

# Forma sociale della psicologia alfabetica. Il teatro nell'ipotesi "neuroculturale" di de Kerckhove

Fabrizio Deriu

## 1. Alfabeto fonetico e "ricerca neuroculturale"

L'alphabet phonétique des Grecs, pour commencer par un des fondements de la culture occidentale, s'est constitué par à-coups progressifs qui semblent indiquer que le système nerveux était à la recherche d'un code qui l'exprime dans une spécialisation suffisamment précise pour déterminer une mutation de formes. Prisonniers de cette métamorphose, nous n'avons pu commencer à l'étudier que depuis qu'elle se détache sur le contexte nouveau d'une culture radicalement différente, celle des moyens de communication électroniques.

Derrick de Kerckhove,  
*Écriture, théâtre et neurologie*, 1982

Nelle pagine conclusive de *La civilizzazione video-cristiana* de Kerckhove nota argutamente che l'intera storia della comunicazione nella cultura occidentale, dall'alfabeto al computer, può essere riassunta nel «sorprendente gioco di parole di James Joyce, *alforabit*, che significa "tutto per un frammento"» (de Kerckhove 1995: 203). Il computer e la relativa tecnologia elettronico-digitale sono infatti gli ultimi nati di una sola e grande famiglia di cui l'alfabeto fonetico greco è da considerare come l'antenato e il capostipite. Sono, questi, tema ricorrente e tesi di fondo di molti lavori di Derrick de Kerckhove il quale, come noto, è stato assistente e collaboratore di Marshall McLuhan, e ne ha proseguito la ricerca sulle dominanti sensoriali nella cultura umana e sui loro rapporti con i mezzi di comunicazione coltivandone in special modo l'apertura alle neur



suoi recenti significativi avanzamenti. A tale direzione de Kerckhove ha dato il nome di “ricerca neuroculturale”, allo scopo di sottolineare la specificità di un’indagine che intende sondare l’impatto dei diversi mezzi di comunicazione sul sistema nervoso, dal punto di vista degli effetti cognitivi ed emotivi.

Il presupposto centrale della “ricerca neuroculturale” afferma che i mezzi di comunicazione prodotti dalle specializzazioni sensoriali e del sistema nervoso (soprattutto il linguaggio in quanto strumento elementare del trattamento dell’informazione) esercitano una azione reciproca sui sensi e sul sistema nervoso stesso; rafforzano alcuni circuiti neurofisiologici a scapito di altri e determinano perciò priorità cognitive e sensoriali nei comportamenti e nelle forme culturali (de Kerckhove 1982: 109; Id. 2008: 17 sgg.). Di queste trasformazioni si trovano documenti e vestigia nelle espressioni culturali tanto del presente quanto del passato. Occorre dunque imparare a decodificare l’eredità storica dell’Occidente sviluppando una sorta di “archeologia neuroculturale” (il riferimento a Foucault è esplicito), che si costituisce allora come un terreno di incontro per discipline diverse quali linguistica, sociologia, archeologia, letteratura, storia e storie delle arti, medicina e neuroscienze.

Di grande utilità per l’approccio neuroculturale, secondo de Kerckhove, sono gli studi del neuroscienziato Jean-Pierre Changeux (1983). Tre nozioni possono in particolare sostenerne l’infrastruttura: l’involucro genetico; la “stabilizzazione selettiva delle sinapsi” e la teoria degli oggetti mentali. La nozione di involucro genetico rimanda al programma fondamentale inscritto nei geni, rigoroso e relativamente poco flessibile (i cambiamenti avvengono sulla scala di una lunghissima storia evolutiva); tuttavia si può ipotizzare una “frangia fluttuante” di proprietà innate che vengono “modulate” nell’interazione con l’ambiente, così da generare proprietà acquisite.

L’ipotesi costruita da Changeux per tentare di illustrare come l’acquisito lascia tracce nel sistema nervoso è la teoria della “stabilizzazione selettiva delle sinapsi”. Discussa ma

sostanzialmente accettata dalle neuroscienze contemporanee<sup>1</sup>, questa teoria implica un principio di auto-organizzazione del sistema nervoso per il quale le connessioni neuronali non sarebbero interamente programmate ma verrebbero “modulate” nel corso dell’interazione con l’ambiente mediante processi di selezione e fissazione non determinati in anticipo, ma tali da occorrere, per così dire, *in corso d’opera*. Afferma infatti Changeux che la proliferazione delle sinapsi non avviene in una sola volta, ma prosegue a lungo consentendo una sorta di “impregnazione” progressiva del tessuto cerebrale in base alle esperienze che ogni individuo fa dalla nascita nel suo ambiente fisico e sociale.

“Oggetti mentali”, infine, sono chiamati i miliardi di “grafi neuronali” che si costituiscono nel sistema nervoso di ogni individuo. Un “grafo neuronale” è una rete più o meno stabilizzata di relazioni sinaptiche tra diversi neuroni (virtuale o attualizzata a seconda del tipo di attività stimolata da un avvenimento esterno o interiore) che corrispondono alle “rappresentazioni” e alle “immagini” che ci formiamo nella mente e mediante le quali agiamo sul mondo. Vi sono tre specie di “oggetti mentali”: i *percetti* (effetti diretti di stimolazioni provenienti dall’ambiente, a forte dominante sensoriale), le *immagini di memoria* (rappresentazioni suscitate da un atto di richiamo, di meno intensa forza sensoriale ma più disponibili all’associazione e alla combinazione mentali) e i *concetti* (strutture astratte e complesse, “prodotti finiti” dell’elaborazione di esperienze, pressoché spogliati di componente sensoriale ma dotati di ricca capacità di associazione e combinazione). Osserva in conclusione de Kerckhove:

Al livello della formazione dei grafi neuronali, il ruolo neuroculturale dei mezzi di comunicazione (dalla parola al computer, passando per l’alfabeto e la televisione) è fondamentale, perché sono indubbiamente i veicoli degli oggetti mentali che determinano il modo in cui essi vengono ricevuti, e il modo in cui vengono combinati e

---

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio gli studi di Gerald Edelman e la sua teoria del “darwinismo neurale”.

correlati tra loro nel corso delle nostre elucubrazioni e delle nostre azioni. (de Kerckhove 2008: 24)

A partire da questo principio de Kerckhove ha dedicato consistenti energie intellettuali all'esame della scrittura alfabetica, nella convinzione che essa costituisca il "software dell'Occidente" - vale a dire il "dispositivo" dal quale è dipeso un balzo epistemologico decisivo per la nostra cultura e che ancora oggi svolge un ruolo determinante nel "programmare" le nostre menti. Da un lato la scrittura alfabetica accorda all'uomo un potere di controllo del linguaggio mai sperimentato fino ad allora e pone le basi per un tipo di conoscenza che usiamo qualificare come "razionale" e "scientifica"; dall'altro ci strappa via dalla parola collettiva, dai miti, dall'ascolto, dalle relazioni tribali. Se si sviluppa ai nostri tempi una appassionata ricerca su "sistemi esperti" e "intelligenza artificiale" ciò accade per beato inganno e con falsa ingenuità - osserva lo studioso - dal momento che l'intelligenza umana è già artificiale da quasi tremila anni, da quando cioè è stata inventata una forma di scrittura che «ci ha dettato la realtà senza che ce ne rendessimo conto»:

La nostra scrittura ci trasforma da capo a piedi, per il modo in cui riproduciamo la realtà in un quadro spazio-temporale peculiare alla sola cultura occidentale; questa è la psicotecnologia primordiale. L'alfabeto greco, che ha trasformato il nostro sguardo in un sistema di misura e di analisi, è andato al di qua della nostra esperienza cosciente per installarci nel cervello un metronomo, un orologio organico, della stessa specie di questi microprocessori liricamente evocati come «anime delle nostre macchine» (de Kerckhove 1995: 12)<sup>2</sup>.

---

2 L'idea della centralità della scrittura alfabetica è già in *Galassia Gutenberg* (cfr. McLuhan 1962), dove è sviluppata in relazione all'era moderna inaugurata dalla tipografia. Dichiaratamente influenzato dagli studi di Eric Havelock, classicista britannico trapiantato a Toronto (cfr. in particolare Havelock 1963, 1976, 1986a, 1986b), de Kerckhove sposta il problema indietro, al momento della comparsa della scrittura alfabetica in Grecia tra VIII e IV secolo a.C. Azzardo anche l'ipotesi che de Kerckhove abbia

Malgrado non sia agevole riassumere in breve la mole di dati, analisi e considerazioni che de Kerckhove ha prodotto sull'argomento in numerose pubblicazioni nel corso di circa trent'anni di indagini, è opportuno fornirne almeno un sunto schematico. I dati storici ed epigrafici ci informano che intorno all'VIII secolo a.C. il mondo greco prende in prestito dai Fenici il loro sistema di scrittura e lo impiega inizialmente senza radicali modifiche. Si tratta di una scrittura sillabica orientata, come di norma accade per questo tipo di rappresentazioni grafiche del linguaggio parlato, da destra verso sinistra. Tuttavia la lingua greca (appartenente, come l'italiano moderno, al ceppo indoeuropeo) presenta una differenza di rilievo rispetto a quella fenicia (di famiglia semitica), cioè l'uso dei suoni vocalici in funzione lessicale e semantica. Un esempio in italiano: *cosa* e *casa* si distinguono fonologicamente solo per il primo suono vocalico, ma il significato delle due parole è del tutto diverso. Nelle lingue semitiche il significato semantico nucleare è invece fornito dalla sola sequenza consonantica e le vocali, che non vengono rappresentate graficamente, svolgono un ruolo "flessivo" analogo a quello delle desinenze nel latino: il gruppo *KTB*, ad esempio, si riferisce alla nozione di "scrittura" ma solo il contesto della frase dirà se la sequenza deve essere decodificata come *KaTaBa* ("ha scritto") oppure come *KiTaB* ("il libro"). Nel corso del tempo l'idioma greco, adattando alle sue caratteristiche la scrittura fenicia, ha quindi avvertito il bisogno di dare espressione visiva anche alle vocali, e progressivamente ne ha elaborato i segni, isolando i caratteri grafici atti a rappresentare, separatamente, suoni consonantici e suoni vocalici. Si realizza dunque un cambiamento profondo nel sistema di rappresentazione grafica del linguaggio, capace ora di fissare per iscritto il flusso del discorso in modo molto analitico e preciso, grazie a segni che non riproducono più né idee (come per i sistemi pittografici e ideografici) né sillabe intere (suoni che uniscono consonanti a vocali, spesso non esplicitamente determinate),

---

proposto la nozione di "psicologia alfabetica" per analogia con la "psicologia della performance poetica" alla quale Havelock dedica un capitolo nel suo fondamentale studio su Platone e il passaggio in Grecia dalla cultura orale alla civiltà della scrittura (Havelock 1963).

bensì ogni singolo “atomo” della sequenza parlata (i *fonemi*, in sé privi di valore semantico ma combinabili in gruppi dotati di significato).

Con la comparsa dei segni per le vocali il codice alfabetico greco si affina al punto da accelerare considerevolmente il ritmo delle trasformazioni. Un primo effetto è l'eliminazione dell'ambiguità che è presente negli alfabeti semitici (ancora oggi, ad esempio, nell'arabo e nell'ebraico), così che la lettura diventa un processo di decodifica di una relazione perfettamente univoca tra segno e suono. Il fenomeno più singolare è tuttavia il ri-orientamento del senso di scrittura: nell'arco di meno di due secoli la scrittura greca arriva ad invertire completamente l'originaria direzione sinistrorsa a favore di quella cosiddetta “ortograda” da sinistra a destra, ancora oggi vigente.

Un decreto della città di Atene del 403/02 sancisce formalmente l'ufficialità di tale uso, e si tratta (come nota con una punta di sarcasmo de Kerckhove) dell'unica norma burocratica che lungo 2500 anni non è stata infranta né modificata. Il passaggio non si verifica però *ex abrupto*: per giungere a compimento impiega quasi due secoli e attraversa più tappe, di cui due risultano particolarmente significative. Se per carenza di documentazione non si può affermare con assoluta certezza che i Greci iniziarono ad usare la loro scrittura indirizzandola uniformemente da destra a sinistra (ma il contesto storico lo lascia supporre), si sono nondimeno conservate sufficienti vestigia di una seconda fase di alfabetizzazione che prende il nome di *boustrophedon*. Databile a partire dall'inizio del VI secolo, questo stile assai singolare prevede l'iscrizione di una linea continua alternando di riga in riga sia il senso di marcia che l'orientamento dei caratteri.

All'incirca mezzo secolo più tardi compare, dapprima in Attica e successivamente nei territori delle colonie, un nuovo stile di iscrizione detto *stoichedon*. Il vocabolo deriva da un termine che significa “fila” e richiama lo schieramento ordinato dei soldati. Questo tipo di grafia esige che i caratteri siano perfettamente allineati ed equidistanti, e perciò risulterà a un certo punto incompatibile con il doppio senso del *boustrophedon*, in particolare per quanto riguarda i tratti

verticali di ogni singola lettera (vale la pena di ricordare inoltre che in entrambi gli stili non sono previste spaziature, né per le frasi e neppure per le parole; questo significa che la lettura presuppone la vocalizzazione e dunque l'abilità nel riconoscere senza sforzo la forma dei caratteri indipendentemente dal loro orientamento). Così, dopo un certo periodo di sperimentazione e di coesistenza, finisce per imporsi l'interruzione a fine riga, ma invertendo la direzione originaria ereditata dai fenici, a favore di quella ancora oggi in uso da sinistra a destra.

Per quale motivo si arriva a una determinazione così radicalmente contraria alla consuetudine di partenza? Secondo de Kerckhove il ricorso a ragioni di tipo estetico (pur avanzate da illustri studiosi di epigrafia antica) è debole; vanno piuttosto chiamati in causa "imperativi di natura fisiologica" che hanno contribuito a determinare relazioni neurologiche nuove, che a loro volta hanno modificato le priorità sensorie e sensomotrici della popolazione greca. La scrittura semitica che funge da modello per l'alfabeto greco si scrive da destra a sinistra perché non si tratta ancora di un alfabeto propriamente fonetico. Questo tipo di grafia, che non contempla la visualizzazione delle vocali come suoni distinti ma chiede al lettore di decidere in base al contesto come sonorizzare il segno sillabico rappresentato, favorisce infatti l'attivazione specifica dell'emisfero cerebrale destro, che è predisposto al riconoscimento delle configurazioni piuttosto che delle sequenze. Il riconoscimento delle sequenze lineari è attività mentale in carico al contrario alle funzioni dell'emisfero sinistro<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La spiegazione è anatomica e dipende dal cosiddetto "chiasma ottico": il campo visivo di ciascun occhio è diviso a metà verticalmente, con gli emicampi visivi di ciascun occhio controllati dall'emisfero opposto. In soggetti "normalmente lateralizzati" gli emicampi sinistri sono maggiormente predisposti alla lettura di immagini e contesti globali, e quelli destri all'analisi di dati sequenziali. Per questo motivo le scritture sillabiche si sarebbero storicamente orientate di preferenza verso sinistra, ma «la conversione degli alfabeti consonantici (letti contestualmente) mediante vocalizzazione (da allora letti linearmente) ingenera la ridirezione delle scritture verso destra e la loro sottomissione al primato della *linearità*» de Kerckhove 1990: 29.

Sulla base delle recenti acquisizioni scientifiche circa l'anatomia funzionale del cervello, in particolare quelle riguardanti appunto la lateralizzazione delle funzioni cerebrali, de Kerckhove formula allora così la sua tesi:

L'hypothèse que l'on propose ici, c'est que seul l'alphabet véritablement phonétique détermine une participation dominante de l'hémisphère gauche, car c'est le seul système qui traduise *tout les sons* produits pour le langage en signes visuels abstraits. Lorsqu'on sait que c'est à l'hémisphère droit que revient l'organisation rythmique et mélodique de la mémoire, on est en mesure d'estimer l'immense importance de la métamorphose qui a permis à la société athénienne de passer la première, sans doute, de toutes les communautés grecques, et de tout le monde occidental, d'un régime tribal-oral à une organisation rationnelle du savoir e des faits de connaissance. (de Kerckhove 1982: 116)

Per questo "salto quantico" epistemologico, come lo definisce Havelock, nel brano citato e ancora poco sopra si fa riferimento ad Atene, piuttosto che in generale al mondo greco. Ciò non accade per caso, e costituisce il dato che consente di agganciare il filo del discorso fin qui svolto alla questione del teatro. Occorre notare che al pubblico, ma tutto sommato anche all'uditorio degli studiosi, de Kerckhove è noto soprattutto - se non esclusivamente - come esperto di "nuovi media" digitali, delle reti, del *cyberspace*, della realtà virtuale e via dicendo. Così, tuttavia, non si dà il giusto credito al fatto che nella sua teoria "neuroculturale" dei mezzi di comunicazione e delle forme culturali un passaggio fondamentale del percorso che porta dall'alfabeto a Internet è costituito precisamente dalla comparsa di quella forma espressiva che ancora oggi chiamiamo "teatro". E tale comparsa, secondo l'ipotesi, sarebbe avvenuta tutt'altro che casualmente in quel preciso momento storico e luogo geografico: l'Attica e Atene tra la fine del VI e lungo il V secolo a.C.<sup>4</sup>

---

4 De Kerckhove ha esposto la sua indagine sul rapporto tra alfabeto fonetico e teatro in tre importanti saggi pubblicati tra fine

## 2. Il teatro ateniese come “amplificatore” e “acceleratore” della psicologia alfabetica

[...] 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.

Derrick de Kerckhove,  
*La civilizzazione video-cristiana*,  
1990

Nell'introduzione a *La civilizzazione video-cristiana* de Kerckhove anticipa l'argomento del libro in quattro passaggi. Primo: c'è una coincidenza inconfutabile tra l'apparizione della scrittura alfabetica e una accelerazione delle specializzazioni tecniche e intellettuali greche. Secondo: quello che sappiamo dei greci lo si deve per la massima parte ai testi conservati, portatori di una mentalità che la nostra tradizione culturale riconosce e approva. Terzo: nonostante il periodo assai controverso del Medioevo, la continuità dell'eredità greco-romana in Occidente non si è mai “psicologicamente” interrotta. Quarto: tale familiarità deriva probabilmente dal fatto che «ancora condividiamo con i greci le principali consuetudini mentali da loro elaborate» (de Kerckhove 1995: 15).

Tali “consuetudini mentali” non sono ovunque presenti nelle diverse culture umane, né posseggono un carattere universale e atemporale; sicché l'ipotesi di un nesso causale tra comparsa dell'alfabeto fonetico e sviluppo intellettuale eccezionalmente rapido avvenuto in Grecia tra VII e III secolo a.C. promette di far luce su molti interessanti aspetti del nostro modo di pensare e agire.

Tra le elaborazioni culturali indubbiamente ascrivibili alla medesima temperie storica nella quale l'alfabeto fonetico greco evolve fino a raggiungere la sua forma compiuta c'è, anni Settanta e primi Ottanta (cfr. de Kerckhove 1978, 1981, 1982), ripresi e riarticolati poi in capitoli di alcuni dei suoi principali libri successivi (cfr. de Kerckhove 1990, 2008).

senza ombra di dubbio, il teatro. E secondo de Kerckhove il rapporto tra alfabeto fonetico e “invenzione” del teatro è strettissimo e peculiare dell’esperienza storica di Atene. Dagli studi di epigrafia greca emergono infatti due dati significativi: primo, l’orientamento almeno parzialmente destrorso della scrittura *bustrofedica* si origina in Attica e si propaga altrove solo dopo aver raggiunto ad Atene la sua forma matura (si tratta quindi, almeno in una prima fase, di un fenomeno estremamente localizzato, indice di un centro focale di cambiamento); secondo, la probabile data di apparizione dello stile detto *stoichedon* va collocata alla seconda metà del VI secolo, ma l’uso si diffonde effettivamente solo dopo le invasioni persiane, intorno al 485 a.C. Per quanto un margine di approssimazione sia inevitabilmente presente, date e luoghi corrispondono al momento di più intensa maturazione di quella forma culturale che ancora oggi chiamiamo, col vocabolo greco del tempo, *teatro*<sup>5</sup>.

Per de Kerckhove il teatro ateniese va visto, da un verso, come un prodotto dell’alfabeto fonetico, mentre al contempo, per il principio dell’azione reciproca tra dominanti sensoriali e forme culturali, esso sarebbe stato l’agente che consentì ad Atene (che lo ha *istituzionalizzato* come cerimonia sociale, religiosa, politica ed educativa) di accelerare e amplificare gli effetti psicologici e cognitivi della scrittura alfabetica stessa, sensibilmente contribuendo «in meno di un secolo, [...] a far diventare questa città, che partiva da una posizione abbastanza arretrata, una delle protagoniste del mondo greco» (de Kerckhove, 2008: 83). L’azione congiunta e combinata della progressiva alfabetizzazione e della pratica teatrale, inoltre, deve avere giocato un ruolo determinante per

---

5 Le ipotesi oggi più accreditate circa l’origine del teatro greco immaginano un progressivo processo di “autonomizzazione” dell’*exarkhon* (la guida del coro) dal coro stesso nel contesto di celebrazioni rituali, risalente all’incirca alla prima metà del VI secolo a.C.; ma sarebbe solo con l’introduzione del secondo attore (che la tradizione attribuisce ad Eschilo, attivo nella prima metà del V secolo a.C.) che le potenzialità di sviluppo drammatico esplodono veramente, essendo ora possibile far dialogare più personaggi fra loro e con il coro stesso, cfr. Di Benedetto-Medda 1997: 172 sgg, 248 sgg.

l'emergere e l'affermarsi di quel processo mentale di "interiorizzazione" che chiamiamo "coscienza" individuale:

Put in simple terms, my theory is that Greek theater was one of the developments of the phonetic alphabet specifically, and that its effect was to transform the sensory life of the Athenian community. The Greek stage projected the prototypes of Western man as models for the acquisition of private consciousness. The theatrical processes amplified and extended to the non-literature members of the Athenian culture, some of the discreet effects which the phonetic alphabet generated among those who could already read and write. While they were attending stage productions illiterates might be deemed to develop their attention span, their concentration, their critical faculties and their capacity for abstraction, their manipulation of language, and even train their visual skills from peripheral to centralized and directional vision. They might be encouraged for the first time to define and fragment experience in sequences and reorganize its patterns in a unified visual space. All these effects and others made the Greek culture what we think it has been, and were initially dependent upon the apprenticeship of the phonetic alphabet. (de Kerckhove 1981: 23)

È possibile individuare alcuni notevoli punti in comune tra scrittura alfabetica e pratica del teatro, relativi a forma, funzione ed effetti<sup>6</sup>.

---

6 Estraggo l'elenco da de Kerckhove 2008: 84 sgg., ma per alcuni punti e soprattutto per le spiegazioni di ciascuno integro con gli altri saggi già citati (cfr. nota 4). Basandomi su queste altre fonti mi sono inoltre preso la libertà di conservare solo i punti di maggiore consonanza e di sopprimere o condensarne altri a mio parere non del tutto pertinenti (nella configurazione originaria sono complessivamente dieci invece di sette), o almeno non del tutto chiarificatori. L'ordine di presentazione (che conservo comunque dalla fonte citata) non è gerarchico; al contrario ogni punto presenta elementi di forte connessione con altri. Nondimeno proporrei una diversa sequenza, almeno anticipando di qualche posizione il punto 5), se non proprio collocandolo all'inizio; e spostando più avanti, se non alla fine, il punto 3).

1) *Esteriorizzazione*. Come la scrittura frammenta la parola orale, fissandola su un qualche supporto al di là e al di fuori dell'atto compiuto dal parlante, così il teatro *estrae* l'immagine dell'individuo dalla collettività tribale per renderla disponibile all'osservazione del pubblico. Il teatro offre alla comunità un "modello esteriorizzato" di uno spazio neutro e chiuso dedicato alla "ri-messa in scena" dell'esperienza individuale e collettiva. Al contempo questa circostanza crea le premesse per un effetto di "rimbalzo" verso l'interno; alimentando quindi un processo di:

2) *interiorizzazione*. Se con la scrittura il linguaggio si prepara a divenire *pensiero* (in quanto ragionamento interiore), con il teatro l'esperienza «si interiorizza come "coscienza". La forma della coscienza imita la forma del teatro» (de Kerckhove 2008: 84). Distanziando l'azione dalla partecipazione immediata dello spettatore (è noto che potevano essere comminate multe e perfino espulsioni per coloro che reagivano fisicamente agli avvenimenti scenici abbandonando il loro posto), il teatro favorisce la traduzione dell'esperienza multisensoriale in elaborazione mentale da parte dello spettatore.

3) *Teorizzazione*. La pratica della scrittura e quella del teatro si basano su un medesimo principio di *oggettivazione del conoscibile* mediante lo sguardo, dal quale si sviluppa il principio di astrazione caratteristico della *episteme* occidentale. Entrambe guidano infatti verso un progressivo processo di intellettualizzazione e di controllo del corpo<sup>7</sup>.

4) *Sequenzialità*. A differenza di altre *scene* della vita sociale (come il mercato o il tempio) i prodotti della scrittura e gli *episodi* presentati nel corso degli spettacoli sono rigidamente sequenziali e lineari<sup>8</sup>. Come l'alfabeto è una

---

<sup>7</sup> In proposito de Kerckhove sviluppa un'interessante analisi della figura del *Prometeo incatenato* di Eschilo come modello archetipico di questa nuova condizione dell'uomo occidentale alfabetizzato, cfr. de Kerckhove 1981; Id. 1990: 47 sgg.

<sup>8</sup> Il termine *episodio* non è utilizzato a caso: proviene precisamente dall'ambito del teatro greco, dove designa i segmenti della rappresentazione tragica che stanno tra due canti corali completi e che sono specificamente caratterizzati dall'intervento degli attori. Il termine stesso *epeisodion* significava in origine

tecnica che trasforma il discorso orale in una sequenza visiva isolata, così la rappresentazione teatrale è un processo che imbriglia i complessi e molteplici *input* sensoriali generati dalla performance (azioni, gesti, voci e suoni degli attori, del coro; spazio scenico; temporalità, ecc.) in un accadimento orientato linearmente e secondo rapporti causali. È probabile anche che la comprensione dei rapporti di causalità che lega gli episodi abbia incoraggiato la comparsa di una modalità di pensiero *storicizzante*<sup>9</sup>.

5) *Desensorializzazione*. Quantunque meno evidente per il teatro che per la scrittura, in entrambi i casi si ha una comunicazione “desensorializzata” a un certo grado. Rispetto alla parola parlata, ciò che viene scritto è automaticamente privato di immediato contenuto sensoriale. In più, in quanto combinazione di fonemi che non hanno significato in se stessi (ma esistono solo come segni grafici), l’alfabeto fonetico è più astratto di ogni altro tipo di scrittura. L’atto di fissare la conoscenza all’esterno libera così il soggetto dalla necessità di utilizzare dispositivi mnemonici che non siano mentali (come ritmo, gesto e suono propri dei metodi di memorizzazione orale). Analogamente, l’effetto della rappresentazione teatrale, nel corso della quale il pubblico è esposto alla contemplazione di azioni emotivamente cariche e intense senza poter fisicamente reagire, è di addestrare lo spettatore a convertire gli impulsi fisici in attività e reazioni mentali. In termini di “psicologia” sensoriale ovvero di “mentalità”<sup>10</sup>, l’effetto combinato di alfabeto fonetico e pratica teatrale è consistito, per la comunità ateniese del V secolo a.C., in un generale abbassamento del coinvolgimento audio-tattile a vantaggio di una nuova sintesi sensoriale governata principalmente dall’occhio, pre-condizione della mentalità razionale *in fieri*.

6) *Separazione*. Si deve agli studi di Eric Havelock l’aver evidenziato che uno degli effetti principali della scrittura è la

---

l’“arrivare”, il “sopraggiungere” di un personaggio, cfr. Di Benedetto-Medda 1997: 165-166.

9 È in questo stesso frangente storico che vivono e operano, infatti, Erodoto e Tuciddide, considerati i “padri” della ricerca storica.

10 Quello che lo stesso de Kerckhove chiamerà più avanti *brainframe*, cfr. de Kerckhove 1991.

“separazione del conoscente dal conosciuto” (cfr. Havelock 1973: 161 sgg.). Nella pratica della conoscenza orale esiste una complessa organizzazione di diverse risorse bio-fisiche del corpo. Ritmo, ritorno periodico di gesti (fino al passo di danza precisamente codificato) e di intonazioni vocali (salmodia, canto, ecc.) sono infatti espressioni neuro-muscolari della memoria corporea: attraverso la loro costante ripetizione uno schema corporeo si installa indelebilmente per fare da supporto alle singole esecuzioni. Con la scrittura alfabetica si crea invece una distanza inedita tra testa e corpo; distanza che influenza il teatro e che è da questo a sua volta rafforzata: se «[n]ella recitazione epica tradizionale, siccome non esisteva un testo esterno, dobbiamo supporre che corpo e testo formassero un tutt’uno» (de Kerckhove 1995: 81), ora tra l’uno e l’altro si insinua uno iato, una sorta di fenditura che apre il campo a inedite opportunità. Il “testo” o qualche sua porzione sono ora “là fuori”, distinti e distanziati dal “portatore”. Si determina così una condizione per cui diventa possibile pensare sia di manipolare la stessa materia epica<sup>11</sup>, sia di sperimentare differenti modalità della sua ripresentazione pubblica introducendo, in luogo del singolo aedo, dapprima il confronto dialogico tra *exarkhon* e coro, e poi tra due o tre attori. Il teatro crea dunque una serie di distacchi; e in ultimo separa lo spettatore dallo spettacolo «creando in tal modo una distanza che rende possibile giudicare e criticare l’oggetto della conoscenza» (de Kerckhove 2008: 86)<sup>12</sup>.

---

11 Havelock parla in proposito della tragedia attica come di un “supplemento” a Omero. La nuova mentalità alfabetica rende il racconto epico tradizionale disponibile ad adattamenti, innovazioni e variazioni. Si generano così interpretazioni e controinterpretazioni di frammenti e personaggi del comune sapere mitico. Le vecchie storie perdono il carattere di “inviolabilità” e divengono oggetto di speculazioni intellettuali, cfr. de Kerckhove 1981: 26; Vernant-Vidal Naquet 1972, 1986).

12 Né in questo specifico luogo del suo libro (il capitolo intitolato “Il teatro e l’accelerazione della psicologia alfabetica. Parte prima: lo sviluppo dell’immagine del corpo”), né nel successivo (“Parte seconda: il conflitto tragico”) de Kerckhove fa riferimento esplicito ad un ulteriore elemento critico che la tradizione culturale occidentale deve in qualche modo al teatro,

Corollario di tale fenomeno è un cambiamento fondamentale nella concezione della memoria: da configurazione di complesse relazioni costituite da schemi di azione corporea, la memoria diventa un *container*, una scatola mentale dove immagazzinare e classificare rappresentazioni mentali e astrazioni.

7) *Visualizzazione*. Collegato a molti dei precedenti, questo punto ribadisce il prevalere della vista sugli altri sensi: come l'alfabeto fonetico trasforma in sequenza visiva di segni la complessità audio-tattile della parola parlata, così il teatro riduce il peso dei valori multi-sensoriali della comunicazione orale e gestuale a vantaggio dell'informazione visiva (si pensi ad esempio alla nozione di "punto di vista" nel senso di "posizione dalla quale si formano le opinioni" individuali). In questo modo si rafforza probabilmente anche la tendenza a ritagliare gli avvenimenti in sequenze e a organizzare gli elementi ottenuti secondo un ordine in uno spazio visivo unificato. È proprio in concomitanza con l'affermazione sociale del teatro che il vocabolario relativo alle funzioni del pensiero si arricchisce di terminologia proveniente dal dominio dello sguardo, a cominciare dalla stessa parola *theatron* (che significa "il luogo da cui si vede") imparentata con "teoria"<sup>13</sup>. Il

---

vale a dire l'invenzione della *finzione* intesa come consapevolezza della coesistenza di due piani, il "reale" e l'"immaginario", in relazione dialettica, cfr. sull'argomento Vernant-Vidal Naquet 1986. De Kerckhove assume il tema solo più avanti, nel capitolo intitolato, "Reale, virtuale, finzionale", dove correttamente sottolinea che la finzione è sì un prodotto della mente umana ma non di qualsiasi mente: è la scrittura alfabetica che «ha permesso alla mente di formulare delle variazioni sulle situazioni umane *esteriorizzando* sotto forma di testo le proprietà di analisi, di articolazione e di combinazione del linguaggio. [...] Con l'era della scrittura si è aperta l'era dell'invenzione permanente. La finzione, a cominciare dal teatro e dal romanzo, è rapidamente diventata il nostro mezzo principale per organizzare e inventare il reale a monte della sua realizzazione» de Kerckhove 2008: 165.

<sup>13</sup> È stato Derrida a notare che la metafora fondatrice della filosofia occidentale è in definitiva "fotologica": una scienza della luce e della visione, cfr. Derrida (1963) 2002: 34 e *passim*.

teatro costituirebbe dunque il primo modello dello “spazio mentale” occidentale<sup>14</sup>.

Il teatro greco, conclude allora de Kerckhove, non è stato una “forma d’arte” (nozione moderna, sconosciuta in quanto tale al mondo greco) quanto piuttosto, dal punto di vista della “ricerca neuroculturale”, una “tecnologia di cambiamento” sorta alla congiunzione di diverse linee di tensione: pratica agonistica, politiche di prestigio politico, militare e culturale dell’ambiziosa classe governante ateniese, crescita e affermazione della psicologia alfabetica:

Beginning as it did alongside with the recitations of epics in competitions organized by the Pisistratids, tragedy started out as a manipulation of the powerful sensory involvement of the audience which was used to the performance of epics. Later tragedy evolved as a manipulation of representations because the governing principles and lines of force of the medium used for its creation led naturally to a mediation. I believe that this process from unmediated action to mediated representation is the essence of the theatrical phenomenon and that its most important effect was to change the nature of space and time in the experience of the theater public. The theater of Dionysius at Athens was one of the first matrices of Western visual space. It was also the place where knowledge and experience would be processed as narrative and history. (de Kerckhove 1981: 26)

Quel che è seguito è la storia del sapere e delle arti occidentali “programmata” dalla scrittura e dalla “psicologia alfabetica” come ancora, per lo più, li si insegna nelle scuole. Ma oggi siamo nel pieno di una rivoluzione epistemologica che de Kerckhove indaga accuratamente (ed entusiasticamente) nei suoi lavori più recenti, segnata dal passaggio dalla

---

14 Per illustrare questa dinamica di formazione della coscienza intellettuale occidentale per allontanamento e distacco dalla mentalità arcaica orale-tribale tratteggiata nel mito omerico, de Kerckhove ricorre ancora alle tragedie di Eschilo, e analizza le due figure di Clitemnestra e Cassandra nell’*Agamennone* come emblematiche delle due contrapposte modalità di pensiero e azione, cfr. de Kerckhove 1982: 120-126; Id. 2008: 103-122.

psicologia alfabetica alla psicologia elettronica. Nell'orizzonte dei fenomeni contemporanei da lui presi in esame, però, il teatro sembra non avere più spazio né destare uno specifico interesse.

### **3. Il teatro nell'“era digitale”: questioni in prospettiva “neuroculturale”**

If theater today is a dying genre, it is not because it cannot face the competition with other forms of popular entertainment, it is because radio, television and other oral media of communication are challenging literacy, which supports and nourishes theater.

Derrick de Kerckhove,  
*A Theory of Greek Tragedy*, 1981

Dal momento che egli associa strettamente la comparsa della forma “teatro” alla psicologia alfabetica e dal momento che nell'era digitale è proprio quest'ultima ad essere minacciata nelle sue strutture fondamentali, il verdetto di de Kerckhove non può sorprendere. A controbilanciare la decadenza del genere “teatro” provvede tuttavia una considerazione: in base all'ipotesi di una continuità sostanziale che lega psicologia alfabetica e linguaggio digitale, molti tratti della “logica” cognitiva del teatro elaborata dai Greci all'incirca 2500 anni fa proseguono - in quanto modalità di rappresentazione e di auto-rappresentazione dell'uomo - negli schermi del cinema, della televisione, dei videogiochi e perfino della realtà virtuale; e informano l'organizzazione comunicativa e cognitiva di questi *media* assai più di quanto non si creda comunemente.

Concordo con il giudizio fornito da de Kerckhove circa il declino del teatro in quanto “genere”, inteso in senso moderno e “ortodosso”; e precisamente per il motivo da lui

addotto<sup>15</sup>. Ciò nondimeno sono del parere che la questione del teatro nell'era digitale non può esaurirsi nella constatazione della sua "sconfitta" od obsolescenza mediale. Ma per comprendere il ragionamento occorre tenere conto del fatto che è profondamente mutato da qualche decina d'anni il modo stesso di concepire e di praticare il teatro. Superata la visione rigidamente letteraria<sup>16</sup>, si sono fatti strada approcci a più ampio spettro, tra i quali soprattutto quelli incentrati sulla nozione di *performance*, che tendono a situare il fenomeno teatrale in una prospettiva antropologico culturale, e a considerarlo nel contesto delle diverse "attività performative". Secondo Richard Schechner, pioniere e principale artefice dei cosiddetti Performance Studies, *performance* è un termine inclusivo: il teatro è solo un nodo di un *continuum*, costituito da un insieme di attività, comportamenti e prassi che va dalle ritualizzazioni animali (comprese quelle degli esseri umani) a certe forme di interazione nella vita quotidiana (saluti, manifestazioni di emozioni, etichette e *routine* appropriate ai ruoli professionali, ecc.), passando per fenomeni come il gioco, lo sport, le arti performative (teatro, musica e danza) sia estetiche che rituali, fino a cerimonie e riti di grande magnitudine (tanto religiosi quanto civili). Tutte queste sono appunto attività che condividono alcune speciali caratteristiche (tra di loro, e con il teatro), e i Performance

---

15 Cfr. quanto scrive Richard Schechner nel saggio *From Ritual to Theatre and Back*: «Even at this more or less quiet moment [1974; revised 1986 (still pretty silent)] it's clear that orthodox dramaturgy - the theater of plays behind prosceniums, in fixed settings, for a settled audience, relating stories as if they were happening to others - is finished. At least this kind of theater doesn't meet the needs of many people, needs as old as theater itself, combining ritual and entertainment» Schechner 1988: 146.

16 Si potrebbe dire *littéré*, appropriandoci del neologismo proposto da de Kerckhove allo scopo di superare le difficoltà connesse con la traduzione del termine inglese *literate*, che solo secondariamente significa "persona colta" (*lettrée* in francese), il senso primario essendo piuttosto in relazione con il sostantivo *literacy*, che designa la capacità di leggere e scrivere, vale a dire l'acquisizione da parte di un soggetto della "psicologia alfabetica", cfr. de Kerckhove 2008: 15-16.

Studies si occupano di intraprenderne un accurato studio comparato<sup>17</sup>.

Nella prospettiva congiunta dei Performance Studies e della “ricerca neuroculturale”, il rapporto odierno tra fenomeno teatrale e “psico(tecno)logie” alfabetica ed elettronica può suggerire alcune interessanti e feconde questioni. C’è qui appena lo spazio per discuterne una.

#### **4. Arti performáticas e psicologia “post-alfabetica”**

The movie took over the novel and the newspaper and the stage, all at once. Then TV pervaded the movie and gave the theater-in-the-round back to the public.

Marshall McLuhan,  
*Gli strumenti del comunicare*, 1964

Nella traduzione italiana il brano in epigrafe suona così: «Il cinema poi assorbì contemporaneamente romanzo, giornale e palcoscenico. La TV infine invase il terreno dei film e restituì il teatro al pubblico» (McLuhan 1964: trad. it. 67). Nulla di gravemente scorretto ma “theater-in-the-round” è espressione che designa una nozione più precisa e ristretta, ma al contempo anche più ampia, rispetto al generico “teatro”. Questa la definizione dell’Oxford Dictionary: «A form of theatrical presentation in which the audience is seated in a circle around the stage or on at least three of its sides»<sup>18</sup>. E questa, più ricca e accurata, quella offerta dall’Encyclopedia Britannica:

---

<sup>17</sup> Per una introduzione generale ai Performance Studies cfr. Schechner 2013.

<sup>18</sup>

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/theatre-in-the-round>, online (ultimo accesso 30-08-2014).

[...] also called *arena stage*, *central stage*, or *island stage*, form of theatrical staging in which the acting area, which may be raised or at floor level, is completely surrounded by the audience. It has been theorized that the informality thus established leads to increased rapport between the audience and the actors. Theatre-in-the-round has its roots in rituals such as those performed by the ancient Greeks, which evolved into classical Greek theatre. It was used again in medieval times, especially in England, where it gave way to the open stage of Elizabethan times. During the late 17th century the proscenium [stage](#), which limited audiences to the area directly in front of the stage, came to dominate theatre. [...] It was widely adopted by experimental theatre troupes in the late 1960s as part of their efforts toward rejecting bourgeois illusionism and exploring various forms of “popular” theatre.<sup>19</sup>

C'è motivo di ritenere che McLuhan abbia scelto non a caso proprio questo termine, peraltro di non larghissimo uso<sup>20</sup>. Un'utile indicazione, che è di fatto un chiarimento, viene con il brano che immediatamente segue, dove McLuhan sostiene che i *media* non soltanto alterano i pre-esistenti rapporti tra i nostri sensi, ma modificano anche i rapporti tra i *media* stessi:

La radio mutò la forma dell'articolo giornalistico nella stessa misura in cui alterò col sonoro l'immagine cinematografica. La TV provocò drastici mutamenti nella programmazione radiofonica e nella forma del

---

19

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590273/theatre-in-the-round>> (ultimo accesso 30 agosto 2014).

20 In recenti manuali di argomento teatrale in lingua inglese, ad esempio, il termine compare come semplice alternativa secondaria al tipo definito *arena stage* (la configurazione con il pubblico su tre lati è a sua volta designata con termini diversi: *thrust stage* o *platform stage*; cfr. Wilson 2009: 69-82).

romanzo-documento. Sono stati i poeti e i pittori a reagire immediatamente ai nuovi *media* come la radio e la TV. Radio, grammofono e magnetofono ci hanno restituito la voce del poeta come dimensione importante dell'esperienza poetica. [...] la TV, con il suo linguaggio di partecipazione profonda, spinse improvvisamente i giovani poeti a presentare i loro versi nei caffè, nei parchi pubblici, dappertutto. (McLuhan 1964: trad. it. 68)

Con la diffusione della TV, conclude McLuhan, gli artisti hanno iniziato ad avvertire un prepotente bisogno di "contatto personale" con il pubblico. Questo bisogno, condiviso in quella stagione da attori, ballerini e musicisti insieme a pittori e poeti, ha dato luogo alla fecondissima stagione degli *happening*, del teatro sperimentale, delle contaminazioni tra teatro, musica, danza, pittura, poesia, ecc.; in generale ha portato alla rottura degli schemi estetici dominanti condotta su molteplici fronti dalle avanguardie artistiche della seconda metà del XX secolo. Cosa allora può aver voluto precisamente intendere McLuhan quando afferma che la televisione ha restituito al pubblico non "il" teatro - tutto il teatro od ogni genere di teatro - ma precisamente il "theatre-in-the-round"? Evocando specificamente quella forma di presentazione pubblica che prevede la disposizione dei partecipanti in cerchio o almeno su tre lati (propria anche del teatro greco, ma che la "psicologia alfabetica" dell'Occidente abbandona negli sviluppi seguenti a favore di una frontalità radicale che è segno della netta e compiuta separazione tra spettacolo e spettatore), egli intendeva alludere con intenzione a dimensioni e valori più arcaici della comunicazione teatrale, prevalenti nelle culture e nelle correlate psicologie orali (pre-alfabetiche). Il tema del "ritorno all'oralità", come noto, percorre per intero il libro e la visione generale di McLuhan<sup>21</sup>.

---

21 Un brano fra tanti: «[...] l'implosione elettrica sta portando nell'Occidente alfabetica una cultura acustica orale e tribale. Non soltanto l'uomo visivo, specialistico e frammentario dell'Occidente deve ora vivere in stretta associazione quotidiana con le antiche culture orali della terra, ma la sua tecnologia elettrica sta cominciando a riportarlo in uno schema tribale e orale [...]» McLuhan (1964) 2008: 65).

Tuttavia la realtà attuale è ben più complessa. Se si può imputare a McLuhan un errore di valutazione, questo ha a che fare forse proprio con l'idea di un "regresso" all'oralità e alla psicologia acustica. Come hanno spiegato i massimi esponenti dei cosiddetti "studi oralisti" (cito per tutti Walter Ong), l'introduzione della scrittura in una società ad "oralità primaria" o "funzionale" non causa *tout court* la definitiva sparizione della parola parlata, ancorché certamente determina una ristrutturazione generale dei mezzi e delle facoltà cognitive, in cui psicologia acustica e psicologia alfabetica confliggono, ma coesistono.

A partire dal momento in cui, nel XIX secolo, si è cominciato a sperimentare l'applicazione dell'energia elettrica alle comunicazioni si è innescato uno sviluppo che ha aggiunto a oralità e scrittura un terzo livello (tecnologico e cognitivo), con il quale ci confrontiamo ancora oggi per comprenderne a fondo i caratteri. Un aspetto rilevante di questo stadio è costituito da ciò che Walter Benjamin ha chiamato "riproducibilità tecnica". La "riproducibilità tecnica", a differenza tanto dell'oralità quanto della scrittura che l'hanno preceduta, opera contemporaneamente in due direzioni: da un lato, in quanto *registrazione*, essa estende il potere di "congelamento" proprio della scrittura dal solo linguaggio verbale anche al suono, alla luce e al movimento (il significato di parole quali "fonografia", "fotografia", "cinematografia" non è infatti altro che *scrittura* del suono, della luce, del movimento); dall'altro lato e simultaneamente la riproduzione di "oggetti registrati" e in genere i *media* elettrici esaltano la natura dinamica e fluida del suono e del movimento, ovvero delle proprietà caratteristiche della dimensione espressiva orale, rispetto alla stabilità e alla silenziosità della scrittura<sup>22</sup>. In ambito estetico (ma dopo Benjamin la categoria rischia seriamente di andare fuori corso) questo fatto gioca un ruolo decisivo nella generale rivalutazione del momento esecutivo (*l'hic et nunc* della performance), a discapito del momento

---

22 De Kerckhove parla in proposito di "oralità paradossale" perché tutto quello che circola nelle reti digitali, che sia suono e voce oltre che immagine o testo, viene anche simultaneamente registrato e archiviato, cioè fissato sotto forma di oggetto *scritto*.

compositivo-scritturale dominante, anzi perfino assolutizzato, nell'epoca in cui prevalgono tecnologia alfabetica e tipografica.

La costruzione e l'invenzione di una "psicologia post-alfabetica" non può dunque non confrontarsi e integrare a sé le strutture e la potenza cognitiva tanto dell'alfabeto quanto dell'oralità; ed è perciò, come dice McLuhan a proposito dell'incontro tra due differenti *mentalità* mediali che scatenano energie ibride, «un momento di verità e di rivelazione dal quale nasce una nuova forma». È su questo terreno che il teatro gioca la partita del suo presente e del suo futuro, naturalmente non in quanto "genere" letterario o estetico (come *opera d'arte*, ecc.) ma in quanto *pratica performativa*.

La mia tesi - che presento qui in modo volutamente estremizzato - è che il cuore della rivoluzione epistemologica del presente non è costituito, come sembra ai più, dalle tecnologie digitali, quanto piuttosto dal teatro. Esattamente come nel V secolo a.C., il fenomeno teatrale è la sede e lo snodo di importanti cambiamenti cognitivi che la specie umana sta attraversando; purché si comprenda il riferimento al teatro in senso antropologico culturale e non estetico-letterario. Vale a dire si sia disposti a dissolvere, per così dire, l'idea ortodossa e letterariamente connotata di "teatro" nella prospettiva antropologica e multidisciplinare centrata sulla nozione di *performance*. Rispetto al V secolo a.C. in cui, secondo De Kerckhove, il teatro agì come acceleratore e amplificatore della psicologia alfabetica e così contribuì a sviluppare e diffondere la "desensorializzazione" della conoscenza prodotta dall'applicazione estensiva dell'alfabeto fonetico, oggi le pratiche performative (e in particolare le *arti performátiche*: teatro, musica e danza in quanto *praxis*, ovvero *esecuzioni*) rappresentano un potente strumento al servizio di una benefica "risensorializzazione" della conoscenza<sup>23</sup>.

---

23 Sulla nozione di *arti performátiche* come area specializzata delle *attività performative* cfr. Deriu 2012, 2013.

## Bibliografia

- Changeux, Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, Fayard, Paris, 1983; trad. it. *L'uomo neuronale*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- Deriu, Fabrizio, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.
- Id., *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013.
- Derrida, Jacques, "Force et signification", in *Critique*, 193-194 (june-juillet 1963), trad. it. "Forza e significazione", in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-38.
- Di Benedetto, Vincenzo - Medda, Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino, 1997.
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1963, trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- Id., *Origins of Western Literacy*, OISE Publications, Toronto, 1976.
- Id., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to Present*, Yale University Press, New Haven-London, 1986; trad. it. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1987.
- Id., "The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World", in *Oral Tradition*, 1 (1986), pp. 134-150.
- Kerckhove, Derrick de, "La fonction du théâtre comme agent d'intériorisation des effets de l'alphabet phonétique à Athènes au V<sup>e</sup> siècle", in *les Imaginaires II*, 10/18 (1979).
- Id., "A Theory of Greek Tragedy", in *Sub-Stance*, 29 (1981), pp. 23-36.
- Id., "Écriture, théâtre et neurologie", in *Études Françaises*, 18.1 (1982), pp. 109-128.
- Id., *La civilisation vidéo-chretienne*, Éditions Retz/Atelier Alpha Blue, Paris, 1990, trad. it. *La civilizzazione video-cristiana*, Feltrinelli, Milano, 1995.

- Id., *Brainframes. Technology, Mind and Business*, Bosch & Keuning, Baarn, 1991, trad. it. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Baskerville, Bologna, 1993.
- Id., *Dall'alfabeto a Internet. L'homme "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis, Milano, 2008.
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto University Press, Toronto, 1962, trad. it. *Galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976.
- Id., *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York, 1964, trad. it. *Gli strumenti del comunicare* (1967), Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Schechner, Richard, *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*, Routledge, New York and London, 1988.
- Id., *Performance Studies. An Introduction* (2002), Routledge, New York and London, 2013.
- Vernant, Jean-Pierre - Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Librairie François Maspero, Paris, 1972, trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino, 1976.
- Id., *Mythe et tragédie deux*, Éditions La Découverte, Paris, 1986, trad. it. *Mito e tragedia due*, Einaudi, Torino, 1991.
- Wilson, Edwin, *The Theatre Experience*, McGraw-Hill, New York, 2009.

## L'autore

**Fabrizio Deriu** (Ph.D. Sapienza-Università di Roma) è ricercatore confermato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo, e membro del collegio del Dottorato di Ricerca in "Musica e Spettacolo" della Sapienza-Università di Roma. Ha insegnato in precedenza presso le Università della Calabria, di Roma "La Sapienza" e di Roma Tre, e presso la Scuola Nazionale di Cinema di Roma. Si occupa prevalentemente di teoria delle arti performative e di storia, teoria e tecnica dell'attore tra teatro, cinema e audiovisivi. Oltre a saggi in riviste, ha pubblicato *Il paradigma teatrale. Teoria della*

*performance e scienze sociali* (1988), Gian Maria Volonté. *Il lavoro d'attore* (1997), *Lo schermo e la scena* (a cura di, 1999), *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio* (2004); *Metropoli e nuovi consumi culturali* (a cura di, con A. Ruggiero, L. Esposito, 2009); *Performático. Teoria delle arti dinamiche* (2012); *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale* (2013); ha tradotto e curato l'antologia di saggi di Richard Schechner, *Magnitudini della performance* (1999).

## **L'articolo**

Data invio: 30/07/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

## **Come citare questo articolo**

Deriu, Fabrizio, "Forma sociale della psicologia alfabetica. Il teatro nell'ipotesi "neuroculturale" di de Kerckhove", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>