



Intervista a Derrick de Kerckhove

A cura di Giuseppe De Riso, Fabrizio Deriu,
Lucia Esposito, Alessandra Ruggiero

Questa che presentiamo è la trascrizione e rielaborazione di un'intervista che è cominciata il 19 novembre 2014 presso l'Università di Napoli Federico II ed è continuata 'virtualmente' tramite lo scambio di e-mail. La conversazione iniziale, già di per sé stimolante e ricca di spunti, si è quindi ampliata ulteriormente grazie alle risposte e agli approfondimenti che Derrick De Kerckhove ci ha ancora gentilmente offerto. Emblematiche della sua generosità intellettuale ci sembrano le parole con cui ha voluto chiudere l'intervista e che ci piace riportare qui in apertura: «Ritengo l'intervista uno dei modi di fare ricerca tra i più intelligenti e interessanti che esistano. Mi fa pensare a cose nuove. È davvero una forma di 'intelligenza connettiva', e permette di fare ottime riflessioni. È una bella sfida».

LE – Anne Burdick, design editor della rivista Electronic Book Review (electronicbookreview.com), allo scopo di rivendicare la necessità di modificare radicalmente il modo di intendere oggi il 'letterario', usa il termine 'nuova narrativa' per descrivere le nuove forme di letteratura elettronica che rompono con la concezione tradizionale di 'narrativa' intesa come una relazione sequenziale e causale tra eventi. Ma se partiamo dall'assunto che c'è stato un profondo cambiamento nella nostra esperienza quotidiana del tempo e della lingua, così profondamente radicati nella nuova ecologia dei media (pensiamo ad esempio alle ore che spendiamo navigando sul Web, inviando e ricevendo e-mail, ascoltando brani riprodotti in modo casuale dai nostri lettori musicali portatili, oppure parlando al cellulare), lei concorda sul fatto che l'uso di una



qualsiasi etichetta di 'narrativa' per i nuovi prodotti creativi possa apparire quasi paradossale?

DDK – La questione di ciò che deve intendersi per narrativa in effetti risale alla Grecia antica. L'avvento dell'alfabeto crea una linearità temporale che non può essere più invertita. È irreversibile, e ha un inizio, una fase intermedia e una fine, sostenuta dal mito delle tre Parche: Cloto svolge il filo del destino, Lachesi lo misura, Atropo lo taglia. Così l'idea della morte del singolo e del suo destino individuale nasce con l'appropriazione del linguaggio e con la possibilità inedita offerta a coloro che potevano leggere e scrivere di creare lo scenario del proprio destino, e tutto ciò di importanza fondamentale. In seguito la lingua, non più intesa come strumento di scambio *tra* le persone, cosa tipica della cultura orale, viene *interiorizzata* e resa muta; in tal modo è sotto controllo. E questo segna invece il periodo letterario, quello che inizia quando le persone sviluppano un'identità e con essa un destino, anzi *scrivono* il loro destino; e questa forma di scrittura ha un impatto sulla direzione che il loro destino prende. In tal modo la narrazione parte da sé, dalla scrittura di un diario, dalla registrazione degli eventi della propria vita. Durante il periodo letterario un altro aspetto importante della scrittura narrativa è che inizia dapprima come teatro e poi sfocia nel romanzo, che è una sorta di teatro interiorizzato. Il teatro è l'effetto esteriorizzato dell'alfabeto per i Greci, ed è ancora una volta l'effetto esteriorizzato della stampa per l'uomo rinascimentale, mentre quella sorta di interiorizzazione del discorso che è tipica del romanzo offre un controllo totale sulla lingua, ma al tempo stesso diventa anche 'arredamento' per la mente, poiché, come sostiene La Rochefoucauld, i sentimenti che proviamo e le strategie mentali che mettiamo in atto sono effettivamente nutrite dal lavoro dei romanzieri. L'arte ha giocato un ruolo essenziale nell'organizzazione della vita quotidiana delle persone, e abbiamo sempre ritenuto che fosse qualcosa di eccezionale. E in effetti lo è, ma è eccezionale nel suo meccanismo di produzione, mentre l'effetto che ha sulla sensibilità umana è generalizzato; e questa è una cosa molto interessante. Le persone leggono perché vogliono utilizzare il proprio tempo. Pensiamo a Montaigne, per esempio, che

parlava di volersi ritirare nella sua biblioteca, dove si sentiva molto più a suo agio che in società con l'altra gente; nella sua biblioteca poteva dedicarsi in silenzio alla meditazione, poteva 'arredare' la propria mente. In chi legge c'è sempre una certa sete di lettura, il desiderio di mettere in pratica quel processo di interiorizzazione a cui si è accennato, di immaginare delle cose; ma l'altro aspetto che stimola questa interiorizzazione è che di fatto sviluppa non soltanto la sensibilità, ma anche l'immaginazione, poiché richiede che tutte le immagini vengano trasferite in un romanzo, che il teatro venga interiorizzato. Ed è proprio questo che accade: le arti performative perdono terreno a vantaggio delle arti narrative. Il teatro raggiunge il suo apice in Francia nel diciassettesimo secolo, ma nel diciottesimo sta già perdendo qualcosa... è popolare più che mai ma la sua qualità è diventata inferiore. E Voltaire, che è stato uno dei più grandi scrittori del diciottesimo secolo, sosteneva che il motivo per cui una forma artistica si avvia verso la propria decadenza è che ha raggiunto il proprio obiettivo. Riteneva che lo scopo di una forma artistica fosse effettivamente di educare le persone a una determinata attitudine. Una volta interiorizzato il teatro, il romanzo diventa il nuovo medium, che in effetti contiene ciò che lo ha preceduto. Allo stesso modo il nuovo medium per la nostra epoca è stato il cinema, e il cinema ha a sua volta contenuto sia il teatro che il romanzo. Si tratta di qualcosa che McLuhan aveva già osservato, vale a dire che ogni nuovo medium trasforma quello precedente in una forma artistica... accade ogni volta. I dialoghi di Platone integrano letteralmente il discorso orale come forma artistica, dotata di caratteristiche diverse rispetto a quelle che aveva in precedenza, quando era una tecnologia di comunicazione necessaria, che veniva utilizzata per comunicare con le persone. All'improvviso c'era un dialogo scritto, che può essere considerato anche una forma di teatro. L'aspetto interessante è che McLuhan ha considerato la tecnologia un'arte, e io ora porterei oltre questo ragionamento osservando che il fenomeno si è ripetuto con il cinema, e si sta ora ripetendo anche con YouTube, inteso come contenuto televisivo di Internet.

LE – Quindi, tornando alla domanda precedente, lei ritiene che sia il termine o il concetto stesso di ‘narrativa’ a essere diventato obsoleto? O non è piuttosto solo quello che eravamo soliti chiamare ‘letteratura’, inteso come *mise-en-forme libresco* – vale a dire, lineare, sequenziale e causale – della narrazione, che si è esaurito?

DDK – Dipende da quello che facciamo con i media elettronici. Abbiamo sviluppato il termine critico ‘narrativa’ per descrivere lo sviluppo di una storia...

LE – ...che è effettivamente caratterizzata dalla presenza di un inizio, di una parte intermedia e di una fine.

DDK – Certo, mentre negli ipertesti non è più così, e tantomeno è così nei prodotti ipermediali o transmediali.

LE – Quindi si può ancora parlare di ‘narrativa’ per i prodotti transmediali?

DDK – Sì e no. Sì, perché la narrazione in un certo senso continua a essere presente. No, perché in effetti alla base dei prodotti transmediali – che sono la forma più matura di tutto quello che è venuto dopo l’alfabetizzazione, per così dire, in un periodo post-letterario – non c’è una *storyline*, ma uno *storyworld*. Basti pensare a produzioni sul genere di *Guerre stellari*, *Pirati dei Caraibi*, o altre simili. Una cosa comune tra quanto accadeva nell’antichità e quanto accade oggi con le narrazioni transmediali è che si parte da qualcosa che tutti conoscono e che costituisce la base di nuove narrazioni. Proprio come avveniva al tempo dei Greci quando la tragedia era basata su storie che tutti conoscevano ed era la trasformazione di una particolare trama, che veniva ristrutturata, riorganizzata per motivi politici. Eschilo, ad esempio, era uno scrittore politico che cercava continuamente di intervenire con le proprie opere nel corso della storia, tramite il giudizio di Oreste, ad esempio, che può essere letto come un tentativo assolutamente politico di sciogliere delle tensioni che attraversavano

parte della società ateniese dell'epoca. Quel che accade ora è che abbiamo bisogno di un mondo, ovvero di un substrato mitico, a partire dal quale raccontare e sviluppare le nostre storie. Tuttavia questo mondo non è una narrazione in sé ma una fonte, può costituire l'origine di una narrazione. Le storie multimediali e cross-mediali sono fatte di narrazioni frammentarie.

LE – Quindi, come definirebbe queste nuove forme espressive?

DDK – Sono forme 'transmediali', e m'interessano molto. Non come creatore, ma come critico. C'è un'attenzione crescente intorno a queste nuove forme artistiche non solo per la loro dimensione letteraria (letteraria nel senso più lato di dimensione artistica e/o pertinente alle arti performative) ma anche per la loro dimensione economica. Intorno ad esse nascono attività che hanno un valore più strettamente commerciale, dalla pubblicità al merchandising, tanto per fare qualche esempio. Va riconosciuto – e ci sono tanti studi effettuati sull'argomento – che c'è sempre stata una relazione tra la produzione di arte e la situazione politica ed economica del periodo in cui questa viene prodotta. È inevitabile. Per esempio, se pensiamo all'arte barocca, non possiamo non considerare che il Concilio di Trento, mentre la Riforma minacciava la Chiesa Cattolica, prese una decisione importante per difenderla dai Protestanti. Rendendosi conto che questi, puritani, erano particolarmente avversi al mondo dei sensi, propose di dare molto più valore sensoriale alla costruzione delle chiese, alle loro decorazioni, alle festività. Si tratta di una decisione politica che ha a che fare con un terreno sociale di grande importanza in quel periodo e che crea una forma d'arte così alta come il Barocco. Ciò che mi interessa ora è scoprire che relazione possa stabilirsi tra l'età barocca e quella neo-barocca in cui viviamo adesso.

Io credo che si nasca artisti, scrittori, pittori, gente di teatro... ma c'è bisogno di sostegno, e non lo ricevi finché non diventi famoso. Ma se lo ricevi, non è perché qualcuno ha scoperto l'"artista", ma perché qualcuno delle alte sfere pensa che sia importante metterti in mostra per i visitatori, per il turismo, o per altre ragioni. Di questo va tenuto

conto. Tuttavia, la stessa arte è un riflesso delle circostanze del tempo. A questo proposito, io ho una mia particolare teoria dell'arte: una teoria *vulcanica*. La teoria vulcanica è molto semplice. Quando interviene un cambiamento critico nella società, i primi a coglierlo sono gli artisti. In Italia, dopo la scoperta della cultura digitale da parte degli artisti, ci sono voluti dieci anni prima che il mondo dell'industria cominciasse a prestarvi attenzione, venti anni prima che cominciasse a farlo la scuola, e trenta prima che lo facesse il governo. Siamo ormai al trentesimo anno di vita della cultura digitale in Italia, e chi ha dato avvio a tutto ciò? Gli artisti. L'artista è quello che definirei una *plaque sensible*, una lastra fotografica, semplicemente più in grado di chiunque altro di catturare il momento. Quando la situazione si fa critica, gli artisti producono cose che neanche loro riescono a spiegare. Producono quadri come quelli di Picasso, musica come quella di Lou Reed... e il pubblico rimane senza fiato. E' un fenomeno *vulcanico*, esplose sulla scena, e poi, come lava, viene giù lentamente e diventa... museo.

LE – E allora è troppo tardi...

DDK – ... e allora si è già pronti per la prossima rivoluzione. Ma c'è una grande differenza con gli artisti che lavorano in rete e con la loro arte digitale, perché questa al contrario è omeopatica. L'arte vulcanica è una cosa esplosiva ma chirurgica, mentre l'arte omeopatica è virale: una parte di essa non va da nessuna parte, ma un'altra parte va ovunque, e ad altissima velocità, come ad esempio *Gangnam Style*. *Gangnam Style* è un fenomeno virale. Anch'esso a suo modo è esplosivo ma non come un'eruzione. Si è diffuso come un contagio da sito a sito, da link a link, da persona a persona. L'arte omeopatica, se raggiunge il suo amatore, trova la strada giusta. Gli artisti in rete non diventano necessariamente tutti virali, ma sono esattamente le persone con le quali si vorrebbe entrare in contatto, proprio come la medicina omeopatica tocca il corpo esattamente nel punto giusto. Probabilmente l'ultimo grande artista vulcanico è Stelarc. Stelarc lavora anche in rete, ma è essenzialmente un artista vulcanico, mentre, per esempio, Giuseppe Stampone è omeopatico. In realtà un sacco di artisti

emergenti si stanno trasferendo sulla rete per guadagnare una qualche forma di visibilità, e la usano anche in modo intelligente. Giuseppe Stampone è uno di essi, ma si potrebbero fare tantissimi altri esempi di artisti che stanno migrando dal terreno della performance a quello della conoscenza o dell'informazione relativa alla performance.

*FD – Lei ha fatto riferimento, nella sua prima risposta, alla relazione tra inizi della narrativa scritta e teatro. In effetti, in una prima fase della sua ricerca, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, si nota un deciso interesse per il teatro – e specialmente per il momento per così dire 'aurorale' della sua nascita e formazione nella Grecia del V secolo a.C. – messo in rapporto con il coevo affermarsi della "psicologia alfabetica". Ricordiamo almeno tre saggi pubblicati tra il 1978 e il 1982, ripresi poi in più articolate teorie esposte in alcuni dei suoi libri successivi, quali *La civilizzazione video-cristiana del 1991* e *Dall'alfabeto a Internet del 2008*. Che posto ha oggi tra i suoi interessi il teatro? E quale 'spazio' e funzione culturale ritiene che possa avere il teatro, come forma letteraria, ma soprattutto come pratica artistica, nel presente e nell'immediato futuro, tra reti, tecnologie informatiche, cyberspace, e così via?*

DDK – Be', per tutto il ventesimo secolo il teatro ha costituito una specie di esperienza laboratoriale. Basti pensare ad Antoine, Grenier, Grotowski, Genet... persone che hanno fatto un lavoro interessantissimo con il teatro. Se dovessimo citare uno dei più importanti...

FD – ... potrebbe essere Peter Brook?

DDK – Peter Brook, certo. Il teatro è stato un vero laboratorio per l'esperienza umana. A causa del forte periodo di transizione che stiamo attraversando impariamo strada facendo, che si tratti di teatro, di scrittura romanzesca, di ipertesti o di prodotti transmediali. La gente impara a capire ciò che funziona, o che non funziona, in corso d'opera. E a volte ciò che non funziona viene testato di nuovo in un periodo successivo. Di fatto, è come se sperimentassimo continuamente. La

funzione del teatro è stata quella di 'esteriorizzare' prima l'effetto dell'alfabeto e poi quello della stampa. Ma non è accaduto lo stesso con Internet. Non esiste ancora una relazione diretta tra la sfera del teatro e quella di Internet, a meno che, come Brenda Laurel, non consideriamo lo schermo stesso del computer la nuova scena teatrale. Personalmente non conosco esempi di un reale utilizzo del teatro da parte di Internet o di Internet, come uno dei suoi vari media, da parte del teatro. Certo, per ogni performance teatrale potrebbe esserci un forum o un blog all'interno del quale commentare gli eventi dello spettacolo, così come accade già con gli show televisivi. E' possibile immaginare l'esistenza di un tipo di interazione di questa natura, ma non sono in grado di fornire un esempio preciso... potreste trovarne uno voi. A ogni modo, credo che quello che abbiamo detto prima – ciò che ha detto Voltaire – riguardo alle forme artistiche che raggiungono il proprio obiettivo e decadono è molto vicino a una definizione precisa di 'genere'. Quali sono oggi i generi emergenti? Cos'è diventato il teatro nell'epoca del transmediale? Si può benissimo contare un evento scenico tra i diversi elementi di uno *storytelling* o *'world making'* transmediale.

FD – Credo che oggi sia necessario distinguere tra 'teatro' come genere letterario e 'teatro' come pratica artistica, come performance, e quindi trattare separatamente la risposta alla domanda in base a questi due aspetti.

DDK – Sì, però il problema della nozione di performance è che si applica anche al balletto, alla danza, al mimo...

FD – Certo. Parlerei in senso complessivo di arti performative.

DDK – Queste continuano ad essere pertinenti, nel senso che la presenza fisica dell'attore e del danzatore diviene più preziosa. In un certo senso con tutti i media virtuali ci troviamo a perdere il nostro corpo. McLuhan l'aveva spiegato bene: al telefono non sei nessuno (*nobody*), nel senso che non hai un corpo (*no body*). Questa osservazione è veramente utile per capire cosa succede. Mettere il corpo in scena come *art form* superata dalla nostra virtualità, mettere il corpo in

evidenza fa certamente parte delle *performing arts* oggi; e continua ad essere pertinente per questa ragione. Questa città [Napoli] è una città di teatro. C'è molto teatro qui, perché Napoli è 'corporea'; ha bisogno del corpo, di esprimersi attraverso il corpo. Il teatro gode di buona salute a Londra, a Napoli... molto meno a Toronto... forse a New York. A New York in effetti le arti performative sono importanti; però ci sono posti dove sono ancora più importanti: Napoli è certamente uno di questi. Perché la problematica di base adesso non è più la 'rappresentazione', ma l' 'incorporazione'. Questa è la caratteristica sostanziale, io direi, che ha oggi il teatro.

FD – Sono d'accordo. Si tratta del tema della "conoscenza incarnata" (embodied knowledge) che è oggi una questione centrale negli studi teatrali. Questo ci conduce ad un'altra questione Nel primo capitolo di Dall'alfabeto a Internet (2008), illustrando i presupposti essenziali della ricerca neuroculturale, lei scrive che «i mezzi di comunicazione incidono a fondo sulla natura umana perché incidono sul linguaggio, il quale, a causa della sua presenza attiva nel cervello e nel sistema nervoso in generale, è l'elemento centrale del trattamento biologico e organico dell'informazione» (2008: 17). Più volte, nel corso del libro, il concetto è ripreso e ribadito. Ad esempio, nell'esposizione della teoria degli "oggetti mentali" di Changeux si dice che il linguaggio è una delle fonti più importanti delle rappresentazioni, mediante le quali l'uomo esercita la sua azione sul mondo. Cosa ne pensa lei delle altre possibili fonti delle nostre rappresentazioni? Mi riferisco non solo alla comunicazione figurativa ma soprattutto a quelle risorse molto arcaiche – non verbali o perfino pre-verbali – che pure devono aver giocato un ruolo decisivo nell'evoluzione della mente umana, come il gesto, il canto, il movimento ritmico.

DDK – Dobbiamo sapere una cosa: il pre-verbale non è chiamato pre-verbale per caso, perché esiste prima della parola, esiste nel corpo, e anche negli animali. Non solo quelli che parlano ma anche quelli che non parlano hanno un pre-verbale. Prendiamo in considerazione la decisione di fare un qualunque gesto fisico. È sufficiente l'intenzione di fare un gesto, per esempio alzare il braccio destro, per stimolare una

prefigurazione della corrente sinaptica che bisogna impiegare per muovere questi muscoli, perché la progettazione del movimento viene prima, è incorporata. C'è uno studio meraviglioso di Mark Johnson, *The Body in the Mind*, che spiega esattamente questo processo. Ma anche un altro libro mi ha ispirato in questo campo. Si tratta di *Plans and Procedures (Piani e strutture del comportamento)* scritto da tre scienziati: lo psicolinguista George A. Miller, lo psicologo Eugene Galanter, e il neuropsicologo Karl H. Pribram. In questo testo viene spiegata esattamente tutta la problematica della progettazione di un gesto. Che vuol dire sul piano della rappresentazione arcaica? Vuol dire che fondamentalmente lo stregone, il danzatore, il *brujo* – tutti questi personaggi devono letteralmente 'incarnare' il loro discorso. Penso per esempio a Eschilo, dal quale sono sempre stato affascinato. Nella prima tragedia dell'*Orestea*, *l'Agamennone*, Clitennestra ha mandato la sua guardia a scrutare il cielo e questi spiega al pubblico che da anni osserva non solo le stelle ma anche «il segnale di una fiaccola, il luminoso raggio di fuoco che porti da Troia una notizia, una voce di conquista» [Aesch., *Agamennone*, 8-10]. È un'invenzione, dice la guardia, di Clitennestra *androboulon*, cioè "che pensa come un maschio". Questa parola è molto interessante. L'idea è che c'è una opposizione fondamentale in questa tragedia tra Cassandra, la profetessa portata da Agamennone come preda di guerra, e Clitennestra, regina e moglie di Agamennone. Clitennestra è una razionalista, educata e alfabetizzata; mentre Cassandra, per esprimere quello che ha da dire, si mette a roteare e a danzare, e dice cose che sono appena in connessione logica. Eschilo aveva capito che non poteva dare un aspetto razionale al discorso di Cassandra, ma doveva renderlo visibile nel corpo: il vecchio sistema opposto al nuovo sistema, alfabetizzato, di comunicare un significato. Qui si manifesta una profonda differenza.

Potremmo anche riferirci alla lateralizzazione delle funzioni cerebrali: parte destra e parte sinistra del cervello; ma non possiamo farlo con facilità. Tuttavia io penso davvero che queste forme non verbali o pre-verbali siano la strategia che viene prima dell'elaborazione di una riflessione, anche in relazione al linguaggio. Il

problema è questo: dobbiamo sempre considerare l'opposizione tra la situazione orale del linguaggio nel corpo e la situazione post-orale, diciamo letterata o alfabetizzata. Sono due situazioni totalmente diverse: un conto è il semplice parlare, un altro è interiorizzare il linguaggio e prenderne possesso. Questa è una elaborazione al secondo grado, al secondo livello: è l'idea che tu possa fare qualcosa di diverso dalla semplice imitazione di un'azione. La nozione di *mimesis* qui è importante, ma non nel modo in cui l'ha intesa, ad esempio, Maurice Halbwachs, che a mio parere non ne ha realmente compreso l'origine: l'ha considerata dal punto di vista di un 'letterato', come Platone. La *mimesis* non è una 'rappresentazione', è un *new beginning*, un 'fare di nuovo', una incarnazione...

FD – Un 're-enactement'.

DDK – Un *re-enactement*, not a *representation*. La storia del teatro e la storia della *mimesis* sono diventate più tardi una storia di rappresentazione. Oggi torniamo di nuovo a una situazione di *re-enactement* piuttosto che di rappresentazione. Perché ciò che abbiamo detto prima, il fatto che una nuova tecnologia non solo trasforma la precedente in una forma d'arte ma la riprende anche, si verifica con il cambiamento del significato della mimesi.

Quanto a Changeux: sono stato molto influenzato dalle sue ricerche. Adesso molto meno perché mi occupo di altre cose, però quando ho fatto questa riflessione sul teatro, la teoria di Changeux è stata veramente importante per me. Ad esempio la sua nozione di "oggetti mentali" e la distinzione che fa tra *percepto*, *immagine di memoria* e *concetto*. Lo spiego sempre così ai miei studenti: posso vedervi (*percepto*) o chiudere gli occhi e rappresentarvi più o meno ciascuno al proprio posto ma con una definizione molto meno precisa (*immagine di memoria*); ma nella fase successiva (*concetto*), ad esempio quando leggo la lista dei vostri nomi, i dati sensoriali sono assenti o presenti solo in minima parte. Questo vuol dire che dovrò ricostituire la dimensione sensoriale, ed è questo il principio della rappresentazione: una ripetizione delle cose che ho appena visto ma

quasi del tutto priva della componente sensoriale, così come l'immagine di memoria è sensorialmente meno potente del percetto. Questa è veramente un'osservazione brillante. Changeux diceva che anche l'origine di queste rappresentazioni è ubicata in zone diverse del cervello, collegate tra loro ma altamente specializzate.

GDR – Non è un caso per esempio che nella dimensione onirica, quando si sogna, per poter ricostruire e per poter rappresentare c'è bisogno del distacco totale da tutte le facoltà sensoriali. Bisogna che il corpo possa intensificare...

DDK – Esatto. La problematica del sogno mi appassiona molto perché nel sogno ci sei veramente, 'vivi' quello che sogni.

GDR – Anche funzioni biologiche come il batticuore sono presenti nel sogno.

DDK – Sì, perché il sogno è più vicino all'esperienza sensoriale del *percetto*. Il sogno è percettivo, mentre la lettura è totalmente concettuale. Su questo punto la teoria di Changeux è molto interessante; e infatti nel libro *The Alphabet and the Brain*, che ho curato, Changeux ha scritto un capitolo sulla lateralizzazione della scrittura.

FD – Come si integra nell'architettura della sua teoria neuroculturale la scoperta dei neuroni-specchio?

DDK – Nel momento in cui mi stavo dedicando ad essa Rizzolatti non aveva ancora fatto la sua scoperta. Mi parla dei neuroni specchio per la prima volta un mio studente, Gianluca Baccanico, qui a Napoli e circa dodici anni fa. Gianluca si era appassionato all'argomento. Per me la questione dei neuroni specchio va a incrociare direttamente quella dei media. Perché? Perché per capire quello che succede su uno schermo dobbiamo usare i neuroni specchio. Ma i neuroni specchio sono importanti anche per capire il movimento: non si capisce il movimento a partire dalle parole; lo si capisce a partire dall'imitazione dei gesti. E questo è veramente affascinante. Non so se sono stati fatti

degli studi sul rapporto tra neuroni specchio e teatro, spettacolo su schermo, cinema, o performance. Io non me ne occupo da tanto tempo ormai. Però ci ho pensato molto, perché avevo fatto già un passo in quella direzione parlando della tendenza che abbiamo a pre-leggere o leggere sotto vocalizzazione, o della 'sotto-muscolarizzazione' a partire dalle teorie di Miller, Pribram e Galanter. Mi piacerebbe sapere quali sono le scoperte più interessanti che sono state fatte su media e neuroni specchio.

FD – Riguardo ai media non saprei in dettaglio, ma quanto al rapporto tra neuroni specchio e teatro ci sono diverse cose: alcuni articoli di Vittorio Gallese; alcuni convegni organizzati dalla Sapienza di Roma negli scorsi anni su teatro e neuroscienze, gli atti di alcuni di questi convegni e diverse altre pubblicazioni.

DDK – L'argomento dei neuroni specchio mi interessa molto perché vale non solo per il teatro, ma per tutti i media. Sarebbe utile sapere fino a che punto i cani o i gatti possono vedere e capire quel che accade su uno schermo. Adesso non più, ma c'era un tempo, ancora venti o trent'anni fa, quand'era possibile trovare una cultura che non aveva mai visto una fotografia. Sono stati fatti degli esperimenti sulle reazioni di queste culture alle immagini su schermo. Carothers ci ha lavorato negli anni Cinquanta, ed è citato da McLuhan. Nei suoi studi egli osserva di aver rilevato due tipi principali di reazione. Ad esempio, una volta è stato mostrato a un gruppo di persone in Africa un filmato di dieci minuti su uno schermo all'esterno di una casa; alla fine gli sono state poste le seguenti domande: "Che avete visto? Siete in grado di raccontarlo?" Tutti hanno risposto: "Abbiamo visto un pollo che passava"; ed era passato davvero un pollo davanti allo schermo. Di ciò che era accaduto *sullo* schermo, invece, quelle persone non avevano visto niente! E questo è il primo tipo di reazione. Un'altra volta invece, nelle Fiji Island sono state scattate con una Polaroid alcune fotografie al capo della tribù, e poi gli sono state mostrate; il capo le ha guardate per qualche minuto prima di capire, poi gli è stato spiegato che era lui. Non era un narcisista, perché non aveva alcuna idea di quale fosse la

sua immagine; non si era mai riflesso neanche nell'acqua, perché l'acqua non era mai stata abbastanza calma da potersi specchiare. Quando ha cominciato a capire di cosa si trattava l'uomo ha urlato: "Sì! È magnifico!". E si è messo sul capo la sua fotografia, come per dire: "Questo sono io!".

GDR – Solo un'osservazione velocissima su questo. Quando lei ha fatto riferimento agli animali, mi sono venuti in mente gli studi di Lacan. Secondo gli esperimenti fatti, uno scimpanzé guardando la sua immagine riflessa nello specchio perde di interesse, perché non è in grado di conferirle un grado di realtà. Cioè si accorge subito che è irreali e la 'dismette'; laddove invece l'essere umano è in grado di prenderla sul serio; c'è il passaggio eterotopico effettivo, c'è il ritorno. L'immagine mi torna indietro.

DDK – Questo è interessantissimo.

GDR – La rimediazione di un medium in un altro rappresenta, in un certo senso, l'innesto di una tecnologia di conoscenza su un'altra. A ben guardare, però, il movimento di espansione provocato da tali innesti rafforza anche una condizione di progressivo smarrimento dell'umano, un po' come ci ricorda anche il mito di Narciso.

DDK – Per Lacan questo era lo stadio dello specchio: "*L'assumption jubilatoire [de son image spéculaire]*". L'idea è che il bambino si riconosce perché riconosce la corrispondenza tra il movimento che compie lui e il movimento che si manifesta nello specchio. È allora che comincia la fase dell'autoidentificazione. Il bambino comincia a costruire la propria identità. Lacan l'aveva visto come un elemento fondamentale. Io non sono lacaniano, ma queste sue riflessioni hanno stimolato molto anche me.

LE – Questo vuol dire che una popolazione primitiva che non ha mai avuto contatti con uno specchio, neanche uno specchio d'acqua, non può avere questa forma di autoidentificazione?

FD – Non ha quel tipo di coscienza individuale che, peraltro, viene fortemente rafforzata dall'esperienza del teatro.

DDK – L'assenza di riflesso proveniente da una fonte speculare o da qualsiasi altro tipo di rappresentazione individuale determina non l'assenza di una coscienza privata, ma la sua molto minore importanza rispetto a quella che generalmente le assegniamo noi. Noi impieghiamo tanta energia per raffinare la conoscenza di noi stessi – nel senso del detto "gnothi seauton". E dobbiamo molto in questo senso al processo di interiorizzazione della lettura. Quello che prima abbiamo chiamato il 'mobilio' della coscienza occidentale ci viene in gran parte dai romanzi, che letteralmente producono un raffinamento del modo di comprendere la realtà. Evidentemente l'osservazione di La Rochefoucauld continua ad essere pertinente: nessuno può parlare dell'amore senza averlo prima letto nei romanzi.

GDR – Una delle cose che mi interessa di più sapere è se lei condivide la critica all'oculocentrismo; all'idea che sia sempre la metafisica a creare lo spazio e le idee con cui ci si muove e si reifica il pensiero; e al fatto che ci si affida alle metafore per aiutarsi a esprimere e rappresentare il reale.

DDK – Ricordate Simonide di Ceo? Alla base della sua mnemotecnica c'era l'idea di utilizzare una sorta di teatro mentale all'interno del quale disporre le cose da ricordare, allo scopo di crearne un'immagine visiva e dare così un ordine ai ricordi.

GDR – In forza dell'intuizione di Marshall McLuhan secondo cui nell'era dell'elettricità l'umanità intera ci avvolge come fosse la nostra stessa pelle, lei è stato tra i primi a evidenziare il carattere sfuggente degli effetti prodotti sugli individui a livello neuromuscolare dai media dominanti in determinati momenti storici. Ciò ha per certi versi anticipato la recente consapevolezza dell'importanza dei processi cognitivi attivi durante la fruizione dei media, con la conseguente rivalutazione di quelli, come la letteratura e la scrittura in generale, legati da una tradizione millenaria a nozioni di incorporeità e trascendenza. È per questo che le chiedo della

critica all'oculocentrismo, che sottolinea la partecipazione necessaria e simultanea degli altri sensi tra cui, in particolare, il tatto. Crede che siano stati fatti sufficienti passi in avanti nella revisione, tuttora in corso, del paradigma estetico occidentale in relazione allo sviluppo delle tecnologie basate sull'elettricità, e in particolare di quelle interattive? O crede, invece, che ci siano ancora dei vuoti nella consapevolezza di come le tecnologie possano influire sullo sviluppo emotivo e comportamentale delle società umane?

DDK – Certamente sì, sono ancora molte le zone d'ombra da chiarire. Quando parlo di Neobarocco mi riferisco alla seconda grande rivoluzione dei sensi che sta avvenendo adesso. 'Seconda' perché la prima è avvenuta con il Barocco, in seguito alla decisione del Concilio di Trento di 'sensorializzare' la Chiesa e il discorso religioso allo scopo di contrastare la Riforma protestante. Da tempo sostengo che il tatto sia alla base dell'interattività e che ogni forma di interattività rappresenti sostanzialmente una variazione del senso del tatto. La mia idea di Neobarocco riporta proprio il tatto al centro dell'indagine. Ma il tatto virtuale costituisce un problema per il suo carattere paradossale: si tratta, infatti, di un tatto senza sentimento, senza feeling, laddove il tatto invece è feeling. Il tatto virtuale si presenta più precisamente come un *contatto* operativo piuttosto che come sensazione all'interno del nostro rapporto con gli schermi tattili. Marie-Hélène Tramus, artista e studiosa delle tecnologie digitali, ha partecipato nel 1986 con Michel Bret ed Edmond Couchot alla creazione di un'installazione interattiva intitolata *Les Plumes*. Soffiando su un microfono era possibile osservare la traduzione digitale dell'effetto simulato di questo gesto su uno schermo attraverso il movimento di alcune piume che si sollevavano a una velocità direttamente proporzionale all'intensità del soffio umano, per poi ricadere lentamente verso il basso. Pur nella sua rudimentalità, si trattava di un'opera paradigmaticamente tattile che anticipava futuri sviluppi, legati a una tattilità che produce oltre a una reazione anche un'emozione, poiché non esiste tattilità senza emozione. Toccare un mouse, invece, non restituisce alcuna emozione.

FD – Lei ritiene che con i “nuovi media” e con quella che lei ha definito una “risensorializzazione digitale dei testi” si arrivi anche a una “nuova ricchezza sensoriale” restituita dallo schermo e iper-alimentata dall’“intelligenza connettiva” delle reti e della realtà virtuale che, a suo avviso, “annunciano un ritorno delle Muse”. Se ben comprendiamo si tratta di una “risensorializzazione” legata essenzialmente alle nuove forme di “estensione tecnologica” dell’uomo e in particolare, come sosteneva McLuhan, del sistema nervoso. Cosa accade in questo quadro alla sensorialità organica dei corpi umani?

O, per essere più precisi, cosa ne è delle facoltà sensibili, ma soprattutto ‘cognitive’, connesse, ad esempio, con le capacità biologiche di memoria, apprendimento, pensiero? Prima di imparare a scrivere infatti – come ha spiegato in un suo celebre libro Eric Havelock – le Muse sovrintendevano alle “tecniche di conoscenza orale” che non riguardano mai soltanto la parola ma sempre anche l’azione (si potrebbe dire che esse si manifestano come memoria in azione: una nozione a mio parere molto vicina a quella di performance, oggi al centro del campo di studi in progressiva affermazione noto come Performance Studies).

DDK – Dicevo prima che il tatto diviene ormai sempre più importante della vista. Per quale motivo? Per il fatto che quando ci troviamo in qualche mondo immersivo virtuale (tipo Oculus Rift) dobbiamo contare sulla percezione dell’intervallo che separa il nostro corpo dagli oggetti, più che sulla loro visione, per orientarci. L’intervallo si misura come una funzione tattile, e non solo visuale. Quindi, la propensione al “total surround” dei mondi immersivi virtuali favorisce il coinvolgimento fisico diretto. Da questo punto di vista oggi ci sono due tecnologie che si stanno rapidamente sviluppando: gli occhiali per la realtà aumentata (a breve dovrebbero essere distribuiti di occhiali HoloLens di Microsoft, che già superano i primi tentativi di GoogleGlass) e i sensori di pensiero. eMotiv è un ‘lettore della mente’ già disponibile in Rete per meno di cento euro, che permette di ordinare a un computer eventi semplici da visualizzare sullo schermo, come per esempio far muovere una figura nella direzione voluta. Fra poco sarà possibile pensare a quello che ci

interessa per visualizzarlo direttamente sullo schermo come ricerca da Google o da Wikipedia. Questo fenomeno, che implica una connessione diretta mente-macchina, io lo chiamo “mente aumentata”.

In questi casi la memoria biologica cede il passo a quella tecnologica perché così tutto è sempre a disposizione, onnipresente. A che serve lo sforzo di ricordare qualche l’accesso alla memoria può essere immediato? Persino i ricordi personali vengono delegati a fotografie e video digitali, lifelog, e così via. Già alla fine dell’Ottocento Alfred Jarry aveva previsto il futuro quando aveva parlato di *décervelage*. La macchina prende il posto della nostra mente in quanto “contenitore” e questa si svuota per dare più spazio alla capacità di stabilire le connessioni più pertinenti. Oggi, perdere la chiavetta USB rappresenta una piccola lobotomia. C’è chi ha perso il suo palmare, chi il telefonino, chi i dati sull’hard disk... tutte queste possono essere considerate delle forme di lobotomia. Però non è grave: fra poco potremo lasciare che siano le tecnologie a vivere al nostro posto! Oggi l’intelligenza e la rapidità mentale divengono più importanti della memoria per sopravvivere.

GDR – Lei ha inquadrato lo sviluppo storico dei media in termini sia tecnologici che biologici, riconoscendo che il linguaggio, tanto per fare un esempio, ha funzionato come il ‘software’ che ha permesso alle comunità umane di essere programmate per determinati tipi di sviluppo emotivo e cognitivo, scoraggiandone altri. Alla luce del coinvolgimento corporeo e dello sforzo comportamentale che l’interazione digitale richiede ai suoi utenti, il suo quadro teorico sembra aver anticipato l’importanza dell’immediatezza con cui forze invisibili vengono trasmesse, specialmente quelle connesse a emozioni come rabbia e paura, consentendo ai corpi sociali di influenzarsi reciprocamente, indipendentemente da quanto possa essere ampio il divario geografico o culturale che li separa. Potrebbe approfondire l’argomento per spiegare in che modo tali intensità ‘aptiche’, veicolate attraverso le più recenti tecnologie computerizzate e di trasmissione radio-televisiva, hanno contribuito all’affermazione e propagazione delle varie configurazioni politiche nell’era della globalizzazione?

DDK – Una teoria che ho iniziato a sviluppare recentemente si concentra sulla necessità di stabilire in quale misura Internet sia un sistema limbico. Sappiamo che il sistema limbico è un sistema legato alle emozioni, ma anche che queste ultime possiedono un carattere virale. Durante la primavera araba, migliaia di persone in Tunisia o in Egitto si sono riversate in strada per scontrarsi con i poliziotti e con i loro fucili. L'hanno fatto per rabbia... la rabbia nei confronti di un sistema che non funziona è stata tale che hanno abbandonato la sicurezza delle loro case per affrontare i pericoli della strada. Si tratta certamente di fenomeni di massa, ma non è possibile immaginare tutto questo senza una forte, enorme carica emotiva. Cosa alimenta questa carica? La rete, se vogliamo, ricorda per certi versi ciò che è stata la radio all'epoca del nazismo, ma il 'movimento' che la contraddistingue rappresenta qualcosa di diverso.

LE – La rete consente una partecipazione maggiore.

DDK – Sì, e questa è una qualità tattile; l'emozione è tattile, ciò che precede il movimento o l'azione. Si tratta di una ricerca ancora in corso e da cui sono molto preso in questo momento.

GDR – A questo proposito, credo possa essere particolarmente interessante notare la vicinanza tra il funzionamento della rete e uno dei 'media' storicamente più antichi, il 'rumour'. La carica emotiva con cui entrambi sono capaci di investire, contagiare e propagarsi tra la gente deriva forse dalla difficoltà per quest'ultima di verificare l'origine e la veridicità dell'informazione?

DDK – Ciò rappresenta, credo, la verifica della teoria di McLuhan per cui a una bassa definizione corrisponde un grande coinvolgimento, mentre in condizioni di alta definizione dell'informazione il coinvolgimento è ridotto. Un corpo di donna che concede poco allo sguardo possiede un grado di sensualità più elevato di un altro completamente nudo, proprio per la sua capacità di suggerire un'informazione che il cervello dovrà poi completare. Questo vale

anche per le notizie, la cui forza è tanto più travolgente quanto meno è alto il loro grado di precisione e affidabilità. È per questa ragione, sosteneva McLuhan, che la televisione è un mezzo più potente della scrittura, perché la televisione fornisce alla gente immagini imprecise, da completare. Chissà cosa penserebbe oggi delle televisioni ad alta definizione...

GDR – In effetti anche gli sciiti più conservatori sono contrari all'alfabetizzazione dei credenti, giacché la capacità di leggere e scrivere consentirebbe a chiunque di criticare, interpretare e, in ultima analisi, mettere in dubbio la parola sacra.

DDK – Esatto, questo aiuta a spiegare perché la Madrasa basi i suoi insegnamenti soprattutto sull'oralità. Chi non sa leggere e scrivere è un soggetto più semplice da indottrinare, poiché le sue capacità critiche sono ridotte. Se pensiamo alla diffusione dei libri nelle prime università medievali, questa avveniva principalmente tra gli studenti piuttosto che tra gli insegnanti; al punto che i primi, proprio grazie alla familiarità con la parola scritta, si rendevano spesso conto delle lacune, anche gravi, di chi insegnava. La critica letteraria, sociale e ideologica veniva principalmente dagli studenti, piuttosto che dai docenti, proprio perché più avvezzi alla lettura.

LE – Dunque anche lei pensa che la scrittura sia una forma 'fondamentale' di analisi e razionalizzazione?

DDK – Certamente. La scrittura permette di esercitare un potere sul linguaggio. Scrivere è una riflessione in atto, e senza lettura non esiste identità personale. Il problema è che, come diceva McLuhan, l'avvento dell'elettricità, soprattutto per quanto riguarda la tutela dell'identità privata, è stato come uno tsunami, ed è impossibile nuotare contro uno tsunami... Resta sempre qualcosa del passato, non possiamo certo immaginare che oggi all'improvviso tutta la cultura venga rovesciata, ma tra cento, duecento anni sì. E' successo già in passato, se pensiamo alla cultura medievale che è diventata nel

Rinascimento una cultura individualista. Oggi forse da una cultura individualista stiamo tornando a essere una cultura di tipo comunitario, basata sulle relazioni interpersonali.

LE – Questo può essere anche un elemento di positività. Ma, tornando a quanto si è detto prima, non pensa che il fatto che oggi i giovani leggono sempre meno potrebbe comportare un impoverimento delle loro facoltà critiche?

DDK – Il problema è che non si sa esattamente cosa succederà. Io non penso che perderemo le nostre facoltà critiche, ma dobbiamo guardare maggiormente agli sfondi per capire cosa stia accadendo, specialmente noi accademici, che tendiamo a guardare troppo alle figure in primo piano, senza considerare che si stagliano su uno sfondo preciso. Lo sfondo attuale è quello dell'elettricità, e l'elettricità ha rovesciato la situazione di controllo sul linguaggio. Se nell'era del dominio letterario era il corpo a controllare il linguaggio, oggi è nuovamente il linguaggio a controllare i corpi. La portata di questo rovesciamento è enorme e richiede una riflessione profonda sul Neobarocco, sulla sensorialità. Siamo prigionieri dei Big Data, della nostra rintracciabilità, prigionieri delle cose che lasciamo a disposizione di tutti. Sono in atto nuovi rapporti di potere che vedono non più gli utenti controllare lo schermo, ma lo schermo controllare i suoi 'utenti'.

FD – E' il tema sviluppato nelle prime pagine de La civilizzazione video-cristiana: è lo schermo che ci guarda, nel duplice senso del verbo "guardare": ci proietta addosso il suo fascio di luce e ci sorveglia.

DDK – Sì, lo schermo ci guarda.

LE – Questo dovrebbe portarci a riflettere maggiormente sulle possibilità che abbiamo di mantenere la nostra identità. Ricordo che in una precedente intervista le venne chiesto che impatto stesse avendo secondo lei l'uso dei computer e di Internet sull'identità dei ragazzi. Lei, ricorrendo a un paragone

molto suggestivo con la capacità della scultura greca di rendere nel dettaglio la figura umana, rispose piuttosto brevemente che viviamo in un periodo in cui si stanno perdendo invece alcuni aspetti relativi a ciò che definisce, identifica e rende unico l'individuo e che dobbiamo stare attenti perché c'è il pericolo reale di perdere la nostra identità. Dato il carattere piuttosto cupo e allarmante della sua affermazione, vorrebbe spiegarcela meglio, specialmente in relazione alla possibilità che i giovani d'oggi o le future generazioni vengano spersonalizzate, e non rese più potenti, dalle nuove tecnologie?

DDK – Un tempo ho ritenuto, forse ingenuamente, che l'identità privata non sarebbe mai andata persa, come invece sosteneva McLuhan. Credevo che, trattandosi di un diritto conquistato faticosamente, non vi avremmo rinunciato così facilmente. Invece devo riconoscere che oggi assistiamo a uno sforzo di identificazione che avviene sempre di più su uno schermo, piuttosto che all'interno dell'individuo, e ciò è particolarmente vero per l'attività dei giovani nei social media, e su Facebook in special modo.

FD – Questo mi fa riflettere sulla funzione della scrittura per la coscienza individuale. E mi chiedo: nella situazione contemporanea, in cui, come lei dice, siamo tutti 'pesci nell'acqua', che cos'è che riesce a svolgere la funzione dello specchio? Forse proprio le performing arts che danno, rimanendo una sorta di acquario, la consapevolezza del senso del tatto...

DDK – Sì, tenendo però presente che il nuovo specchio è una costruzione della persona digitale. Con una delle sue battute, Joyce era solito affermare di essere il primo ingegnere al mondo ad avere inventato la macchina più veloce di tutte. Interrogato sulla natura della sua invenzione, rispondeva che si trattava semplicemente di... uno specchio. Per la sua immediatezza, spiegava. Spostandoci all'oggi: da cosa è dato lo specchio? Da ciò che ciascuno di noi fa su Facebook, o dal profilo elaborato dal sistema? Da ciò che consapevolmente decidiamo di condividere, o da ciò che il governo o una certa società pensa di sapere di noi? Anche riguardo alla questione del 'tatto', si dice sempre che il virtuale non è materiale, perché nel virtuale si vedono

cose che non esistono, si vive cioè dentro una visione inesistente. Invece, io sostengo che siamo passati da una dimensione eterea a un'altra totalmente materiale. Il virtuale è fondamentalmente materiale. Se in passato l'enfasi sul visivo implicava una distanza che aveva anche una funzione 'protettiva', l'enfasi sull'interattività chiama oggi in causa la tattilità. Il tatto è il senso esteso per eccellenza perché è basato sull'estensione della pelle. Oggi non c'è più una distanza da cui formulare un giudizio, siamo tutti dentro e basta, come dei pesci dentro l'acqua.

LE: Ciò che lei ha definito 'the point of being'...

DDK – Proprio così, concetto che spiego in un libro che ho pubblicato recentemente. Siamo noi, di nuovo, al centro del mondo. La realtà non comincia più dal punto di vista rinascimentale, cioè dall'occhio o dal pensiero, ma dalla sensazione del nostro essere. Il 'point of being' è il ricordo che abbiamo del nostro corpo; una delle basi fondamentali dei processi cognitivi umani, ma facile da sperimentare e comprendere. Basta fermarsi un secondo e sentire la propria presenza fisica nel mondo per capire che la vera origine del nostro essere è qui, dentro di noi, non solo a partire dal nostro pensiero. Anche altri autori si stanno occupando della stessa questione, come ad esempio Rosane Araujo nel suo *The City is Me*, un libro splendido tradotto in varie lingue e che le sta facendo guadagnare una meritata notorietà.

Piuttosto che rappresentare un potenziamento della trascendenza, dunque, oggi la virtualità indica un fondamentale ritorno all'immanenza, e pure un rovesciamento, per quanto paradossale, della prospettiva. Per queste ragioni, la natura estesa dei nostri sensi rientra nel mio lavoro sul Neobarocco. Questo ribaltamento ci porta al centro del mondo, prima quello virtuale, e per estensione quello attuale. Il virtuale sta guadagnando sempre maggior forza sulla nostra realtà, a testimonianza forse della volontà, da parte dell'umano, del superamento della macchina.

GDR – E' come se oggi non ci fosse più un reale interesse verso l'oggetto o il dato in sé, ma si stesse piuttosto sviluppando una tecnologia più vicina alle modalità del sentire umano, dove non sono più gli elementi a essere importanti, ma ciò che li unisce, ciò che fa da tramite e che stabilisce la configurazione.

DDK – I grandi tormentoni del mondo contemporaneo sono il Cloud Computing, l'Internet of Things e i Big Data, cose differenti che contribuiscono a realizzare un unico obiettivo: fare di ciò che è tecnico un'unica cosa per inserirvi l'umano. Proprio come tutte le nostre cellule contribuiscono all'unicità del nostro corpo, tutto ciò che è disponibile in rete viene a far parte della stessa continuità. Quella dei Big Data è la prima tecnologia nella storia della comunicazione umana che non ha bisogno di essere intelligente, per niente. Non ci sono informazioni nei Big Data, finché non vengono interrogati. Sono le interrogazioni a determinare le risposte. Noi abbiamo sempre avuto risposte prima, dagli archivi, da una persona informata... ma questa volta è la configurazione della domanda a dover essere intelligente. Siamo stimolati, anzi siamo 'sfidati' nella nostra cultura attuale, nel nostro presente, a usare il massimo dell'intelligenza per porre la domanda giusta. McLuhan diceva che l'uomo del XXI secolo sarebbe stato quello che in mezzo a una strada avrebbe gridato: "Ho tutte le risposte, quali sono le domande?". Io oggi questa intuizione la vedo avverarsi nella vita quotidiana. Detto questo, tutto ciò – i Big Data, l'impronta digitale, e così via – costituisce certamente una minaccia tanto per la nostra identità e privacy, quanto per l'ordine sociale. E probabilmente ci sarebbe bisogno di una nuova etica.

Oggi ciascuno di noi ha molte identità digitali, per questo sto sviluppando il concetto di 'inconscio digitale'. Con questa espressione mi riferisco a tutto ciò che si sa su di noi ma che noi stessi non sappiamo. L'inconscio digitale è importante perché, come sosteneva McLuhan, più si sa su di te, meno esisti. La tua vita è controllata dal tipo di informazione che viene tagliato a misura su di te, o dal governo o dall'azienda di turno. A differenza dell'inconscio freudiano, che si limita ai rapporti dell'individuo con i suoi genitori e

con il suo ambiente – elementi che senza dubbio esercitano una grande influenza sullo sviluppo della sua vita psichica – l'inconscio digitale pervade tutti i livelli della vita dell'individuo, espandendosi fino a includere la configurazione stessa delle sue azioni e dell'ambiente che abita, i legami e le interconnessioni fra tutto ciò che fa. Oggi, non appena finisci di elaborare una richiesta su Google, Yahoo o qualsiasi altro motore di ricerca, il tuo schermo si riempie di notizie, di inviti, di offerte, e ti troverai a constatare che l'influenza che esercitano tutti i dati che hai lasciato in rete è più grande di quella esercitata sulla tua vita psichica da tutti i tuoi traumi d'infanzia messi insieme.

GDR – Ma se le cose stanno davvero così e, per dirla in termini foucauldiani, siamo passati dalla società dell'imposizione, della forza, a una società in cui i processi sono più subdoli perché sono invisibili, e sono invisibili proprio perché questo tipo di forze si regge sulla dissimulazione, non può essere che per converso, per poter prendere così tanto da noi, questi sistemi siano anche costretti a darci di più? Non può darsi, cioè, che abbiano bisogno che diventiamo anche noi più 'potenti' per certi versi? O lei pensa che tutto ciò avvenga soltanto a scapito nostro?

DDK – No, si tratta di prendere o riprendere potere sulle nostre vite. Penso che i Big Data siano utili a un sacco di cose. Non possiamo condannare una cosa senza considerarne i lati positivi. Intanto, la ragione umana è distribuita, oltre che auto-organizzativa. Se è vero che incontriamo quotidianamente dei problemi è altrettanto vero che troviamo sempre anche le soluzioni per questi problemi. Io non sono pessimista riguardo al futuro, anzi direi che sono abbastanza ottimista. Certo, penso che il cambiamento sia doloroso, come lo è stato per l'uomo del Rinascimento, anche se nel Rinascimento lo è stato meno che oggi. La sofferenza del Rinascimento era basata su una grande crisi epistemologica. Come passare da una società e da una cultura tribale, comunitaria, a una individuale? Oggi rifacciamo questo stesso passaggio tragico, però nel senso inverso: dall'individuo chiuso, opaco, alla società trasparente, connessa. La crisi d'identità si traduce spesso in violenza. Le guerre di religione non sono più locali, ma globali. Oggi

nella guerra fra Sunniti e Sciiti vediamo qualcosa di simile a quanto accaduto tra Protestanti e Cattolici. Si tratta di scegliere il riferimento alla giusta fonte di autorità, quella del Califfo piuttosto che quella del Papa. Riguardo in particolare alle guerre di religione odierne, è evidente a chiunque che organizzazioni come l'ISIS usano la religione per fini di propaganda, con l'intento di convincere le menti più ingenuie che gesti come il *suicide bombing* venga effettivamente ricompensato con non so quante vergini nell'aldilà. Cristianità, Islam... *même combat!* E con la stessa ferocia! Anche noi siamo discendenti dei Borgia, o dell'Inquisizione, e quindi non abbiamo esattamente le mani pulite sul piano religioso; non possiamo dire di essere stati sempre bravi noi rispetto a questi 'orrendi eretici' e giudicarli soltanto senza cercare di capire.

Ma ciò non toglie che siamo in una situazione penosa. Io considero le decapitazioni pubbliche diffuse in rete dall'ISIS una cosa assolutamente orrenda. Dobbiamo però ricordare che anche nella Francia del Seicento le decapitazioni erano pubbliche, e che l'ultima condanna decisa dallo stato prima della Rivoluzione Francese – da quando poi sarebbe stata introdotta la ghigliottina – fu quella di due marchesi, Cinq-Mars e de Thou. In quel periodo Richelieu aveva deciso di vietare tassativamente i duelli perché erano stati responsabili della morte della metà della forza militare francese, ma i due marchesi, che avevano un problema tra loro, si erano ribellati a Richelieu e si erano battuti a duello sotto la sua finestra fino alle sei del mattino. Dal duello uscirono entrambi vivi, ma Richelieu li condannò alla decapitazione pubblica per dimostrare agli altri nobili che facevano le stesse sciocchezze che non avrebbero più potuto farle.

Ora, tornando proprio a quello che succede adesso... la diffusione su rete globale di queste decapitazioni ci fa certamente ricordare questi trascorsi, ma ci fa anche capire la potenza enorme dei media usati adesso: essere sul posto, certo, non lo raccomanderei a nessuno, ma 'vederla'... è una decapitazione! Io non ho voluto vederla, non l'ho cercata, mi sono bastate due fotografie viste sul giornale. Ci sono persone che sono sadiche e provano piacere a vedere queste cose, e questo ovviamente è un loro problema. Ma il mio problema è di

sentirmi colpito interiormente da questa cosa. Parlando di tattilità, il fatto che le persone siano 'esposte' a queste immagini, che ormai sono globali, fa male. Non si può desiderare di vivere in un mondo in cui queste cose accadono. Ci si sente 'fisicamente' colpiti, almeno a me succede, e non credo di essere l'unico a sentirlo. Io continuo a vivere tranquillo, sono anche felice come persona, ho una personalità positiva, ma non posso eliminare completamente queste cose dal mio essere, fanno ormai parte di me. Allora, per quanto tempo ancora dovremo subire questa transizione? Perché è una transizione, e prima o poi le cose si calmeranno, *devono* calmarsi. Ma nel frattempo, quando accadono cose di questo tipo, la mia armatura... la mia corazza subisce un colpo, questo colpo mi 'tocca'. Ma si tratta di una tattilità di cui non si parla abbastanza. C'era un tempo in cui si aveva paura della bomba nucleare. Oggi non se ne parla praticamente più, anche se proprio ora è più pericolosa che mai. La Corea del Nord, ad esempio, potrebbe decidere di utilizzarla un giorno, ma nessuno ne parla più. Oggi è come se ci trovassimo in una situazione di... fragilità.

LE – Ma non sarà che a questa fragilità ci siamo arrivati proprio perché per secoli non siamo stati più esposti a questo genere di cose? E che questa fragilità ci induca anche a comportarci come se...

DDK – ...come se queste cose non esistessero? Sì, certo. Žižek parlava di 'paraocchi' e diceva che ideologicamente e socialmente noi mostriamo sempre non proprio un'indifferenza, ma comunque una tendenza a non voler guardare in certe direzioni. Un esempio potrebbe essere il mio rifiuto a guardare una decapitazione pubblica. Ma questi problemi ci sono, e ci saranno fino a che non si calmeranno. E io sono certo che si calmeranno, perché fondamentalmente la massa umana non è stupida... anche se certi eventi umani sì.

GDR – A questo proposito, quando lei prima parlava di esplosioni vulcaniche e di omeopatia, in particolare quando ha fatto l'associazione tra rete e omeopatia, mi chiedevo in effetti cosa intenda per omeopatia. L'esplosione vulcanica, che lei ha associato alla medicina tradizionale, è distruttiva, ma

paradossalmente può essere positiva proprio per questo. L'omeopatia invece rimanda alla cura. Che vuol dire? Che siamo malati, e che abbiamo bisogno di essere curati? Che ci sentiamo fragili e sentiamo il bisogno di un'arte che ci guarisca utilizzando lo stesso principio di ciò che ci fa star male?

DDK – Proprio così. Tornando a Eschilo (non è che non ami Sofocle ed Euripide, ma Eschilo è certamente più interessante per me)... Nel *Prometeo*, Oceano a un certo punto, parlando con il protagonista, gli dice "tu sei molto arrabbiato, ma sai che ci sono parole per calmarti?". Il senso del ruolo che l'arte ha nella vita umana è tutto in questo discorso. Quando Oceano, vedendo la grande rabbia di Prometeo contro Zeus, gli dice che esistono parole per calmarla, compie una riflessione sull'arte e sulla tragedia. Io direi che l'arte ha una dimensione profondamente terapeutica, e che fondamentalmente la catarsi è una cosa medica. L'idea della catarsi, della purificazione, ha spinto eserciti di critici d'arte a cercare di spiegare cosa fosse, ma per me il più bravo di tutti è stato Pedro Laín Entralgo, un medico spagnolo che ha scritto le cose più interessanti sulla catarsi, parlando esattamente del principio curativo del sentimento della catarsi.

LE – Ma esiste ancora secondo lei la catarsi come effetto prodotto nel pubblico dalle nuove forme d'arte?

DDK – Be', ci sono ancora dei film in grado di muovere questo tipo di sentimenti. Personalmente, ad esempio, quando ho visto *Il cacciatore*, ho camminato per due ore da solo per strada. La seconda volta che mi è successo qualcosa di simile è stato a Roma quando ho visto *L'ultimo inquisitore*. Più della violenza, mi ha colpito l'ingiustizia. E' un grande film, ma se n'è parlato poco. La catarsi avviene così per me. Sono stato colpito dal teatro, dal cinema, anche da alcune letture. Quando ero giovane, ad esempio, mi sono 'ammalato' dopo aver letto *La capanna dello zio Tom*; per tre giorni non sono riuscito ad alzarmi dal letto tanto ero rimasto colpito dalla storia. *Babel* di Iñárritu è stato l'ultimo film in grado di colpirmi così fortemente, però ci sono anche

tanti altri film che hanno avuto un effetto benefico su di me. Viviamo un'età dell'oro del cinema in questo momento.

LE – A me sembra che questo abbia a che fare in modo particolare con il tipo di storia narrata e con la forza di coinvolgimento che esprime. Le nuove forme d'arte, invece, basate molto di meno su modalità di narrazione classiche, non le trova più 'fredde'?

DDK – Alcune sono fredde, ma alcune sono decisamente calde. Oltre a *Les Plumes*, di cui vi dicevo prima, un'opera che mi ha colpito molto e che ha a che fare con la dimensione artistica plastica è *L'autre* di Catherine Ikam. Si entra in una grande stanza e su un grande schermo si vede un viso, un viso che non è proprio come una maschera, ma è un viso dipinto, che non pretende di essere totalmente realistico, pur essendo chiaramente il viso di una persona. A seconda dei movimenti che lo spettatore fa nella stanza questo viso lo segue e, se fa movimenti troppo veloci, riceve una risposta particolare dal viso. Il viso dialoga con lui, non ci sono parole, ma solo l'espressione del viso, e questo mi ha colpito molto. Non era freddo per niente. C'era uno straordinario rapporto di interazione tra il corpo dello spettatore, la sua presenza e le sue intenzioni, e quel viso. Ne sono stato molto colpito.

LE – Entrambi gli esempi di cui ci ha parlato sembrano offrire un'esperienza oltre che di interattività anche di immersività, per quanto fugace o istantanea possa essere. Altre forme artistiche attuali invece non sembrano regalare la stessa esperienza emozionale. Penso ad alcune espressioni che fanno uso di immagini e scrittura, come certi ipertesti letterari, che con la loro frammentarietà e la loro spinta messa in evidenza del 'mezzo' sembrano distanziare il fruitore piuttosto che coinvolgerlo. Ma l'animo umano, o la mente umana, non ha bisogno di entrare in un contatto più immediato, emozionale e immersivo con l'arte?

DDK – Io direi che adesso la forma d'arte più forte è quella cinematografica. Prima la davo un po' per scontata. Adesso invece

vedo di più la precisione della ricerca cinematografica, particolarmente quella americana. Prima c'era la mitologia dell'happy ending hollywoodiano, adesso in parte c'è ancora, ma viene dopo una sincera esplorazione della crisi umana. Per me il cinema è un sogno collettivo, io lo vedo proprio come una forma di produzione notturna, dal momento che un film lo si vede al buio (anche se ora forse meno perché si può vederlo anche di giorno sul telefonino o sul tablet) e non è chiara la fonte da cui proviene; una fonte costituita da una complessità di interazioni di forme artistiche. Il cinema mi dà un'emozione vera. Se non mi interessa, dopo venti minuti me ne vado, e sono contento di lasciar perdere perché il mio tempo vale di più. Ma se al contrario un film mi prende dall'inizio e continua a tenere alta la mia attenzione fino alla fine...

LE – Lei pensa che il cinema odierno, come altre forme d'arte preesistenti a quelle maggiormente legate a nuovi media, sia influenzato dalle nuove tecnologie?

DDK – Sì. Ci sono certamente alcuni film che sembrano esserne più influenzati di altri, ma credo che lo siano soprattutto le serie televisive. Tre grandi serie televisive in particolare mi hanno preso più di altre. La prima è *Mad Men*, geniale, ne ho viste almeno cinque stagioni, e si tratta di un caso di studio interessantissimo del mondo della pubblicità dall'inizio alla fine. Poi c'è *House of Cards*, anche se ho preferito *Mad Men* a *House of Cards*, perché specialmente verso la fine il protagonista, impersonato da Kevin Spacey, prima di tornare a essere presidente appare stanco. L'argomento però è brillante. E, infine, c'è *Person of Interest*, che è sui Big Data... una vera e propria opera artistica basata sui Big Data. Descrive un mondo al cui centro c'è un sistema di sorveglianza ambientale e di raccolta di informazioni che consente di prevedere i reati che stanno per essere compiuti. Un hacker geniale inventa per il governo americano una macchina che, un po' come in *Minority Report*, prevede le future vittime o le azioni criminali che verranno commesse in un determinato luogo. La macchina in questione è una macchina che dialoga con i personaggi attraverso un

sistema elettronico. Ad esempio, una volta si vede un telefono squillare in una strada vuota, alcuni personaggi rispondono e sentono quattro codici di libri, allora tornano a casa e, verificati i codici della biblioteca, si rendono conto che questi codici rimandano a eventi che stanno per accadere in determinati luoghi. La serie adesso è arrivata alla terza o quarta stagione. Io ne ho visto ad oggi una sessantina di episodi, ma ogni storia è diversa dall'altra, non si ripete mai la stessa situazione, alcuni personaggi che ami muoiono, e io ci ho messo una settimana per elaborare il lutto legato alla morte di Carter, un'agente di polizia brava e intelligente che viene uccisa... ma vedete questa è la catarsi, un'esperienza davvero emozionale.

Direi che oggi c'è un'elevata qualità in queste arti molto competitive che sono il cinema e la televisione. Finalmente il cinema di Hollywood ha superato se stesso, e la stessa cosa è avvenuta per le produzioni televisive, che sono in parte condizionate da Hollywood. E il cinema europeo dove si colloca? Il cinema italiano è stato il più grande durante gli anni Sessanta-Settanta. Adesso, pace a *La grande bellezza*...

LE – Ma le è piaciuto La grande bellezza?

DDK – La grande bellezza l'ho visto due volte. La prima volta mi sono arrabbiato, perché mi sembrava soltanto un Fellini a colori, con una musica fenomenale, ma... La cosa che mi aveva frustrato di più era il fatto che offriva una visione fredda, triste di Roma, mentre in Fellini c'era un'anima umana molto forte. Fellini amava i suoi personaggi, ma non penso che Sorrentino ami altrettanto i suoi. E questo mi ha fatto un po' male, ma la seconda volta ho rivisto il film senza lasciarlo a metà, il che per me significa che non è stato male. In effetti, se esci dal cinema dopo venti minuti perché un film non ti ha preso, ti pesa un po' andarlo a rivedere. Invece per questo film mi sono voluto dare una seconda chance. E ho avuto ragione. La vera 'grande bellezza' è quella delle immagini e dei suoni, però c'è anche un proposito sociale molto sottile nel riprendere Fellini cinquanta anni dopo. Non è un caso per

me che Sorrentino riprenda *Otto e mezzo* (1963) esattamente mezzo secolo dopo. Ci voleva un commento forte sulla Roma di oggi.

*LE – Per concludere, tornando a quanto abbiamo detto a proposito del dialogo intenso che i giovani di oggi intrattengono con i nuovi media e le nuove tecnologie, devo confessare di nutrire alcuni timori riguardo alla capacità dei nostri studenti di restare concentrati durante le lezioni (e qualcosa mi dice che questa diminuita capacità stia influenzando anche altre sfere delle loro attività e interazioni quotidiane). Quando una volta ho chiesto ai miei studenti più giovani di spegnere i loro smartphone e tablet, perché mi sono accorta che ne erano distratti, loro non si sono mostrati soltanto sorpresi da quella mia ‘strana’ richiesta, ma anche terrorizzati al solo pensiero di essere ‘disconnessi’. Nella prefazione all’edizione italiana del libro di Henry Jenkins, *Convergence Culture*, il collettivo Wu Ming afferma che faremmo meglio ad abituarci alle capacità ‘multitasking’ dei giovani, cioè, all’“attenzione parziale continuata” che ci riservano (e che in Italia – come il collettivo denuncia – “è la bestia nera di insegnanti, genitori e intellettuali gentiliani”) perché è l’unico modo che questi giovani hanno per affrontare il nuovo ambiente in cui vivono. Mantengono un’attenzione diffusa o ‘a bassa intensità’ verso un’ampia varietà di stimoli, ma sono pronti a passare alla modalità ‘ad alta intensità’ quando uno di questi stimoli si modifica significativamente, avvisandoli della necessità di prestare maggiore interesse. Lei è d’accordo con quanto afferma il collettivo Wu Ming? E, in particolare, come vede il futuro dell’insegnamento nelle scuole o nelle università? Pensa che la didattica sia irreversibilmente destinata a trasformarsi in qualcosa di diverso? Qualcosa di molto più simile a una miscela di stimoli verbali, visivi e, perché no, musicali? Qualcosa che sia maggiormente in grado di catturare e attivare l’attenzione ad alta intensità dei futuri nativi digitali o, ‘screen persons’, se possiamo usare un suo termine in questo contesto?*

DDK – L’osservazione di Wu Ming è magnifica. Sono pienamente d’accordo. Inoltre la sua domanda contiene in gran parte già la risposta. Pensando alla stessa cosa, ricordando la mia intera esperienza di professore, mi pare evidente che tutto il sistema educativo, non solo in Italia ma in tutto il mondo, inclusi gli Stati Uniti e il Canada, sia

fuori strada. Ci sono eccezioni, è chiaro; ci sono alcune scuole, alcuni centri universitari che stanno sperimentando formule nuove. Personalmente ho passato la maggior parte della mia vita professionale a sperimentare diversi metodi d'insegnamento che mi hanno portato a stimolare la collaborazione piuttosto che la competizione fra gli studenti. Parlo in particolare di una pedagogia che mi piace definire 'Gesuiti 2.0'; una definizione con cui vorrei ricordare che la prima, e fino ad oggi ancora la migliore forma di pedagogia occidentale fu inventata da Ignazio di Loyola. La sua visione era basata sul medium dominante del suo tempo: la stampa, la scrittura. Il mio Gesuita moderno s'ispira alla tecnologia dominante del 'suo' tempo, la rete e il mondo digitale, per ristrutturare l'educazione, ripensare ai suoi obiettivi e includere la pratica della creazione digitale nella suo *ratio studiorum*. L'obiettivo di Loyola era di formare i futuri leader della società in cui viveva, di rinforzarne la personalità e di definire con la lettura, la scrittura o il teatro un'identità ben separata, ben distinta per ogni studente. L'obiettivo oggi sarà piuttosto formare persone 'connesse', interdipendenti, creative, e dare loro un'etica, sempre cristiana, di responsabilità, carità, collaborazione, condivisione, senso civico e soprattutto onore, senza la quale non potremo rimanere a lungo nella società della trasparenza. L'accento dovrà cadere su come relazionarsi e come presentarsi socialmente piuttosto che su come diventare una persona 'unica'.

Gli autori

Giuseppe De Riso

Giuseppe De Riso insegna Letteratura inglese presso l'università 'Orientale' di Napoli, dove ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in 'Studi culturali e postcoloniali del mondo anglofono'. Ha pubblicato un volume dal titolo *Mappe affettive e corpi biomediatati nel videogioco tridimensionale del mondo anglofono* (2013) e alcuni saggi, tra cui "'Negative' Heterotopias: Opacity in Virtual Worlds and Social Networks" e "Af-

fect and Agency in Modern Warfare Videogames: Feeling the Muslim Enemy". Attualmente i suoi interessi sono focalizzati sul ruolo che letteratura e media elettronici hanno svolto nella formazione della sfera pubblica nelle nazioni del sud-est asiatico.

Fabrizio Deriu

Fabrizio Deriu è ricercatore di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Teramo e membro del collegio docenti del dottorato in "Musica e Spettacolo" della Sapienza Università di Roma. Si occupa prevalentemente di teoria delle arti performative e di storia dell'attore nel Novecento 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* (1999), *Performático. Teoria delle arti dinamiche* (2012); *Mediologia della performance* (2013); ha inoltre tradotto e curato l'antologia di saggi di Richard Schechner, *Magnitudini della performance* (1999).

Lucia Esposito

Lucia Esposito è ricercatrice di Letteratura inglese presso l'Università di Teramo. Tra i suoi interessi compaiono Shakespeare e il teatro barocco; il romanzo postmoderno e sperimentale; la città e le sottoculture giovanili; il rapporto tra letteratura e tecnologie; performance e performatività. Ha pubblicato vari articoli e saggi, ad esempio la monografia *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett* (2005), e co-curato oltre al volume *Metropoli e nuovi consumi culturali* (2009), e il numero 26 della rivista 'RAEI' dedicato a *Identity, Culture, and Performance Studies* (2013).

Alessandra Ruggiero

Alessandra Ruggiero è ricercatrice di Letteratura inglese presso l'Università di Teramo. Ha pubblicato articoli e saggi sul teatro inglese, soprattutto cinquecentesco (edizione critica e traduzione di *Elvetham*,

2002), la metropoli contemporanea e le tecnologie della scrittura e della memoria nella narrativa inglese e anglo-americana. Su performance e performatività ha recentemente co-curato una raccolta di saggi (*Metropoli e nuovi consumi culturali. Performance urbane dell'identità*, 2009) e la sezione monografica del numero 26 (2013) della rivista 'RAEI', dedicata a *Identity, Culture, and Performance Studies*.

Email: gderiso76@gmail.com; fderiu@unite.it; lesposito@unite.it; aruggiero@unite.it

L'intervista

Data invio: 25/11/2014

Data accettazione: 30/11/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

De Riso, Giuseppe – Deriu, Fabrizio – Esposito, Lucia – Ruggiero, Alessandra (eds.), "Intervista a Derrick De Kerckhove", *Tecnologia, immaginazione, forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between* IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>