

Feltrinelli

**Derrick de Kerckhove
LA CIVILIZZAZIONE
VIDEO-CRISTIANA**

interZone
university

Collana Interzone

Una collana di frontiera in grado di fornire, per i suoi orientamenti trasversali, idonei strumenti di lettura di una realtà sempre più multiforme e complessa. Una collana editoriale che prende avvio dalla consapevolezza teorica che la rivoluzione digitale iniziata da più di un decennio sia irreversibile e destinata a mutare in maniera profonda gli ambiti della produzione, del consumo, del piacere e in sede ultima anche l'identità dei soggetti.

Una collana di editoria *cyber* che fornisce un'interpretazione alternativa della rivoluzione culturale e tecnologica in atto, e che fa propri i principi irrinunciabili del diritto all'informazione per tutti i soggetti sociali.

02/86200123

La collana **Interzone** si avvale della consulenza di E. "Gomma" Guarneri e Raf "Valvola" Scelsi

Titolo originale: *La civilisation vidéo-cbrétienne*

Traduzione dal francese di Claire Peltier/Shake

Progetto grafico, copertina e realizzazione: Rosie Ficocelli/Shake

Immagine di sintesi in copertina: Mario Canali

Copyright © 1990 Editions Retz/Atelier Alpha Blue, Paris.

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano giugno 1995

ISBN 88-07-46002-5

Indice

Introduzione	
L'era delle psicotecnologie	9
Capitolo 1 Effetti cognitivi dell'alfabeto	23
Capitolo 2 L'alfabeto, il tempo e lo spazio	47
Capitolo 3 Una teoria del teatro	75
Capitolo 4 Lo spirito e la lettera, greca ed ebraica	101
Capitolo 5 La fede nella chiesa di Marshall McLuhan	111
Capitolo 6 Il papa e la televisione	131
Capitolo 7 Il tele-evangelismo: una teologia per il sistema nervoso centrale	143
Capitolo 8 La comunicazione atomica	155
Capitolo 9 La rivincita di Gutenberg	173
Capitolo 10 L'ampliamento del campo del virtuale nell'arte delle nuove tecnologie	181
Conclusione	
Dall'alfabeto al computer	201
Bibliografia	213
L'autore	229

sequenza dei segni attraverso una specie di filtro mentale modellato sulle funzioni sopra citate e rigorosamente coordinate a livello di operazione inconscia.

5 Le tre Parche sono la prima catena di montaggio, esperte nella gestione della durata: Clotho dipana, Lachesi misura e Atropo recide il filo del destino. Tre figure del tempo e anche tre figure della scrittura, il filo del racconto, la sua articolazione e la sua interruzione.

Si crede sempre che le Parche simboleggino il rigore del destino, ma è vero il contrario, rappresentano piuttosto il dono di un destino individuale fatto a ogni uomo, proprio in virtù del controllo sul tempo, alla gestione della durata, della sua durata, anzitutto in modo simbolico nella scrittura, poi in modo pratico nell'esistenza.

Chiaramente si tratta di una gestione globale della durata, fondata su una funzione cardine, forse la funzione cardine della narrazione letteraria, *l'attesa*. La durata del racconto – e della narrazione – è considerata nel suo insieme, così come il semplice fatto di prendere un romanzo e di sedersi su una poltrona è un'acquisizione della durata totale della storia del romanzo nel suo insieme (poco importa se la narrazione si svolge al presente oppure al passato remoto). All'interno della durata i nuclei funzionali, le digressioni o i ritardi o le svolte dell'azione sono altrettante figure dell'attesa. La gestione della durata nel testo è l'organizzazione di sequenze marcate da un tempo di apertura delle funzioni e da un tempo di chiusura. «Una sequenza è un susseguirsi logico di nuclei, uniti tra loro da una relazione di solidarietà, la sequenza si apre quando uno dei suoi termini non ha più un antecedente solidale e si chiude quando un altro dei suoi termini non ha più un conseguente». (Roland Barthes, *S/Z*)

Se il cinema classico è ancora abbastanza vicino ai modelli letterari per rispondere alla dinamica dell'attesa, quest'ultima solo raramente è basata su un enigma (film "a chiave", gialli ecc.). Più sovente è basata su una prova da superare e questo richiede allo spettatore un impegno diverso da quello richiesto al lettore. L'esperienza di un film, questo dovrebbe essere ovvio, anche se per Barthes non lo è, è molto più "fisica" di quella di un testo, molto spesso è "una questione di pancia". A maggior ragione lo è la televisione. Se la questione della gestione della durata nella narrazione letteraria si articola tra vari modi di trattare i due poli della sequenza, apertura e chiusura, in televisione questa chiusura, soprattutto per pubblicità e video-clip il più delle volte è disattesa.

3

Una teoria del teatro

Effetti sensoriali dell'alfabeto: la tragedia dei greci

L'idea appena proposta sostiene che l'alfabeto abbia potuto cambiare da cima a fondo la vita di una interessante cultura del bacino mediterraneo, già così ricca di esperienza e storia. Tra le novità contemporanee a questa re-invenzione greca della scrittura troviamo il teatro. A prima vista il fenomeno teatrale non sembra così importante e determinante come altre istituzioni quali il diritto, la vita politica o la stessa filosofia, peraltro abbondantemente documentate. La maggior parte della gente considera il teatro soprattutto una realtà estetica. E, siccome apparteniamo a una cultura che non prende le arti troppo sul serio, le questioni estetiche ci appaiono secondarie. È per questo che il teatro non ha, in un primo tempo, suscitato l'attenzione dell'antropologia culturale.

Bisogna riconoscere che i centri di interesse cambiano col muta-

re delle principali attività di un'epoca o di una cultura. In un universo governato da rapporti di produzione e consumo, la vita politica ed economica merita tutta la nostra attenzione, così come un tempo, in un mondo governato dalla parola rivelata, lo meritava anche la vita religiosa. Oggi viviamo in un mondo governato dall'informazione, non solo del genere che si compra, si vende e per cui si costruiscono macchinari sempre più complessi, ma anche da quella informazione che nasce dall'intimo del nostro cuore, dalla maniera in cui consideriamo il mondo e noi stessi. In un contesto del genere, il teatro e l'arte ci "informano" molto più dei dogmi religiosi o dei trattati di storia economica, sociale e politica.

Quando suggerisco che il teatro è stato senza dubbio uno degli effetti dell'apparizione dell'alfabeto nella cultura greca, non voglio dire che fu una causa sufficiente, vorrei aggiungere che fu una causa E, al di là di questa distinzione, vorrei aggiungere che fu una causa iniziale efficace. Si trattò sicuramente di qualcosa di comparabile a una reazione chimica e l'alfabeto portò l'elemento critico decisivo per una nuova interazione che sfociasse in uno stato nuovo, in un "precipitato culturale".

Se dovessi esporre la mia teoria con parole semplici direi per prima cosa che l'invenzione del teatro-greco è dipesa direttamente dalla scrittura e che il suo effetto ha contribuito in gran parte alla trasformazione della vita psicologica e sensoriale delle società dell'antichità greco-romana. Dopo aver tratto vantaggio da circostanze locali favorevoli alla sua nascita ad Atene verso la fine del VI secolo a.C., il teatro greco si è adattato a un insieme di condizioni sociali e culturali, per mettere in scena i prototipi dell'uomo occidentale, come altrettanti modelli destinati a facilitare presso gli spettatori l'acquisizione di una psicologia individuale. Da una parte il teatro amplificava gli effetti cognitivi, emotivi e sensoriali dell'alfabetizzazione presso chi li aveva già acquisiti, dall'altra li introduceva presso chi ancora non li aveva.

Mentre sedevano per dieci ore di fila, dieci giorni di seguito davanti ai grandi spettacoli delle festività panatenee, anche gli spettatori più illetterati dovettero imparare a distinguere gli atti reali da quelli simbolici e a considerare l'atto simbolico come la dimostrazione di un "modo di essere" messo alla prova. Da quel momento

hanno dovuto coltivare una attenzione di tipo nuovo: imparare a trattenerne mentalmente elementi sempre più complessi e acquisire, probabilmente senza rendersene conto, una facoltà di concentrazione più grande di quella richiesta dalle circostanze della vita quotidiana. Erano inoltre invitati ad affinare il loro giudizio e a stimolare un inizio di senso critico.

Tramite l'esposizione di una retorica brillante nei ruoli degli attori e nei canti del coro, si mostrava loro come manipolare il linguaggio. Inoltre, è possibile che la comprensione dei rapporti di causalità che legano tra loro i vari avvenimenti della scena drammatica abbia anche incoraggiato lo sviluppo di una coscienza storica. Da lì la tendenza a ritagliare l'esperienza in sequenze, a definire le sue parti (come accade nel pensiero platonico descritto nel capitolo precedente) e a organizzare questi diversi elementi secondo il loro ordine in uno spazio visivo unificato. Insomma credo che lo spazio del teatro sia stato il primo modello costituito dello spazio mentale occidentale.

Sul piano fisico e sensoriale, gli spettatori dovevano imparare anche a "vedere" o a guardare diversamente. Ci sono delle ragioni per credere che il fatto di concentrare lo sguardo su una singola zona per ore, al fine di scovare dei particolari significativi e per analizzare una situazione, possa comportare l'apprendimento di una visione centralizzata (foveale) fortemente direzionale, a fronte del tipo di sguardo richiesto nella vita ordinaria, all'esterno, senza dubbio molto più integrato agli altri sensi. Tutti questi effetti sono riconducibili in un modo o nell'altro all'apprendimento dell'alfabeto fonetico.

Il teatro e l'alfabeto

Qualunque sia stato il momento o la causa precisa della sua origine, il teatro è nato da una confluente: dall'alfabetizzazione crescente, dalla pratica degli sport competitivi e dalla politica culturale di una comunità ansiosa di aumentare il prestigio della città con la tradizione dei cantastorie omerici itineranti, come sottolineato da Gerald Else nel suo studio sulle origini della tragedia greca.

Il teatro greco è la forma sociale della psicologia alfabetica. Non a caso Eschilo, il primo tragediografo di cui ci restano dei componimenti completi, chiama l'alfabeto "madre delle muse" nel celebre discorso di Prometeo sulla tecnologia. Ed è certo che la scrittura assume un ruolo nella composizione degli scenari drammatici. Anzitutto sappiamo che il contenuto tematico e i ruoli di una gran parte dei brani tragici sono tratti dalla poesia epica ereditata dalla tradizione orale. Esistono anche, ovviamente, i soggetti presi a prestito dalla storia vissuta, generalmente recente come nella *Presà di Mileto*, opera ormai perduta di Frinico, o *I Persiani* di Eschilo. Bisogna provare a immaginare cosa significasse *scrivere una storia* fittizia o reale in una cultura che fino a poco prima si accontentava di *parlarla*.

Scrivere uno scenario o un testo di teatro non significa semplicemente trascrivere un modo orale in un modo scritto migliorando lo stile. Ognuno può constatarlo misurando gli effetti di questa semplice esperienza: basta isolare alcune frasi orali dal contesto di una situazione ordinaria, per esempio dalla vita familiare, dopo averle debitamente registrate, poi trascriverle testualmente su carta per "rimetterle in gioco" (recitarle) in seguito in circostanze simili. I quattro modi, vissuto, registrato, scritto e "giocato" (recitato) sono altrettante esperienze diverse e l'apparente similitudine del "contenuto" può illudere. Solo la nostra tendenza a riportare tutto alla significazione verbale dei fatti comunicativi ci può far supporre che questi modi siano diversi solo in superficie.

Il senso della cosa vissuta è legato in modo indissolubile al contesto della situazione globale. Al confronto la registrazione è già una specializzazione. Ciò che viene registrato isola dal contesto della situazione tutto quanto si rapporta alle sonorità, ma soltanto a partire da una certa angolazione di ascolto. Se la registrazione consistesse nel ritmo, la velocità, il timbro e la modulazione della voce propri della parola viva, la trascrizione scritta eliminerebbe drasticamente tutti questi valori per conservarne il solo significato verbale. Infine "mettere in gioco" (recitare) questo stesso testo, sulla scena o mentalmente, significa dare corpo al verbo, rovesciare il rapporto gerarchico tra senso e comunicazione. Il corpo si adopera

per illustrare i significati, al contrario della situazione reale dove il significato è inseparabile dall'espressione corporea.

A livello di interpretazione cosciente, la situazione non appare mutata dall'uno all'altro modo, eppure ciascuno dei modi richiede una diversa partecipazione del sistema nervoso. La differenza più sensibile risiede nel fatto che la cosa scritta viene automaticamente deprivata da qualsiasi contenuto sensoriale. La situazione vissuta è multisensoriale così come la situazione recitata, con la differenza che quest'ultima è controllata da un testo mentre la prima dipende da un insieme di pressioni circostanti. Chi ha letto i romanzi di Nathalie Sarraute troverà nella sua scrittura il migliore esempio di una descrizione delle origini inconscie della parola. Svelando un universo di percezioni multisensoriali, Sarraute ha provato a rovesciare l'effetto della scrittura di desensorializzare l'esperienza. I suoi romanzi dimostrano meglio di qualsiasi teoria fino a che punto la scrittura abbia potuto cambiare la natura stessa della comunicazione, occultando tutto quanto sfugge al verbo propriamente detto. I "tropismi" rappresentano la vita sensoriale rimossa dello scambio. È a causa della "tirannia della scrittura", se anche nella parola viva chi parla si vede costretto inconsciamente a considerare la situazione reale sulla base del senso e non sui propri valori sensoriali.

Volendo usare le categorie di Changeux, salvo nei casi d'urgenza o di emozione intensa, da quando siamo alfabetizzati abbiamo la tendenza a vivere lo scambio orale a livello concettuale, impedendoci spesso di trarre vantaggio dalle sue valenze percettive. Studi recenti negli Stati Uniti hanno dimostrato che nella maggior parte degli scambi orali della vita quotidiana soltanto il 7 per cento è contenuto verbale, il rimanente appartiene alle valenze fisiche della comunicazione. Pertanto la prima cosa che colpisce la nostra attenzione durante questi scambi e che siamo portati a ricordare, sarà proprio questo contenuto verbale che domina i nostri rapporti umani. Come diceva Artaud all'inizio del secolo, il teatro è rimasto a lungo sotto il dominio del testo scritto e così il corpo, sottomesso al testo, era costretto a una gestualità ritualizzata, che non aveva più niente in comune con quella "naturale", che tanto ossessionava la drammaturgia francese fin dal XVII secolo.

Ora possiamo dire cosa accadde nel momento in cui una situa-

zione umana quale quella di Edipo o di Antigone venne esaminata e rielaborata dal punto di vista del suo significato verbale e non nella sua realtà globale, così come la viveva in maniera profondamente mimetica il cantore epico. Chi scriveva tragedie, invece, prima ancora di scrivere una parola doveva considerare la sostanza della sua narrazione come un contenuto slegato, staccato allo stesso tempo dal contenuto globale e dalla persona stessa del tragediografo. Questo primo taglio doveva produrre un altro, una frammentazione in atti, ruoli, cori, dialoghi, parti parlate e cantate e così via. Infine, fedele al modello cognitivo costituito dalla trascrizione alfabetica, il frazionamento mentale delle immagini e dei suoni era sottoposto al frazionamento verbale dell'elaborazione delle parole, a sua volta atomizzato dal frazionamento implicito del metterle per iscritto. Pensare Antigone, pensare il testo e i dialoghi di Edipo, significa anteporre un'interpretazione mentale alla situazione stessa.

Ovviamente, mentre scriveva una "storia" a dialoghi, il tragediografo rappresentava visivamente una successione sonora destinata a essere vocalizzata dagli attori e dal coro. Tuttavia, quello che un attore doveva anzitutto imparare era un testo, cioè una successione di lettere che gli dava accesso a una successione di suoni e quindi, a sua volta, a una serie di immagini e situazioni. Una tale demoltiplicazione dei modi di rappresentazione mentale non poteva far altro che cambiare i rapporti tra memoria e sapere.

Apprendimento mnemonico e mimesi

In *Preface to Plato* (1963), Havelock ha proposto un'analisi di ciò che egli chiama "psicologia della *performance* poetica". Nella cultura orale, prima della scrittura, per ricordarsi i fatti e i gesti importanti per la continuità di una comunità, bisognava imparare "a memoria".² La persona incaricata di memorizzare disponeva soltanto delle sue risorse corporee per assimilare e trattenere l'informazione, utilizzava il proprio corpo per registrare la forma totale del sapere tramite strategie mnemoniche. Fra queste tecniche, è da ricordare l'ondeggiamento ritmico del busto, caratteristico delle recitazioni religiose nelle tradizioni orientali, o la melodia,

la prosodia delle forme verbali che, grazie alle rime e ai ritorni periodici degli stessi modelli, consentiva di ricordare il contenuto. Anche in queste condizioni la memoria rimaneva certamente una funzione cognitiva, ma questo non implicava necessariamente che il pensiero riflessivo dominasse il corpo. Il "senso" delle cose non era isolato dalle sue manifestazioni fisiche nei gesti, movimenti ed espressioni del poeta.

Nella pratica della memoria orale esisteva dunque un'organizzazione particolare delle funzioni biologiche del corpo. Il ritmo e il ritorno periodico di gesti cui fanno eco sono tante espressioni multiscolari della memoria del corpo. Uno schema corporeo si installa per fare da retroscena alle variazioni gestuali. A sua volta, la presenza del ritmo comportava un condizionamento fondato su dei riflessi. Infine, la partecipazione dell'intero corpo al consolidarsi dei riflessi condizionati dalla gestualità ritmica associava la danza multiscolare ad altre correlazioni trasmodali, che portavano a ricordare nuovamente altre modalità sensoriali messe in gioco dalla memoria. Tale memoria non era dunque concentrata nella testa, ma diffusa nell'intero corpo. Tutto il corpo "parlava", "ascoltava", si ricordava. Probabilmente possiamo leggere una velata testimonianza di queste antiche pratiche mnemoniche nel fatto che il vocabolario della danza tragica contenesse dei termini che, come "tesi" e "antitesi" (rispettivamente "posare" e "levare" il piede) oggi ritroviamo nella nostra terminologia filosofica, ma spogliati del loro senso concreto.

Non appena inizia a scrivere, il cantastorie - oppure lo schiavo incaricato di trascrivere la sua composizione - cambia non solo la natura dell'informazione, modificando il ritmo della prosodia, definendo quel gesto tramite quella parola o adottando una certa attitudine nel corso di quello scambio, ma anche la natura stessa della sua partecipazione fisica alla recitazione. Una distanza nuova si è creata tra testo e corpo. Nella recitazione epica tradizionale, siccome non esisteva un testo esterno, dobbiamo supporre che corpo e testo formassero un tutt'uno. Almeno in parte è quanto volèva dire Platone nella celebre argomentazione che condannava l'invenzione della scrittura in un passaggio del *Fedro*, che già ha suscitato tanti commenti nella critica moderna:

"(...) col dispensare dall'esercizio della memoria, produrranno l'oblio dell'anima di coloro che le abbiano apprese, come quelli che, confidando nella scrittura, ricorderanno per via di questi segni esteriori, non da sé, per un lungo sforzo interiore. Tu dunque hai trovato un rimedio giovevole non già dalla memoria, ma dalla reminescenza." (IV, 275, tr. it. Emidio Martini)

Questo passaggio ha il merito di focalizzare l'attenzione su una distinzione importante, tipicamente platonica, tra la memoria e il suo oggetto. Per ricordarsi di una cosa, qualunque sia il metodo usato per evocarla, bisogna darle una qualsiasi forma, una maniera di rappresentazione. Il termine greco per indicare l'atto del dare forma a una rappresentazione era *mimesis*, sovente tradotto malamente con "imitazione". Havelock segnala che la stessa parola poteva, sia in Platone sia in altre opere antiche, applicarsi a delle attività molto disparate. Poteva designare il gesto dell'aceto nel pieno della recitazione, l'atto del tragegiografo nel momento della scrittura e anche la reazione dello spettatore. Ci accorgiamo quindi che il senso della parola *mimesis* può comprendere molte sfumature intermedie tra "incarnazione" e "imitazione". L'incarnazione sarebbe piuttosto dovuta alla identificazione "quasi patologica", secondo Havelock, del cantore epico con il personaggio rappresentato. Si pensi alle ripetute condanne di Platone nei confronti dei poeti, proprio per questo genere di maleficio irragionevole, questa sessione dell'attore nel suo ruolo.

Havelock suggerisce che l'apparizione della scrittura, liberando la memoria del recitante dalla sua dipendenza nei riguardi del corpo, e risparmiando una parte notevole dell'energia dedicata a trattene delle cose già conosciute, abbia modificato anche il rapporto con la mimesi. L'"incarnazione" è una sorta di "interiorizzazione" delle tecniche mnemoniche, mentre l'"imitazione" ha come scopo ed effetto di "esteriorizzare" il modello scelto per meglio evidenziarlo. Quando il cantastorie incarna un personaggio di un poema epico, non è per isolarlo dal contesto globale della narrazione, ma perché esso è parte integrante dell'insieme, così come un "momento" musicale fa parte di una *suite*. Havelock ipotizza che l'uditorio è invitato a identificarsi fortemente con questo personaggio, ma non in maniera personale. I ragazzi che escono dal cinema dopo

aver visto un western sanno identificarsi molto bene con gli eroi del film, ma passano molto velocemente dai "buoni" ai "cattivi", dagli "indiani" ai "cow-boy" senza alcuna difficoltà. Si tratta, nell'uno e nell'altro caso, di tecniche a malapena concepite di interiorizzazione.

Al contrario, anche se il suo desiderio più recondito è di "entrare nella pelle del suo personaggio", l'attore di teatro deve sempre accontentarsi di *imitarlo*. L'oggetto della sua imitazione è un doppio modello, quello del testo e quello del personaggio significato dal testo. Così facendo, l'attore esteriorizza il personaggio e gli conferisce automaticamente uno statuto separato, di "personaggio a pieno titolo". Sulla base di questo schema, possiamo riprendere in esame il problema della separazione tra il coro e i singoli attori agli albori della tragedia greca e capire un po' meglio come mai sia stato necessario così tanto tempo, affinché apparisse un secondo, poi un terzo attore tra il leggendario Tespi e i tempi di Aristotele. Sempre in base allo stesso principio, al teatro lo spettatore deve "guardare" l'attore in maniera distaccata, anche lui. Non è il caso di interiorizzare il ruolo. Se come afferma Baldryn la funzione del coro era proprio quella di mettere in scena le reazioni emotive e fisiche del pubblico di fronte allo spettacolo, siamo egualmente in presenza di un processo di esteriorizzazione dell'attitudine del pubblico, non di un ruolo fittizio.

Insomma, la differenza tra incarnazione e imitazione, interiorizzazione ed esteriorizzazione, è la medesima che distingue la mimesi propriocettiva dell'aceto e la recita imitativa dell'attore. Quando Grotowski esige dall'attore di vivere il proprio ruolo in ogni movimento del corpo, quando Artaud pretende che lo spettacolo teatrale sia come una seduta dal dentista, ambedue chiedono l'impossibile: che l'attore possa ritrovarsi nelle stesse condizioni del cantastorie dell'antichità, per il quale le cose conosciute erano inseparabili da quelle vissute. Un cantastorie è un attore in stato di irrauc.

Una spiegazione recente proposta dalla neurobiologia ai fenomeni di imitazione può aiutarci a capire meglio il problema dell'interiorizzazione. Anzitutto gli etologi segnalano che l'imitazione è molto più frequente presso l'uomo e i mammiferi evoluti che non in altre specie animali. La facoltà di imitare consciamente richiedebbe una corteccia cerebrale molto sviluppata. Diversamente da

quanto si credeva un tempo, l'imitazione non avrebbe come unico scopo quello di facilitare l'apprendimento, ma servirebbe anzitutto e soprattutto a consentire all'organismo di coordinare e sincronizzare i dati sensoriali. Il bambino imita perché vuole giocare a essere come il suo modello, un adulto oppure un altro bambino. Così facendo egli impara qualcosa, ma questo non è il dato essenziale sul piano fisiologico. Per lo psicologo Michael Studdert-Kennedy quello che veramente importa è il fatto che, mentre il bambino coinvolge l'intero corpo nel gioco e nell'apprendimento, egli assicura la correlazione di dati sensoriali complementari tra loro.

Per esempio, nella vita di tutti i giorni la gente considera come un fatto naturale, scontato, la facoltà che possiedono i bambini di imitare molto presto i suoni emessi in loro presenza. L'analisi precisa dei successivi tentativi di imitazione rileva che questa facoltà non appare in un colpo solo, ma che invece risulta da uno sforzo e da miglioramenti progressivi. Ora la produzione di qualsiasi suono, anche semplice, richiede la partecipazione di una quantità fenomenale di parti del corpo, ciascuna delle quali è comandata da un'altrettanto notevole quantità di relazioni neurali. Quello che accade quando il bambino impara a parlare, è il fatto che tramite l'imitazione egli istruisce il proprio corpo a creare le prime relazioni fondamentali tra il gesto e i mezzi per produrlo, che in seguito potrà generalizzare su degli schemi corporei che gli verranno in modo naturale. Il mistero non risiede nel fatto che il bambino possa beneficiare di queste generalizzazioni, ma nel fatto che egli possieda in partenza la capacità di coordinare delle percezioni indirizzate a parti differenti del suo cervello.

L'aspetto per me più interessante in questo nuovo orientamento della ricerca neurologica, consiste nelle cose che esso può rivelare sulle forme culturali capaci di rappresentare, esteriorizzare certe tendenze fisiologiche. Mentre l'incarnazione magica o l'identificazione dell'aceto sarebbero una pratica della mimesi rivolta verso l'interno, come nel bambino nel corso dell'apprendimento, tramite la correlazione simultanea di più modalità estetiche, danza, gesto, melodia, ritmo e attitudine corporea totale, il teatro può essere considerato come una manifestazione esteriorizzata di questa facoltà d'imitazione. Col proiettare all'esterno i modelli di attitudine e

comportamento umani, dapprima con la scrittura, poi al di fuori del suo uditorio tramite la proiezione dell'attore sulla scena, il tragediografo greco ha messo in gioco una separazione radicale tra il sapere e la vita, tra l'io e l'altro.

Rapporti cognitivi tra scrittura e teatro

Il luogo teatrale è una espressione materiale concreta delle metamorfosi interiori che l'apprendimento della lettura e della scrittura ha potuto suscitare nell'intimità delle persone letterate di Atene. Allo stesso tempo esso è il contenitore e il contenuto di una nuova sensibilità, apparsa senza farsi riconoscere per quello che era. Se è valida l'ipotesi che le forme culturali possono essere considerate alla stregua di amplificazioni ed estensioni di forme neuro-psicologiche, il teatro era anzitutto il simulacro di questa nuova *psyché* in corso di formazione.

Se il teatro greco è anzitutto il risultato dell'incontro tra la scrittura e le tecniche della memoria orale, esso si è evoluto rapidamente per diventare la condizione per l'apprendimento di nuove strategie cognitive. I paralleli tra il teatro e la scrittura sono rivelatori. Cominciamo da quelli più evidenti. Sono anzitutto due aspetti differenziali dell'atto del rappresentare. In tutti e due i casi questa rappresentazione s'indirizza in modo privilegiato verso lo sguardo, l'ascolto (reale o mentale) ha soltanto un ruolo secondario. E da sottolineare a questo proposito che la terminologia in greco del fenomeno teatrale sia derivata interamente dal vocabolario visivo, con pochi riferimenti all'udito. Abbiamo visto inoltre come la scrittura alfabetica separi il senso dal codice, tramite un processo di demoltiplicazione ed embricatura tra le varie sequenze di segni, di suoni e infine di immagini. Allo stesso modo il teatro separa il pubblico dall'azione.

D'altronde la scrittura condivide, fino a un certo punto con il teatro, quello che si potrebbe chiamare "la trasparenza del codice". Così come il lettore cessa molto presto nel corso della sua lettura di pensare al fatto di avere un libro tra le mani, lo spettatore, salvo quando vi viene costretto da un errore di produzione o per volontà

dello stesso regista, deve dimenticare molto presto di essere a teatro e che ciò che scorre sotto i suoi occhi è solo una finzione. La puntualizzazione fatta da Saussure a proposito della relazione tra significanti e significati ha il merito di potersi applicare strettamente a tutte le forme simboliche visualizzate. Il dato essenziale della rappresentazione teatrale è il metterci in gioco dentro il significato, eliminando la presenza del significante dal campo della coscienza.

Sul piano sensoriale i confronti sono altrettanto validi. Se ci poniamo dal punto di vista della comunicazione, cioè dello scambio di influenze comportamentali tra gli uomini, il teatro ha profondamente ridotto, come del resto la scrittura, la partecipazione sensoriale nel processo di significazione. E come la scrittura il teatro ha sicuramente modificato la relazione tra corpo e sapere. In questo ordine di idee il suo effetto principale è stato di desensorializzare tanto il contenuto del sapere quanto la pratica della memoria. Questo è paradossale, nella misura in cui si è tentati di apprezzare l'attività drammatica proprio per la sua ricca sensorialità, sovente messa a confronto con l'apparente aridità del libro. Eppure è stato proprio il teatro ad incoraggiare, dopo la scrittura, la nostra predilezione per le astrazioni. È a teatro che abbiamo cominciato a coltivare questa facoltà tipicamente occidentale dell'astrarre il senso (significazione) dai sensi (sensibili). Sembra che il teatro sia stato inventato proprio per accelerare queste tendenze alla desensorializzazione e per meglio insegnarci a separare il corpo dalla testa.

Il tipo particolare di interazione tra percezione e cognizione a teatro non è estraneo a quello richiesto dalla lettura sequenziale dell'alfabeto. Anch'esso ci costringe a conservare uno spazio mentale globale e continuo, dove operino le differenziazioni dei concetti evocate dalla sequenza dei segni. I lettori dell'alfabeto sono invitati a ricostituire idee o immagini a partire dal solo testo, cioè dal linguaggio presentato in forma *visiva*. In qualche maniera dobbiamo essere anzitutto capaci di conservare nella nostra mente la successione delle parole lette e, simultaneamente, per organizzare il processo di significazione, la successione di immagini evocate da questi concetti. Eppure ogni parola, ogni frase, è una specie di unità discreta, isolata. Bisogna quindi coordinarla con delle altre unità,

amalgamandole, oppure modificando la prima lettura o aggiungendo nuove idee mentre si prosegue nella lettura.

Il lettore della sequenza alfabetica deve, come per qualsiasi tipo di scrittura, "ri-sensorializzare" le parole, cioè conferire loro una pienezza intorno allo scheletro concettuale, per recuperare il significato fondamentale che il ricorso alla viva voce garantisce in altri tipi di scrittura. Questo fattore di risensorializzazione, costruzione di immagini mentali estratte dalla nostra memoria e adattate alle specificità della linea di lettura, privilegia l'immaginario visivo perché quest'ultimo possiede un'eccezionale plasticità.

In effetti, al livello delle immagini mentali, si possono praticare delle infinite variazioni: si può correggere, aggiustare, contrarre, porre accanto, concatenare, sostituire, condensare e fare tante altre operazioni, i cui risultati sono visualizzati immediatamente. Basta un secondo di introspezione per accorgersi che non possiamo manipolare le immagini tattili o acustiche con la stessa scioltezza. Ora, con o senza il ricorso all'immagine acustica delle parole, tutte le scritture, a maggior ragione quelle ideogrammatiche, privilegiano senz'altro la visualizzazione mentale dei significati. La peculiarità dell'effetto alfabetico non risiede nel fatto di introdurre questa strategia di visualizzazione, ma nel fatto di imporre un *trattamento* sequenziale rigoroso alle immagini visive così evocate.

L'esempio più semplice è la lettura di un romanzo: per organizzare il senso mentre si susseguono le indicazioni del testo, possiamo disporre scenografie, personaggi e costumi in ordinata progressione all'interno di uno spazio plastico, indefinito e rassomigliante all'idea che abbiamo dello spazio reale. È capitale per la buona lettura di un romanzo, che vengano rispettate la coerenza e la correlazione di questa unità spaziale con la successione temporale, dal principio alla fine della narrazione. Solo l'influenza di nuovi media (ideogrammatici) quali la fotografia, il cinema o la televisione, ha potuto spingere il romanzo moderno a correre degli altri rischi, disciogliendo questa coerenza sia a livello spaziale sia temporale.

È risaputo che la lettura di romanzi invita a costruire una specie di "teatro interiore", ma forse è ancor più vero il contrario: il teatro greco era probabilmente una specie di "romanzo esteriore", votato a proporre un modello di organizzazione cognitiva dei dati senso-

riali di un'azione simbolica. Il teatro propone alle facoltà cognitive un'operazione inversa rispetto a quella necessaria per il romanzo. Per capire il significato dell'azione, lo spettatore è costretto a scogliere, evidenziare i particolari che "significano" rispetto ad altri meno importanti. È quindi invitato ad astrarre il significato dei valori sensoriali offerti dalla danza corale, dal canto, dai dialoghi, dalle attitudini degli attori, dalla scenografia e dai costumi. Tutta l'arte della tragedia greca consisteva in effetti nel tradurre la complessità dell'informazione sensoriale in significati, per condurre lo spettatore a ciò che Aristotele denominava *anagnorisis*. Era il momento di verità, simile a quello in cui Edipo scopre la sua identità, che rivela il significato di una situazione fino ad allora velata da percezioni contraddittorie.

Il teatro e lo spazio sensoriale

Lo spettatore doveva quindi convertire mentalmente la ricchezza sensoriale dello spettacolo in un ordine astratto. Doveva scambiare i suoi sensi con il senso, cioè fare l'operazione inversa rispetto alla lettura. Quello che riceveva in cambio dall'insegnamento del teatro, era un metodo e degli esempi per scegliere e organizzare le sue percezioni in funzione di criteri cognitivi determinati dalla sequenza narrativa. Così come il lettore principiante, egli imparava a porre un ordine lineare e causale in un campo visivo interiorizzato, ma sostenuto (sia per il lettore sia per lo spettatore) dall'evidenza continua di uno stimolo esterno.

L'invenzione dello spazio visivo

La conseguenza di questa modifica di approccio del campo cognitivo è stata di introdurre un nuovo tipo di *sguardo*, nell'organizzazione percettiva dei rapporti tra soggetto e ambiente circostante. L'idea che i greci avrebbero "inventato" un nuovo concetto *visivo* dello spazio risale a Cornford, il quale basandosi su dei frammenti della tradizione filosofica ne evidenzia lo sviluppo. Tuttavia, quello

che veniva formulato nel pensiero greco sotto forma di concetti, che avrebbero poi condotto direttamente alla geometria euclidea, era proposto alla popolazione di Atene come un'esperienza diretta, tramite il teatro.

Il *theatron* è il luogo dove si impara a guardare. A grandi linee lo spettacolo teatrale aumenta i valori visivi dell'insieme delle interazioni sensoriali. Lo spazio scenico, che subirà le ben note modificazioni successive fino a diventare una specie di specchio, si è presto costituito quale prototipo dello spazio psichico individuale. *Il teatro era un generatore di spazio e di percezione spaziale*. Doveva suscitare nella percezione dello spettatore uno spazio omogeneo, visivo e stabile, che intaccasse i fondamenti sensoriali della comunicazione umana a tutto vantaggio dei valori visuali. Lo sguardo è diventato l'organo più adatto a "contenere" e integrare le percezioni offerte dagli altri sensi.

Per dieci giorni di seguito, tutti gli anni, all'epoca del festival patenatico, lo spettatore medio era invitato a concentrare la sua attenzione, occhi e orecchie, su una superficie di dimensioni modeste dove si inscenavano delle sequenze narrative e corali nelle quali ogni dettaglio era portatore di qualche nuova informazione. Dal punto di vista cognitivo questo sguardo e questo ascolto teatrali erano del tutto diversi da quelli richiesti dalla partecipazione a eventi sportivi, cerimonie religiose, transazioni economiche nei mercati pubblici, oppure nelle attività di guerra, caccia e pesca, occupazioni praticate dai greci ovviamente ben prima dell'invenzione dell'alfabeto.

Lo spazio occupato dal fatto teatrale e quello della teatralizzazione dell'esperienza sono l'estensione e la proiezione di una proprietà specifica dello sguardo, la capacità di sintesi. Nessun altro senso, per poter coordinare le relazioni sensoriali all'interno di un tutto coerente, necessita di uno spazio immobile. Regolarmente invitato a godere dello spettacolo dei suoi concittadini coinvolti in un'azione simbolica, un qualunque abitante di Atene assimilava senza rendersene conto l'effetto principale della nuova tecnica di comunicazione, che già aveva trasformato ogni sovrastruttura dell'organizzazione sociale. Il *theatron* è la cosa che si vede e il luogo a partire dal quale si vede. Alcune esperienze esperite in Africa da et-

nologi su popolazioni analfabete dimostrano che il "modo di vedere" non è affatto innato. Scriveva McLuhan:

"L'alfabetizzazione abitua l'occhio umano a fare la sua messa a fuoco leggermente al di qua dell'immagine, in modo tale da coglierla nella sua interezza con un solo colpo d'occhio. Gli alfabeti scandiscono invece con lo sguardo oggetti e immagini, un po' come noi percorriamo una pagina stampata, riga per riga. Il loro punto di osservazione non è esterno all'oggetto. Vivono l'oggetto in modo empatico. L'occhio non lavora in prospettiva, ma in maniera quasi tattile, se così si può dire. Non hanno nozione alcuna dello spazio euclideo, perché questo spazio è frutto della differenziazione delle percezioni visive, tattili e sonore".

Ora il teatro è il luogo dell'educazione e della centralizzazione dello sguardo: lo sguardo teatrale richiedeva la coordinazione stereoscopica di due specializzazioni dell'occhio, da una parte una visione centralizzata (foveale), analitica e fortemente direzionale, dall'altra una percezione "in profondità", per sostenere in modo durevole il progresso di una prospettiva mentale sullo svolgimento dell'azione. Lo spettacolo teatrale incoraggiava dunque gli spettatori a praticare in modo sistematico una visione differenziata binoculare, per integrare e assimilare le dimensioni cognitive dell'azione. Questo sguardo doveva nello stesso tempo decodificare le sequenze visive e integrarle nello spazio mentale globale e nello spazio continuo suscitato dalla scena. Questo significava installare la visione "prospettica" come norma.

In effetti, lo sguardo doveva analizzare lo spazio visibile per trarre ciò che consentiva allo spettatore di mettere in memoria gli elementi essenziali di una continuità narrativa. Questo sguardo, già in larga misura "intellettuale", dava una dimensione temporale alle operazioni mentali implicate nel giudizio dell'azione. In questa maniera si è sviluppato presso gli spettatori il senso della "prospettiva" che, prima ancora di essere rappresentata nell'architettura, nella statuaria e nelle arti plastiche greche, in principio è stata probabilmente un'esperienza mentale.

Alla sequenza acustica, caratteristica delle tradizioni epiche, si aggiungeva la sequenza visiva dei gesti e degli atti. Questi due tipi

di sequenze potevano conferinarsi reciprocamente, ma potevano anche divergere come per esempio nel caso dell'*Edipo re*, dove ciò che è interpretato oralmente nei dialoghi dei protagonisti contraddice la sequenza reale degli avvenimenti rappresentati sulla scena. Si spiega così la parte notevole lasciata dalla drammaturgia greca all'*ironia*. Non a caso la definizione dell'attore come *hypocritas* – ipocrita, quello che giudica "da sotto" – è presto passata dalla nozione di "rispondente" a quella morale di una contraddizione tra quello che si pensa e quello che di fatto si dice o si dà a vedere.

Al livello del pensiero, la rappresentazione teatrale incoraggiava lo spettatore ad adottare un punto di vista obiettivo sullo spettacolo. Una storia collettiva immaginaria veniva raccontata al centro di una folla di spettatori, che guardavano svolgersi delle narrazioni portatrici di significato. Ma questi stessi spettatori, non essendo più costretti a interiorizzare l'effetto globale di una specie di incantazione magica, non erano nemmeno costretti ad assimilare questi significati senza resistenza, come nel caso delle *performance* epiche. Al contrario essi erano invitati a giudicare e interpretare il senso di ciò che veniva mostrato loro, altro punto in comune con la scrittura. La scrittura è sempre una successione di segni che "dice" un contenuto e che invita il pensiero del lettore al di là della portata letterale del testo.

Il ruolo del teatro nella creazione del punto di vista

La pratica del teatro significa nello stesso tempo una posizione fisica nello spazio e una posizione mentale. Il punto di vista occidentale è quindi simile al dio Giano dei romani, a sua volta rivolto sia verso l'esterno sia verso l'interno. A pensarci bene ci si accorge che la disposizione della scena al centro degli allineamenti regolari dei banchi di pietra nell'anfiteatro greco-romano ha la medesima importanza dei testi conservati per definire la storia del teatro occidentale. In effetti il luogo teatrale non è soltanto una cornice comoda per mettere in scena dei testi, è anche fin dalle origini in Grecia

un dispositivo che orienta lo sguardo di migliaia di persone nella stessa direzione, una "macchina per organizzare lo sguardo".

La prima cosa da dire è questa: solo il teatro ha fatto di noi degli spettatori in senso stretto. Gli altri media ci costringono, volenti o nolenti, a diventare degli attori perché appunto, ci costringono a cambiare costantemente il punto di vista e di conseguenza a stabilire da noi stessi i legami e i rapporti cognitivi tra i vari piani (e punti di vista) delle sequenze filmate. Questo non implica che l'attenzione, correlata al punto di vista, sia anch'essa divisa. D'altronde abbiamo abbandonato il punto di vista fisso non senza difficoltà: sono servite più generazioni di film per abituarci a tagli netti, montaggi accelerati, ellissi e *flashback*, tecniche peculiarmente cinematografiche che hanno marcato una rottura radicale, rispetto alla maniera in cui il teatro ci invitava a trattare spazio e tempo.

La situazione dello spettatore di cinema, seduto in un posto fisso durante tutta la proiezione, non sembra molto diversa da quella dello spettatore di teatro. Tuttavia, la mobilità estrema del punto di vista della camera ha il potere di delocalizzare psicologicamente il cittadino (o il telespettatore). Pur costringendoci a rimanere più o meno immobili, cinema e televisione ci rappresentano il mondo in movimento. In un certo senso, ci spostiamo dentro questo mondo senza muoverci, mentre in principio il teatro ci propone un quadro fisso. L'importanza psico-sensoriale di questa differenza è notevole. La moltiplicazione dei punti di vista nei media minaccia in realtà di eliminare il punto di vista costituito dallo spettatore. Al contrario il teatro sembra essere sosituito solo per educarci al punto di vista.

Con l'apparizione del cinema e della televisione il controllo individuale sul punto di vista ha cominciato a sfuggire. Di colpo esso diventa per noi prezioso. Da una parte, sentiamo confusamente che è il realizzatore a costringerci a vedere le cose in una certa maniera e non in un'altra. Dall'altra, con la vendicativa rimessa in discussione del soggetto morale e politico nella critica letteraria a partire dallo strutturalismo, è nato il sospetto che il punto di vista potesse essere soltanto un valore acquisito e non innato. McLuhan considerava che nelle condizioni attuali di costante informazione, avere un punto di vista e attenersi a quello poteva risultare solo un ingombro, un segno di cattivo adattamento alle nuove situazioni.

Tuttavia si deve anche poter capire che il fatto di disporre di un punto di vista, o semplicemente di un'opinione, significa raggiungere una certa autonomia. Forse una delle prime definizioni di libertà.

In uno studio sul pensiero, Hanna Arendt faceva notare che la parola teoria, proveniente da *theorein* (osservare, contemplare) era legata alla parola spettacolo, *theama*. Ovviamente si tratta di uno spettacolo interiore dotato di un punto di vista ugualmente interiore. Questo punto di vista interiore è quello reso necessario dalla lettura e da essa formato. Lo sguardo teatrale è in effetti un modello esterno dello sguardo interno, che serve alla ricostruzione dei testi al momento della lettura. La scena, con i suoi cambiamenti di scenografia e le sue azioni simboliche, si offre come luogo ideale e luogo di idee per costituire un modello. È questa corrispondenza evidente tra le tecniche di messa in scena privata e quelle della produzione scenica, che mi ha per prima cosa fatto intravedere la possibilità che il teatro fosse una specie di esteriorizzazione delle strategie cognitive richieste per la decodifica della lettura.

Anche l'abitudine della lettura ci abitua fin dall'infanzia a vedere il mondo a partire da un punto di vista. Rifacendosi ancora all'immagine di Giano, noi guardiamo un libro per costituire all'interno del nostro pensiero uno spettacolo da guardare a partire da un punto di vista. Il nostro rapporto con il libro, più specificatamente con il romanzo, è un'inversione simmetrica del nostro rapporto con la scena. Ogni cosa da noi vista dal di fuori o dal di dentro comincia sempre a partire da un argine sul quale siamo collocati, al limite interno del campo visivo. Non siamo mai dentro la scena, interna o esterna che sia, ma sempre al di fuori di questa, in caso diverso non saremmo capaci di vederla perfettamente e di teorizzarla. Ed è certo che quanto più ci allontaniamo dall'oggetto del nostro sguardo, tanto più la nostra visione abbraccia lo spazio e allo stesso tempo più controlliamo il nostro campo visivo e la nostra reazione. L'importante è trovare la distanza critica per non perdere il contatto con la realtà, così come accade quando sorvoliamo in aereo un territorio.

Tutto questo è molto diverso rispetto al mondo delle culture orali che, si sa, non ha un vero e proprio teatro. In un mondo domi-

nato dall'orecchio, e non dall'occhio, non può esistere un punto di vista, se non sporadicamente, e chi lo esercita non per questo possiede un grande margine di autonomia individuale. L'uomo della cultura orale è dominato dall'orecchio che raccoglie l'informazione vitale: possiede un punto di ascolto, ma quest'ultimo è sempre nel cuore della sua realtà, senza che ci sia una differenziazione chiara e catalogata tra oggettività e soggettività, tra l'io e l'altro. Le società orali non hanno un punto di vista perché non sono abituate a isolare lo sguardo dagli altri sensi, al fine di totalizzare e interpretare la realtà intorno a sé.

La realtà del lettore è frontale, mentre quella della tradizione orale è laterale e ambientale. È costituita da stimolazioni sensoriali molteplici che garantiscono allo stesso tempo l'organizzazione del sapere e delle relazioni umane. Inoltre è da ricordarsi che sono state delle comunità a dominante orale a costituire il primo pubblico del teatro e questo fatto si è prolungato nel tempo, in Grecia e nell'Europa occidentale. Uno dei compiti principali del teatro è stato di distogliere lo sguardo interpersonale, relazionale, del suo pubblico e di rendere individuale la fruizione dello spettacolo, farla diventare mentale, orientare in senso frontale la relazione tra spettatore e spettatore.

È altamente probabile che, fin dalla sua origine, il teatro mirasse inconsciamente a trasformare il mondo in uno spettacolo e a suscitare una distanza critica e silenziosa tra l'osservatore e l'osservato. In altre parole rendere il più possibile simili la condizione della fruizione dello spettacolo teatrale a quella della lettura.

L'unificazione del punto di vista mentale

Nel retroscena inconscio delle trasformazioni successive delle scene, delle scenografie, delle macchine, dei piani di sala, delle disposizioni delle sedie, dell'orchestra, delle luci, si sono via via create delle tendenze regolatrici, in tre direzioni: unificazione del campo visivo a partire da un punto di vista privilegiato, distanza tra scena e spettatore, intellettualizzazione dello spettacolo.

Riguardo al punto di vista mentale, è stata particolarmente signi-

ficativa la famosa regola delle tre unità. Questa passione dimostrata da scrittori e critici classici per le tre unità si spiega probabilmente con la nascente tendenza del razionalismo e dello spirito di rigore classico, in risposta alla libertà sensuale peculiare del barocco e agli eccessi del preziosismo. Tuttavia questa fascinazione per la definizione di un certo ordine mentale può essere meglio interpretata come spinta epistemologica, votata a organizzare il pensiero in una cornice di elaborazione spettacolare. In effetti, da una parte le unità consentivano di concentrare l'azione drammatica e differenziarla da altri tipi di rappresentazione (balletto, recitazione poetica, brani musicali, spettacoli di giochi e divertimenti), ma soprattutto introducevano una partecipazione psicologica, sempre più costrittiva, nelle condizioni della fruizione dell'opera drammatica.

Lo scopo profondo del teatro, secondo me, è sempre stato di incoraggiare lo spettatore non solo a educare il proprio sguardo fisico, ma anche ad ampliare la sua capacità di concentrazione e di attenzione. Per ottenere questo era necessario offrirgli non solamente un oggetto percettivo, la scena, ma anche un oggetto mentale, il racconto. Ora il racconto drammatico si è sempre più differenziato dal racconto epico e si è definito rispetto a una causalità via via più esigente. Questa esigenza causale a sua volta richiedeva allo spettatore una attenzione e una capacità di memorizzazione nuove. Il senso profondo dell'unità di azione era quello di impedire allo spirito di dividersi e di dargli un punto di riferimento costante per tutta la durata dello spettacolo. Era la più importante delle tre unità e sappiamo quante difficoltà avesse con essa Corneille. Le altre due infatti servivano da sostegno. Le unità di luogo e di tempo, con la loro evidenza fisica e percettiva, rafforzavano le dimensioni strutturali dell'organizzazione mentale privata. Equivalente psicologico privato di storia e geografia, costituivano un'altra fase necessaria per l'elaborazione della psiche occidentale.

Una società che impara a leggere avrebbe perciò bisogno di un teatro, per elaborare le condizioni psicologiche atte a differenziare in modo netto interiorità ed esteriorità. L'elaborazione di un punto di vista individuale è una condizione dell'interiorità psicologica. Il punto di vista controllato rappresenta il punto d'intersezione tra mondo visibile e immaginario, vicendevolmente intercambiabili

nella dialettica teatrale e del romanzo. Per questa ragione un mondo che dall'orecchio passa all'occhio, che impara a leggere, ha bisogno del tramite dell'esperienza teatrale e della definizione del punto di vista.

Il ruolo del teatro nella formazione dell'io autonomo

A teatro, il singolo spettatore è stato costretto a scoprire nello stesso tempo i limiti della sua psiche e quelle del suo corpo. Non intendo dire con questo che prima non fosse in grado di distinguere il proprio corpo dall'ambiente circostante, né che fosse privo di una rappresentazione mentale adeguata dei propri limiti, ma certamente queste capacità erano meno sviluppate prima dell'alfabetizzazione dell'Attica. Sartre ha definito chiaramente la differenza tra coscienza di sé e coscienza del mondo. L'una non esclude l'altra, ma la quantità di attenzione che una cultura può dedicarsi può variare in maniera indirettamente proporzionale. Tramite la pratica della scrittura e del teatro, i greci hanno trovato un modo di resistere, con sempre maggiore successo, alla tentazione di impegnarsi nell'azione. Hanno imparato a parteciparvi con il pensiero, come noi oggi facciamo in modo del tutto naturale. Sono stati fortemente aiutati in questa direzione dalla repressione sensoriale che consentiva loro di convertire una notevole energia in interiorizzazione compiuta delle loro reazioni emotive.

Una delle osservazioni più utili mai fatte sulla natura delle danze corali della tragedia è dovuta a H.C. Baldry (1974): "Si trattava probabilmente dell'imitazione delle reazioni fisiche che gli spettatori avrebbero avuto nel corso della rappresentazione, se fosse stato loro consentito di alzarsi dalla sedia". In fin di conti, la rappresentazione teatrale era destinata a facilitare la completa repressione di ogni reazione fisica e l'interiorizzazione della maggior parte delle risposte sensoriali provocate dallo spettacolo. Charles Beye (1975) ci ricorda che erano imposte delle multe e dei castighi assai severi, fino al punto di cacciare via dal teatro gli spettatori che manifestavano in modo troppo rumoroso le loro reazioni allo spettacolo.

Si andava a teatro per prendere possesso di tutto quanto serviva al funzionamento individuale della persona: il corpo, la parola, l'atto personale, la volontà, il gusto della libertà di scegliere e giudicare, alcune nuove emozioni e, soprattutto, quelle *attitudinali*, sensa le quali non poteva essere data forma alcuna a tutte queste nuove facoltà.

Mentre si forma una interiorità psicologica che va a costituire uno spazio mentale più o meno costante, anzitutto vengono interiorizzati i modi di apprendimento psicologico. Anche in questo caso il ruolo della scrittura fonetica, che è la traduzione di un significato multisensoriale in segni astratti, cioè l'evocazione di una relazione piuttosto che la relazione stessa, determina le condizioni della nuova dinamica mimetica. È a teatro che si proiettano i modelli di attitudini fisionomali ricalcati probabilmente sull'esercizio del pensiero: sono i giochi mimetici a dare allo spettatore un'identità psicologica. I personaggi che incarnano delle attitudini sono percepiti come dei *contenuti* all'interno del quadro fisso dello spazio scenico. La memoria visiva consente di "rimetterli in gioco" all'infinito nello stesso contesto dopo la rappresentazione. L'immaginazione occidentale è la facoltà di proiettare delle scene all'interno di uno spazio neutro. Queste scene sono altrettanti "saggi", cioè degli esperimenti della riflessione, come tutta l'opera di Montaigne. Questi saggi non comportano rischi, salvo nel caso in cui portano a elaborare il progetto di un'azione plausibile e applicabile a una situazione reale. Se si escludono i cosiddetti "riflessi condizionati", persino nei nostri gesti più semplici facciamo continuamente delle "brutte copie" di ogni nostra azione. Questo è il principio dell'attitudine e dell'azione razionali. Siamo portati a definire come "irrazionali" tutti i gesti non-riflessi che facciamo sotto un impulso o una motivazione incognita e non ricordiamo mai se questi siano stati preceduti oppure meno da un "atto di coscienza". Sartre, fin dall'inizio del suo studio su *L'immaginario*, denuncia anzitutto il carattere illusorio di questo tipo di immaginazione:

"Pensavamo, senza nemmeno rendercene conto, che l'immagine fosse dentro la coscienza e l'oggetto dell'immagine dentro l'immagine. Ci figuravamo la coscienza come un luogo popolato di piccoli simulacri e

che questi simulacri fossero le immagini. Senza alcun dubbio l'origine di questa illusione deve essere cercata nella nostra abitudine di pensare nello spazio e in termini di spazio."

Il teatro, vera origine di questa illusione, è diventato un processo di astrazione del vissuto tramite il controllo delle relazioni sensoriali, che tempo prima avevano accompagnato la recitazione dei poemi epici. Sulla scena si condensano molto meglio che in altre forme (come nella poesia lirica il cui contesto naturale è una relazione instabile con il pubblico) le forme mimetiche delle attitudini mentali. È stato il teatro a inventare le figure della retorica e le maschere dello stile. Un nuovo universo di analogie invade lo spazio costituito apposta sulla scena e nel pensiero degli spettatori. L'intorità delle coscienze si rinchiede su un io, inteso come un attore delle scene della vita quotidiana.

Il luogo del teatro ateniese è dunque un crogiolo destinato alla fabbricazione di un immaginario, per equilibrare o risolvere tramite la messa in scena o l'esteriorizzazione i problemi della realtà collettiva. Questo immaginario si presenta al pubblico sotto una forma "olografica". La messa-in-scena o la messa-in-gioco di certi elementi di crisi innestati sul sapere mitologico antico, patrimonio collettivo, provoca l'elaborazione di modelli d'azione simbolica. Prendere coscienza di qualche cosa diventa per qualsiasi spettatore, grazie all'esperienza del teatro, una specie di messinscena privata, una specie di mediazione tra quello che è percepito e quello che è concepito.

Fattore di rappresentazione mentale, il teatro presenta un universo così conforme al contesto sensoriale dal quale trae origine e che modella in continuazione, da ritagliarne per analogia il proprio mondo concettuale e diffonderlo come tecnica di apprendimento del reale. Proprio perché votato al riciclaggio del linguaggio e delle percezioni nel nuovo ordine che esso diffonde e rappresenta, il teatro stabilisce anche la modalità delle relazioni umane nella vita quotidiana, secondo i modelli proposti dalla scena.

Sia ben inteso che non si tratta di una questione di contenuto, ma di forma totale. L'intero modello spazio-sensoriale presentato sulla scena è acquisito in blocco, assimilato in modo olografico dal-

lo spettatore. Sotto l'impulso di una sensorialità riorganizzata dallo spazio visivo, il cervello diventa un produttore di ologrammi ed è proprio tramite questa continua ricostruzione olografica che l'individuo può affrancarsi dalla tirannide delle stimolazioni esterne, dominare le proprie reazioni emotive e costituirsi come attore principale del proprio destino. Egli diventa centrato su se stesso e si pensa sempre al centro di ogni contesto da lui occupato. Si sposta tutto intero perché porta via con sé, sempre e dappertutto, tutta la sua persona, psicologia compresa. Egli *attraversa il mondo*, non è il mondo ad attraversarlo. Diventa quindi un'unità mobile, libera, all'interno di uno spazio fermo, addomesticato. Egli è diventato un contenuto, a tutti gli effetti simile ai simulacri contenuti nei suoi ologrammi e che spesso confonde con la realtà stessa, nonostante si tratti tutto sommato soltanto di un metodo di organizzazione percettiva.

Note

- 1 [In francese il termine *jouer*, così come in inglese *to play*, ha un'ampia gamma di significati quali giocare, suonare, recitare, scherzare ecc. In questo passo l'autore gioca consapevolmente proprio con questo tipo di ambiguità. N.d.T.]
- 2 [In francese *par coeur* è un termine che si usa per indicare la conoscenza perfetta, detagliata di una cosa, oppure per quanto concerne un testo, la sua memorizzazione alla lettera, il che implica in genere la lettura ripetuta a viva voce. N.d.T.]