno sguardo più attento, però, queste semplici dicotomie appaiono meno lineari se confrontate con le varietà della presenza che i media contemporanei consentono: sono dal vivo un concerto in playback, una performance teatrale online, un programma televisivo trasmesso con una latenza di qualche secondo? Sono eventi live i *listening party* come quelli organizzati per l’uscita di *Vultures 1* (2024) di Kanye West, e che sono stati definiti da “show migliore di moltissimi altri concerti rap”¹ a “costosissimo karaoke”² o “non-concerto”³? La questione inizia a farsi più sfumata.

Sono sfumature che non dipendono solo dalle tecnologie utilizzate, ma da un impatto più profondo che i media giocano sul nostro modo di categorizzare i significati e le esperienze. Possiamo anche considerare l’ascolto di un disco con i nostri amici un’esperienza più piacevole (ed economicamente sostenibile) dei *listening party* di West, ma è indubbio che il suo statuto di

¹ <https://www.vogue.it/article/kanye-west-vultures-1-listening-party-milano>

² <https://www.rivistastudio.com/kanye-wes-milano/>

³ https://www.corriere.it/spettacoli/24_febbraio_23/kanye-west-con-ty-dolla-ign-non-concerto-milano-performance-artistica-o-trollata-999fedd8-d1e8-11ee-a8e6-77782b3bdabc.shtml

celebrità abilita una differente cornice dell'evento che lo avvicina alla liveness più di quanto faremmo nel primo caso.

Il capitolo propone un modello concettuale per lo studio della liveness nei contesti mediatizzati, applicabile non solo all'analisi del live streaming musicale, ma utile anche per integrare i risultati dei dibattiti sviluppati da diverse prospettive disciplinari.

La prima parte si concentrerà sulla ricostruzione di tali dibattiti attorno ai due principali ambiti della liveness in letteratura: quello delle arti performative e quello dei media broadcast. Successivamente, verrà introdotta la concettualizzazione dei gradienti di liveness, affrontando i problemi teorici che questa cerca di risolvere e le caratteristiche della definizione, soffermandosi sui due piani della liveness dal punto di vista esperienziale e della liveness come discorso o semantica, e riprendendo nelle conclusioni il filo dell'argomentazione e il ruolo della mediatizzazione nello sviluppo del concetto.

2. Liveness e performing art

Gli studi sulle arti performative rappresentano un terreno privilegiato per l'analisi della liveness. Questo dibattito si è originato in particolare attorno all'*ephemerality* della performance – traducibile come effimerità, transitorietà o impermanenza. Richard Schechner, tra i pionieri dei performance studies, definiva già nel 1965 il teatro come una tensione tra la permanenza del *drama* e l'impermanenza della *performance*.

Peggy Phelan è diventata l'esponente più rappresentativa della posizione che vede l'effimerità come essenza della performance. In *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), Phelan afferma: «Performance's only life is in the present'; that it 'cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations» (Phelan, 1993, p. 146). La performance, secondo la studiosa, tradisce la propria ontologia quando entra nell'economia della riproduzione; l'impermanenza confronta il soggetto con l'irreversibilità del tempo, facendone l'arte che più intensamente opera nel e sul presente, sulla scomparsa e sull'irriproducibilità. C'è qui una chiara implicazione politica: ciò che non è riproducibile non può essere trasformato in merce e, quindi, resiste al circuito del capitale.

Altra importante esponente di questa posizione "ontologica" della liveness è Erika Fischer-Lichte (2004). Per la studiosa l'evento performativo nasce dalla mutua interazione tra performer e pubblico ed è unico e irripetibile perché dipende da quella specifica relazione; poiché la sua ontologia è relazionale, né i performer né il pubblico la controllano completamente: l'evento performativo dipende dalla co-presenza ma esiste anche come oggetto che la

trascende. Il potenziale trasformativo della performance dipende da questo collasso delle dicotomie creazione/fruizione, presenza/rappresentazione e tra autonomia/dipendenza che può realizzarsi solo nella co-presenza fisica.

La più nota critica agli approcci ontologici alla liveness è quella mossa da Philip Auslander. Nel suo libro del 1999 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (e nelle edizioni successive che ne estendono l'argomentazione), Auslander critica le interpretazioni delle performance live come essenzialmente distinte dalla registrazione e dalla riproduzione nei media. Egli sostiene invece come lo sviluppo del concetto stesso di live sia inscindibile dall'evoluzione mediale.

Ciò è vero, in primo luogo, su un piano categoriale: il termine "live" si diffonde attorno al 1934, quando i media broadcast come la radio e la televisione rendono difficile per gli spettatori distinguere facilmente se un concerto trasmesso è registrato o eseguito dal vivo. L'etichetta "live" funziona quindi per sciogliere tale confusione e poiché le modalità di trasmissione e tele-presenza si fanno via via più complesse, così anche la categoria di live diviene progressivamente più usata e più mobile allo stesso tempo.

In secondo luogo, sempre più eventi dal vivo esistono per essere *anche* ripresi dai media e sono perciò costruiti in modo da ottimizzare la circolazione radiofonica, televisiva e digitale.

Terzo, le performance live fanno ora un larghissimo uso di tecnologie per la riproduzione: video, campioni e basi registrate, replay e montaggi istantanei, sottotitoli e commenti audio, al punto che distinguere nettamente elementi dal vivo ed elementi preregistrati diviene talvolta un esercizio difficile e improduttivo (Sibilla, 2020).

Il quarto punto è la critica al presupposto che il live fornisca un accesso "speciale" alla performance: l'aspirazione al contatto con i performer, soprattutto nell'ideologia rock, non può essere scissa dal mercato e dalla cultura dei media che valorizzano l'unicità dell'evento contro il valore marginale della copia.

Infine, caratteristiche viste come proprie e non replicabili del live, come ad esempio l'interattività con il pubblico, tendono ad essere ricreate e migliorate dalle tecnologie mediali.

La mobilità del concetto di liveness permette quindi di esaminare come il senso della presenza venga riarticolato a seconda dei contesti sociotecnici. Negli ambienti digitali, ad esempio, dobbiamo parlare secondo Auslander (2012) di una "digital liveness", che non scaturisce esclusivamente dalle loro proprietà tecniche o dalle aspettative del pubblico, ma riguarda «(...) a particular way of "being involved with something". The experience of liveness results from our conscious act of grasping virtual entities as live in response to the claims they make on us» (p. 10).

Analisi successive hanno ampliato questo framework fenomenologico. Barker (2012), dalla prospettiva degli audience studies, identifica la liveness come un'esperienza a cui partecipano almeno sette componenti: 1) la co-presenza fisica fra performer e performance, 2) la simultaneità, 3) il senso del coinvolgimento non mediato, 4) il senso della località dell'esperienza, 5) l'interazione con i performer, 6) l'interazione con gli altri membri del pubblico e 7) la coscienza di partecipare a un evento unico. Sono componenti che hanno pesi differenti a seconda del genere di performance: per un evento calcistico avrà una particolare importanza la simultaneità temporale e meno la co-presenza fisica; per la valutazione di un disco dal vivo non conta la simultaneità temporale mentre è centrale l'assenza di ritocchi successivi alla registrazione in presa diretta.

Sanden (2013), lavorando sulla mediatizzazione dei concerti, traccia una classificazione dei modi in cui riconosciamo la liveness nella musica, distinguendo: *temporal liveness*, quando si è presenti nel momento dell'emissione originaria; *spatial liveness*, quando si condivide lo spazio di questa emissione; *liveness of fidelity*, ossia la fedeltà alla performance iniziale; *liveness of spontaneity*, quando l'attenzione è posta su spontaneità e imprevedibilità della prestazione umana; *corporeal liveness*, relativa al grado di connessione percepita con il corpo acustico dell'emissione; *interactive liveness* derivante dal senso dell'interazione; *virtual liveness*, quando la percezione della liveness dipende dal contatto con un corpo interamente mediatizzato.

La liveness non si manifesta quindi esclusivamente nel contesto della comunicazione dal vivo ontologicamente intesa, ma va vista come un fenomeno dipendente dalle esperienze dei soggetti, dalle relazioni con gli altri membri del pubblico, dai contesti d'uso e dalle tecnologie, ma anche da discorsi e frame istituzionali. Vi è, cioè, anche una componente discorsiva della liveness che la rende uno strumento di distinzione. Già Sarah Thornton, nel suo seminale studio sulle club culture del 1995, evidenziava come l'aver partecipato al "vero evento musicale dal vivo" fosse usato dagli appassionati come un indicatore del loro status subculturale nella scena. La valutazione di qualcosa come live continua ad essere frequentemente associato al suo essere "vero" o "buono" (Reason, Lindelof, 2016), superiore rispetto alla controparte "artefatta". Nonostante si continui quindi a decostruire l'idea di una essenza unica della liveness, questa continua ad emergere nei processi interpretativi delle audience come una delle componenti cardine dell'esperienza delle arti performative.

3. Liveness e broadcasting media

L'accezione di liveness relativa ai media affonda le radici in una lunga storia di rappresentazioni del "contatto mediato a distanza". Sin da quello che possiamo considerare come il primo saggio mediologico del pensiero occidentale, ossia il mito di Theuth contenuto nel *Fedro* di Platone (274-275 a.C.), le qualità e i limiti delle nuove tecnologie mediali sono state pensate nel confronto con la "vivezza" del dialogo faccia a faccia (Peters, 1999). Questa "prima scena" dello scontro tra vecchi e nuovi media, mette le basi del loro status di *pharmakon* della comunicazione, come veleno e insieme antidoto al problema della lontananza del referente: la scrittura minaccia la memoria ma allo stesso tempo la estende, crea un surrogato dell'interlocutore, ma crea anche nuovi partner della comunicazione. Ai media sono stati affibbiati attributi di vitalità (Sconce, 2000) prima ancora che le trasmissioni in simultanea dei media broadcast stimolassero la distinzione tra live e registrazione, e prima quindi della diffusione del "live" come categoria.

È però attorno alla televisione che si è sviluppato un nutrito dibattito sul rapporto tra la trasmissione live e il senso di immediatezza del medium: si tratta di una caratteristica intrinseca del medium, del modo in cui i contenuti sono programmati o delle retoriche promozionali delle industrie televisive?

Alcuni teorici hanno sottolineato che il "tempo reale" della televisione non riguarda solo la trasmissione dei programmi, ma anche il modo in cui l'immagine viene generata sullo schermo. Zettl (1978) e Cubitt (2001) osservano che l'immagine televisiva è sempre in movimento: si forma continuamente sullo schermo, stabilendo così un contatto immediato con lo spettatore che evoca la liveness indipendentemente dalla diretta. Nonostante tali analisi siano vulnerabili ai cambiamenti tecnologici – si basano sulla scansione interlacciata dell'immagine ormai superata – la loro concezione dello "schermo presente" resta utile: anche la materialità del medium, oltre al suo contenuto, contribuisce al coinvolgimento *affettivo*, oltreché discorsivo, da cui emerge l'esperienza della liveness.

Il significato più diffuso del live nei media di massa è però legato al concetto di diretta. L'analisi di Feuer è una delle prime a criticare la diretta come "essenza" della televisione. Nell'articolo dall'eloquente titolo *The Concept of Live Television: Ontology as Ideology* (1983), Feuer sostiene come quello della diretta televisiva sia un discorso ideologico atto ad occultare l'artificialità e la frammentarietà della programmazione. La maggior parte dei contenuti in televisione non può infatti essere considerata in diretta in senso stretto. Sono piuttosto le industrie televisive che costruiscono il "senso della diretta" pubblicizzando la televisione come strumento capace di dare un accesso immediato a "ciò che accade" e a "ciò che conta".

Sempre su questa linea, Bourdon (2000) evidenzia come la liveness televisiva venga costruita attraverso codici specifici che coltivano l'impressione di una trasmissione continua nel tempo presente, anche quando il programma non è in diretta. Ad esempio, il rivolgersi direttamente agli spettatori guardando in camera, o la scelta di non tagliare incidenti e gaffe. Enfatizzando il flusso e la continuità della programmazione, la televisione alimenta l'aspettativa che "c'è sempre qualcosa" di rilevante da vedere in quel momento. L'ideologia della diretta, quindi, non riguarda soltanto la connessione con "ciò che accade *nel mondo*", ma anche "ciò che sta accadendo ora *in televisione*".

Couldry (2004) amplia questa prospettiva in chiave post-durkheimiana⁴, mostrando come la categoria di liveness sia utilizzata dai media per consolidare il loro potere simbolico. Ciò avviene attraverso la naturalizzazione di tre presupposti: primo, che la diretta offra un accesso privilegiato agli eventi e ai temi ritenuti rilevanti per la società in quel momento; secondo, che esista un "noi" immaginato unito da questa rappresentazione della realtà; infine, che siano i media, e non altri attori sociali, a garantire questo accesso diretto alla realtà.

Questa dinamica persiste nei contesti online, assumendo nuove forme che Couldry definisce *online liveness* e *group liveness*. L'*online liveness* riguarda il senso di partecipazione agli eventi reso possibile dall'aggiornamento costante della rete. La *group liveness* è il modo in cui ci si sente in potenziale contatto diretto e permanente con gli altri. L'accento si sposta quindi dal modo in cui le istituzioni dei media costruiscono la diretta, a come i grandi conglomerati digitali creano – tramite affordance, contenuti e discorsi – il valore dell'"*update* costante" (Chun, 2016).

Lo studio della *liveness* nelle piattaforme digitali deve quindi considerare anche la *real-timeness* (Weltevrede *et al.*, 2014) come ulteriore categoria di connessione a distanza. Se nei media di massa la temporalità chiave è quella della *diretta*, determinata dalla sincronia tra ciò che viene mostrato e l'esperienza del pubblico, nel *real time* digitale la temporalità è ritmica, dipende da come le piattaforme scandiscono l'aggiornamento dei contenuti.

Possiamo quindi osservare una "tripla articolazione" del rapporto tra liveness e media: la *liveness del medium*, ossia la vivezza intrinseca dell'oggetto materiale con cui si interagisce; la *liveness come connessione all'evento*, ovvero la capacità del medium di mettere il pubblico in contatto con ciò che sta accadendo; la *liveness del flusso mediale*, quando il medium costruisce un senso autoreferenziale dell'evento, dove il "qui e ora" è ciò che accade all'interno del medium stesso.

⁴ Termine che utilizza per distinguere il suo approccio dalle letture agli eventi medialità che utilizzano il frame di durkheimiano in modo più ortodosso, come ad esempio Dayan e Katz (1992).

4. Quali e quante liveness?

Il dibattito sulla liveness degli ultimi trent'anni ha ampliato e affinato gli strumenti concettuali disponibili, consolidando alcuni punti chiave: la liveness non può essere ridotta a un'unica ontologia del medium o della performance; le esperienze di liveness sono plurali e dipendono dai contesti storici, tecnologici e culturali; il rapporto tra performance dal vivo e mediatizzazione non è dicotomico. Al centro del fenomeno c'è una tensione tra immediatezza e mediazione che non può essere del tutto risolta, perché, come rimarca Auslander (2016, p. 296), si basa sulla ricerca paradossale di una “connessione a distanza” con un evento performativo:

(...) the power of liveness is in fact a function not of proximity but of distance, or more precisely, the power of the live resides in the tension between having the sense of being connected experientially to something while it is happening while also remaining at a distance from it.

Questa connaturata paradossalità rischia però di giustificare orientamenti solipsisti – “ognuno determina il *proprio* dal vivo” – o viziati di un determinismo sociale ingenuo – “è live ogni cosa che si dice sia live” –, o ancora basati su una “mistica” del live che ne celebra la ineffabilità.

È necessario difendere la natura dinamica, plurale e non essenzialista della liveness, ma allo stesso tempo anche evitare un'eccessiva dissoluzione del concetto. Non c'è ad esempio un accordo chiaro sull'origine di questa varietà. Per alcuni “le” liveness hanno un comune denominatore nella specifica esperienza di contatto che promettono, con diverse sfumature rispetto ai contesti performativi e medialità: la possibilità di essere “testimoni” e quindi responsabili di un evento (Peters, 2001); l'esperienza della reciprocità tra menti incorporate (Fischer-Lichte, 2004); l'eccezionalità di un contatto mediato con qualcosa di “vivo” (Barker, 2012). Altri sospendono il giudizio sulla possibilità di poter definire una radice comune. Auslander stesso non appare particolarmente interessato a identificare ipotetiche condizioni necessarie o sufficienti per la liveness. Oppure, come suggerisce la filosofa Anna Pakes (2021)⁵, è possibile che tra i diversi fenomeni che chiamiamo “live” ci siano *somiglianze di famiglia* nei termini di Wittgenstein piuttosto che una matrice comune: la liveness A ha tratti in comune con la liveness B che a sua volta ha tratti in comune con la liveness C, ma da ciò non deriva che le liveness A e C possiedono caratteristiche condivise.

⁵ Pakes A. (2021), *Neurolive Liveness Symposium – Conceptualising Liveness* | Dr Anna Pakes, Neurolive EU (YouTube), https://youtu.be/DPF9uN_DoRU?si=N9J8yyx76z-buHr7

Inoltre, quando gli studiosi distinguono diverse categorie di liveness, ciò che viene distinto non è sempre lo stesso attributo: può trattarsi delle diverse *qualità* che i diversi ambiti performativi e disciplinari valorizzano (Barker, 2012), degli *attributi* usati per giudicare la presenza della liveness (Sander, 2013; Georgi, 2014), delle *componenti* che la costruiscono (Van Es, 2017), oppure delle *dimensioni* attraverso cui leggere il fenomeno (Hammelburg, 2021; Lupinacci, 2022) (Tab. 1). È un’eterogeneità necessaria, ma anche un ostacolo per la comparazione e per lo sviluppo di strumenti analitici, con il rischio di moltiplicare in maniera indiscriminata queste tipologie.

Tab. 1 – Modi di tipologizzare la liveness presenti in letteratura

<i>Fonte</i>	<i>Tipologie</i>
Couldry (2004): “Forms of liveness”	<ul style="list-style-type: none"> • Live transmission • Online liveness • Group liveness
Barker (2012): “Core aspects of liveness”	<ul style="list-style-type: none"> • Physical co-presence with performers and performance • Simultaneity with performance • Direct engagement and absence of intervening (technological) mediation • Sense of the local within the experience • Sense of interaction with performers • Sense of interaction with others in the audience • Intensified experiences/participation through sensing any of the above
Sanden (2013): “Categories of liveness in music”	<ul style="list-style-type: none"> • Temporal Liveness • Spatial Liveness • Liveness of Fidelity • Liveness of Spontaneity • Corporeal Liveness • Interactive Liveness • Virtual Liveness
Van Es (2017): “Constellations of liveness”	<ul style="list-style-type: none"> • Institution (metatext) • Technology (space of participation) • Users (user response)
Georgi (2014): “Defining characteristics of live performance”	<ul style="list-style-type: none"> • Co-presence • Ephemerality • Unpredictability • Interaction • Realistic representation
Hammelburg (2021): “Dimensions of liveness”	<ul style="list-style-type: none"> • Temporality: kairotic now • Spatiality: kairotic here • Sociality: kairotic us
Lupinacci (2021): “Organizing principles to read liveness”	<ul style="list-style-type: none"> • Temporal live • Spatial live • Intersubjective live • Embodied live

Un ulteriore problema è la faglia tra le due macro-prospettive sulla liveness, come forma di trasmissione simultanea nei media di massa e digitali, e come componente delle arti performative. Molte analisi si concentrano ancora su generi e media specifici, producendo definizioni di liveness fortemente contestuali. Ciò alimenta l'idea che questi due ambiti trattino oggetti distinti, accomunati più dal lessico che dalla fenomenologia.

Il tentativo che presentiamo è invece di produrre una concettualizzazione che serva da quadro comune per analizzare una pluralità di eventi nel contesto della mediatizzazione, e che sia: 1) adatta ad una *epistemologia costruttivista*, e quindi parta dalla prospettiva dell'osservatore, 2) *generativa*, cioè sia capace di accogliere aggiunte e specificazioni, essenziali per rendere conto della dinamicità del concetto, 3) *integrativa*, che aiuti a tenere insieme i risultati da diverse prospettive disciplinari, 4) *operativa*, ossia adatta a guidare l'analisi empirica.

5. La liveness tra esperienza e discorso: una proposta concettuale

La definizione che proponiamo parte da una prima distinzione: la liveness è sia un modo di *osservare un'esperienza* sul piano individuale, che un tipo di *discorso* sul piano comunicativo. Il primo livello riguarda l'inquadramento di una situazione che si sta vivendo come "esperienza dal vivo" e quindi il modo in cui gli individui distinguono qualcosa *come liveness*; il secondo, il modo in cui si sviluppano socialmente definizioni di "cosa è il dal vivo".

I due piani determinano due diversi gradi di consistenza della liveness. Nel primo caso le esperienze del live non sono necessariamente riflessive, verbalizzate o esplicitate. Quando si analizza questo piano è lo sguardo della ricerca a costruire una continuità tra di esse. Ciò non significa che non esistano delle costanti alla base dell'esperienza dal vivo, ma che queste sono il punto di arrivo dell'analisi anziché la premessa. Frequentemente, invece, indagini teoriche ed empiriche partono da assunti su cosa è l'esperienza dal vivo, mentre l'assunto di partenza dovrebbe analizzare *come gli individui osservano un'esperienza come dal vivo*.

Nel secondo caso, essendo l'oggetto la costruzione discorsiva, il fenomeno studiato mira di per sé ad avere una consistenza interna, perché riguarda il modo in cui vari attori cercano di stabilizzare i significati della liveness. Qui ci si chiede come viene prodotto un sapere che persone e organizzazioni utilizzano per dare senso e valore alla distinzione tra ciò che è live e ciò che non lo è, esaminando l'insieme di affermazioni, regole, rappre-

sentazioni, autorità, pratiche e tecnologie che partecipano a creare e consolidare il senso comune sul “dal vivo”.

I due piani sono distinti ma si specificano reciprocamente: il modo in cui si osserva qualcosa come live è condizionato dai discorsi sulla liveness, i quali sono influenzati dai mutamenti delle esperienze della liveness.

Partendo dal primo livello, osservare una situazione *come liveness* significa: distinguere un’*esperienza* in cui si *assiste* a un *evento performativo* con *qualità che dipendono da un certo grado di continuità spazio-temporale con l’evento*. Analizziamo nello specifico le componenti di questa definizione.

5.1. Esperienza

L’essere in una situazione dal vivo è innanzitutto un’esperienza che si distingue dalle altre. Anche quando si parla della liveness come discorso, retorica o aspettativa, si parla sempre di un modo di sostanziare, anticipare o interpretare un certo tipo di esperienza. La maggior parte della letteratura riconosce già l’importanza di indagare una fenomenologia della liveness, anziché cercarne l’essenza nel medium o nel tipo di evento performativo. Tuttavia, limitarsi a riconoscere che “la liveness è un’esperienza” non evita l’essentialismo; tentare di distillare “cosa si prova” nel live sostituisce un essentialismo con un altro. La prima domanda da porsi è quindi in che modo si distingue una esperienza di liveness dalle altre situazioni di contatto che capitano nel flusso quotidiano. Ad esempio: un concerto può essere udito sia dai fan in prima fila sia dai vicini disturbati dal volume; entrambi sono esposti alla stessa fonte sonora (seppur con diverse intensità), ma è presumibile che solo il primo gruppo viva quella come un’esperienza musicale dal vivo.

5.2. Assistere a un evento performativo

L’esperienza dal vivo comporta la partecipazione a un evento con elementi di performatività, cioè preparato intenzionalmente per un pubblico. Siamo quotidianamente all’interno di relazioni di co-presenza con gli altri senza che questo risulti in un evento particolare. In questi casi manca la distinzione di un evento performativo, che sottintende, cioè, qualcuno che vi assista e che provi un’esperienza. Scannell (2014) articola bene questo punto con la differenza tra una videocamera di sorveglianza e uno show televisivo: la videocamera di sorveglianza registra in modo automatico un ambiente, senza distinguere momenti o dettagli che siano “meant to be watched”. Ciò che registra «[...] has the quality of immediacy, but not of liveness. It

produces a visual record, but not one that is watchable» (p. 98). Non significa che il girato sia privo di caratteristiche potenzialmente interessanti o piacevoli, ma che non è possibile identificarvi un'intenzionalità che rende quell'esperienza *disponibile* per altri. Non è individuabile secondo Scannell una “*care structure*”, una cornice sovraindividuale che dica “questo ha un significato”. Assistere a un fatto inaspettato tramite una videocamera di sorveglianza è sì un caso di *testimonianza mediale* (Peters, 2001), ma non un'esperienza di liveness.

5.3. Con qualità dipendenti dalla continuità spazio-temporale con l'evento

Le diverse declinazioni della liveness sono solitamente basate o sui tipi di prossimità tra spettatori ed evento (co-presenza fisica, telepresenza, diretta ecc.) oppure su certe qualità dell'esperienza dal vivo (il coinvolgimento sensoriale, l'interazione ecc.). La specificità della presente definizione, in linea con il frame costruttivista, è che pone l'attenzione sulla liveness come risultato di un processo di osservazione. La liveness è la costruzione che emerge da come chi assiste un evento performativo costruisce 1) i *gradi di continuità spazio-temporale* con l'evento e 2) le *qualità* che associa a tale continuità. I primi rappresentano il modo in cui l'osservatore valuta il tipo di condivisione dello spazio-tempo con ciò a cui assiste. Le seconde sono le esperienze e le azioni che vengono considerate possibili sulla base della precedente osservazione. Deve essere osservato un valore dipendente da quella continuità, ma la definizione rimane agnostica su quale sia questo valore, il quale può variare a seconda del tipo di pubblico, del genere performativo, del contesto storico, sociale e tecnologico. Constatare che ci si trova in una situazione di simultaneità con l'evento, ad esempio, è una *condizione abilitante* per poter attribuire le qualità di *imprevedibilità* e *rischio* all'evento; queste qualità hanno però un impatto molto diverso a seconda dei generi: sono decisive per chi segue un match calcistico, un concerto jazz, una diretta giornalistica, ma molto meno determinanti, se non deleterie, per il pubblico delle grandi produzioni teatrali “mainstage” che devono mantenere l'aderenza tra l'aspettativa coltivata dai media e la performance⁶.

La distinzione tra gradi di continuità e qualità ha il vantaggio di non prescrivere le caratteristiche della “vera liveness” e di accogliere la varietà della

⁶ Per approfondire questo punto e la discussione sulle qualità della liveness rimandiamo a Gemini e Brilli (2023), saggio di cui questo capitolo costituisce un'elaborazione e una continuazione.

liveness senza dover moltiplicare in modo indefinito le sue tipologie. L'obiettivo non è perciò elencare ogni possibile grado di continuità o ogni possibile qualità della liveness, ma suggerire come la variabilità del fenomeno sia efficacemente descrivibile dalla variabilità di questi due attributi.

6. Gradienti della liveness

Essere presenti a un evento dal vivo può sembrare come l'aspetto meno vulnerabile a interpretazioni e aspettative socialmente costruite rispetto alla questione del valore che attribuiamo al live. Eppure, anche se sembra l'attributo più "hard" della liveness, va analizzato anch'esso come risultato di un processo di osservazione. L'esperienza di condividere il tempo e/o lo spazio con l'evento performativo non è soltanto un dato percettivo, ma il punto di arrivo di un'indagine che si appoggia su una rete di elementi esterni a ciò che è immediatamente percepibile.

La velocità dei processi di mediatizzazione e la crescente opacità delle tecnologie mediali fa in modo che tale valutazione sia sempre più articolata. Ne abbiamo fatto esperienza frequentemente durante i lockdown pandemici, quando il proliferare di contenuti in streaming ha reso difficoltoso, anche agli esperti, distinguere performance in diretta da registrazioni antecedenti.

Il grado di continuità spazio-temporale può quindi essere letto nei termini del concetto di affordance funzionale/relazionale (Hutchby, 2001), ossia un range di possibilità di azione che diventa percepibile a seguito dell'interazione tra utente e oggetto: quando siamo a un concerto percepire che l'azione del pubblico è avvertita dalla band può incentivare la scelta del pubblico di incitare i performer; scoprire che il concerto in streaming che stiamo seguendo è in diretta può incentivare l'atto di testimoniare ciò che accade a chi non sta assistendo.

Altro fattore da mettere in evidenza è la *gradualità*. Come sollevato già da diversi autori, è fuorviante leggere categorie come simultaneo/registrato, corporeo/immateriale, presente/distante in senso dicotomico. Basti pensare al problema della *latenza*. In molte delle situazioni di trasmissione considerate in tempo reale c'è in realtà un intervallo di tempo più o meno ampio tra ciò che accade e quando il segnale viene recepito. È un problema che conoscono bene gli appassionati di sport, quando l'esultazione dei vicini abbonati a emittenti più efficienti anticipa l'esito delle partite: *ci sono dirette più dirette di altre*.

Basta un salto di scala per notare micro-differenze che sembrano rendere *quantitativa* ogni distinzione *qualitativa* tra tipologie di presenza. Si potrebbe addirittura sostenere che anche un film al cinema sia per certi versi

dal vivo: colori e suoni possono apparire differenti a seconda dell'occupazione della sala, del tipo di schermo e delle tecnologie di proiezione; il proiettore potrebbe rompersi creando un imprevisto; la copia a disposizione potrebbe usurarsi diventando non più replicabile. Nell'esperienza abituale, però, non badiamo particolarmente a queste “zone grigie”. Sono differenze che quasi sempre non fanno la differenza: esistono su un piano fisico ma raramente accedono a un piano fenomenologico.

La metafora che utilizziamo del “gradiente di liveness” permette di trovare una mediazione tra discreto e continuo. Quando osserviamo un gradiente di colore non facciamo esperienza di una infinita quantità di colori, ma allo stesso tempo ci rendiamo conto che il passaggio tra i colori dominanti del gradiente è caratterizzato da stati intermedi. L'idea di gradiente ci permette di non trattare le categorie quali “simultaneità” o “co-presenza” come degli assoluti, senza allo stesso tempo esasperare la gradualità fino a un punto non produttivo per l'analisi e non aderente alle esperienze e ai discorsi sulla liveness.

Il modello che proponiamo si basa su tre gradi principali della continuità spazio-temporale, ordinabili in base alla prossimità con l'evento performativo: dal grado minimo dell'*attualità*, fino al grado massimo della *co-presenza*, passando per il grado intermedio della *simultaneità* (Tab. 2).

Tab. 2 – Le tre “dominanti” del gradiente di liveness

Grado di continuità spazio-temporale	Significato
Attualità	Presente condiviso
Simultaneità	Adesso condiviso
Co-presenza	Spazio fisico condiviso

Con *attualità* intendiamo una vicinanza temporale che precede la simultaneità. Tra osservatore ed evento non c'è ancora una sincronia, ma la condivisione di un “presente”. Un caso esemplificativo è quando un finale di stagione esce su una piattaforma di streaming: sebbene non sia consumato in tempo reale, esso ha comunque una “data di scadenza” entro la quale la sua uscita smette di essere un evento. Definire i confini dell'attualità è un'operazione molto più sfumata e soggettiva rispetto alla definizione della simultaneità. Tuttavia, è un'operazione che viene fatta continuamente, ad esempio quando i pubblici negoziano entro quale data è proibito fare spoiler.

Il secondo grado è la simultaneità, spesso indicata in letteratura con il termine “nowness” (Dixon, 2007; Gemini, 2016), quando si ha una sincronia temporale tra lo svolgersi dell'evento e l'esperienza che se ne fa, senza che ci sia necessariamente anche la condivisione dello stesso spazio. Se l'attualità comporta la definizione di un “presente”, la simultaneità richiede che si riconosca un “adesso”.

Come anticipato dal problema della latenza, la simultaneità non va considerata come una coincidenza assoluta tra tempo dell'emissione e della ricezione, ma, seguendo l'utile definizione di Varela (1999), come «window of simultaneity that corresponds to the duration of lived present» (p. 271). La “finestra di simultaneità” è il risultato di un processo cognitivo che correla la percezione dell'ambiente e le conseguenze dell'azione: per provare a fermare un oggetto che cade deve essere percepito un periodo in cui la mia azione può avere una conseguenza sulla caduta; anche quando la distanza fisica impedisce un'azione diretta, la finestra di simultaneità è quella in cui possiamo agire a distanza o, se fossimo lì presenti, potremmo intervenire su ciò che accade. Sono ormai molti i casi, ad esempio, dove gli utenti presenti durante una live su Twitch, YouTube o TikTok sono intervenuti chiamando l'ambulanza mentre assistevano a streamer che necessitavano soccorso, azione che non avrebbe senso in assenza di una percezione di simultaneità.

Il terzo grado è la *co-presenza*, quando si osserva una continuità spaziale con gli agenti che producono l'evento performativo. In questo caso, oltre alla simultaneità, deve essere percepita anche una finestra spaziale entro cui la nostra presenza può avere un impatto *fisico e reciproco* su ciò a cui si assiste⁷. Anche la continuità spaziale non è un dato di fatto, ma dipende da come si tracciano i confini di uno spazio fenomenologicamente condiviso. Si pensi a come parchi e siti archeologici sono utilizzati per concerti di grandi dimensioni; durante il giorno, persone che si trovano a Central Park o al Circo Massimo a distanza di centinaia di metri possono svolgere le loro attività senza alcun senso di co-presenza; quando la stessa distanza separa uno spettatore e l'artista sul palco, lo stesso identico luogo può diventare uno spazio di co-presenza, dove lo spettatore è parte di un pubblico che collettivamente instaura una reciprocità fisica con l'artista. Anche la dimensione relazionale gioca quindi un ruolo cruciale nella definizione dell'*hic et nunc*.

Il grado di continuità si applica anche al rapporto tra spettatore e resto del pubblico, oltreché con l'evento performativo. Questo incrocio è utile a mappare degli idealtipi di posizioni spettatoriali nelle performance mediatizzate (Tab. 3): gli spettatori possono essere in un rapporto di attualità quando interagiscono in modo asincrono e a distanza; in un rapporto di simultaneità, quando non sono nello stesso spazio ma fanno esperienza del loro essere simultaneamente pubblico dell'evento; di co-presenza quando sono nello stesso spazio e possono potenzialmente interagire fisicamente.

⁷ Parliamo di co-presenza fisica non intendendola solo in uno spazio solido e tridimensionale. Una performance in un ambiente creato digitalmente, dove sia il pubblico che i performer hanno una presenza vicaria tramite avatar, può comunque essere un caso di co-presenza, a condizione però che sia possibile un'influenza fisica reciproca.

Tab. 3 – I gradi di continuità con l’evento e con il pubblico

	<i>Attualità con il pubblico</i>	<i>Simultaneità con il pubblico</i>	<i>Co-presenza con il pubblico</i>
Attualità con l’evento	Commento asincrono	Proiezione di gruppo con spettatori a distanza / Drive in	Proiezione di gruppo
Simultaneità con l’evento	Live commenting	Live chatting	Event cinema
Co-presenza con l’evento	Performance one-to-one	Spettacolo in VR	Spettacolo a teatro

Il grado di continuità spazio-temporale fornisce una base utile quando si costruisce una ricerca sui fenomeni dal vivo come il live streaming musicale: in che parte del gradiente possiamo collocare l’evento esaminato? Esso rientra in uno dei tre gradi proposti o li mette in discussione? In che modo i partecipanti osservano questa continuità? Tra di loro emerge una percezione consensuale o conflittuale? Diverse componenti dell’evento hanno gradi di continuità differenti? In che relazione sono tra loro?

Nei fenomeni dal vivo, di fatto, è la norma, più che l’eccezione, trovare una combinazione di diversi gradi di continuità. Solitamente il grado più avanzato stabilisce il frame degli elementi più asincroni: il replay dell’azione non compromette la diretta di un match calcistico (Crisell, 2012); gli attori che mettono in scena un dialogo con un video registrato intensificano il senso del rischio e dell’imprevedibilità anziché limitarlo (Georgi, 2014); dall’altra parte il pubblico presente fisicamente a un concerto può considerare artefatta una performance con un uso eccessivo di elementi registrati; Danielsen e Helseth (2016) osservano che, nei concerti electro-pop caratterizzati da un ampio uso di elementi registrati, il senso di immediatezza percepito dal pubblico non dipende dalla quantità di suoni pre-registrati, ma dalla capacità dei performer di incarnare e “coreografare” efficacemente la musica. L’accostamento tra vari gradi di continuità non è mai una semplice media aritmetica, ma un risultato emergente che dipende da come sono messi in relazione, dal genere mediale e performativo e dalle aspettative del pubblico.

7. Liveness come discorso: la semantica del “dal vivo”

La liveness esiste su un piano comunicativo oltreché esperienziale. Questo livello dipende da come vari attori creano, consolidano o negoziano definizioni e discorsi dal vivo. Nei termini della teoria di Luhmann (1984) ci troviamo nel campo della *semantica* della liveness, formata dai modi in cui quotidianamente (*semantica d’uso*) e in maniera elaborata (*semantica curata*) si parla di ciò che è “live”. La semantica d’uso è quella prodotta dagli

spettatori quando confermano o contrastano il frame di un evento live: commentare positivamente il senso di intimità provato durante una performance online; lamentarsi della scarsa “vivezza” di un’opera lirica appena vista a teatro; immortalare i momenti salienti di un festival definendoli come “irripetibili”; criticare l’uso eccessivo di tracce registrate durante un concerto. Sono azioni che alimentano le concezioni della liveness, ma in maniera non strutturata, disaggregata e che non richiedono che si parli riflessivamente della categoria “live”.

La semantica curata comprende invece i tentativi di definire i contorni della liveness, di promuovere il suo valore o di orientare le aspettative del pubblico: tv e piattaforme che distinguono graficamente le trasmissioni in diretta; materiali pubblicitari che esaltano l’esperienza speciale del concerto dal vivo; dibattiti accademici sul live (tra cui questo stesso testo); leggi e regolamenti che distinguono tra musica riprodotta e live in quanto a permessi, sovvenzioni, adempimenti e diritti d’autore. Sono esempi di semantica curata poiché chiamano in causa direttamente la categoria del live, sono motivati dal promulgare una certa interpretazione e producono rappresentazioni più stabili e disseminabili rispetto alla semantica d’uso.

Per studiare la liveness come discorso o semantica un utile concettualizzazione è quella di Van Es (2017), che riconosce tre principali soggetti che costruiscono discorsivamente la liveness: le *istituzioni medial*i realizzano “metatesti” che indirizzano le interpretazioni del live coerentemente alle proprie finalità; le affordance delle *tecnologie* facilitano certe configurazioni del live e ne scoraggiano altre; gli *utenti* accettano o contestano usi e significati del live predisposti dagli altri due attori.

Si tratta però di una categorizzazione pensata per l’analisi della liveness televisiva e post-televisiva. Sono perciò necessarie alcune integrazioni affinché si abbia uno strumento applicabile anche alla musica e alle arti performative più in generale. Innanzitutto, va aggiunto un quarto gruppo di soggetti che è quello dei *creatori* della performance. Chi progetta una performance musicale, teatrale, coreografica o intermediale può realizzare drammaturgie e situazioni performative che intensificano il valore della concomitanza con l’evento o, al contrario, performance pensate più per la ripresa e la riproduzione. Il secondo correttivo è che le istituzioni medial*i* non sono le uniche a produrre metatesti sulla liveness. Bisogna allargare lo sguardo a un ampio spettro di *organizzazioni* interessate a veicolare il proprio discorso sul live: le organizzazioni culturali lo possono fare per fini promozionali o di *audience development* (ad esempio difendendo il valore dell’andare fisicamente a teatro), gli organi legislativi per fini normativi (determinando quando si può parlare di “dal vivo” per la legge) e le istituzioni della ricerca per fini euristici (qual è il significato del “dal vivo” la nostra cultura?).

In conclusione, va evidenziato come questi attori alimentano la semantica della liveness in modo inscindibile dal processo di mediatizzazione⁸. Il fatto stesso che si crei la necessità di stabilizzare la distinzione dal vivo/non dal vivo è la conseguenza del confronto costante tra forme più o meno mediatizzate dell'esperienza. Non parliamo solo del ruolo delle tecnologie nel diversificare le forme di continuità spazio-temporale o nel replicare le qualità della liveness. Rappresentazioni e pratiche mediali condizionano il valore attribuito all'esperienza dal vivo, le aspettative sui comportamenti da avere durante gli eventi e le estetiche che identificano ciò che appare come live. Sia il dare priorità a forme mediali di performance (il mito del “mega concerto”), sia i tentativi di de-mediazione (come il fascino per il live “unplugged”), sono manifestazioni di come la mediatizzazione faccia parte dell'orizzonte dell'esperienza quotidiana. Il suo impatto sulla liveness tocca quindi tutte le distinzioni che compongono la definizione di liveness proposta, perché essa influenza il senso comune a cui queste distinzioni ricorrono: ha un impatto su come un'esperienza si distingue tra le altre nel flusso quotidiano, sul modo in cui si delimita un *evento performativo*, sul modo in cui ci si percepisce in *continuità spazio-temporale* con tale evento e sulle *qualità* che vi si attribuiscono.

8. Conclusioni

In questo capitolo abbiamo cercato di presentare una cornice concettuale sulla liveness, ossia sulla costruzione sociale dell'essere “dal vivo”, che sia adatta allo studio degli eventi musicali in live streaming ma anche di una vasta gamma di fenomeni performativi e mediali nella contemporaneità. Ripercorriamo quindi per punti il modello proposto, che ha la funzione di “sensibilizzare” lo sguardo verso le molteplici componenti che partecipano alla costruzione del confine live/non-live.

⁸ Osservare il cambiamento socio-tecnologico dalla prospettiva della mediatizzazione (Boccia Artieri 2015; Couldry, Hepp 2017), anche nel campo dell'arte e della performance (Gemini, Brilli 2023), permette di rimarcare l'impatto profondo dei media sulle trasformazioni sociali della contemporaneità evitando il determinismo tecnologico. Questo approccio considera infatti i media come processi prodotti dall'interazione tra la materialità dei media e le pratiche sociali: individui, gruppi e istituzioni costruiscono il significato dei media definendo modelli di comunicazione, aspettative d'uso e immaginari sociali delle tecnologie; inoltre, i media hanno un carattere processuale, nel senso che sono il prodotto di dinamiche di materializzazione dove modelli generati dalle pratiche vengono iscritti nelle infrastrutture mediali. Parlare di mediatizzazione non significa quindi sostenere che le logiche mediali agiscono “dall'esterno” in maniera inesorabile sui processi sociali, ma guardare al modo in cui l'agency individuale si possa attivare *attraverso* – e non solo *nonostante* – tali logiche.

La liveness è un'esperienza a cui vengono riconosciute caratteristiche distintive, ma anche una serie di discorsi che cercano di stabilizzare le condizioni e i significati di tale esperienza. Sono due distinti piani dell'analisi tra cui però c'è un rapporto d'influenza circolare.

Sul piano dell'esperienza, la liveness è la distinzione di un'esperienza spettatoriale a un evento performativo che ha qualità dipendenti dal grado di continuità spazio-temporale con l'evento. Le qualità attribuite alla liveness dipendono dai gradi di continuità che si osservano, ma anche dai generi performativi e dai tipi di pubblico.

I gradi di continuità spazio-temporale con l'evento – attualità, simultaneità e co-presenza – non vanno analizzati come dati di fatto, ma come risultati di un processo di osservazione. La metafora del gradiente permette di tenere in considerazione le sfumature tra le diverse forme di presenza e, al contempo, l'esigenza di tracciare differenze discrete nel continuum.

Il piano discorsivo della liveness è costituito da quegli attori – *creatori, organizzazioni, pubblici, tecnologie* – che definiscono e stabilizzano i confini di ciò che è live.

La liveness, in definitiva, è inseparabile dalla mediatizzazione, perché da questa dipendono le categorie di “prossimità” e “distanza” nella contemporaneità: vi dipendono in senso *epistemico*, perché la categoria del “live” emerge dal confronto tra esperienze di mediazione e di immediatezza; vi dipendono in senso *valoriale*, perché le rappresentazioni medialità influenzano il valore associato a determinate forme di contatto; vi dipendono in senso *materiale*, perché i media producono nuove forme di continuità spazio-temporale.

Riferimenti bibliografici

- Auslander P. (1999), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York.
- Auslander P. (2012), “Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective”, *PAJ-A Journal of Performance and Art*, 102: 3-11.
- Auslander P. (2016), *Afterword: So Close and Yet So Far Away*, in Reason M., Lindelof A.M., *Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspective*, Routledge, London-New York, pp. 320-323.
- Barker M. (2012), *Live to your local cinema: the remarkable rise of livecasting*, Palgrave MacMillan, Basingstoke-New York.
- Boccia Artieri G. (2015), “Mediatizzazione e Network Society: un programma di ricerca”, *Sociologia della Comunicazione*, 50: 62-69.
- Bourdon J. (2000), “Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise”, *Media, culture & society*, 22(5): 531-556.

- Chun W.H.K. (2016), *Updating to remain the same: habitual new media*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Couldry N. (2004), “Liveness, “Reality” and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone”, *The Communication Review*, 7, 4: 353-361.
- Couldry N., Hepp A. (2017), *The Mediated Construction of Reality*, Polity, Cambridge, UK.
- Crisell A. (2012), *Liveness and Recording in the Media*, Bloomsbury Publishing, London.
- Cubitt S. (2002), *Timeshift: on video culture*, Routledge, London-New York.
- Danielsen A., Helseth I. (2016), “Mediated immediacy: the relationship between auditory and visual dimensions of live performance in contemporary technology-based popular music”, *Rock Music Studies*, 3(1): 24-40.
- Dayan D., Katz E. (1992), *Media Events. The live broadcasting of history*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. (1993), *Le grandi cerimonie dei media*, Baskerville, Bologna.
- Dixon S. (2007), *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, MIT Press, Cambridge.
- Feuer J. (1983), *The concept of live television: Ontology as ideology*, in Kaplan A.E., ed., *Regarding television: Critical Approaches*, University Publications of America, pp. 12-22.
- Fischer-Lichte E. (2004), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; trad. it. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Gemini L. (2016), “Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo”, *Sociologia della comunicazione*, 51: 43-63.
- Gemini L., Brilli S. (2023), *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, FrancoAngeli, Milano.
- Georgi C. (2014), *Staging Liveness Via Mediatization the Use of Film and Video in Contemporary British Theatre and Performance*, de Gruyter Mouton, Berlin.
- Hammelburg E.E. (2021), *Being there live: How liveness is realized through media use at contemporary cultural events*, Research HvA, graduation external, Universiteit van Amsterdam.
- Hutchby I. (2001), “Technologies, texts and affordances”, *Sociology*, 35(2): 441-456.
- Luhmann N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; trad. it. (1990), *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, il Mulino, Bologna.
- Lupinacci L. (2022), *Live, here and now: experiences of immediate connection through habitual social media* [Doctoral dissertation, London School of Economics and Political Science].
- Peters J.D. (1999), *Speaking into the air: a history of the idea of communication*, The University of Chicago press, Chicago.
- Peters J.D. (2001), “Witnessing”, *Media, Culture & Society*, 23(6): 707-723.
- Phelan P. (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York.

- Reason M., Lindelof A.M. (2016), *Experiencing Liveness in Contemporary Performance. Interdisciplinary Perspective*, Routledge, London-New York.
- Sanden P. (2013), *Liveness in modern music: musicians technology and the perception of performance*, Routledge, London-New York.
- Scannell P. (2014), *Television and the meaning of live: an enquiry into the human situation*, Polity, Cambridge, UK.
- Schechner R. (1965), "Theatre criticism", *Tulane Drama Review*, 9, 3: 13-24.
- Sconce J. (2000), *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*, Duke University Press, Durham.
- Sibilla G. (2020), "The Concert Will Be Televised. Il live, come modello narrativo e produttivo nella musica pop e nei media", *Comunicazioni sociali*, 2: 254-265.
- Thornton S. (1995), *Club cultures: music, media and subcultural capital*, Polity, Cambridge, UK.
- Van Es K. (2017), *The Future of Live*, Polity, Cambridge, UK.
- Varela F.J. (1999), *The specious present: A neurophenomenology of time consciousness*, in Petitot J., Varela F.J., Pachoud B., Roy J.-M., eds., *Naturalizing phenomenology: Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*, Stanford University Press, Redwood City, Cal., pp. 266-314.
- Weltevrede E., Helmond A., Gerlitz C. (2014), "The politics of real-time: A device perspective on social media platforms and search engines", *Theory, Culture & Society*, 31(6): 125-150.
- Zettl H. (1978), "The rare case of television aesthetics", *Journal of the University Film Association*, 30(2): 3-8.