

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia  
Applicata

Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione

LIVENESS: LA CONDIVISIONE  
DELL'ESPERIENZA NEGLI EVENTI  
MUSICALI DAL VIVO NEL MONDO POST-  
COVID 19

Relatore:

Prof. Magaudda Paolo

Laureando: Pernigotti Ettore

Matricola: 1167870

ANNO ACCADEMICO 2022/2023



# Sommario

INTRODUZIONE .....	3
CAPITOLO 1 .....	5
1.1 La Liveness: una visione storica .....	6
1.2 Liveness e società. Costruzione sociale del noi tramite le esperienze condivise .....	8
1.3 L'unicità che unisce: raccogliersi attorno a un evento .....	11
1.4 Musica, live e collettività .....	13
1.5 Liveness negli eventi musicali .....	15
<b>CAPITOLO 2</b> .....	<b>18</b>
2.1 Media Environment e socialità .....	19
2.2 Connectedness: l'ubiquità della connessione .....	21
2.3 Il qui e ora nei social media: la Liveness nei social media .....	23
2.4 Le comunità musicali nell'online .....	26
2.5 La dimensione simbolica del livestreaming e il Covid 19 .....	28
<b>CAPITOLO 3</b> .....	<b>32</b>
3.1 Metodologia di ricerca: .....	32
3.2 L'attesa dell'evento .....	33
3.3 Il livestreaming e il valore della sua unicità .....	35
3.4 Fra intimità e spontaneità: la ridefinizione del rapporto pubblico-artista .....	37
3.5 Collettività e gruppo percepito .....	39
3.6 Quando il concerto finisce .....	43
<b>CONCLUSIONE</b> .....	<b>45</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>48</b>

# INTRODUZIONE

Questa tesi indaga il concetto di “liveness” nella musica dal vivo, in particolare a seguito delle trasformazioni introdotte con l’avvento dei social media e soprattutto dopo l’esperienza globale del Covid-19 che ha visto proliferare nuove forme di compresenza tecnologicamente mediate. In particolare utilizzerò le dimensioni della musica dal vivo in streaming come *case study* per comprendere come i concetti fondamentali nella definizione di live siano stati riarticolati e continuano ad essere adattati nel contesto sociale e tecnologico. Analizzerò dunque le modalità di interazione con la performance in streaming e gli universi che si costruiscono, dal punto di vista dello spettatore, durante la visione e la partecipazione.

La liveness è un insieme di caratteristiche che sottostanno a un evento performativo, in grado di definirlo agli occhi del pubblico come ‘live’, attuale, collocato nel ‘qui e ora’ e per questo considerato di maggiore valore. È un concetto costruito socialmente e che si è sviluppato in opposizione a contenuti registrati, assumendo nuove forme grazie all’evoluzione tecnologica che l’ha messo in atto in ambienti e contesti sempre differenti.

Nel primo capitolo quindi presenterò una ricerca sul concetto di liveness e il suo sviluppo, indagandone le varie forme e declinazioni. In quanto costruzione sociale, cercherò di comprenderne la relazione con la società e come interagisce con il “noi” presente negli eventi, per poi intrecciarlo alla musica live. Qui in particolare mi soffermerò anche sulla musica più in generale, per conoscerne il rapporto con la società e la formazione di collettività. Nel secondo capitolo invece ragionerò sulla connessione e connettività nella società odierna e iper-tecnologizzata. Indagherò in particolare i social media e il loro flusso comunicativo online, come le persone creano gruppo nel web e quanto l’internet segni una rottura nella distanza percepita fra individui. Successivamente entrerò nel merito delle comunità musicali online e dei nuovi modi di interagire fra pubblico e artista per poi arrivare ai livestreaming. Riguardo quest’ultimi in particolare analizzerò lo sviluppo e la dimensione simbolica rimanendo dentro un periodo storico di interesse che è quello del Covid-19. Infine nel capitolo 3 analizzerò i dati raccolti attraverso interviste qualitative per rispondere alla domanda di ricerca di partenza cioè come le dinamiche di liveness si riarticolino in una dimensione streaming online. Qui cercherò di comprendere l’esperienza dell’individuo, la sua percezione di attualità dell’evento,

l'interazione con la piattaforma e l'artista, l'eventuale presenza di un gruppo o collettività e l'influenza del contesto pandemico globale sul valore del live.

## CAPITOLO 1

## 1.1 La Liveness: una visione storica

Il concetto di “liveness” è un costrutto culturale, sociale e tecnologico. Sta a rappresentare generalmente la partecipazione dal vivo ad un determinato evento ed è direttamente collegato al contesto culturale nel quale viene evocato, che ne amplia o stringe i confini. È un concetto aperto, in continuo sviluppo, multiforme a seconda delle tecnologie e delle modalità nelle quali prende luogo. La *liveness* rappresenta un modo di essere coinvolti nell’avvenire delle cose del mondo (Auslander, 1999), nell’esatto istante nella quale prendono vita, nel qui e ora che le pone in contrasto con una loro riproduzione successiva. Così dicendo si inquadra il valore di questo concetto nella sua effimerità ed evanescenza, nel suo non-poter essere ricreato artificialmente, nella sua dipendenza dal tempo vissuto e non ricostruito.

Il valore di un evento che avviene in un esatto momento, cambia notevolmente nell’immediato successivo, quando viene eventualmente “ri-prodotto”. Già Benjamin (1935) nel suo “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” si poneva domande sulla differenza fra l’opera originale e la sua corrispettiva riproduzione utilizzando il concetto di aura come riferimento. L’aura di un’opera è il suo “hic et nunc”, la sua unicità e presenza nel luogo in cui viene creata, in cui si trova e in cui avviene/prende vita e viene fruita. Benjamin nota come questo fenomeno porti alla perdita della sacralità di un lavoro, fino ad allora percepito quasi come oggetto di culto. Allo stesso tempo però, vede in questo processo dei risvolti positivi come la diffusione dell’opera, che si libera dalle briglie della fruizione rituale-divina e di culto che la costringe alla distanza dai suoi possibili fruitori e ne democratizza l’accesso alla stessa da parte di un pubblico sempre maggiore (Benjamin, 1935).

L’idea di liveness nasce nel momento in cui viene la necessità di definirla in opposizione al suo contrario, cioè quando emerge la possibilità di registrare e riprodurre un’opera o una rappresentazione qualunque della realtà al di fuori dell’atto e del momento di creazione in sé. Il live è quindi derivante dalla possibilità di una riproduzione tecnologica (Auslander, 2008) e con il sorgere degli apparati di riproduzione e registrazione si rende necessario il posizionamento di un confine fra le diverse forme di fruizione dell’opera in sé. Inizialmente è proprio il criterio di

unicità che funge da spartiacque: un'opera riprodotta differirà sempre da una eseguita, creata in un momento specifico, condiviso e situato nello spazio. Questo perché tutte le connotazioni che l'opera assume sono spesso contestuali e trascendono il lavoro in sé e per sé. Inoltre, quando viene a mancare la dimensione di condivisione di un momento unico e irripetibile viene a perdersi anche la maggior parte del significato sociale ad esso legato, che sarà poi uno dei punti cardine di questa tesi. (Van Es, 2017). La condivisione presuppone un incontro all'interno di uno stesso luogo, sia esso fisico o virtuale, nella quale si forma un gruppo *estemporaneo* di individui che hanno scelto di farne parte e ai cui stimoli rispondono in maniera personale. *Live* è la relazione tra audience e performers dentro specifici spazi con la quale interagiscono, tramite modalità differenti, come conseguenza di nuovi contesti sociali, culturali, tecnologici. Infatti la liveness è il prodotto <delle diverse forme che assume la relazione di liveness e dei diversi formati che la relazione tra utente, evento e tecnologie determinano> e quindi “non esiste una forma unica di liveness quanto diversi gradienti di liveness che spesso sono interconnessi tra loro e si rimediano a vicenda” (Del Gaudio, 2021, p.35).

Secondo Auslander poi <one can better understand live and technologically mediated performance in terms of a set of temporal and spatial variables in the relationship between performers and audience> (Auslander, 2008, p.109). Quindi le modalità di interazione variano e fanno emergere differenti possibilità di espressione di questa interazione stessa. Le varie epoche storiche ridefiniscono i concetti sulla quale basiamo la nostra realtà o meglio come già notava Benjamin <human sense perception... is determined not only by nature but by historical circumstances as well> (Auslander, 2008, p.109). Lo spazio per esempio ha subito un'evoluzione nella forma e nella sua percezione, ed ora non è più solo fisico ma anche mediato e virtuale, costruito su basi *a-fisiche* e in opposizione alla sua naturale definizione storica di luogo unico e precisamente definibile. Di conseguenza la spazialità nel suo senso classico è in realtà meno fondamentale, mentre la simultaneità rimane un carattere fondante. Seguendo Sansone che rimanda ai ragionamenti di Esther Hammelburg <la liveness sarebbe immediata perché permetterebbe di connettersi agli eventi nel momento in cui accadono e sarebbe affine perché produce coinvolgimento con tali eventi> (Del Gaudio, 2021, p.34). Il concetto di immediacy e affinity come spiegato dalla Hammelburg si

estrapola dalla definizione che la stessa Hammelburg attribuisce alla parola liveness dove la interpreta così:

<Liveness is here regarded as a historically defined construct that hinges on the potential connection, through media, to events that matter to us as they unfold> (Hammelburg, 2015, p.85)

Nell'ultima parte sono contenuti i principi fondanti, cioè che gli eventi devono essere importanti per noi tanto da volerne assistere mentre avvengono.

La liveness è una costruzione sociale che fornisce un senso di simultaneità naturale e un presente condiviso che ci connette con altre persone che stanno vivendo la stessa esperienza nello stesso istante (Lupinacci, 2020, p.278, Bourdon, 2000). È una pratica storica che si è evoluta attorno alla creazione di spazi di <now here together> (Hammelburg, 2021, p.9) sempre influenzati da dinamiche culturali e tecnologiche che ne hanno modificato e rinnovato le modalità.

Un'altra prospettiva molto interessante e che chiarifica ulteriormente le caratteristiche storicamente definenti la liveness è quella di Barker, che identifica sette componenti fondanti, non sempre ritrovabili tutte insieme contemporaneamente in tutti i setting. Queste sono: la compresenza fisica fra performer e audience, la simultaneità, il senso di “unmediated engagement”, il senso di località condivisa con l'esperienza, il senso di interazione con il performer e gli altri membri dell'audience e la consapevolezza di stare partecipando a un evento unico (Barker, 2013; Gemini, Brilli e Giuliani, 2020, p.48).

## **1.2 Liveness e società. Costruzione sociale del noi tramite le esperienze condivise**

Precedentemente mi ero soffermato sull'importanza della dimensione sociale della liveness e degli eventi come spazi e modalità di incontro fra individui che condividono un presente comune e irripetibile. Couldry nota come:

<Liveness – or live transmission - guarantees a potential connection to shared social realities as they are happening> (Couldry, 2004, p.3)

Questo ci riporta alla possibilità di essere connessi con eventi rilevanti per noi e per il nostro io sociale alla quale si affianca la necessità che questi momenti siano vissuti contemporaneamente al loro avvenire. Infatti la Hammelburg nota come <Watching a live event is being a witness to a unique moment in time while the event is taking place and ‘witnesses are forever irreplaceable in their privileged relation to it>. E l’autore continua dicendo <This is exactly what we, as ‘audience’, as ‘fans’, as ‘citizens’ long for, we want to be part of history as it is unfolding and this is what being present in time brings us> (Hammelburg, 2015, p.87). Come individui sociali cerchiamo il nostro posto all’interno di un universo relazionale composto da agenti e fattori d’influenza con la quale interagiamo e comunichiamo la nostra identità in modi differenti a seconda dell’epoca storica che viviamo. Così facendo ci leghiamo fra di noi utilizzando queste esperienze uniche vissute in comune per trascendere dalla nostra dimensione terrena, legata al presente e unirci in una dimensione storica, a-temporale. Questo desiderio di esserci è una spinta umana che ci lega agli altri e alla storia, una testimonianza della nostra presenza <through the combination of images of the present and the narrative connecting them to history> (Hammelburg, 2015, p.87).

La liveness quindi non equivale al live in sé, ma è una costruzione sociale che esalta il coinvolgimento dell’individuo e la sua vicinanza a quell’evento stesso, permettendogli di partecipare a un momento irripetibile e in quanto tale di valore, dove si incontra e condivide con altre persone che con lui a loro volta condividono. Come suggerisce Nick Couldry il live non è una categoria naturale ma un costrutto che risiede in una catena di idee:

<(1) that we gain access through liveness to something of broader, because ‘central’, significance, which is worth accessing now, not later; (2) that the ‘we’ who gain live access is not random, but a representative social group; (3) that the media (not some other social mechanism) is the privileged means for obtaining that access.> (Couldry, 2004, p.4)

Il “noi” su cui si sofferma Couldry è la base e allo stesso tempo il risultato di un evento. Coloro che partecipano sono già in precedenza a conoscenza delle dinamiche sociali dell’evento, vi è quindi un “noi” preesistente che garantisce all’evento stesso di svolgersi in maniera corretta. Come ricorda Bauman <The collaborative participation of an audience, it is important to emphasize, is an integral component of performance as an interactional accomplishment> (Bauman,

2004, p.9, Auslander, 2008, p.116). Successivamente all'evento invece vi è una riformulazione di questo "noi" che è il frutto dell'avvenimento di una nuova esperienza condivisa che lascia un'eredità simbolica che funge da collante sociale. Quest'eredità rimane nel tempo ed è condivisa solamente da coloro che hanno potuto assistere dal vivo e li eleva a gruppo portando il "noi" a una fase nuova.

Quindi liveness non è solamente connettere individui, ma unirli simbolicamente sfruttando le dinamiche interazionali all'interno dell'evento e <giving them the chance to be part of an experience> (Van Es, 2017, p.8). La sensazione di vivere un'esperienza unica promuove un senso di appartenenza e collettività (Bourdon, 2000, Lupinacci, 2020, p.278, Scannell, 2014) che trova negli stati emotivi il suo collante principale. Come ricorda Lupinacci, la consapevolezza che qualcuno stia vivendo la stessa esperienza anche solo per un momento favorisce un sentimento comunitario e di "empathetic identification". Scannell parla di "we-ness", un senso del noi, che emerge di fronte alla forza di una connessione empatica con gli altri coinvolti assieme a noi in un'esperienza sociale (Scannell, 2000). Questa consapevolezza di una collettività, seppur non totalmente "consapevole", emerge come dato fondante in una fotografia che prende dinamiche interattive complesse e le sintetizza in un momento di unione, di esperienza condivisa.

<These events, then, mobilise 'collectiveness' through the centralisation of attention and the production of shared experiences> (Lupinacci, 2022, pp.83-84)

Tramite il live, dice Lupinacci <we are offered an enhanced opportunity for accessing the world 'as it is', 'directly', and as it unfolds 'in real time'> (Lupinacci, 2020, p.277). Una visione del mondo per come si presenta in un determinato momento, un accesso alla realtà nella sua manifestazione più "reale" e libera.

Van Es ricorda poi come <the 'live' exceeds the matter of 'real-time', and has in 'sociality' its second fundamental axis> (Van Es, 2017, p.3). Il live non è meramente una questione di attualità, di connessione con ciò che sta accadendo ora, perché se questa connessione è priva della sua dimensione e significato sociale allora non ha più importanza. Per Scannell (2014) che fa l'esempio delle telecamere di sorveglianza, queste sono prive di queste caratteristiche e perciò non rientrano nella categoria di ciò a cui potremmo conferire valore in quanto attuali.

### 1.3 L'unicità che unisce: raccogliersi attorno a un evento

La narrativa simbolica o meglio, la simbologia della liveness, è caratterizzata da elementi che enfatizzano il suo significato e la sua unicità, creando una separazione netta da ciò che non appartiene a una seppur multiforme categoria di eventi percepiti come *live*.

L'eccezionalità e allo stesso tempo l'effimerità attribuiscono un carattere di verità e credibilità alla quale ci affidiamo per trarne l'accrescimento umano, emotivo e sociale di cui abbiamo bisogno (Lupinacci, 2022, p.21). Uno spettacolo, si autoproduce sempre in maniera diversa date le condizioni pragmatiche e contestuali in cui si realizza e questa imprevedibilità è insita e costitutiva dell'esperienza in quanto colui che vi assiste è in uno stato di costante insicurezza e sorpresa che lo porta a continuare a guardare per non perdersi ogni possibile svolgimento. Secondo Bourdon (2000) *live* è la connessione fra individui quando essa avviene in modo "naturale". Qui il termine *naturale* viene utilizzato in opposizione a una realtà forzata derivante da registrazioni e contenuti già riprodotti. Un'altra dicotomia è quella che coinvolge *l'originale* e la *copia*, che si contrappongono in quanto rappresentanti di due universi materiali opposti (Cecchi, 2021, p.246, Auslander, 2018). L'originale in quanto ciò che racchiude l'essenza massima, la bellezza, l'origine e il gesto, mentre la copia è la meccanica, la riproduzione in serie priva della magia e dell'unicità.

<Thanks to their status of exceptionality, media events represent intermissions on the routine, creating a sense of 'sacred time' that occasionally excludes everything else from attention> (Dayan and Katz, Media Events: The Live Broadcasting of History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, cit. in Lupinacci, 2020, p.275)

Anche Hammelburg (2015, p.87) rimarca il fatto che gli eventi <are interruptions of our daily routines> e in quanto tali risaltano e spiccano nella monotonia o comunque linearità del quotidiano. Il quotidiano in opposizione al raro, ciò che è prevedibile in contrapposizione a ciò che è inaspettato e imprevedibile.

Effimerità, esclusività, singolarità e non-riproducibilità sono manifestazioni dell'essere presente, dell'essere qui nel tempo e spazio, nell'ora (Lupinacci, 2022,

p.85), e la liveness è il criterio guida che ci permette di accedere alla verità, all'autenticità e ci assicura di partecipare all'irripetibile (Lupinacci, 2022, p.85, Peters, 2001). Il senso più profondo di ciò che è live è la sua opposizione e contrasto con ciò che non lo è, "live' means not dead" (Peters, 2001) e quando <we feel liveness, we feel the aliveness of something; we feel something as animated, provided with life> (Lupinacci, 2022, p.85). L'associazione di ciò che è live a ciò che è "vivo" è una concettualizzazione che identifica una sorta di linfa vitale che sottostà all'esistere di ciò che è unico e non può essere riprodotto senza privarsi di essa. Quindi lo percepiamo nella sua forma più pura, nel suo tempo unico.

<Liveness is not only about technical instantaneity. [...] it is also about perceived unfolding-ness, the coordination of experienced time, and imminent disappearance> (Lupinacci, 2022, p.116)

La simultaneità quindi risulta essere fondamentale per determinare il valore di un evento e sostiene la percezione "that events are occurring as you, and others, are following them" (Lupinacci, 2022, p.131).

Ciò che è live, è raro, unico, speciale, e questo, a prescindere dall'evento in sé, è nella natura di tutto ciò che si svolge direttamente davanti a noi e alla quale possiamo contribuire con la nostra presenza, aggiungendo che sempre <the user puts as much into the construction as the medium does> (Hammelburg, 2015, p.89). Il pubblico in quanto partecipa all'esperienza contribuisce alla costruzione del significato sociale dell'evento e può avere un'influenza sulle sue dinamiche di sviluppo. Questo avviene al giorno d'oggi sempre di più, considerando che negli anni è avvenuta una democratizzazione degli spazi d'interazione e d'incontro fra pubblico e creatore che si ritrovano sempre più vicini e in contatto fra di loro. Walter Benjamin parlava del <the desire of contemporary masses to bring things 'closer' spatially and humanly>. (Cecchi, 2021, p.249, Benjamin, 1935). Questa intuizione se trasportata ai tempi d'oggi trova una sua manifestazione evidente nei social media e nei nuovi impulsi e modalità che questi mezzi ispirano.

Con una consapevolezza dello stato delle cose, in un ecosistema che sempre più integra pubblico e autori trasformandoli entrambi in "attori" con ruoli diversi e in costante mutamento, potremmo definire un evento come un atto o uno sforzo

collaborativo che richiede diversi impegni da entrambe le parti, un patto temporaneo che si suggella nella riuscita dell'evento stesso.

## 1.4 Musica, live e collettività

La musica è un elemento fondamentale della nostra società e possiede un'abilità immensa di riempire e adempiere a “different needs and ways of being human” (Baym, 2018, p.11; Frith, 1998). Non esiste una società che ne sia priva in una sua qualsiasi forma e difatti:

<there are no cultures now or known to history without it. Music allows us to communicate, process, and structure feeling, relationship, and social order in ways that language cannot> (Baym, 2018, p.11)

Già in questa affermazione notiamo come all'interno della dimensione della musica e nella sua ecologia, siano compresi processi individuali, collettivi, comunicativi, psicologici, che costituiscono un multistrato complesso e ricco di prospettive differenti. La musica supporta relazioni sociali dalle più concrete e intime a quelle più astratte e collettive (Baym, 2018, p.12) dimostrandosi simultaneamente <personal, intimate and collective>.

DeNora scrive come la musica sia “a technology of self” e in quanto tale contribuisce come elemento nella nostra vita di tutti i giorni (Zhao, 2022, p.5; DeNora, 1999, pp.31–56). È creatrice di significato e raccoglie le persone attorno ad esso, avvicinando, e portando all'incontro. La musica è <culturally rooted and socially enacted, whose purpose is to convey meanings > (Byron, 1995, p.1), e allo stesso tempo trascende la dimensione razionale del linguaggio:

Music is also felt as well as heard: it induces and invokes the participation of the whole person, body and soul, not just the processes of intellectual reason (Byron, 1995)

È un linguaggio non totalmente comprensibile all'intelletto, ma arriva alle viscere e all'anima, suscitando quelle emozioni che fungono da collante nelle esperienze collettive e <one of the essential prerequisites for constructing a community is sharing meanings among all members > (Zhao, 2022, p.5). Il significato o

significare visto quindi come atto di costruzione simbolica che sostiene valori e aspetti relazionali che ci coinvolgono in quanto membri di una società. La musica <It is an important component of society as a means by which certain groups of people define themselves and their relationship to the rest of the world> (Petrušić, 2021, p.139; Frith, 1998).

Tutto questo avviene in ecosistemi che Bronfenbrenner definirebbe nella sua *teoria dei sistemi ecologici* che dalle parole di Steele <popularised a way of understanding how an individual is positioned within layers of interacting social systems, from close family members, to distant community members, through to the wider culture itself> (Steele, 2016; Bronfenbrenner, 1992).

In quanto elemento di incontro, è sempre stata associata a una partecipazione fisica, nell'atto di esecuzione e ascolto. Baym nota come <until recently, and still today in large swaths of the globe and pockets of gatherings in Westernized societies, music making has been a ritual communal event in which all those present take part> e successivamente si affida alle parole di Turino che definisce questa dinamica *participatory music*. < In participatory musical events, 'there are no artist-audience distinctions. Participatory events are founded on an ethos that holds that everyone present can, and in fact should, participate in the sound and motion of the performance'> (Baym, 2018, p.12). La partecipazione di gruppo consolida la musica come atto collettivo che rafforza una sensazione di comunione. Come teorizzava Durkheim nei suoi studi sulle religioni, gli individui si riuniscono e partecipano alla stessa azione, in gruppo, creando quella che lui definì *effervescenza collettiva*, una sorta di terreno emozionale e simbolico attorno alla quale si solidifica il gruppo.

Sempre Steele si rifà al concetto di *musicking* coniato da Small:

<To Small, music cannot be seen as an object, but can only be understood as something that is performed actively, [...] In this way, every time music is performed (in public or everyday life) it occurs as part of relationships between human beings, and its use can impact upon the non-musical processes that take place alongside it> (Steele, 2016)

Così dicendo ci avviciniamo alla linfa e ai concetti fondanti che possono essere utili nel definire la musica: essa è contemporaneamente individuale e collettiva, un linguaggio complesso ma semplice e diretto nel suo manifestarsi nelle emozioni, un

bisogno umano che contribuisce alla definizione culturale di una società grazie alle sue dinamiche partecipative e attive che incidono sui processi sociali.

Ora ci avvicineremo alla musica live, trattandola nella sua manifestazione più moderna, che Baym affiancherebbe alle dinamiche della *performative music* in cui audience e musicista sarebbero entità separate dai loro rispettivi ruoli.

Cohen definisce la live music come <events that bring musicians and audiences together in one place at one time and involve performance on vocals or other music instruments and technologies, or with music recordings> (Van der Hoeven, 2019, p.1; Cohen, 2012).

Andare a un concerto riguarda sì, come dice Zhao, il guardare ed ascoltare il contenuto di una performance ma allo stesso tempo vi sono tutta un'altra serie di esperienze e dinamiche che concorrono a creare un'esperienza complessa.

Secondo Firth < The value of music [...] remains centred in its live experience> (Zhao, 2022, p.9) e da qui il rimando alla dimensione partecipativa della musica è immediato. *Participatory events* e *performative music* non si escludono a vicenda, piuttosto condividono uno spazio comune, che è sospeso fra l'espressione/esperienza collettiva e individuale.

La musica live quindi nella società odierna si confronta con dinamiche che fanno mutare gli spazi nella quale si manifesta, con la nuova dicotomia online / offline sempre più presente.

## **1.5 Liveness negli eventi musicali**

Se si pensa alla musica live, la prima definizione che viene in mente, è quella di un evento nella quale delle persone siano fisicamente raccolte in un luogo ad assistere ad un spettacolo dal vivo. Sanden la definisce così:

<Live music is perhaps most often thought of simply as music that is performed in the presence of an audience> (Herborn, 2017, p.126; Sanden, 2013)

Come sappiamo, al giorno d'oggi, nonostante il concetto si sia esteso, questa è di gran lunga la visione più comune.

La distinzione fra *live* e *non live* ha lasciato il posto a quello che è un continuum ibrido nella quale <the two terms are best understood not as mutually exclusive possibilities but as points on a grid defined by variations of the performers' and audiences' temporal and spatial relationship to each other> (Auslander, 2008, p.109). Per analizzare quindi la liveness all'interno degli eventi musicali non possiamo prescindere da una sua comprensione a metà fra mediazione e non mediazione nonostante come suggerisce sempre Sanden <much of the ideology originally implicated in the concept of liveness has remained constant. The term live still carries with it a defining connection to unmediated musical performance> (Herborn, 2017, p.126; Sanden, 2013,)

Oramai però <Liveness is not a fixed ontological state that exists in the absence of electronic mediation, but rather a dynamically performed assertion of human presence within a technological network of communication> (Sanden, 2013). Questa ubiqua presenza tecnologica nella nostra società rende la non-mediatezza impossibile in quanto nella maggior parte dei contesti in cui vi sia un'espressione artistica o una forma di comunicazione fra individui questa viene facilitata o "aumentata" dalle tecnologie.

Herborn (2017, p.122) descrive come la musica live avvenga in spazi e ambienti strutturati e costruiti attorno a spazi e tempi specifici e come dalle sue parole <Attendees at these events share a particular temporal and spatial co-presence with the performers and the rest of the crowd, at the same time as having a specific and individual experience of their entanglement within that environment>. La spazialità e la temporalità ritornano quindi come elementi fondamentali nell'articolazione di un evento musicale.

La narrativa costruita attorno alla musica live la vede come l'apice performativo ed esistenziale di un'espressione artistica/progetto musicale, la rappresentazione più originale, di valore e di qualità. Questo storicamente è avvenuto in quanto l'opposizione fra *live* e *recorded* ha sempre condotto a una differenza anche sulla presunta qualità e valore di una produzione. La musica era o live o mediata, o prodotta dall'uomo o dalle macchine, e queste categorie binarie avevano

un'influenza sulla sua percezione (Herborn, 2017, p.128; Sanden, 2013; Auslander, 1999).

Auslander ritraccia la nascita della liveness alle prime tecnologie in grado di registrare e riprodurre un'opera musicale ma più nello specifico, come ricorda Herborn, alla nascita della radio e alla sua diffusione. Infatti <with the development of radio, the relationship between recorded music and live music, which had been complementary, shifted toward being oppositional> (Herborn, 2017, p.127; Auslander, 2002). Con la radio inizialmente, le esecuzioni musicali erano comunque ascoltate dal vivo, in quanto la musica era suonata in diretta. Il passo che condusse a una più netta opposizione viene descritto nelle prossime parole:

<Music heard at the time it was performed, even when heard through the radio, was still considered to constitute live music. Whilst temporal co-presence was required, spatial co-presence was not. For one to hear music when one is not present in the space in which the music is performed of course requires some form of technological mediation. A technological mediation of the spatial relationship to the performance was acceptable in definitions of liveness, but a technological mediation of the temporal relationship was not.> (Herborn, 2017, p.129)

Quindi come già si era visto in precedenza, rispetto al criterio di compresenza geografica, il criterio della simultaneità temporale dell'esecuzione risulta fondante e non sostituibile tuttora nell'epoca dell'online nonostante quello che Van Es definisce il "paradox of liveness", cioè <a tension between the constructedness of liveness and the idea of direct and 'natural' access to the events relayed> Crucially, most of the time, "this construction is taken for granted and hidden from view" (Lupinacci, 2022, p.25; Van. Es, *The Future of Live*, 2016).

L'esperienza della live music è storicamente sintetizzata nella sua realtà partecipativa, tornando alla Baym. (Baym, 2018) La musica comunica e muove il corpo tramite le emozioni e la sua energia, è un'esperienza fisica a tutto tondo e quando prende forma in gruppo porta con sé la forza dell'atto condiviso che unisce e consolida l'appartenenza a un qui e ora. Herborn esprime questo concetto dicendo che <The embodied experience of liveness always involves the temporary entangling of things, forces, ideas and energies>. Rifacendosi al concetto di *embodiment*, l'autore descrive come <all experience is produced, known, and lived,

through the body> e successivamente citando Mascia-Lees spiega come l'*embodiment* sia un modo di vivere il mondo che coinvolge i sensi, le emozioni (Herborn, 2017, p.122; Mascia-Lees, 2011) e come il corpo < always exists and functions within and because of its surrounds; the lived body therefore, is always a body-in-the-world>. Sanden invece nota vari aspetti della liveness e fra questi quello della *corporeal liveness*, cioè <the strength of the link between a sound and its observable cause>. (Waite, p.4; Sanden, 2013)

L'esperienza di un concerto è influenzata dalle altre persone presenti (Dearn, Price, p. 3) e <During the concert itself, the communal nature of listening has been shown to affect the experience of a concert>. Ad un concerto i corpi entrano in contatto fra di loro, muovendosi nello spazio, danzando a ritmo, un ritmo che cambia a seconda dei contesti musicali che nel variare della loro energia portano al variare del movimento stesso. Se si pensa a un concerto pop il pubblico si muoverà e vivrà l'esperienza in un modo diverso rispetto a quello di un concerto punk, dimostrando come ogni subcultura influenzi non solo i messaggi che nascono al suo interno ma anche i comportamenti e gli spazi in cui prende forma. Come dice Zhao:

<For indie music lovers, the participation in live music primarily consists of various forms of collective physical activities among audiences, such as headbanging (shaking head to the rhythm of music), circle pits (running and jumping in a circular motion, pushing and bumping into each other), and pogo (jumping up and down while remaining in the spot); and sometimes between audiences and band members, in the form of crowd surfing, for example. Participants suggested that these collective activities are significant sources for perceiving interpersonal connections at live music scenes.> (Zhao, 2022, p.10)

Questa prospettiva mi serve da trampolino per comprendere la corporeità dell'esperienza del live che verrà successivamente messa a confronto con l'immaterialità dell'esperienza offline.

## CAPITOLO 2

## 2.1 Media Environment e socialità

Partendo dalla Baym <any medium that allows people to make meaning together is social> (Baym, 2015; Lupinacci, 2022, p.38). Quello delle piattaforme online e social è ormai un mezzo tramite la quale ci orientiamo nel mondo e dalla quale dipendono molte dinamiche sociali (Lupinacci, 2022, p.34) che proprio dai social media hanno preso forma. Essi sono infrastrutture che sorreggono la costruzione di significati e la nostra capacità di costruire realtà, significati e mondi (Lupinacci, 2022, p.39) e in quanto fondamentali l'uomo sociale moderno ne dipende per il suo "normale" esistere. Questo ecosistema tecnologico, o meglio, di tecnologie comunicative, raccoglie una serie di opportunità connettive con il mondo. Madianou definisce con il termine "polymedia" < an emerging environment of communicative opportunities that functions as an 'integrated structure' within which each individual medium is defined in relational terms in the context of all other media> (Madianou and Miller, 2012, p.170) e di conseguenza va a spostare il focus dell'attenzione non tanto sui singoli media ma su come un individuo a seconda delle sue necessità e bisogni scelga uno o l'altro mezzo (Madianou, 2021, p.1). All'interno di questo contesto le relazioni prendono forma e si sviluppano nelle modalità designate dai singoli mezzi, che quindi forniscono un imprinting comunicativo che < carry as much meaning as the actual words exchanged> (M. Madianou, 2021, p.2). Una definizione simile è quella di Couldry che parla di "media manifold" (Couldry, 2016; Lupinacci, 2022, p.40) notando la dicotomia dei media che si ritrovano sia in un'infrastruttura globale, economica e istituzionalizzata che li lega e intreccia fra di loro, che nelle pratiche quotidiane dove vengono "scelti" dagli individui (Lupinacci, 2022, p.40).

Generalmente, un ambiente o ecosistema, è il contesto che abitiamo, nella quale ci muoviamo e che ci offre gli strumenti necessari per sopravvivere, un media environment invece è, dalle parole di Lupinacci <formed by 'the entire body of media available at a given time' (Hepp 2020, p.86), which includes not only the technical affordances and content of each individual medium but also their interconnectedness and processuality>. Quindi i media costituiscono un ambiente che noi abitiamo, sfruttandolo non solo per interagire fra di noi ma anche con i media stessi, in una relazione circolare e di mutua influenza. Questa prospettiva

viene condivisa dalla Baym nel suo lavoro sulle “Personal Connection in The Digital Age” (Baym, 2015, p.24). L’autrice indaga la letteratura sull’interazione non solo degli individui nei media, ma fra l’individuo e i media. Fra le teorie che emergono vi è quella del “determinismo tecnologico” che vede i media < as causal agents, entering societies as active forces of change that humans have little power to resist>, quella della “social construction of technology” che vede le persone in una relazione attiva con i media e come le < primary sources of change in both technology and society> e infine quella della “social shaping perspective” che vede un’influenza in entrambe le direzioni. Secondo la Baym, avverrebbe anche un altro processo che è quello della *domesticazione* nella quale i media diventano parte integrante della società e data per scontata, non più vista come fonte di cambiamento.

Entrando ora nel merito dei social media, Lupinacci (2022, p.65) ricorda come <at the core of social media there is an existential dimension marked by the promise of the delivery of experiential enhancement>. Questa caratteristica ci fa capire come non solo essi siano in grado di creare realtà, riproduzioni, simili a quelle dell’offline ma anche che sono in grado di andare oltre e di aumentare i confini di ciò che è possibile, ciò che è esperibile e ciò che è vero. La dimensione esistenziale gli fornisce un ruolo nel contribuire alla costruzione simbolica del mondo, un mondo condiviso e personalizzato allo stesso tempo. <They allow us, [...] to simultaneously feel the world present and feel present in the world> (Frosh, 2019; Lupinacci, 2022, p.67) portando nell’intimità l’universalità e la propria intimità verso l’universo, tutto questo in una forma familiare e vicina. Le piattaforme social permettono di accedere a ciò che è importante per noi come individui, ma allo stesso tempo dandoci una parvenza di vicinanza con il mondo degli altri (L. Lupinacci, 2022, p.51), o come le hanno definite O’Sullivan e Carr (2017; Lupinacci, 2022, p.50) esse sono “*masspersonal communication*” sospese fra la dimensione personale e sociale.

Per chiarire ciò alla quale mi riferirò quando parlerò di social media, usando le parole di Lupinacci, è che essi sono da definire sempre più <mobile social media> essendo che vengono sempre più esperiti tramite gli smartphone nella nostra vita di

tutti i giorni (Lupinacci, p.56) e quindi il mio focus sarà sull'esperienza social tramite gli smartphone, che sono mezzi dotati di un'immediatezza senza precedenza. È da questa immediatezza che l'ubiquità della connessione acquista il suo significato, impattando sulla nostra percezione dello spazio e del tempo.

Secondo la Hammelburg (2015, p.95) < The smartphone not only provides a sense of perpetual connectivity; being the single most nearby piece of technology in everyday life for so many users it is also a very intimate form of technology, establishing affinity>. Lo smartphone è l'involucro che contiene queste connessioni aperte e < having our smartphone on hand means to us: we are always connected to our friends and also to the larger world outside of our social circle>.

## **2.2 Connectedness: l'ubiquità della connessione**

Le piattaforme social sfruttano infrastrutture e tecnologie estremamente sviluppate per raggiungere il livello di presenza e di ubiquità che le caratterizza. Gli smartphone sono oramai un prolungamento del nostro essere e <The convenient, consistent, and ubiquitous use afforded by mobile devices has helped the usage of social media> (Lupinacci, 2022, p.57). Quindi questo sostegno strutturale consente la pervasività dei messaggi, delle comunicazioni, del diffondersi dei simboli, rendendo il gesto <habitual, naturalised in the fabric of ordinary routines> (Lupinacci, 2022, p. 57). Lo sviluppo e il radicamento di un'abitudine all'interno delle nostre routine ci consente di spostare i confini di ciò che è "normale", dove per normale intendo ciò che viene dato per scontato, e oggi questa connessione così pervasiva è una componente fondamentale che affianca i nostri comportamenti. Nel farlo, risulta più o meno invisibile, in quanto quasi totalmente integrata. I progressi tecnologici hanno reso più facile l'interconnessione tramite una compressione di spazio e tempo (Onyeator, Okpara 2019, p.38) e le persone sfruttano queste funzionalità ormai in modo abituale.

Le tecnologie mediali sono in grado di riscrivere la nostra geografia, provocando quello che si viene a definire come il "crollo delle distanze" (Lupinacci, 2022, p. 73). Ciò che è fisicamente distante, può essere ora vicino e facilmente raggiungibile

se si sfrutta questo ponte virtuale e ciò ha un notevole impatto sulla nostra percezione delle esperienze, degli spazi e delle relazioni. Il mondo si vive nella sensorialità e il virtuale è una sua estensione e nonostante il corpo e la corporeità siano il centro di questa sensorialità <through habituation and incorporation our embodiment is susceptible to modification> (Lupinacci 2022, p.73). Più in generale, trascendere spazio, tempo e limiti della corporeità è da sempre uno degli obiettivi delle tecnologie comunicative (Lupinacci, 2020) e < Through media, we are given access to people, to objects, and to environments that would not be reachable otherwise> (Lupinacci, 2022, p.10). Quindi questi nuovi confini sono costantemente rinegoziati a seconda di come i media evolvono e come le sue nuove modalità si integrano con la nostra quotidianità. Inoltre, anche l'esistenza di questi nuovi confini dipende oramai dalla presenza del media stesso, delle sue logiche e processi, che lo interconnettono alla nostra realtà. La domanda da porsi riguarda il ruolo della spazialità in un mondo di questo tipo. Essa può essere concepita come obsoleta o in fase di costante mutamento. Una prospettiva interessante è quella di Moores (2004), che riformulando il concetto di *doubling of place* teorizzato da Scannell e applicato alla radio, ritiene vi sia un “doppiamento dei luoghi” che avviene quando i media incontrano gli individui, in particolare i media elettronici come i computer o gli smartphone. Gli spazi raddoppiano, noi possiamo occupare due luoghi contemporaneamente e anche gli stessi luoghi possono avere una doppia esistenza. Nella visione di Cante, < it is possible to synthesise place as a meaningful configuration of proximities, where these proximities can be cultural, social, material and experiential in nature. Place is “made” from the dynamic interplay between these dimensions of everyday life> (Cante, 2015, p.4). La possibilità che vi sia in atto una negoziazione del significato sociale e culturale degli spazi, e che i media siano contributori importanti in questo processo ci mette di fronte a numerosi scenari.

Con i media <we are given the capacity to witness events remotely, and thereby have access to what is taking place from a distance> (Lupinacci, 2022, p.74) e in ciò risiede il ruolo chiave che hanno nel connettere gli individui a ciò che è importante per loro. I media <afford to their users the possibility of observing and “affectively tuning into” distant happenings and events, “imagining what these might feel like for people directly experiencing them”, which “makes us feel like

we are there, wherever there may be”> (Papacharissi, 2015; Lupinacci, 2022, p.74). La connettività è nel poter conoscere il mondo e nel poter far sapere e conoscere il proprio mondo così facendo inserendoci in una rete comunicazionale in costante aggiornamento e tutto ciò <under a rhetoric of openness and transparency in which oftentimes the mission stated is to make experiences increasingly ‘direct’, pure> (Beer,2019; Lupinacci, 2022, p.45). L’accesso immediato alle informazioni, ai contatti e alle esperienze, è il primo elemento che ci collega con il tema della liveness nei social media. Il secondo elemento lo traggo dall’idea di questo costante aggiornamento o costante flusso di informazioni che si rinnova ogni secondo e che ci include in un ambiente in perenne connessione e scambio.

### **2.3 Il qui e ora nei social media: la Liveness nei social media**

La relazione fra individuo, società e social media, si basa sull’immediatezza della connessione. Il pubblico vede catturare la propria attenzione proprio grazie a questa promessa di immediata connessione (Lupinacci, 2022, p.42, Van Es 2016) e a un flusso comunicativo fluido e senza sosta che concentra informazioni personalizzate, ancora più precise nel dare all’individuo ciò che vuole e che può ritenere importante:

Continuous connectedness and active engagement – which, in turn, are deeply entangled with [...] individual personalisation – are both dependent on, and sustain the creation of, a sense of ‘liveness’ (Lupinacci, 2022, p.23)

La liveness trova un alleato nell’imperativo dell’ora, che proprio nei social media vede la sua manifestazione più intensa. Il “ora” è il criterio principale con il quale si costruisce il tempo e la percezione della realtà al giorno d’oggi (Lupinacci, 2022, p.48), definendo le esperienze e il modo in cui esse vengono comunicate. Per come sono organizzati i social media, essi stimolano una certa organizzazione del tempo, creando una parvenza di vitalità pulsante (Beer, 2019; Lupinacci, 2022, p.45) che si esprime nel flusso, nello *stream* infinito. Una differenza sostanziale nella manifestazione della liveness dei media tradizionali rispetto agli smartphone e ai social media è che nella televisione e la radio, ciò che è live coincide con un evento che interrompe la routine e viene raccontato in diretta, (Dayan, Katz, 1992) mentre

nei social media è proprio questa routine ad essere *live*, radicata nell'ora e quindi in costante mutamento.

Un altro aspetto è quello, già trattato in precedenza, della possibilità fornita dai media di partecipare e assistere a eventi remoti, quindi la possibilità di “esserci” (Lupinacci, 2022, p. 73), di essere presenti. Con lo sviluppo tecnologico si sono venute a creare sfumature di “presenza” grazie alla nascita di realtà parallele, multiple che corrispondono a identità multiple che interagiscono fra di loro. Gli stessi eventi si sono trasformati, prendendo forme diverse a seconda dei luoghi, virtuali e offline. Couldry parla di *online liveness* (Couldry, 2004; Lupinacci, 2022, p.84) riferendosi a una nuova forma di socialità basata sulla decentralizzazione della co-presenza, che avviene grazie all'Internet e alle sue infrastrutture.

Una delle contraddizioni principali di tutto ciò è che il vivere un evento live a distanza, si va a scontrare con i limiti della tecnologia che non consentono un vero e proprio *real-time* considerato il ritardo minimo dovuto alla trasmissione. Essere presenti vicino all'oggetto di interesse dà la possibilità poi di accedere al massimo universo sensoriale possibile (Lupinacci, 2022, p.87). Questo però dalla visione di Vaihinger (Vaihinger, 2021; Lupinacci, 2022, p.87) non è un limite essendo che l'essere umano è solito adottare *fictions* e accettarle come se fossero una realtà oggettiva. Di conseguenza:

<The mediated 'live' is what is not, what still appears (or claims) to be: experiencing it means feeling as if you were there, seeing it first-hand; as if you were together; as if whatever is happening is unfolding right here, right now> (Lupinacci, 2022, pp. 87-88)

Proprio questa idea di *as-if-ness* (Vaihinger 2021, Lupinacci, p.87) giustifica ciò che percepiamo come una costruzione sociale, senza però corrompere l'autenticità delle sue manifestazioni, trasformandole in realtà condivise. Il live va oltre il dato tecnico, l'istantaneità, eccede un qui e ora oggettivo, il live è una percezione del tempo vissuto, nel suo atto e nella sua effimerità (Lupinacci, 2022, p.116), e le tecnologie e le loro narrazioni lo sostengono in quanto dimensione temporale privilegiata.

Interessante è la prospettiva di Lupinacci sulle dicotomie che caratterizzano le esperienze live mediate:

<some of the ‘live’ experiences attributed to media are: the sense of presence in contexts of remoteness, of togetherness in contexts of separation, of intimacy in contexts of distance, of embeddedness in contexts of domesticity, of universality in contexts of fragmentation, of nowness in contexts of recording, of simultaneity in contexts of asynchronicity, of collectivity in contexts of solitude, of genuineness in contexts of fabrication, of directness in spite of mediation.> (2022, p.86)

Questi contrasti sono rappresentativi delle varie tensioni che si accumulano nell'utilizzo dei media e in particolare dei social media in quanto mio oggetto di interesse.

Dal punto di vista dell'utente, < Real-time streams [...] provide us with the belief that we are following and participating in “what is happening right now”> (Hammelburg, 2015, p.95) e questo ci dà un senso di liveness che aumenta ancora di più dal momento in cui l'individuo può partecipare attivamente ed essere parte della realtà mentre essa accade. Proprio questo senso di partecipazione e questo spazio di espressione permette una costante rinegoziazione dei testi, dei simboli che si inseriscono e contribuiscono al flusso di cui parlavo in precedenza.

La temporalità nei social è fluida, il tempo è organizzato diversamente e questo flusso è costantemente aggiornato cercando di fornirci tramite l'algoritmo il contenuto più adatto a noi, trattandolo come prioritario. La liveness è legata all'immediatezza e al real-time e i social la manifestano nel loro perenne accadere (Lupinacci, 2022, p.46). L'algoritmo organizza uno stream pressoché infinito tramite formule che sfruttano le nostre indicazioni, le nostre tendenze di consumo, la nostra identità e facendo questo vuole mantenere una sensazione di *nowness*.

Questo ci pone la questione di quanto la liveness all'interno dei social sia una liveness selettiva, non universale, che prende forma come esperienza personalizzata e individuale. Non è quindi un qui e ora oggettivo che viviamo nella vita di tutti i giorni ma è singolare, mutevole a seconda delle nostre tendenze individuali. Questo la distingue in modo netto da quella che ricreava ad esempio la televisione, appunto perché ora ognuno riceve un *feed* personale e un *flow* di intrattenimento unico e ad hoc (Lupinacci, 2022, p.47) facendo emergere nuove sfumature:

“the lack of collectivity and of shared experiences. Every single user gets in his or her newsfeed a personalised and individually assembled flow of information and entertainment, which is based on relations, interests, and personal configurations (such as privacy settings)” (2022, p.47)

La liveness quindi è un obiettivo principale dei media, in quanto essa coinvolge, stimola e fornisce credibilità alla fruizione di contenuti digitali.

## **2.4 Le comunità musicali nell'online**

Le comunità online sono definibili come gruppi di individui con interessi comuni, che volontariamente si incontrano e trovano occasionalmente o in modo continuativo tramite le nuove tecnologie (Salavuo, 2005, p.306). I membri di una comunità online sono uniti da passioni, credenze, che riguardano ogni tipo di campo d'interesse umano e artistico, e il web è il luogo nel quale si incontrano e si legano, scambiando opinioni e condividendo informazioni. Queste comunità a differenza di quelle offline, sfruttano le caratteristiche del web e dei luoghi di incontro virtuali, accedendo alle relazioni sociali con grande libertà senza limitazioni fisiche (McVeigh, 2019) e < While it may not ever reach the same level of presence that face to face interactions hold, it has made unique strides to come close and has still given users the communal identity that they desire> (Ratka, 2018, p.16). Per il costruirsi di una comunità online non è necessaria quindi la vicinanza fisica e la compresenza (paradigma ormai consolidato dell'esperienze online) ma è necessaria l'interazione fra individui che maturano un senso di appartenenza che < can play as significant a role in their lives as that of a physical place-based community> (Waldron, 2017, p.1). Le comunità online favoriscono la costruzione dell'identità del singolo che vede su di sé un impatto reale che va a trasporre poi nell'offline. Grazie a un gruppo si può percepire < acceptance within the online communities that allow them to feel safe enough to be themselves, especially when it might be hard to do so in real life> (Ratka, 2018, p.4). Quindi quella comunità di supporto che può sostenere l'individuo, se trasposta nell'online non perde la dimensione identitaria e di spazio d'espressione, che permette la formazione di un'identità di gruppo e difatti, < many individuals go to virtual communities because of these

social and supportive characteristics> (Ellis, Oldridge, Vasconcelos, 2005, p.148). Ratka (2018) poi, citando Wiatrowski (2013) afferma come le *cyber communities* sono a tutti gli effetti <true communities by stating that the social network in which the fandom gathers acts as “a proxy for the physical individual in an online world”>. (Wiatrowski, 2013; Ratka, 2018, p.14)

In particolare la comunità online sulla quale mi soffermerò ai fini della mia ricerca è quella musicale. < Discussions about common musical interests are an essential part of music culture and can create a sense of belonging, and, a sense of community> (Salavuo, 2005, p.308). Le comunità di fan condividono al loro interno l'amore e in generale la passione per un artista o genere musicale (Ratka, 2018, p.7). La musica è quindi la ragione dietro l'incontrarsi e il formarsi di questi gruppi che però si consolidano spinti dal bisogno di partecipare e fare parte di qualcosa di più grande (Ratka, 2018, p.10). Tramite un intenso scambio emotivo e la condivisione di esperienze comuni quindi i membri arrivano ad influenzare i propri comportamenti e identità, in questo la musica è il collante di queste dinamiche, la spinta che muove e permette quest'energia. Per essere membri di una *fandom* quindi bisogna trasformare questa spinta <into some kind of cultural activity, by sharing feelings and thoughts [...] with friends, by joining a "community" of other fans who share common interests” (Jenkins, 2006, p.41). Tutto ciò convivendo con una tensione che la Baym (2018, p.23) definisce con le seguenti parole: <We want to be individuals, different from and perhaps better than, others, but also to participate in a larger whole, relating to others through shared activities founded on commonality and equality>

L'internet ha moltiplicato i momenti di incontro tra i fan che in precedenza erano legati al concerto live, dove tutti gli appassionati si riuniscono, celebrando la loro unione e creando legami. Ora questo scambio di opinioni e di idee è molto più intenso oltre ad essere estremamente semplificato (McVeigh, 2019). Un altro aspetto importante è che non solo i fan hanno visto crescere la loro relazione e senso di appartenenza, ma anche fan e artista si sono visti avvicinare sempre di più tramite i social networks. Questo cambiamento ha portato i musicisti a comunicare direttamente con il loro pubblico, amplificando questo senso di vicinanza

nonostante la distanza geografica (McVeigh, 2019), di conseguenza ora i fan < they are able to participate in the community no matter where they are watching or listening from> (McVeigh, 2019). Ora poi non vi è più una chiara distinzione di ruoli fra pubblico e artista, che se in un setting live si avvalgono delle infrastrutture e architetture delle venue per identificarsi (Baym, 2018, p.143), adesso si ritrovano a coabitare uno spazio in cui le norme mutano e rivedono le passate dinamiche sociali. I social media <afford a new norm of everyday closeness, removing historic barriers between musicians and audiences> (Baym, 2018, p.141) e questo comprova il fatto che la piattaforma e i luoghi dove avvengono le interazioni guidano la nostra percezione dell'interazione stessa. La musica viene fruita con nuove modalità e arriva al pubblico che la fa propria, ne riformula il significato e partecipa a una discussione che li coinvolge come parte attiva. Il flusso dei contenuti si è quindi modificato e i membri della *fandom* possono incontrare i propri idoli online, ricevere sempre più informazioni e prima di tutti gli altri membri “non eletti”. Oltre a questo avviene una reinterpretazione dei simboli, degli stimoli, in un dialogo che fornisce una nuova forma alla creazione artistica in sé (Baym, 2018, p.34).

Le comunità online quindi abitano un ambiente nuovo, facendo circolare significati e contribuendo a uno *storytelling* narrativo, rispondendo agli stimoli e sfruttando il sentimento comunitario che viene a crearsi in un gruppo di persone unite da una passione comune. Di conseguenza, queste comunità sono figlie dei contenuti che le avvicinano (nel caso di questa tesi, la musica) ma allo stesso tempo finiscono per autosostenersi guidate da bisogni umani di appartenenza e ricerca di supporto nella costruzione e accettazione della propria identità.

## **2.5 La dimensione simbolica del livestreaming e il Covid 19**

Nella primavera del 2020 il mondo è venuto a confrontarsi con l'esperienza del Covid-19 che ha portato i governi a misure di confinamento impattanti nei confronti dell'economia e più in generale ogni ambito della società moderna. Con i *lockdown* e il divieto di riunirsi in gruppo per evitare il diffondersi del virus, il settore artistico e culturale (organizzatori, artisti e pubblico) ha subito un grande contraccolpo, dovendo trovare soluzioni per reinventare le normali modalità di incontro non più

possibili tramite interazione faccia-a-faccia. L'unico modo per mantenere attivi i settori è stato quello di trasferire gli eventi nell'online tramite l'internet e le infrastrutture digitali creando momenti e luoghi d'incontro sostitutivi. Emergono quindi, per il mondo della *live music* quelli che per il periodo della pandemia diventeranno una norma, cioè i livestreaming, in cui musicisti suonano di fronte a un pubblico online sfruttando i supporti e piattaforme già presenti. Infatti, il fenomeno del livestreaming non nasce con la pandemia, già dai primi anni '10 piattaforme come YouTube (Kasaras, Douros, Benteniotis, 2022, p.5) e Twitch hanno introdotto la possibilità di effettuare trasmissioni live, oltre a Facebook e Instagram, rimanendo però fino alla pandemia dei fenomeni ridotti. Nel 2020 invece vi è un picco di fruizione di contenuti visuali quali livestreaming e videostreaming (Onderdijk, Swarbrick, Van Kerrebroeck, Mantei, Vuoskoski, Pieter-Jan Maes, 2021, p.20) dovuti al confinamento e alla necessità di <trying to substitute their lack of real-life social interaction for parasocial interactions with performers> (Onderdijk, Swarbrick, Van Kerrebroeck, Mantei, Vuoskoski, Pieter-Jan Maes, 2021, p.20). Quindi <the transition of live music to the virtual sphere saw an immense acceleration with livestreams proving a popular means for artists to continue performing for their fans> (Vandenberg, Berghman, 2023, p.1). In questo contesto i livestreaming diventano uno spazio di incontro e la musica mantiene il suo ruolo e la sua funzione sociale di generare intersoggettività (Vandenberg, Berghman, Schaap, 2021, p.142) in un momento cruciale, visto il crescere di fenomeni di solitudine, depressione, distanza. Così facendo i <viewers are reminded of belonging to a community for the duration of the event. This may aid in dealing with the consequences of societal lockdown measures, as it preserves feelings of solidarity in a group that is already established> (Vandenberg, Berghman, Schaap, 2021, p.149).

Per analizzare meglio questo fenomeno però bisogna fare un passo indietro e valutare più attentamente quali siano le dinamiche rituali e simboliche della musica live offline e comprendere come il livestreaming reinterpreti queste dinamiche o ne generi a sua volta di nuove. I concerti sono < moments of group behaviour characterised by a highly intense collective emotion> e permettono moltitudini di interazioni su piccola e grande scala, interazioni individuali e di gruppo (Vandenberg, Berghman, 2023, pp.1-2). Sono rituali collettivi che vedono i

partecipanti muoversi in accordo con il setting sociale ed esperire sentimenti di appartenenza e < In being collectively attuned to the same thing, a crowd reaches a shared mood, resulting in feelings of collectivity and, potentially, collective effervescence> (Vandenberg, Berghman, Schaap, 2021, p.145). Di conseguenza < collective activities are considered part of the meaning of live music itself and are one of the key differences between live music and mediated music listening experiences> (Zhao, 2022, p.10). Un altro punto caratteristico del concerto live è la fisicità, la corporeità dell'esperienza che vede l'individuo comunicare con il movimento definendo <the power of music in shaping embodied actions> (Zhao, 2022, p.6). La musica, interpretata nuovamente tramite la prospettiva del *musicking* teorizzata da Small è un'attività e in quanto tale non può essere scissa dalla corporeità dell'azione, che durante il concerto diventa un'azione sincronizzata generando emotività ed energia sociale. Proseguendo, secondo la prospettiva di Zhao (2022, p.7) nella società odierna nonostante il mutamento nella definizione classica di spazialità, ora sospesa fra il virtuale e il fisico < space is still often used as a benchmark for people to differentiate their social relations [...] live music venues are exactly one of the spatial benchmarks> e ogni evento musicale poi, avrà la propria specificità culturale e sociale <with corresponding rules and practices> (Vandenberg, Berghman, 2023, p.2) a seconda dei contesti, dei luoghi e anche dei generi musicali che guidano le pratiche e le gestioni degli spazi.

Nel livestreaming questi paradigmi però assumono forme diverse. Una prima differenza risiede in quello che viene definito come il *context collapse* teorizzato da Boyd, cioè un fenomeno che vede sfumare i confini fra le varie identità di un individuo durante l'utilizzo dei social media. < Mediated through a computer, laptop or phone screen, the interaction is no longer amongst participants, but between the individual participant and an abstracted representation of a person or group> (Vandenberg, Berghman, 2023, p.4). Emerge quindi come quelli che erano spazi sociali ben definiti, nel livestreaming sono più eterogenei e meno chiari e i partecipanti hanno di fronte a loro un gruppo astratto di persone. In termini di collettività rituale invece secondo Vandenberg e Berghman (2023, p.11) gli eventi online non avrebbero quella capacità nel convogliare un sentimento di gruppo in quanto le espressioni di effervescenza avvengono a turni, e così facendo

perderebbero l'intensità e l'energia che contraddistinguerebbe questi momenti comunitari.

Nonostante questo però, studi sostengono come dietro alla scelta di partecipare a un livestream ci sia una scelta che è *socially-oriented*, motivata dalla ricerca di interazioni sociali, senso di comunità e desiderio di socializzazione e sostegno di un gruppo (Onderdijk, Swarbrick, Van Kerrebroeck, Mantei, Vuoskoski, Pieter-Jan Maes, Leman, 2021, p.2). L'interattività sarebbe quindi una caratteristica che invece di tradursi in modo letterale nel suo passaggio da offline a online, assume connotati diversi, diventando altro:

< The live events shared interactively with distant friends, bring people together online to comment, share video clips, memes, and pieces of music, watching and interacting through social networks, a facilitator of the practice and the collective experience of watching online live music events> (Ferreira, Magalhães Christino, Cardoso, Noronha, 2021, p.1)

Quindi queste esperienze sarebbero in grado di creare < a 'third space', a virtual platform which not only connects people but can also generate the collective consciousness obtained from a successful ritual (Vandenberg, Berghman, Schaap, 2021, p.148). Guardando all'aspetto del *live* nel livestreaming, nonostante non vi sia una compresenza fisica, il fatto che questi eventi siano vissuti simultaneamente ad altre persone, aumenta il coinvolgimento e la percezione di stare vivendo un'esperienza unica e di gruppo (Vandenberg, Berghman, Schaap, 2021, p.144). La possibilità di commentare permette interazioni con gli altri partecipanti e il costante flow dei messaggi genera una sensazione di *liveness* e vitalità sociale. Nel periodo del Covid-19 tutte queste caratteristiche hanno assunto poi un valore differente, in quanto le persone ricercavano solidarietà, contatto, vicinanza e questa non era possibile se non con i mezzi tecnologici. Zhao (2022, p.13) ricorda come < pursuing social connections in physical solitude situations is one of the most significant motives for engaging in mediated co-viewing practices> e quindi nel contesto sociale della pandemia, le condizioni per cui queste tecnologie assumessero una dimensione importante erano presenti.

Per concludere, il livestreaming sembra essere una dimensione interattiva a sé stante, con processi propri, differenti e in quanto tale le sue potenzialità non possono essere solamente definite in comparazione all'esperienza offline. Le caratteristiche

dell'offline hanno una loro percentuale di irreplicabilità, ma lo stesso quelle online, che in futuro potrebbe virare verso un'estensione sensoriale grazie alla realtà aumentata e a quella virtuale (Kasaras, Douros, Benteniotis, 2022, p.5).

## CAPITOLO 3

### **3.1 Metodologia di ricerca:**

Per raccogliere il materiale ho effettuato 8 interviste con un target di individui di età compresa fra i 18 e i 30 anni. Gli intervistati, di cui 6 ragazzi e 2 ragazze, sono stati contattati personalmente fra ottobre e novembre 2023 e selezionati di modo da rappresentare un pubblico interessato all'argomento: appassionati di musica, frequentatori di concerti e persone che avessero visto almeno un livestreaming nel periodo del Covid-19, fra il 2020 e il 2021. Gli intervistati da me scelti seguono la musica non solo come ascoltatori ma anche come fan delle band che ascoltano, di cui conoscono la storia, le curiosità e di cui se possibile si recano ai concerti. Così facendo con questa selezione ho potuto avere una prospettiva da individui coinvolti nell'esperienza musicale.

La traccia d'intervista mi è servita per indirizzare la conversazione verso i punti da me predisposti, ma in ognuna ho cercato di rimanere libero dalla costrizione della traccia per fare sì che emergesse la vera e profonda prospettiva individuale che spesso andava a toccare punti nuovi che mi sono risultati utili per una migliore comprensione della tematica. Ho utilizzato quindi una prospettiva costruttivista (Della Porta, 2014, p.3-13). Le interviste hanno avuto una durata media sui 40 minuti e sono avvenute di persona o telefonicamente. Le informazioni da me ricercate riguardavano in generale il rapporto con la musica e la musica live cercando di comprendere quali fossero gli elementi più importanti nell'esperienza del concerto e come si manifestasse la liveness nel setting fisico. Successivamente, entrati nel vivo della tematica attraverso domande specifiche ho cercato di farmi raccontare l'esperienza del livestreaming per capire se le caratteristiche della liveness si potessero riarticolare nei live online e come. Per farlo ho utilizzato domande che portassero l'intervistato ai punti salienti del tema, quali l'unicità

dell'esperienza, le interazioni con gli altri utenti, la collettività percepita attorno al live e altri aspetti che potessero tornarmi utili nel capire se vi fosse una "vitalità" nel setting online. La difficoltà che ho incontrato in alcuni momenti è stata il misurarmi con il fatto che le esperienze di livestreaming degli intervistati risalissero a molto tempo prima e quindi il richiamo dello spettro generale di sensazioni e emozioni era più difficilmente rievocabile. Ma allo stesso tempo mano a mano che la conversazione avveniva l'esperienza tornava più nitida e ho così potuto raccogliere le informazioni necessarie.

### **3.2 L'attesa dell'evento**

Nella mia analisi tramite le interviste ho potuto notare come il livestreaming si trovi a competere con il suo fratello più grande, il live fisico. Quest'ultimo si regge su forti e sicure basi interazionali costruite in secoli di narrazioni che esaltano gli aspetti comunitari, sociali e emotivi di una connessione in persona, condivisi nel qui e ora in spazi fisici e temporali ben determinati. Fatta questa premessa, nella mia ricerca ho cercato di capire come gli elementi più importanti di un evento musicale live e gli elementi che lo rendono "vivo" agli occhi di un individuo, si potessero riarticolare in un'esperienza online.

Nella costruzione del significato di un momento unico è emerso spesso nelle interviste che la dimensione di attesa e anticipazione costituiscono un primo criterio importante. L'attesa di un live è stata definita una "processione" o "pellegrinaggio" che inizia con l'acquisto di un biglietto e culmina con il viaggio verso il luogo dell'evento che porta a dover <raggiungere [...] il locale, la venue, quindi muovermi e dover raggiungere un posto> (Valca). Così facendo, nell'attesa si costruisce il desiderio di arrivare, di vivere l'esperienza che assume sempre più valore in quanto situata nel tempo atteso. Durante il Covid-19 invece è chiaro come questa parte venisse a mancare essendo tutti quanti confinati nelle proprie case. Agli occhi dei miei intervistati però questa attesa nell'online può assumere forme nuove, accompagnata da una rottura di una routine persistente durante i vari lockdown (Hammelburg, 2015, p.87) e ciò si può evincere da queste parole:

<Ad esempio mettersi lì come una sorta di tradizione che viene a crearsi sapendo che un certo artista fa delle live tutti i giorni a una certa ora o tutti i sabati a una certa ora durante il periodo del Covid magari portava delle persone a connettersi subito dopo cena aspettando quelle dirette e quindi veniva comunque a crearsi una collettività di persone che si riuniva intorno a quell'evento e che costruiva la sua giornata sebbene all'interno dei confini della casa, costruiva la giornata sulla base dell'attesa della live, della diretta.> (Valca)

Costruire il proprio tempo sulla base di un evento atteso lo rende importante e collocandolo in uno spazio temporale ben preciso, lo differenzia da un qualcosa di perennemente accessibile, difatti rendendolo unico alla percezione e per questo associabile a una dimensione di liveness. L'attesa quindi ha assunto forme diverse ma senza perdersi, rimanendo in grado di creare valore e anticipazione rispetto a un'esperienza nuova:

<Inizialmente sì, tutto il momento di attesa eccetera, anche lì lo percepivo molto e forse anche di più rispetto agli anni prima, insomma quando si poteva andare al concerto, perché semplicemente nel momento in cui hanno chiuso tutto, tagliato tutto, non si poteva più fare quella cosa e quella è diventata l'unica soluzione. Non so, c'è stato qualcosa nel mio cervello che me l'ha fatto percepire in un modo un po' diverso e sì, quando annunciavano, almeno non sempre, però almeno le prime volte c'era abbastanza euforia e molta attesa> (Ilaria)

Durante i lockdown poi, sapendoci tutti a casa, cambiavano le modalità comunicative degli eventi stessi, oltre alle tempistiche dell'annuncio che erano molto più a ridosso della sua avvenuta. Spesso i concerti poi, erano <in due fusi orari diversi, dove da una parte appunto lì era sera, dall'altra parte era mattina, le persone erano comunque unite, presenti in quel momento che era unico, sebbene gli orari fossero completamente diversi> (Valca). Ad esempio, durante la quarantena ad aprile 2020 assistetti a un concerto di Julien Baker, artista folk americana, che si esibiva a mezzanotte ora europea, portando gli spettatori a guardare il concerto a un orario insolito e che potenzialmente poteva modificare la routine di un individuo che a quell'ora sarebbe già potuto essere a letto. Questo impegno o meglio *commitment* verso l'evento, ne conferisce valore agli occhi del singolo, e la liveness oltre ad essere una costruzione sociale è anche assistita da un processo interiore che ci aiuta a definire l'importanza personale e collettiva di un momento:

<Perché è la consapevolezza che è un momento irripetibile, per quanto poi ci possa essere la registrazione e vabbè, però è il fatto che hai una scadenza, cioè c'è un evento con una data con una determinata ora che sta succedendo in quel momento lì e se tu vuoi essere parte di quel momento devi essere presente, devi esserci all'appello> (Andrea B.)

Il fatto di avere una deadline aumenta il valore per < Il fatto che ci sia del sacrificio collegato> (Andrea B.) e per esserci devi organizzare il tuo tempo sulla base di quell'impegno.

### **3.3 Il livestreaming e il valore della sua unicità**

L'unicità del momento è connessa alla sua effimerità, imprevedibilità e singolarità (Lupinacci, 2022, p.21) e la consapevolezza di questa volatilità sostiene la forza di un evento, suscitando anche nell'online, sensazioni che differenziano un livestreaming da un normale video YouTube di una performance registrata:

<Il sapere che quella persona si sta esibendo in quel preciso istante provoca in te qualcosa di diverso rispetto al vedere una registrazione di due anni prima, cioè è comunque qualcosa di diverso che ti colpisce di più emotivamente, perché anche se è comunque diverso da un concerto live, comunque il tuo cervello pensa che questa persona sta suonando adesso in quello stesso momento per te e sta cercando di trasmetterti quello che lui sta provando in questo preciso momento, quindi è una cosa diversa da vedere un concerto registrato due anni fa, che magari è una situazione che comunque è molto distante dal presente e che quindi emotivamente ti coinvolge molto meno> (Daniele)

Un evento passato, quando riguardato, potrà lo stesso suscitare emozioni ma esse scaturiranno da fattori differenti e non legati a una percezione di vitalità del momento, che si presenta in modo sorprendente davanti a noi e si sviluppa in un certo modo per poi raggiungere una fine e cambiare nella sostanza, diventando ricordo e sedimentandosi in una narrazione del passato. La consapevolezza che questo evento sta avvenendo ora ci mette in una posizione privilegiata di coloro che possono dire di esserci stati, costituendo una categoria differente rispetto a quella di coloro che lo riguarderanno in futuro e < sicuramente sarà interessante anche riguardarselo dopo, però io ho qualcosa in più rispetto alle centinaia di migliaia di persone che se lo guardano dopo, che io l'ho visto in quel momento, ero lì in quel momento con l'artista, ho creato per quanto possibile una connessione con

quell'artista ed è questo che mi ha portato a rendere unica la mia esperienza> (Andrea D.). L'idea di esclusività crea una bolla di interesse in cui l'esperienza è di valore in quanto condivisa con pochi altri eletti:

<Riuscivi a vedere quante persone erano collegate sulle diretta Instagram, in alcuni casi si parlava comunque di poche persone, centinaia di persone, quindi ti sentivi parte di qualcosa di esclusivo> (Tomas)

La condivisione poi di uno spazio con l'artista è un caposaldo delle esperienze dei live fisici, dove si possono incontrare i propri idoli o dove si possono ascoltare le esibizioni di artisti che si stimano, davanti ai nostri occhi. Il mezzo digitale ovviamente impone una ricontestualizzazione, generando un breakdown delle distanze fisiche e una vicinanza inaspettata, facendo riadattare il nostro ruolo e la nostra posizione nello spazio. In particolare durante il Covid questi livestreaming si guardavano in isolamento, nelle proprie case e questo poteva generare dubbi, incomprensioni, come nelle parole che seguono: <era come se oscillassi dentro e fuori la consapevolezza che fosse una cosa che stava avvenendo solo in quel momento, perché non ero abituata> ma ciò nonostante <io percepisco la diretta live come un momento unico e appunto solo vivo con un'emotività diversa semplicemente, ma non toglie che io riconosca lo stesso tipo di interazioni tradotte al mezzo insomma, in cui avvengono, in cui prendono spazio> (Valca). Il doversi riadattare a un mezzo differente, riporta alla prospettiva iniziale sulla costante ombra del live fisico che rimane l'esempio più alto di come le cose dovrebbe essere per le persone. Allo stesso tempo però nei lockdown del 2020 queste modalità erano le uniche possibili e quindi il pubblico apprezzava questi momenti in quanto fossero i più simili rispetto a ciò alla quale eravamo abituati:

<Devo dire che in quel momento quando c'era solo quello, non potevi avere bisogno di altro era l'unica cosa che potevi fare, avere una persona in live, in diretta, come se fossi là che faceva le canzoni che ti piacciono, che ti coinvolgeva al limite appunto di quello che potesse fare> (Filippo)

E un'ulteriore prospettiva:

<Nel senso che era l'unica cosa o quello o niente quindi va bene al momento andava bene così non c'erano alternative, infatti nessuno si è mai chiesto durante il Covid, è come un

concerto? [...] non lo fai perché non hai alternative dici va bene dai carino, piuttosto di niente> (Elia)

Quindi anche la qualità stessa della visione non rientrava nei criteri più importanti, ciò che contava era il fatto che vi fosse un'alternativa in grado di restituire parte dell'esperienza che ci era stata tolta, ribadendo che c'eravamo ancora, da qualche parte:

<In quel momento la qualità non era proprio rilevante, anche perché è capitato molte volte che magari saltasse la connessione o si vedesse a scatti, però in quel momento andava un po' bene tutto e quindi lo mettevi in conto che poteva succedere> (Ilaria)

### **3.4 Fra intimità e spontaneità: la ridefinizione del rapporto pubblico-artista**

I concerti live intesi nella loro accezione più moderna e attuale, seppure abbiano differenti forme a seconda dei generi musicali e dei contesti culturali, riguardano sempre però la partecipazione di un pubblico di fronte a un'artista, solidificando ruoli e aspettative nell'atto performativo di entrambe le parti. La maschera sociale imposta al performer, lo mostra nella sua forma migliore e presentandolo come un personaggio a sé stante, idealizzato, lo trasforma in qualcosa di quasi irraggiungibile, deificato:

<Noi forse abbiamo l'idea di vedere l'artista come una persona che è un gradino superiore rispetto a noi, [...] e quindi lo tendiamo secondo me un po' a idealizzare, considerarlo come una figura, quasi un dio> (Andrea D.)

Da molte delle interviste invece ho potuto notare come il fatto che i livestreaming irrompessero nel privato dell'artista, aprisse il dietro le quinte ai nostri sguardi, consegnandoci una parvenza di intimità, di umanizzazione che amplifica l'idea di stare vivendo un qualcosa di irripetibile ed esclusivo, cioè la rottura di una normale relazione artista-fan. In seguito, due degli esempi che mi hanno colpito di più, il primo riguardo una live su YouTube dell'artista The Tallest Man on Earth e il secondo una live Instagram dell'artista Phoebe Bridgers. In entrambi gli esempi si vede l'effetto che può suscitare questa possibilità di assistere al "privato", ciò che normalmente non si vede o non si fa:

< Per esempio, il fatto che lui facesse delle pause, non so, adesso vado a farmi un tè, vado a farmi il caffè, cose del genere, del quotidiano, ti fanno dire, ok questa persona è qui presente in questo preciso istante.> (Daniele)

< Una roba che a me piaceva molto, era notare un po' dove erano e come... e i particolari della stanza. E la cosa che mi faceva dire, cioè a parte [...] il quadro di Nick Cave in camera di Phoebe Bridgers, però, tipo, non so, il fatto che notavi che era dal vivo, perché magari vedevi che era in ordine ma gli era scappato qualcosa, magari c'era la braga sulla sedia, magari c'era il cane che a un certo punto gli monta su nel letto mentre lei sta suonando, quelle cose lì no, che è l'errore umano che rende tutto vero> (Elia)

In entrambi gli esempi si può vedere come la possibilità di vivere i luoghi che abita l'artista, contemporaneamente a lui, seppure in un modo mediato, ci fa sentire più vicini, più connessi, umanizzando l'interazione e regalandoci un'esperienza diversa, esclusiva e per questo di ulteriore valore. Il setting quindi permetteva di vedere l'artista sotto nuove vesti, più umane e "terra-terra"/quotidiane, consegnandoci un'immagine intima e lontana dai riflettori della ribalta, in grado quasi di disorientarci:

<Però nel momento in cui li vedevi nel loro salotto, c'era sicuramente un po' di disorientamento, a dire la verità, perché prima di questa cosa non avevo mai pensato che avrei potuto vedere il tizio degli Anti-Flag che suona in camera sua, vedere la sua casa eccetera anche perché comunque sono artisti che lasciano abbastanza fuori la propria vita privata quindi si è vista una dimensione un pò particolare> (Ilaria)

Inoltre, la spontaneità di un'interazione che si basa sulle sue qualità e caratteristiche informali, apre a un contatto più onesto e sincero:

<Nelle dirette Instagram in questo caso, è tutto un pochino più improvvisato, lasciato lì al caso, cioè adesso chiacchiero un po' o neanche lo decido. Cioè, secondo me l'artista dice ok, adesso mi collego col pubblico e vediamo cosa succede, tanto per interagire un po'. Quindi lo vivi anche un po' come qualcosa di meno preparato e più spontaneo> (Tomas)

Di conseguenza il fatto che l'interazione sia improvvisata ci consegna un episodio raro e quindi più rilevante, libero delle caratteristiche costruite di un normale live. La qualità effettiva del live conta meno rispetto a tutte queste altre caratteristiche che lo rendono speciale:

<Il fatto che è esclusiva questa cosa qui, perché è in quel momento, quello diventa molto più importante della qualità sonora, visiva, di uno come è vestito, sono tutti vestiti male, non sono truccati [...] non sei lì per quello, sei lì per vedere questa persona realmente per te e per altre persone [...] con le quali empatizzi> (Elia)

Tornando invece alla possibilità dell'imprevedibile/imprevisto, il live porta con sé l'errore, che non può essere tagliato, rimosso, allontanato dagli sguardi ma che diventa un elemento contributore alla narrazione della sua unicità. Di seguito riporto un esempio tratto da un concerto livestream dei Leprous in cui il batterista, distratto dalle telecamere, sbaglia:

<Sì, è successo che il batterista si è perso perché stava cazzeggiando stava facendo il figo con la telecamera si è perso il colpo di rullante sul drop e infatti poi, finita la canzone, il cantante è andato lì a prenderlo in giro e ha detto "Adesso puoi spiegare a tutti i gli spettatori che cosa è successo?" e quella roba lì è stata bella perché ha dato la possibilità di capire che questa roba qua sta succedendo per davvero>

Qui si nota come in questo contesto un errore sia stato trattato con leggerezza, come un bonus in più per lo spettatore, che non vede l'esperienza rovinarsi ma anzi la vede aumentata, migliorata in quanto aver potuto assistere a quest'imprevisto ha umanizzato l'interazione, avvicinando l'artista al pubblico.

### **3.5 Collettività e gruppo percepito**

In un live fisico, il contatto, la corporeità, i sensi, sono manifestazioni di una collettività attorno a noi, grande o piccola. Di conseguenza parte dell'unicità dell'esperienza è proprio vivere tutto questo in un gruppo, sentirsi parte di qualcosa che si muove all'unisono:

<Nella [...] compresenza fisica si percepisce un'energia, una carica energetica ed emotiva molto forte, in quanto quando arriva l'artista ci sono le urla, la gente acclama, applaude, [...] spesso alcune persone piangono, si sentono le persone piangere, le persone si abbracciano, saltano, si muovono, quindi è un insieme di corpi che, anche se non sono corpi che conosci, non sono persone che conosci, in qualche modo le stai conoscendo lì> (Valca)

Si percepisce quindi un'attenzione generale verso ciò che si sta vedendo, gli sguardi sono posati sull'artista e le orecchie sintonizzate sulla musica generando energia collettiva e umana.

Nell'online, oltre all'entrare nell'intimità dell'artista c'è anche il vivere questa connessione nella propria intimità. Nella propria stanza (emblema dell'isolamento durante il periodo Covid) lo spettatore può vivere un'esperienza di gruppo, condividendo le proprie opinioni e manifestando in privato o nella chat i propri sentimenti. Un gruppo percepito attorno a noi, che manifesta la propria attenzione verso il concerto, ci aiuta a definire il valore del momento. Ciò, può prendere forma in vari modi:

<Però lì era esattamente un po' come un concerto perché c'eravamo io e i miei amici che ci scrivevamo sui gruppi Whatsapp "oh che pezzo fa?", ceh eravamo tipo che commentavamo come se fossimo ai concerti insieme quindi lì commentavamo, "ah chissà che pezzo che fa, figata", cioè mentre suonava sentì che figata sto pezzo e questa roba qua, cioè eravamo lì che commentavamo esattamente come se fossimo dal vivo> (Elia)

Da questo estratto che si riferisce a un live del cantante Alberto Ferrari dei Verdena, si nota come attorno a un'esperienza individuale nella propria intimità, grazie all'utilizzo di WhatsApp, si potesse simulare un'interazione che rendesse attuale e vivo ciò che si stava vedendo, ricreando un immaginario di gruppo raccolto attorno a una piattaforma e a un artista, come se si fosse uno affianco all'altro. In questo caso, il gruppo, è un gruppo di persone che già si conoscono, amici, con la quale si sarebbe probabilmente condiviso il concerto se fosse stato fatto in una venue:

<Solamente nel momento in cui sapevo che stavano guardando, quel concerto, quella live, persone che conoscevo, tipo quelle 3-4 persone che conoscevo e quindi magari ci scrivevamo durante la diretta, cioè lì nei commenti della diretta, e quindi ci scrivevamo tra di noi, ci rispondevamo, anche se poi di mezzo c'erano altre persone> (Ilaria)

Un'altra collettività che si può manifestare invece, è quella esterna alla nostra vita individuale, ed è l'insieme delle persone connesse al live. Qui si tratta di un gruppo eterogeneo di persone non ben definito, che non conosciamo, ma che rappresenta tutti coloro che sono presenti. Questo insieme non ben definito, talvolta sintetizzato in un numero presente nella piattaforma, si manifesta nella chat, il luogo d'incontro, dove si può condividere ciò che si pensa, ciò che si prova e dove si può percepire tramite il suo scorrere, quella sensazione di vitalità pulsante (Lupinacci, 2022, p.187) che ci fa sentire coinvolti:

<La chat che scorre per esempio è uno degli elementi [...] che ti fa dire è qui, cioè è dal vivo> (Daniele)

La chat è l'emblema del flow (Lupinacci, 2022, pp.49) caratteristico dei social media, un flusso informativo che si sviluppa di fronte a noi. L'aspetto visivo gioca un ruolo importante, e le caratteristiche interazionali di una piattaforma guidano il modo in cui ci connettiamo gli uni con gli altri, quindi è proprio con gli occhi che possiamo assistere allo scorrere del tempo, al manifestarsi dell'evento e delle interazioni proprio qui e ora, grazie a *escamotage* visivi:

<Ad esempio, su Instagram si può mettere like più volte, no? Mandare tipo dei cuori e in delle dirette c'erano proprio esplosioni di cuori che volavano sullo schermo e quindi [...] era un flusso di cuori, di approvazione, di consenso e di vitalità e quindi quello sicuramente a livello visivo, [...] ma anche il vedere i commenti che erano blocchi di parole che sovrastavano le altre, quindi ogni due secondi veniva aggiornato e c'erano commenti su commenti su commenti e quello mi faceva percepire che c'era una vitalità perché c'erano tante persone connesse in quel momento lì e lo percepivo dal fatto che tutte stessero scrivendo in quell'istante e tutte stessero dando la loro energia all'artista> (Valca)

Questa parvenza di coinvolgimento che si percepisce nel visivo, ci dimostra che dietro lo schermo ci sono molte altre persone che condividono ciò che stiamo provando e che vogliono mostrare come si sentono agli altri partecipanti del gruppo. La creazione di un gruppo percepito passa attraverso la condivisione di un momento, un sentimento, una consapevolezza di stare vivendo qualcosa che ci lega proprio adesso e qui:

<Ci sono quelle robe lì dei commenti, [...] per quanto sei da solo, un po' di gruppo lo senti, perché ci sono persone che chiedono "ma che pezzo ha fatto prima che sono appena arrivato?" E la gente si risponde "ma dove è, cosa fa?" Cioè, o comunque parlano di musica anche, però nel senso che quelle cose lì fanno tanto a livello di creazione del gruppo> (Elia)

La chat poi è un punto d'incontro e contatto con l'artista stesso, che può leggere e commentare ciò che vede, farsi influenzare dal pubblico e dalle modalità del mezzo in grado di avvicinare in un modo nuovo e diverso:

<Quel fatto che lui leggesse la chat, per esempio, è una cosa che ti fa dire ok, allora è qui veramente, cioè, è nel mio stesso canale, siamo nella stessa piattaforma in questo preciso

istante a vedere la stessa cosa, cioè lui sta suonando, io sto ascoltando lui che suona>  
(Daniele)

Quindi nel momento in cui avviene un contatto vi è una prova del fatto che tutto ciò sta accadendo ora perché si rompe la barriera dello schermo, la “quarta parete” e quando l’artista risponde a una domanda, una proposta di canzone, o pone lui stesso domande, dimostra che è presente e coinvolto enfatizzando l’attualità del contatto:

<Se citava ad esempio o se faceva riferimenti all'ora oppure il fatto che dopo ci sarebbe stato un altro artista dopo 10 minuti eccetera quindi magari riferimenti che portavano la situazione sull'attuale, sull'immediato, che ti rimembrava il fatto che era lì in quel momento, stava avvenendo sia per lui che per te> (Andrea)

Questa condivisione temporale resa quindi saliente ci riporta alle parole di Auslander (2008) che definiva il criterio di temporalità come non negoziabile e fondante nella definizione della liveness:

< It seems that spatial co-presence has become less and less important for a performance to be defined as live, while temporal simultaneity has remained an important characteristic, to the point that technologies that enable us to maintain real-time contact with others across distances are thought to provide experiences of liveness> (Auslander, 2008, p.112)

Il mezzo, grazie quindi alle sue caratteristiche strutturali, è in grado di far emergere nuove dinamiche interattive finora insolite nel mondo della musica live. Auslander notava come <The medium ceases to be a channel or conduit for a performance but becomes the performer> (Cecchi, Auslander, 2021, p.255). I social media e gli smartphone hanno l’incredibile capacità di bypassare la distanza spaziale e geografica rendendo tutto più vicino, accessibile, anche le esperienze più uniche e rare. Al giorno d’oggi, gli schermi sono costantemente con noi, così diventando quasi totalmente integrati e invisibili, sembrando neutri nel loro impatto sulla nostra percezione della realtà. Nel momento in cui però il mezzo fallisce la sua promessa di fluidità, ecco che il ritorno alla realtà risulta netto e radicale, e quella vicinanza diventa una distanza siderale:

< Mentre il problema del live è che si bloccano, o alcune volte si vede male, l'artista esce e rientra, ti ricordano, ti sottolineano, che non sei lì, ma sei su Instagram davanti a una diretta e questa cosa qui ti fa perdere l'empatia, poi alcune volte quando tutto va bene riesci ad empatizzare di più, però nelle situazioni in cui sai magari il problema tecnico, la cosa che

si blocca, lo schermo che blurra e si vede male, quella roba lì ti stacca no, appunto come un film che si ferma, quindi quella roba lì rende difficile empatizzare> (Elia)

Il contesto dentro la quale i livestreaming hanno preso il volo è di enorme importanza se vogliamo ragionare ulteriormente sulla dimensione di collettività percepita durante la visione di un concerto online. Vivere una situazione unica e globale come quella del Covid-19 portava a riunirci nel nome della vicinanza reciproca facendoci immaginare come gruppo e i livestreaming non solo erano un momento di incontro, non possibile in altre modalità, ma erano anche uno spazio di solidarietà che poteva farci sentire più uniti di fronte a questo grande avvenimento che coinvolgeva tutti quanti:

<Lì nel momento del concerto, l'insieme è [...] a un concerto e siamo tutti a casa e quella cosa lì inevitabilmente che uno fosse giapponese, italiano, americano, qualsiasi varietà, qualsiasi situazione sociale, qualsiasi cosa della persona in quel momento non valeva, in quel momento eravamo al concerto e lì empatizzi> (Elia)

Si andava oltre al semplice dato tecnico, cioè l'essere a un concerto, ma si sublimava un desiderio di sentirsi forti proprio perché tutti assieme e quindi la musica era un mezzo per unire le persone, che oltre a vivere un'esperienza gratificante per sé stessi, vivevano un'esperienza di catarsi comunitaria:

< Era proprio un momento di solidarietà anche, li sentivo proprio che erano tutti esseri umani che stavano vivendo la stessa cosa e che quindi ancora di più avevano bisogno di ritrovarsi> (Valca)

Così in questi momenti si poteva sperimentare la sensazione di essere gruppo, in un periodo storico che non forniva certezze e ci toglieva la stabilità sociale radicata nella condivisione di spazi e realtà sociali.

### **3.6 Quando il concerto finisce**

Infine, dopo aver ragionato sul prima e il durante, vorrei provare ad andare all'esperienza post-live. Successivamente al concerto generalmente l'esperienza prosegue, il pubblico abita ancora la venue, che lentamente si svuota, portando i vari partecipanti alle loro strade e scindendo quel "patto" che li aveva visti vicini

fino a poco prima. Nei concerti online lo stacco è nettamente diverso in quanto nel momento in cui la live finisce, l'individuo si ritrova bruscamente nel suo mondo e non vi è nessuna esperienza di accompagnamento alla fine:

<Sì, quello effettivamente diciamo, è stato un momento un po' brutale [...] nel momento in cui finisce, cioè finisce realmente e non c'è un posto. Sì, elabori la cosa però in modo diverso e non come appunto quando vai appunto al concerto, finisce ok, che ne so, stai lì, con la gente, con l'artista, se ti capita eccetera. Quindi è un modo completamente diverso di elaborare la cosa. È stato un po' più brutale effettivamente perché lì ti rendevi conto, cioè nel momento in cui finiva, ti rendevi conto che era effettivamente finito, tornavi da solo e non c'era più effettivamente nessuno, cioè spariva un po' tutta quella euforia del momento eccetera> (Ilaria)

L'impossibilità di condividere una spazialità alla fine di un concerto, crea uno stacco netto con ciò che si è vissuto qualche secondo prima, sfavorendo un'elaborazione emotiva e riportandoci drasticamente alla realtà:

<Eravamo tutti qui e tutti stavano scrivendo e commentando. E vedevo il numero, proprio, vedevo il numero di persone, il flusso di cuori. E poi vedere lo zero, o comunque anche mi ricordo vedere proprio quando una volta magari instagram si buggava, tipo la diretta rimaneva lì nelle storie, rimaneva nel feed. E cliccavi ma veniva scritto, c'era solo uno sfondo sfocato "la diretta è finita", tipo provavi a cliccare ma era finita. Quella cosa in realtà si mi faceva sentire molto tipo uno stacco rispetto a quello che stava avvenendo prima, del vuoto, del silenzio> (Valca)

Questa differenza oppone le due modalità e esalta le discrepanze spaziali tra i partecipanti che condividono o meno i momenti successivi al live. La liveness si cotruisce nel ricordo collettivo, nella narrazione post-evento, in cui i partecipanti raccontano e condividono prospettive su ciò che hanno potuto vedere. Questo però non fa che rimarcare il valore di un'esperienza che si suggella nel momento in cui finisce. Quando un concerto giunge al termine, vi è un cambiamento nell'individuo, che non sarebbe avvenuto se non fosse stato attribuito valore all'unicità dell'esperienza vissuta, che in quanto tale continua a vivere anche successivamente nel suo ricordo e racconto. Il mezzo online in alcune sue modalità esalta questa possibilità di ricordare, grazie alle registrazioni che rimangono accessibili su alcune piattaforme:

<Io avevo anche però la fortuna di potermi riguardare i momenti che mi avevano fatto ridere o che mi avevano gasato quindi avevo anche qualcosa in più, cioè avevo la possibilità anche di un po' di decomprimere, ritornando dentro una situazione che mi aveva gasato tantissimo, però che sapevo che era passata> (Andrea B.)

Le funzionalità del mezzo quindi vengono incontro alla persona che vuole in qualche modo può rivedere per ricordare e la cornice del pre e del post concerto cambia notevolmente, adattandosi al contesto.

## **CONCLUSIONE**

Il mondo della musica live costituisce uno spazio di incontro fra individui e gruppi differenti. In questo incontro prende forma un momento unico in cui i presenti condividono la loro individualità con il gruppo diventando una sola cosa. Il valore dell'esperienza risiede nel suo essere sintesi dell'effimerità dell'attimo, un momento destinato a non essere più vissuto allo stesso modo e che cambia totalmente forma quando giunge alla sua fine. Gli elementi che lo rendono unico sono sintetizzati nella parola "liveness" che rappresenta la non-ripetibilità, l'attualità e la singolarità di un evento o situazione. La liveness è il qui e ora che non può essere replicato e rivissuto, ponendoci di fronte al ricordo e alla narrazione del passato irrecuperabile.

Nella mia tesi ho analizzato le molteplici forme che la liveness assume in un contesto fisico per poi indagare sull'influenza dei vari ambienti in cui prende spazio, su tutti, l'online e i social media. La mia domanda di ricerca riguardava se e come la vitalità tipica di un concerto live si potesse riarticolare nel contesto online e per farlo ho studiato i livestreaming durante il periodo del Covid-19. Dalle interviste qualitative realizzate ho potuto trarre prospettive, opinioni e racconti importanti per avere una visione dell'esperienza vissuta nel caso di un concerto in livestream, su piattaforme come Facebook, Instagram o YouTube.

La liveness è una dinamica che spesso passa inosservata, è una linfa che scorre ma che non notiamo. Questo perché essa è sintesi di un naturale moto dell'avvenire delle cose; il mondo scorre, ogni singolo evento, situazione, momento nella vita di tutti i giorni è vissuto 'in diretta' e giunge a una fine. Siamo abituati a questo meccanismo e di conseguenza ci è più difficile notarlo a meno che non venga fatto emergere. Per individuarlo quindi ho dovuto guardare dall'esterno e portare anche l'intervistato il più possibile al di fuori della propria prospettiva per cogliere gli elementi che la potessero definire in questo contesto. Dal mio punto di vista sarebbe errato ricercare nell'online le stesse caratteristiche del setting fisico in quanto il contesto e l'ambiente sono radicalmente diversi, ma si dovrebbe già a prescindere valutare le due forme come interazioni che nascono da necessità umane comuni e che si sviluppano però su binari differenti. La transizione dalle esperienze fisiche a quelle virtuali non è quindi una traduzione letterale, ma una traduzione di una serie di caratteristiche al contesto del mezzo digitale, che porta l'evento a variare, a diventare un'esperienza altra che vive però nella nostra percezione, nell'ombra

delle caratteristiche di quella fisica. Fatta questa premessa però, per ricercare come la liveness si articola in un'esperienza virtuale ho dovuto prima individuare dei criteri, delle forme, che mi permettessero di comprenderne le caratteristiche. Questi criteri che ho ritrovato sono l'unicità, l'irripetibilità, la co-temporalità, la connessione con le altre persone, il noi percepito, il contatto, l'attesa, il ricordo postumo e mi sono serviti da guida per analizzare la liveness nel contesto dello streaming online.

Ciò che è emerso dalla mia ricerca è che il livestreaming mantiene una forza comunicativa in quanto "dal vivo", che lo differenzia da un contenuto online registrato, riproponendo quella dicotomia live-registrazione in cui il valore del primo è dato in opposizione al secondo (Auslander, 2008, p.109). La narrativa che esalta ciò che è live come forma prima di fruizione, si ritrova e permette di intuire che una manifestazione di liveness è possibile anche nell'online. La liveness non dipende più quindi dalla compresenza fisica grazie all'evoluzione tecnologica (o meglio la spazialità cambia e i criteri di compresenza di conseguenza), rimanendo però profondamente legata alla necessità di essere sullo stesso piano temporale. Dal punto di vista sensoriale l'esperienza online è sviluppata diversamente e coinvolge in dimensione minore i cinque sensi, limitandosi all'udito e alla vista. Le piattaforme ci ricordano che stiamo condividendo un momento e uno spazio di interazione comune tramite elementi visivi importanti: la scritta "live" con il pallino rosso, la chat che scorre, le interazioni che si sviluppano e il numero di presenti che oscilla. La vitalità dell'evento nella percezione del singolo sta nella percezione della sua unicità e nel fatto di poterla condividere con altre persone.

L'evento trasmesso in livestreaming porta con sé la forza dell'unicità, chi guarda, dentro di sé, sa che non potrà mai rivivere quell'esperienza allo stesso modo, con la stessa energia. Il live ci affaccia alla sfera dell'irripetibile rendendoci presenti in un momento unico e in questo processo lo schermo è un mezzo che ci permette di partecipare. Consapevoli della sua presenza, l'emotività e il senso di partecipazione si articolano e si adattano. Come affermato in precedenza, le due esperienze, fisica e virtuale, non sono speculari, ma sono figlie del contesto in cui avvengono, che ne influenza le modalità e le forme. Abbandonare il bias che ci dice che un'esperienza fisica è migliore in quanto esperienza originale, ci permette di comprendere che quella costruzione che ci fa percepire come reale, unico e vivo un evento, è presente

sotto forme diverse, tutte valide allo stesso modo appunto perché costruzioni che originano da una necessità individuale e sociale di fornire un determinato valore a determinate caratteristiche.

Un ruolo importante in tutte queste dinamiche, che ho potuto cogliere attraverso le interviste, è quello della pandemia e dei lockdown. Questi fenomeni eccezionali sono riusciti a fornire un valore ancora più grande a questi concerti in quanto unica situazione possibile di vicinanza e contatto. In quel momento l'unicità dell'interazione digitale ne aumentava la portata simbolica, trasformando in una situazione attesa un qualcosa che senno' si sarebbe perso nel resto degli impegni. A prescindere dal carattere di liveness presente nei livestreaming, questi eventi avevano un valore più grande in quanto unico luogo d'incontro condiviso da tutti, ma ciò non bastava a renderli una valida soluzione a sé stante. A dimostrarlo è il fatto che nessuno, al ritorno alla normalità e ai live fisici, sarebbe tornato indietro a questo tipo di formato, lasciandolo come un'esperienza legata a un preciso momento storico a cui non fare ritorno. Infine, essendo quello dei livestreaming musicali, un fenomeno che è andato a perdersi dopo il generale rientro alle modalità precedenti alla pandemia, non gli è stato permesso di creare fino in fondo una propria forma indipendente da quella fisica rimanendo sempre una soluzione temporanea. Si è continuato quindi a cercare le caratteristiche del live fisico nell'online, a cercare nostalgicamente uno nell'altro, e questo ha impedito che quest'ultimo si potesse trattare come a sé stante, una modalità con sue qualità e difetti.

## **BIBLIOGRAFIA**

P. Auslander, *Live and technologically mediated performance*, The Cambridge Companion to Performance Studies, Cambridge University Press, Cambridge, 2008

P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 2018

- P. Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London, 1999
- P. Auslander, 'Live from cyberspace: or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 24, no.1, pp.16-21, MIT Press, Cambridge, MA, 2002
- R.Barker, *The Social Work Dictionary*, NASW Press, Washington, DC, 2013
- R. Bauman, *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Wiley, Hoboken, NJ, 2004
- N. K. Baym, *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*, New York University Press, New York, 2018
- N.K. Baym, *Personal Connections in the Digital Age*, Polity, Cambridge, 2015
- D. Beer, *The Quirks of Digital Culture*, Emerald Group Pub Ltd, Leeds, 2019
- U. Bronfenbrenner, *Ecological systems theory*. Jessica Kingsley Publishers. London, 1992
- R.Byron, *Music, Culture & Experience*, Selected Papers of John Blacking, University of Chicago Press, Chicago, 1995
- F. Cante, *Place-Making, Media Practices and Orientations Exploratory Connections Between Communication Geography and Sara Ahmed's Critical Phenomenology*, Fascicolo 3, *IL Mulino RivistaWeb*, Bologna, 2015
- A. Cecchi, *Performance/Media/Documentation... Thinking Beyond Dichotomies, An Interview with Philip Auslander*, Sound Stage Screen, 2021
- S. Cohen, *Live music and urban landscape: Mapping the beat in Liverpool*, *Social Semiotics*, 22 (5), pp. 587-603, Taylor & Francis Online, 2012
- N. Couldry, *Liveness, 'Reality' and the mediated habitus from television to the mobile phone*, Taylor & Francis. Inc. Oxford, 2004

- L. K. Dearn, S. M. Price, *Sharing Music: Social and Communal Aspects of Concert-Going. Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 2016
- V. del Gaudio, *Archeologie della presenza: Digital liveness, vanish liveness e la mediatizzazione della presenza*, *Connessioni Remote* n. 3 – 12, Milan, 2021
- T. DeNora *Music as a technology of the self*, *Poetics*, 27(1), 31–56, Elsevier, Amsterdam, 1999
- D. Ellis, R. Oldridge, A. Vasconcelos, *A Community and virtual community*. In B. Cronin (Ed.), *Annual Review of Information and Science and Technology*, Vol. 38 (pp.145- 186). Medford: Information Today, RAE 2008, 2005
- F. L. Ferreira, J. M. Magalhães Christino, L. Cardoso, A. L. S. Noronha, *The rise and fall of live online music event consumption during the pandemic: an analysis from the perspective of practice theory*, *SciELO - Scientific Electronic Library Online*, *Cadernos EBAPE.BR*, vol. 20, no. 3, pp. 401-416, 2021
- S. Frith, *Performing Rites*, Harvard University Press, Cambridge, 1998
- P. Frosh, *The poetics of digital media*. Polity Press, Cambridge, 2019
- L. Gemini, S. Brilli, F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici*, N. 15 (2020): *Shockdown: la ricerca dopo. Temi emergenti e sfide metodologiche per l'analisi di media, cultura e comunicazione nel post Covid-19*, *Mediascapes Journal*, 2020
- E. Hammelburg, - #stemfie: reconceptualising liveness in the era of social media, *Journal for Media History*, Volume 18, Issue 1. 2015
- E. Hammelburg, *Being There Live: An Ethnographic Approach for Studying Social Media Use in Mediatized Live Events*. *Social Media + Society*, 7(1), 2021
- J. B. Herborn, *Entangling Liveness: The Embodied Experience of Youth-Oriented Live Music Events*, *Humanities and Communication Arts*, Western Sydney University, Sidney, 2017

- H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York Univ Pr, New York, 2006
- K. Kasaras, P. Douros, V. Benteiotis, *Music Industry and Live Streaming Services. Challenges and Perspectives*, *WiderScreen* 25 (1-2), 2022
- L. Lupinacci, 'Absentmindedly scrolling through nothing': liveness and compulsory continuous connectedness in social media, *Media, Culture & Society*, Volume 43, Issue 2, Sage Publications, 2020
- L. Lupinacci, *Live, here and now: experiences of immediate connection through habitual social media*, Research Gate, Berlin, 2022
- M. Madianou and D. Miller, *Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication*, *International Journal of Cultural Studies*, 16(2), 169-187, Sage Publications, 2012
- M. Madianou, *Polymedia Life*, 12(5), pp. 859-866, Goldsmith Research Online, 2021
- F. Mascia-Lees, *A companion to the anthropology of the body and embodiment*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2011
- R. McVeigh, *Strengthening Online Music Communities with Web 2.0 and Social Media*, The 10th Debating Communities and Networks Conference, 2019
- K. E. Onderdijk, D. Swarbrick, B. Van Kerrebroeck, M. Mantei, J. K. Vuoskoski, Pieter-Jan Maes, *Livestream Experiments: The Role of COVID-19, Agency, Presence, and Social Context in Facilitating Social Connectedness*, *Frontiers in Psychology*, *Frontiers Media*, Volume 12, Losanna, 2021
- I. Onyeator, N. Okpara, *Human Communication in a Digital Age: Perspectives on Interpersonal Communication in the Family*, Pan Atlantic University, Lagos, 2019
- Z. Papacharissi, *Affective publics and structures of storytelling: sentiment, events and mediality*. *Information, Communication & Society*, 19:3, 307-324, Taylor & Francis Online, 2015

- J. D. Peters, *Witnessing. Media, Culture & Society*, 23(6), 707-723, Sage Publications, 2001
- P.Scannell, *For-anyone-as-someone structures*, Volume 22, *Media Culture and Society*, 22(1), 5-24, Sage Publications, 2000
- P.Scannell, *Television and the Meaning of 'Live': An Enquiry into the Human Situation*, Polity Press, Cambridge, 2014
- D. Petrušić, *The Cultural Impact of Music on Society with a Special Emphasis on Consumerism, New Challenges to Education: Lessons from Around the World BCES Conference Books*, 2021
- A. Ratka, *Exploring Identities in Online Music Fandoms: How identities Formed in Online Fan Communities Affect Real Life Identities*, Honors College Theses. Pace University, New York, 2008
- M. Salavuo, *The Nature of Online Music Communities and their Relation to Music Education*, University of Jyväskylä Department of Music Finland, Jyväskylä, 2005
- P. Sanden, *Liveness in modern music: musicians, technology, and the perception of performance*, Routledge, New York, 2013
- M. E. Steele, *How Can Music Build Community? Insight from Theories and Practice of Community Music Therapy*, *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 16(2), GAMUT - Grieg Academy Music Therapy Research Centre, Bergen, 2016
- H. Vaihinger, *The Philosophy of "As If."* Routledge, London, 2021
- F. Vandenberg, M. Berghman and J. Schaap, *The 'lonely raver': music livestreams during COVID-19 as a hotline to collective consciousness?*, *European Societies*, 23:sup1, S141-S152, Taylor & Francis Online, 2021
- F. Vandenberg, M. Berghman, *The show must go on(line): Livestreamed concerts and the hyper-ritualisation of genre conventions*, *Poetics*, 101782, Elsevier, Amsterdam, 2023
- K. Van Es, *The Future of Live*. Cambridge: Polity Press, Cambridge, 2016

K. Van Es, Liveness redux: on media and their claim to be live, *Media, Culture and Society*, 39(8), 1245-1256, Sage Publications, 2017

A. Van der Hoeven, The social and cultural values of live music: Sustaining urban live music ecologies, Volume 90, p.263-271, Research Gate, Berlin, 2019

S. Waite, *Liveness and Interactivity in Popular Music*, Routledge, London, 2019

J. Waldron, Online Music Communities and Social Media, *The Oxford Handbook of Community*, Oxford University Press, Oxford, 2017

M. Wiatrowski, *The Dynamics of Fandom: Exploring Fan Communities in Online Spaces*, Indiana University Press, Bloomington, 2013

Sicong Zhao, Why Live Music Matters: Implications from Streaming Music Festivals in the Chinese Indie Music Scene, 17(4), 457-475, Sage Publications, 2022