

L'IMMAGINE DEL PENSIERO. L'AURA DELLA FIGURA TRA ANTROPOLOGIA E FILOSOFIA

Stefano Lilliu

Indice

<i>Introduzione</i>	pag. 1
<i>Capitolo 1 – Le origini della figura</i>	pag. 3
<i>Capitolo 2 – L'avvento della scrittura</i>	pag. 22
<i>Capitolo 3 – La grande svolta</i>	pag. 38
<i>Capitolo 4 – Figurazione ed interpretazione</i>	pag. 72
<i>Bibliografia</i>	pag. 94

Introduzione

Cosa è una figura? Cosa significa figurazione e che tipo di relazione di mondo esprime? In che senso il sorgere della figura coinciderebbe con l'emergere della concettualità? E di quale concettualità si sta qui propriamente parlando? Ecco l'evento di un'altra figura, l'abito del domandare, direbbe Carlo Sini, che fa qui le veci di un'altra figura ancora, quella del filosofo esperto di concetti, direbbe Gilles Deleuze, concetti posti per domande particolari come questa; filosofo che parla per figure e pensa per immagini.

L'emergenza del gesto figurativo, quale gesto primo dell'umano, sintomo di una mente immaginante e astrante, sarà considerato dal punto di vista delle ricerche di Leroi-Gourhan e ancor prima delle riflessioni di Giordano Bruno e di Gregorio di Nissa. Attraverso sterminate antichità quel gesto è in cammino fin dalla liberazione della mano dalla deambulazione sulle quattro zampe: instaurazione della statura eretta che rese l'uomo diverso da ogni altra specie vivente, come già ben sapeva Platone che nel *Filebo* rappresentò l'uomo come una pianta la cui radice, la testa, affonda nel «cielo». Da quell'evento iniziale si dipartono innumerevoli conseguenze, per noi impensabili nella loro totalità. Innanzitutto la possibilità di render la mano avvezza ai più svariati usi, di liberarla da una pratica particolare per inserirla in nuove occorrenze, da cui nuove pratiche di vita e d'espressione: prima fra tutte l'uso strumentale della mano in contesti operativi finalizzati. Dalla mano alla protesi: una mente progettante emerge dalla manipolazione di mondo operata dalla mano, e insieme ad essa un mondo «a portata di mano».

Sintesi di questa rivoluzione fisico-strutturale, espressioni di una mente progettante e immaginante, le prime forme di figurazione dell'uomo saranno chiamate a testimoniare di quell'evento discriminante che ci rese una specie singolare. In esse si opera, come direbbe Anati, una condensazione delle più svariate esperienze di mondo degli uomini del Paleolitico; condensazione patica-concettuale operata dalla figura. I grandi rilievi rupestri di Lascaux e Altamira in Europa, come quelli rinvenuti in Africa, America, Asia e Oceania recano «traccia» delle complesse forme di concettualità, le più antiche dell'uomo. Costanti in esse troviamo sempre dei motivi figurativi, colori, ideogrammi, segni al limite dell'umano, che denotano già un modo umano di stare al mondo e di figurarselo.

Tale vasto e universale linguaggio figurativo non fu mai veramente dimenticato e venne trasmesso per generazioni, come dimostreranno le straordinarie ricerche di Marija Gimbutas riguardo alle culture neolitiche europee e asiatiche. Seppur mutate di supporto e contesto, le antiche figurazioni del Paleolitico

perdurarono e si trasmisero nell'«inconscio collettivo» della posterità. Si depositarono nel patrimonio della mente logica occidentale grazie a una singolare sinergia di nuove e imprevedibili pratiche d'espressione, quali ad esempio le pratiche di scrittura cuneiforme, consonantica e infine alfabetica, descritte nella grande archeologia del sapere segnico di Clarissa Herrenschildt. Quest'ultima pratica di scrittura poi, la pratica alfabetica, per la semplicità del mezzo espressivo e la diffusione che ebbe tramite il commercio fenicio e greco nel Mediterraneo, conobbe uno sviluppo d'immensa portata e condizionò in maniera imprevedibile i destini della concettualità occidentale, la cui provenienza alfabetica sarà delineata da quella «genealogia della mente logica» illustrata da Carlo Sini.

Gli antichi disegni paleolitici andarono progressivamente sprofondando nei segni alfabetici: continuarono a raf-figurare l'evento del mondo, ma su nuovi supporti e per nuovi percorsi di senso. L'insieme di queste vicende e di questo immane *transfert* verranno descritte da Alfred Kallir, che con la sua semantica bisferica contribuirà in modo determinante a «risvegliare» l'aura della figura soggiacente ai segni di scrittura. Questa evocazione dell'aura restituisce il suo senso al cammino della figura e ci aiuterà a delineare l'origine della nostra immagine di pensiero, come l'ha definita Deleuze. Immagine di pensiero come processo all'opera già da quel primo «stacco», realizzato dalla stazione eretta, che liberò le mani dalla deambulazione e ci assegnò al nostro destino di *sapiens*.

Tramite la storia della figura c'imbatteremo in un grande bivio della storia delle civiltà, la biforcazione essenziale causata dai due grandi modi di mettere all'opera la figura. Così da una parte l'operazione occidentale del senso verrà enucleata dalle analisi di Carlo Sini, che evidenziano lo sfumare della figura nello sfondo invisibile del segno, nella sequenza puntuale della linea di scrittura: operazione alfabetica per eccellenza, da cui discende l'oblio progressivo dell'aura della figura, la sua concreta esperienza di mondo, in nome della produzione di quell'ultrasensibile che è il concetto logico. Dall'altra l'arte o espressione figurativa delle trasformazioni naturali colta dall'ideogramma orientale, che produce un alternativo universo di senso, verrà illustrata brillantemente da Fenollosa e Jullien. In tale pratica ideografica la figura si fa espressiva e presentifica pervasivamente l'aura, come piano inerente a tutte le variazioni operate in figura. Tale operazione sarà analizzata in due sensi: dal punto di vista della linea, che riproduce l'essenza dinamica dell'evento, il suo immane mutare, e dal punto di vista della figura che immobilizza solo temporaneamente ciò che è inarrestabile, l'azione del divenire declinato nelle prospettive di ciò che i filosofi cinesi chiamavano i «diecimila esseri», ovvero la totalità degli esistenti.

Allora ciò che ossessionava già lo Husserl de *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, e che oggi dovrebbe ancora ossessionare con la stessa carica eversiva noi tutti, è che le rivendicazioni di universalità della filosofia e del razionalismo occidentali potrebbero anche, alla fine, rivelarsi insostenibili e infondate. Se infatti quel modello d'indagine, che affonda le sue radici nel modello della *theoria* della Grecia antica, non implica alcuna universalità, quale orizzonte del pensiero, e altro non è che la manifestazione di un ennesimo «mondo della vita», prodotto da una cultura determinata fra le tante, allora non si può stabilire se l'umanità europea rechi in sé un'idea assoluta oppure se non sia un «mero tipo antropologico empirico» come la «Cina», o l'«India». Forse, si potrebbe a questo punto aggiungere in glossa ad Husserl, «Europa» e «Cina» rappresenterebbero piuttosto due modi diversi di porsi in figura davanti all'evento del mondo. Singolarità convergenti, o per meglio dire con-venienti,

entrambi i «tipi» derivano pur sempre da un'unica azione delimitante, Shitao direbbe da un Unico Tratto di Pennello: l'azione figurativa inaugurata dai nostri antenati paleolitici, che per primi operarono quella discontinuità del pensiero all'interno del *continuum* indifferenziato, che Deleuze identifica come il caos iniziale e Sini con l'evento del mondo. «Cina» ed «Europa» si rivelerebbero infine per quello che sono, due «strati» di un'unica immagine di pensiero, un unico piano d'immanenza su cui viaggiano a velocità infinita le infinite determinazioni della sostanza del mondo, il cui evento non cessa di esprimersi nella molteplicità singolare delle sue figure. Alla fine niente di tutto ciò si può evitare: quelle figure al fondo della caverna non sono mere ombre, come Platone pensava, ma sono i segni della nostra umanità.

Capitolo 1 - Le origini della figura

All'origine della figura: la liberazione della mano e l'utensile

E che ciò sia la verità, considera un poco al sottile, et examina entro a te stesso quel che sarebbe se, posto che l'huomo avesse al doppio d'ingegno che non have, e l'intelletto agente gli splendesse tanto più chiaro che non gli splende, e con tutto ciò le mani gli venissero trasformate in forma de doi piedi, rimanendogli tutto l'altro nel suo ordinario intiero. Tutto questo, se oculatamente guardi, si riferisce non tanto principalmente al dettato de l'ingegno quanto a quello della mano, organo degli organi¹.

È la mano, organo degli organi secondo Giordano Bruno, che ha reso l'uomo «dio de la terra»² e gli ha dato potere sulle bestie e sulla natura. La mano, luogo d'origine della tecnicità, va intesa come soglia che scandisce il passaggio dall'animalità all'umanità. È dalla mano dunque che bisogna procedere per cercare le prime tracce di umanità.

Il momento decisivo per lo strutturarsi progressivo delle capacità della mano, secondo l'illustre paleoantropologo francese André Leroi-Gourhan³, fu quello del raddrizzamento dell'essere vivente sui suoi piedi, ovvero il bipedismo. Già nel 379 d.C. Gregorio di Nissa, nel suo *Trattato della creazione dell'uomo*, aveva indicato nella liberazione della mano dalla deambulazione l'origine della tecnica e del linguaggio umani. Anche per i paleoantropologi moderni la mobilità può essere considerata l'asse del percorso evolutivo dell'uomo, percorso che si scandisce, secondo Leroi-Gourhan, in quattro tappe fondamentali: l'assunzione della statura eretta (il bipedismo), lo sviluppo di aree cerebrali funzionalmente determinanti (la corteccia prefrontale), l'affrancamento della mano dai processi di locomozione al fine di poter integrarla nell'esecuzione tecnica, e l'affermarsi di forme di vita culturalmente organizzate. In realtà le quattro tappe non vanno pensate come a momenti separati, ma a fasi altamente interconnesse nel processo evolutivo: ad esempio le specie la cui struttura corporea corrisponde alla maggior liberazione della mano sono anche quelle il cui cranio è in grado di contenere il cervello più grande, dato che liberazione della mano e

¹ G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaso*, John Charlewood, Londra, 1585, ora in *Opere italiane*, Utet, Torino, 2006.

² G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, John Charlewood, Londra, 1584, ora in *Opere italiane*, Utet, Torino, 2006.

³ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Edition Albin Michel, Parigi, 1964, vol.1, trad.it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977, vol.1.

riduzione degli sforzi della volta cranica sono due termini della stessa equazione meccanica. Dai quadrupedi marciatori alle acquisizioni dei bipedi si verificano dunque profonde trasformazioni somatiche: trasformazioni della colonna vertebrale, della sospensione cranica, del volume del cervello e delle sue interconnessioni corticali, della dentatura, della mandibola, della spaziatura frontale, dell'intera organizzazione del campo anteriore e delle relazioni tra il polo facciale e il polo manuale.

L'avvenimento forse più importante per comprendere la rivoluzione avviata dalla stazione eretta, afferma il paleoantropologo italiano Francesco Facchini⁴, fu la scoperta effettuata da L. Leakey, il 17 luglio 1959, nella gola di Oldoway, in Tanzania, di uno scheletro australopitecico di misura umana, lo *Zinjanthropus boisei*, accompagnato da utensili molto primitivi. Nel 1964 L. Leakey, Ph. V. Tobias e J. Napier attribuirono all'uomo dal quale proveniva quel fossile il nome di *Homo habilis*, poiché la scoperta di ciottoli intagliati lungo il margine di una faccia (*choppers*) o di entrambe le facce (*chopping tools*) provava la sua abilità a fabbricare degli utensili. Questo coetaneo dell'Australopiteco si contraddistingue per la posizione eretta, per il volume e l'impronta del cervello, per i denti, per la base del cranio che permette una posizione del capo più equilibrata sopra una colonna vertebrale più dritta.

L'acquisizione della statura eretta fu anche il momento di quello che Leori-Gouhran chiama «l'equilibrio antropico», cioè l'equilibrio umano. L'*Homo habilis* risponde in modo soddisfacente a questo equilibrio inaugurato dalla posizione eretta, rispetto agli Australopitechi e alla loro deambulazione mista; presenta un dinamismo di verticalità che si manifesta solo a partire dal bipedismo. I paleoantropologi hanno constatato che un abisso separa l'*Homo habilis* dal suo avo Australopiteco, poiché presso l'*Homo habilis* c'è l'abbozzo di caratteristiche fisiche, culturali e sociali inesistenti presso l'Australopiteco, ma che serviranno da base allo sviluppo dell'*Homo sapiens*. L'*Homo habilis* si serve di ciottoli come utensili; la cultura dell'uso dei ciottoli, chiamata anche *pebble culture*, offre informazioni preziose sulla mentalità dell'*Homo habilis*: la serie degli utensili e degli alimenti consumati, l'ambiente naturale, il genere di vita che conduceva. Il taglio delle selci implica la sperimentazione, immaginazione e scelta del materiale e della forma. Nella cultura oldowayana le zone adibite al taglio delle pietre ci hanno fornito una quantità di documenti sufficiente per constatare che i tagliatori di selce sceglievano i loro materiali, scartando ciò che non soddisfaceva determinati requisiti. La scheggiatura bifacciale, ad esempio, attesta la ricerca di simmetria. La pratica della caccia con armi ricavate dalle ossa animali implica l'elaborazione di strategie collettive, oltre che lo sfruttamento di risorse naturali derivate dalla consumazione della selvaggina. L'organizzazione dello spazio ci fornisce un altro indizio della loro «coscienza simbolica». Le strutture delle capanne, infatti, presentano una ripartizione in tre aree: soggiorno, spazio riservato al taglio delle carni di animale, zona di fabbricazione degli utensili.

La scoperta della *pebble culture* fornisce anche il primo esempio di utilizzo di un intermediario tra la mano dell'uomo e l'oggetto da lavorare: l'utensile. L'utensile, afferma Leroi-Gourhan, presuppone innanzitutto il gesto della presa manuale, e dunque l'esistenza di un bipede dalle mani libere. Ma oltre al semplice bipedismo si verifica anche una rivoluzione nell'azione, uno stacco senza precedenti. Lo stacco operato dall'*Homo habilis* consiste essenzialmente nel fat-

⁴ F. Facchini, *L'uomo. Le origini: introduzione alla paleoantropologia*, Jaca Book, Milano, 1990.

to che la mano non è più l'utensile, come per gli animali, ma essa diventa motore dell'utensile e arricchisce progressivamente le sue modalità d'azione: la mano è in diretta motricità sull'utensile. L'azione tecnica è da sempre presente dagli Invertebrati all'uomo. Nell'animale, utensile e gesto si fondono in un sol organo in cui la parte motrice e la parte che agisce non si distinguono: le pinze del granchio e i suoi muscoli mandibolari si confondono con il programma operativo mediante il quale si esprime il comportamento dell'animale per l'acquisizione degli alimenti. L'utensile nasce letteralmente dal dente, dall'unghia, dalla pinza, dal braccio, senza che niente nel gesto segni la rottura dall'azione del corpo vivente. Perché l'utensile faccia la sua comparsa in senso propriamente umano è necessario quindi non solo un gesto che lo renda tecnicamente efficace, ma anche, come ha affermato brillantemente George Bataille⁵, una frattura che distanzi il gesto dall'azione. La mano umana è umana in quanto si distacca dal movimento, e non per quello che è: il valore umano del gesto tecnico non risiede semplicemente nella costruzione di utensili, bensì nella frattura che allontana la mano dall'essere naturale prolungamento dell'azione, utensile, e la fa divenire motore. L'azione manipolatrice dei Primati, in cui gesto e utensile si fondono, è assai lontana da quella dell'*Homo habilis*, in cui la mano è in motilità indiretta e l'utensile manuale è divenuto separabile dal gesto motore: qui si compie la vera liberazione della mano, perché il gesto motore viene ad essere esternato in una macchina manuale che lo prolunga e lo trasforma, che crea lavoro.

La mano, continua il paleoantropologo francese, dispensata da esigenze immediate di afferramento e di trasporto, si stacca come protesi dell'azione. La mano si espone e si distanzia dal corpo vivente registrando ricettivamente i segnali di un fuori, che comincia a delinearci solo ora come tale. L'utensile produce esteriorità, pone e separa un soggetto da un oggetto, inaugura un'interruzione nella continuità, indistinta per l'animale, dell'ordine reale. L'oggettualità dell'utensile deriva dalla conoscenza chiara e perfetta che ne ha il suo costruttore, afferma Bataille: egli sa ciò che è l'oggetto che ha prodotto, nella differenza dall'essere che egli stesso è. Questa conoscenza determina la distanza dell'uomo dal mondo: ecco lo stacco prodotto dallo strumento litico. Nella sua valenza originaria il gesto tecnico è una presa di distanza dal mondo; questo gesto delinea un orizzonte di relazione con il mondo: è un formare, delimitare, disegnare il proprio corpo in corrispondenza con il mondo, entrambi posti in una relazione gestuale che insieme li distanzia e li collega, ovvero li relaziona. Il gesto tecnico, si potrebbe dire, è l'articolazione originaria, articolazione che è un tracciare confini e perciò dividere: distingue l'indistinto, che perciò anche collega. Così il movimento essenziale del gesto è questa sua oscillazione: la percezione dell'interno per l'esterno e dell'esterno per l'interno; movimento chiasmatico, come lo ha definito Merleau-Ponty⁶. La traccia di confine che il gesto umano disegna oscillando è quella distanza originaria a partire dalla quale se ne formano sempre di nuove, innumerevoli distanze fra il soggetto costruttore e gli oggetti costruiti.

Simultaneamente alla liberazione della mano e alla distanza dal mondo inaugurata dall'utensile, l'affrancamento della bocca e della lingua, e lo svilup-

⁵ G. Bataille, *Théorie de la Religion*, Gallimard, Paris, 1973, trad. it., *Teoria della religione*, SE, Milano, 2008.

⁶ M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.

parsi di nuove funzioni cerebrali determinano un'ulteriore differenza dell'*Homo habilis* dai suoi antenati Primati: l'articolazione del linguaggio, che definisce, su un altro piano, la distinzione fra un'interiorità e un'esteriorità. Dopotutto è stato proprio Leroi-Gourhan ad aver evidenziato il legame tra tecnica e linguaggio:

Abbiamo visto che la fisiologia della corteccia cerebrale denota una stretta parentela tra le fibre delle proiezioni manuali e le fibre facciali. Sappiamo inoltre che le aree 8 e 44 della corteccia fronto-parietale intervengono in due anomalie del linguaggio, connesse l'una con l'impossibilità di formare i simboli scritti del linguaggio (agrafia), l'altra con l'impossibilità di mettere in ordine i simboli vocali (afasia). È chiaro quindi che esiste un nesso tra mano e organi oringo-facciali. In altri termini l'uomo fabbrica utensili concreti e simboli, e gli uni e gli altri nascono da uno stesso processo, o meglio fanno ricorso alla medesima attrezzatura di base. Questo induce a pensare non solo che il linguaggio sia tipico dell'uomo quanto l'utensile, ma anche che entrambi siano unicamente l'espressione della stessa facoltà dell'uomo. Dunque esiste la possibilità di un linguaggio a partire dal momento in cui la preistoria ci tramanda gli utensili, perché utensile e linguaggio sono collegati neurologicamente e perché l'uno non è dissociabile dall'altro nella struttura sociale dell'umanità⁷.

Linguaggio e utensile si trovano così ad essere espressioni di una stessa facoltà di simbolizzazione, caratteristica dell'uomo. Si è visto che tale facoltà era già insita nell'*Homo habilis*, perciò si ritiene che quest'uomo arcaico fosse già dotato di un linguaggio. In ogni caso i suoi utensili e la sua cultura mostrano che la sua facoltà di simbolizzazione era notevolmente sviluppata: una nuova facoltà che gli consentì di porre il mondo al limite, nella distanza della figura.

Si fa strada dunque un'ipotesi, o meglio l'ipotesi per eccellenza di Leroi-Gourhan, e cioè che la figurazione, o immaginazione, non abbia in origine niente a che vedere con la vista, ma con le mani. Sono le mani ad aver imparato a modellare cose che ancora non esistono. Le mani fingono, cioè plasmano figure: quelle cose che rimangono di un'azione invisibile, l'azione invisibile del concetto. Con l'utensile si compie una fase del progresso umano, i nostri antenati cominciano a frequentare un modo di figurarsi il mondo, di metterlo a distanza, poiché la tecnica esige una mediazione da parte dell'uomo: l'idea, il progetto. In effetti, per foggare un *chopper*, afferma lo storico Julien Ries⁸, il suo costruttore deve innanzitutto farsi un'immagine dell'utensile compiuto, e ciò condiziona la scelta del ciottolo più adatto, scelta ancora più importante quando si tratta di foggare un'amigdala. In secondo luogo egli deve avere un'idea di tutte le operazioni necessarie alla realizzazione del progetto: la memoria operativa. Pertanto la tecnicità dell'*Homo habilis* non si limita a una questione d'iniziativa, o di casualità, ma presuppone un importante intervento dell'intelligenza e dell'immaginazione umane.

In conclusione i fattori che hanno reso possibile la comparsa dell'*Homo habilis* sono stati l'affrancamento della mano e nello stesso tempo la liberazione della bocca: non più impegnata nell'afferrare, nella lacerazione, prensione e trasporto di pesi, la bocca, disponibile per l'articolazione dei suoni, si esprime nella voce. Questa relazione tra il linguaggio e la mano va pensata come un rap-

⁷ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., pp.135-136.

⁸ J. Ries, *Opera omnia*, Jaca Book, Milano, 2006, vol. 4.

porto organico: il tecnicismo manuale corrisponde all'emancipazione tecnica degli organi facciali, rendendoli adatti alla parola; contemporaneamente la stazione eretta libera il volume della calotta cranica, creando uno spazio propizio alla comparsa della corteccia prefrontale, con le funzioni superiori che le competono.

Nell'*Homo habilis* dunque esisteva già la possibilità di concepire simboli espressivi che egli era in grado di tradurre in gesti, suoni, in realizzazioni di oggetti. Il raddrizzamento del corpo era una condizione indispensabile non soltanto per l'evoluzione fisica e la liberazione delle mani, ma anche per l'articolazione di un linguaggio. Le prodigiose scoperte realizzate nella Rift Valley africana evidenziano la presenza di una vera e propria cultura dell'*Homo habilis*, forniscono la prova che quest'uomo è un *Homo symbolicus*, e che quest'uomo simbolico ha più di due milioni di anni di storia.

Il Paleolitico e le pitture parietali: le più antiche figure dell'uomo

Quali sono le più antiche tracce dell'umano? Dove possiamo dire «qui c'era l'uomo», un essere che si figurava il mondo, un essere che cominciava ad avere il mondo al limite, che cominciava ad immaginarselo e quindi ad agire in base a schemi, figure, limiti, possibilità di pensiero? Si è affermato che il gesto primo dell'umano è il gesto tecnico, con cui si emancipa definitivamente dal mondo animale. È ora di andare oltre e affermare che il gesto primo, insieme al gesto tecnico, è il gesto figurativo.

Ecco che porre la domanda su quali siano le prime tracce dell'umano, pone anche implicitamente la domanda su quali siano le più antiche figure tracciate dall'uomo; rispondendo a una, si risponderà ad entrambe. Per fare ciò sarà necessario soffermarsi e confrontare le analisi condotte dai paleoantropologi André Leroi-Gourhan⁹ ed Emmanuel Anati¹⁰, al fine di cogliere il nesso fra le prime forme di figurazione e le prime forme di vita propriamente umane.

Nel precedente capitolo si è visto che l'emergere dell'*Homo habilis* coincide con la sua capacità di fissare il pensiero in simboli materiali. Le più antiche manifestazioni artistiche finora note, che risalgono alla fine del Mousteriano (circa quarantamila anni fa), secondo Leroi-Gourhan e Anati ci pongono davanti a un fatto molto importante: se infatti il tecnicismo bipolare di numerosi Vertebrati sfocia, per i Primati, nella formazione dei due binomi funzionali (mano-utensile e faccia-linguaggio), che intervengono nella progressiva mobilità della mano e della faccia nel modellare il pensiero in strumenti di azione materiale e in simboli sonori, con l'emergere dei simboli grafici s'instaurano nuovi rapporti fra i due poli operativi, rapporti esclusivi e tipici dell'umanità. In questi nuovi rapporti, la visione occupa il posto predominante nei binomi faccia-lettura e mano-grafia. Tali rapporti sono esclusivamente umani perché, se a rigore si può dire dell'utensile che è noto anche ad alcuni esempi di animali e del linguaggio che è semplicemente un superamento dei segnali vocali del mondo animale, fi-

⁹ In particolare mi riferisco alle opere di A. Leroi-Gourhan *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Parigi, 1965 (trad.it. *I più antichi artisti d'Europa. Introduzione all'arte parietale paleolitica*, Jaca Book, Milano, 1983), *Le geste et la parole*, vol. 1-2, Edition Albin Michel, Parigi, 1964 (trad.it. *Il gesto e la parola*, vol. 1-2, Einaudi, Torino, 1977), *L'homme et la matière. Évolution et techniques*, Edition Albin Michel, Parigi, 1943 (trad.it. *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993).

¹⁰ Di Emmanuel Anati saranno prese in considerazione le opere *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano 1988; e *Le radici della cultura*, Jaca Book, Milano, 1992.

no all'avvento dell'*Homo sapiens* (195.000 anni fa) non esiste nulla di paragonabile all'esecuzione e alla lettura dei simboli.

Dal Paleolitico medio (da 200.000 fino a 35.000 anni fa) e per tutto il Paleolitico superiore (da 35.000 a 10.000 anni fa) si sviluppano le prime forme d'arte, detta preistorica. Esse vengono distinte in due categorie a seconda del tipo di supporto su cui vennero create. Le opere eseguite sui supporti fissi, come le lastre rocciose e le caverne, rientrano nel campo dell'arte rupestre denominata anche parietale; quando le opere sono eseguite su supporti mobili si parla di arte mobiliare. Per la deperibilità dei materiali su cui furono eseguiti, i reperti di arte mobiliare costituiscono una minima percentuale dell'arte preistorica a noi pervenuta. Concentreremo dunque l'analisi sulle più antiche forme di arte parietale.

Anati, nell'opera *Origini dell'arte e della concettualità*, comincia col domandarsi quali furono i primi contatti dell'uomo con il segno. Forse le orme di un animale o di un uomo sulla sabbia, o i graffi lasciati dalle unghiate di un orso sulle pareti di una grotta, oppure la carcassa di un animale che indicava l'opera di altri uomini o di animali predatori; tutto questo, come mille altri segni, avevano ed hanno per l'uomo cacciatore significati ben precisi. Erano simboli che l'uomo sapeva leggere e che gli fornivano indicazioni. Ma per l'uomo del Paleolitico, questo termine «simbolo» non ha senso. Un'orma è un'orma; è una realtà, la traccia lasciata da qualcuno o da qualcosa che è passato di là. A seconda della sua forma e della sua freschezza, l'uomo sa immediatamente chi è passato e da quanto tempo. Se il segno è il mezzo che consente di conoscere la realtà è anche il mezzo che consente di comunicarla. Quindi le proprie orme, come quelle altrui, potevano servire a trasmettere informazioni. Vi sono quindi almeno due fasi da evidenziare, secondo Anati: la prima riguarda il passaggio dalla presa di coscienza del significato di un segno, di un'orma, dell'evidenza di un qualche avvenimento verificatosi, all'azione cosciente di eseguire un segno per trasmettere volontariamente un messaggio. La seconda fase comporta il passaggio dall'esecuzione di segni le cui forme sono imposte dalla natura a quella di segni elaborati dall'uomo. Il grafismo, con figure rappresentative o pittogrammi, e segni o ideogrammi, volutamente combinati in associazioni, deve dunque essere considerato un fenomeno che si manifesta esclusivamente con l'emergere dell'*Homo sapiens*.

L'arte rupestre, ossia pitture e incisioni ubicate sulle pareti di grotte o su rocce all'aperto, è distribuita in tutti i continenti. Anati conta circa 780 zone di arte rupestre nel mondo, distribuite in maniera omogenea in 120 paesi. La produzione dell'arte rupestre si afferma come un fenomeno globale: con l'apparizione dell'*Homo sapiens* si verifica una rivoluzione nel modo di pensare, nella capacità di astrazione e di sintesi, e il linguaggio visuale è espressione di tali nuove acquisizioni. A parte Africa, Asia ed Europa, degli altri continenti si può affermare, secondo Anati, che l'arte non è stata un'invenzione locale. Per quanto rivela la datazione al carbonio, le prime manifestazioni che conosciamo provengono probabilmente dal continente africano, il che induce a credere che le origini dell'*Homo sapiens* e dell'arte vadano rintracciate ivi, e che, solo successivamente, a causa di incipienti migrazioni la specie *sapiens* e la sua espressività figurativa siano state importate negli altri continenti. Un nuovo tipo di uomo emerge e con esso una capacità di accumulazione d'informazioni molto superiore ai suoi predecessori, con un periodo d'infanzia più prolungato, con un particolare insieme di dati somatici, ma soprattutto con capacità cerebrali molto

particolari che gli hanno dato nuova dimensione emotiva, un'insaziabile esigenza di sapere e capire. È da questo momento che, si può dire, l'uomo è anche artista, dal momento in cui acquisisce una determinata dimensione visuale, concettuale e comunicativa. In base a questi meccanismi mentali si compie una vera e propria rivoluzione, «un netto gradino, salito il quale siamo divenuti diversi»¹¹ scrive Anati. Capacità di comunicazione, analisi, immaginazione, astrazione e idealizzazione: le opere d'arte del Paleolitico indicano l'esistenza di specifiche doti intellettuali, per questo le pitture parietali costituiscono la più importante documentazione sull'evolversi della mente umana negli ultimi quarantamila anni.

Sembra esserci una connessione tra la diffusione dell'arte e quella dell'*Homo sapiens*. La presenza cospicua di figurazioni, temi, associazioni di simboli, ubicazioni e scelte cromatiche identiche in tutti i continenti induce a credere che l'origine dell'arte rupestre sia avvenuta una volta sola e che si sia diffusa ovunque come dotazione intrinseca alla nuova specie. È proprio questa universalità delle pitture parietali che induce Anati a postulare l'esistenza di un linguaggio universale, ugualmente espresso in tutte le parti del globo nelle raffigurazioni visuali, e che doveva servire da supporto orale a commento delle pitture parietali. È necessario anticipare che è solo a causa della scrittura che siamo persuasi che linguaggio e scrittura siano due fenomeni separati, ma originariamente non c'è specializzazione della parola parlata o figurata, non c'è una figura che non abbia un correlato fonetico. Anche Leroi-Gourhan afferma che:

L'arte figurativa non si può separare dal linguaggio, è nata quando si è costituito un binomio intellettuale fonazione-grafia. Di conseguenza è evidente che fin dall'inizio fonazione e grafia corrispondono allo stesso scopo. Ai due poli del campo operativo si costituiscono, partendo da un'origine comune, due linguaggi, quello dell'audizione collegato all'evoluzione delle zone coordinatrici dei suoni, e quello della visione collegato all'evoluzione delle zone coordinatrici dei gesti tradotti in simboli graficamente materializzati. A livello del periodo Paleolitico il legame che unisce il linguaggio all'espressione grafica è coordinativo, e al linguaggio mitologico, che è costruzione pluridimensionale basata sul verbale, corrisponde una mitografia, che ne è l'esatto correlato mano-visuale¹².

Ciò che è trasmesso in quest'arte universale non è la figura stessa, ma l'evento che in quella figura si evoca, un'impressione complessiva, ritmica, tattile, visiva, olfattiva, un tutt'uno che la figura contorna, poiché nella figura non ci sono ancora quelle fratture e quei confini che s'imporranno con la scrittura, né specializzazioni né regionalizzazioni: fino al Paleolitico superiore, l'arte rupestre che è stata rinvenuta e il suo supporto orale che è stato irrimediabilmente perduto sono espressione di una lingua universale che ritroviamo identica in ogni parte del globo.

Per comprendere meglio questo linguaggio primordiale, sarà opportuno esaminare minuziosamente le raffigurazioni dell'arte parietale, per verificare se: «lo studio dell'arte preistorica possa aiutarci a capire i fondamentali sistemi logici di comunicazione e di espressione che sono talmente radicati nell'uomo da costituire una lingua universale, che va oltre le frontiere idiomatiche e che in-

¹¹ E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano, 1988, cit., p.61.

¹² A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., pp.229-230.

globa tutta l'umanità»¹³. Nella ricerca che si sta effettuando sull'arte preistorica è la nostra stessa storia che si riscopre: le immagini, i segni, gli ideogrammi, ci rivelano modi di pensare, vedere e comunicare primordiali, e non solo primordiali. Si riscoprono parti di noi stessi, caratteristiche del nostro attuale sistema di comunicazione, del nostro linguaggio visuale. È tale linguaggio che ci portiamo dentro fin dalle origini, sommerso, rimosso dai momenti e dagli stili che si sovrappongono, ma che alla base mantiene le stesse radici, gli stessi paradigmi, gli stessi archetipi. Riscoprire le origini dell'arte significa allora riscoprire il nostro modo di pensare, immaginare, simbolizzare e mitizzare.

Entrando nello specifico dell'analisi visuale, è stato André Leroi-Gourhan per primo a suddividere l'arte paleolitica in quattro periodi o stili. Lo stile I (da 34.000 a 25.000 anni fa), detto anche proto-grafico, comprende i graffiti illeggibili, i tratti, le incisioni e le cospicue; queste opere primitive sono esempi di arte figurativa geometrica. Nello stile II (da 25.000 a 15.000 anni fa) troviamo i rigidi profili di animali privi di dettagli. Lo stile III, o pre-classico, comprende opere nella cui esecuzione gli artisti hanno riprodotto le proporzioni della realtà visiva. In esse sono raffigurati i dettagli essenziali, come nel caso di Lascaux e di Pech-Merle. Lo stile IV, detto classico, va dal Magdaleniano medio (termine coniato dal grande riparo roccioso della Madeleine a Tursac, in Dordogna, e che comprende il periodo che va dal 18.000 al 10.000 a.C.) fino alla fine del Paleolitico. In questa fase l'arte del Paleolitico superiore raggiunge il suo apogeo e i movimenti e le proporzioni delle forme sono riprodotti con realismo. Le opere dello stile IV sono state a loro volta divise in tre fasi, di cui le ultime due si avviano alla decadenza. La prima fase costituisce invece l'esempio della massima perfezione artistica, con i dipinti di Altamira, di Niaux e Les Trois-Frères.

Bisogna sottolineare l'intento dell'autore di ricostruire l'evoluzione creatrice che ha portato dalle prime forme di grafismo parietale alle più vicine espressioni di grafismo lineare, con tutte le implicazioni che la rivoluzione della scrittura lineare ha comportato. Per ora, tuttavia, basterà ricostruire le prime fasi di questo sviluppo. Secondo Leroi-Gourhan i reperti più antichi, risalenti al periodo tra il Mousteriano e l'inizio del periodo di Chatelperron (tra il 40.000 e il 35.000 a.C.), stile proto-grafico, presentano sequenze di cospicue o serie di tratti scalfiti, piccole incisioni equidistanti che recano la testimonianza dell'origine della figurazione e la prova che tali tra le più antiche manifestazioni conosciute abbiano una natura essenzialmente ritmica. Secondo il paleoantropologo francese queste espressioni, che denomina «tacche di caccia» paleolitiche, dimostrano che il grafismo non incomincia quale espressione servile e fotografica del reale, ma con «artifici grafici senza alcun nesso descrittivo, pure forme di astrazione configurate in serie ritmiche»¹⁴. Probabilmente il concetto di «astratto» per l'uomo preistorico neanche esisteva. Tuttavia le prime forme di figurazione implicano una certa trasfigurazione e astrazione della realtà, in quanto se ne sceglie una parte e la si astrae per collocarla in un contesto nel quale il segno s'inserisce. Così possiamo dire che l'uomo del Paleolitico non conosceva il senso dell'astrattismo, eppure praticava l'astrazione fin dall'inizio dei tempi.

Nel periodo che intercorre tra lo stile I e II, a partire dall'Aurignaciano, si allineano le prime figure stereotipate. In esse si constata che il contenuto implica già una convenzione inseparabile da concetti che il linguaggio ha già alta-

¹³ E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, cit., pp.64-65.

¹⁴ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p.225.

mente organizzato. Se il contenuto è molto complesso, l'esecuzione, tuttavia, è ancora molto incerta.

Nella fase successiva (stile II), durante il Gravettiano (intorno all'anno 20.000) si assiste all'organizzarsi di figure più costruite. Gli animali sono rappresentati mediante la linea della struttura cervico-dorsale, cui si allacciano particolari caratteristici della specie. Il contenuto delle serie di figure è identico a quello della fase precedente, solo il modo di esprimerlo si è perfezionato.

Durante il Solutreano (verso il 15.000 a.C.), stile pre-classico, il pittore è ormai in possesso di tutte le risorse offerte dalla tecnica, che di poco differiscono da quelle dei pittori attuali. Il significato delle figure non è mutato e le pareti decorate mostrano le innumerevoli varianti del tema dualistico. Gli animali infatti concorrono a formare un binomio costante in cui si oppone il bisonte al cavallo (nell'arte parietale europea), oppure la giraffa all'elefante (nell'arte parietale africana); binomio figurativo animale a cui corrisponde il binomio figurativo umano uomo-donna. Una strana evoluzione ha però avuto luogo: le rappresentazioni umane hanno perso qualsiasi carattere realistico, orientandosi verso i triangoli pubici o vulvari, i quadrilateri, le linee costituite da punti o da asticcioline, di cui, per esempio, sono coperte le grotte di Lascaux.

Successivamente verso il Magdaleniano (tra l'11.000 e l'8.000 a.C.), stile IV, epoca dei grandi complessi di Altamira e Niaux, si verifica, per quanto concerne la figura umana, un addentrarsi ancora più profondo nell'ideogramma, mentre per le figure animali si va verso un realismo manierato delle forme e del movimento, di precisione quasi fotografica. Bisogna sottolineare che l'arte dell'ultimo periodo è stata la prima ad essere conosciuta e per questo ha fatto nascere l'idea del realismo figurativo primitivo. Come si sarà notato l'evoluzione stilistica proposta da Leroi-Gourhan riflette un'evoluzione concettuale che ha portato l'uomo dal generale al particolare, e dall'astrazione al realismo delle forme; non vice-versa come siamo abituati a credere.

Diversa invece è la classificazione dei periodi dell'arte rupestre proposta da Emmanuel Anati. Nell'*Origini dell'arte e della concettualità*, il paleoantropologo italiano afferma che le espressioni dell'arte visuale universalmente diffuse possono essere distinte in quattro categorie fondamentali, che riflettono le mentalità di quattro tipi di cultura: l'arte dei «cacciatori arcaici», l'arte dei «cacciatori evoluti», l'arte dei «pastori e allevatori» e l'arte delle «popolazioni ad economia mista», solitamente agricoltori, produttori di cibo; in una parola, «stanziali» o sedentari.

Nelle opere dei cacciatori arcaici si riconosce un simbolismo assolutamente più complesso di quello dei periodi successivi, e un tipo di associazioni più ermetico. Non compaiono mai scene aneddotiche: una caccia non è mai rappresentata con l'uomo che colpisce la preda, ma si esprime in codice. Gli animali sono sempre accompagnati da ideogrammi, che stanno ad indicare, non solo gli attributi, ma anche il verbo, l'aggettivo e il predicato. In altre parole, con un sistema ideografico, vengono illustrate vere e proprie frasi, che rispecchiano una logica di ragionamento. Imparando a conoscere questo sistema, secondo l'autore, ci si accorge che è tutt'altro che complesso: è invece immediato ed efficace. Questo linguaggio visuale è caratteristico dei soli cacciatori arcaici.

Più tardi, presso i cacciatori evoluti, vengono concepite vere e proprie scene: subentra l'aneddotico, il contingente e si scende sempre più nel particolare; il linguaggio universale che dapprima poteva essere letto da tutti, diventa più scarno rispetto alle espressioni idiomatiche vernacolari. Subentrano nelle raffi-

gurazioni strumenti particolari, quali l'arco e le frecce (da cui la catalogazione arte dei «cacciatori evoluti», cioè conoscitori dell'arco e delle frecce). Si formano gruppi linguistico-visuali regionali (come nel caso sopra evidenziato per cui il binomio cavallo-bisonte è proprio dell'arte rupestre europea, mentre il binomio giraffa-elefante è proprio di quella africana); probabilmente questo sta ad indicare che si differenziano anche i linguaggi parlati. Questo processo porterà alla «Babele delle lingue» propria dei popoli stanziali, nella cui arte i simbolismi cambiano, risultando accessibili solo a chi appartiene ad una determinata cultura, lasciando sempre più celata la struttura di base, la logica fondamentale, la capacità associativa immediata che troviamo nei primordi dell'arte parietale.

L'autore successivamente evidenzia che se nel periodo Aurignaziano la sintassi, ovvero il sistema delle associazioni segniche, e la grammatica, ovvero le forme specifiche dei segni, restano relativamente semplici nell'arte visuale, a partire dal Magdaleniano si compie una grande rivoluzione concettuale espressa nell'arte: la sintassi si complica e la grammatica comincia a presentare tre categorie di segni complessi. Anati denomina queste tre categorie «pittogrammi (e mitogrammi)», «ideogrammi» e «psicogrammi».

Per pittogrammi s'intende quel complesso di figure nelle quali si riconoscono forme identificabili, antropomorfe, zoomorfe, oggetti reali o immaginari. Tutta l'arte rupestre a livello mondiale presenta quattro categorie di pittogrammi: antropomorfi, zoomorfi, topografici e tettiformi. L'individuazione della specie animale o vegetale rappresentata dai pittogrammi non basta comunque a spiegare perché l'immagine sia stata eseguita, o quale significato abbia la sua associazione ai grafemi che l'accompagnano. Dietro l'immagine vi sono dimensioni che fanno parte di una memoria sommersa. Difficilmente l'*Homo sapiens* dei primordi avrebbe dipinto un oggetto per il puro gusto estetico. Quell'oggetto significava qualcosa e vi erano profonde motivazioni per eseguire quel determinato grafema in quel luogo specifico. Bisogna ricordare che la produzione artistica è sempre finalizzata, per cui ogni segno ed ogni figura ha un suo significato ben preciso. Significato espresso e accompagnato dall'uso di ideogrammi.

Gli ideogrammi sono caratterizzati dalla presenza di segni ripetitivi e sistematici, che vengono talvolta interpretati come frecce, bastoncini, segni fallici, vulvari, dischi, eccetera. Si suddividono in tre categorie: anatomici, numerici e concettuali. La loro ripetitività e le loro associazioni sembrano indicare la presenza di concetti indotti e convenzionali. «Molti degli archetipi a diffusione mondiale appartiene a questa categoria» dice l'autore, «stranamente sono tutti segni che ritroviamo pressoché identici, migliaia di anni più tardi, negli ideogrammi delle prime scritture pittografico-ideografiche della Cina, della Mesopotamia e dell'America Latina»¹⁵. È plausibile che gli ideogrammi fossero utilizzati a supporto dei pittogrammi, a mo' di didascalia. A questo fine è necessario che siano visti, letti e compresi insieme, poiché probabilmente per l'uomo del Paleolitico superiore ad ogni pittogramma corrispondeva un ideogramma, chiaramente leggibile e associabile, per chi ne conosceva il contenuto concettuale. Bisogna rendersi conto che i segni hanno già un significato complesso, per cui gli ideogrammi, in quanto sistema associativo di segni, ne hanno uno anco-

¹⁵ E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, cit., p.105. È importante notare che questo riferimento ricorrerà più volte all'interno dell'elaborato, costituendo la chiave di lettura di tutto il percorso, che vede nelle scritture odierne la presenza degli antichi segni decaduti dell'arte rupestre del Paleolitico.

ra più complesso, ragion per cui è doveroso affermare che quando i segni non sono compresi, le associazioni non hanno senso.

Se gli ideogrammi sono segni che trasmettono idee, gli psicogrammi invece sono segni nei quali non si riconoscono e non sembrano rappresentati né oggetti, né simboli, né associazioni logiche. Sono segni che trasmettono sensazioni da chi li raffigura a chi li recepisce; sono: «slanci, violente scariche di energia, che potrebbero forse esprimere sensazioni quali caldo o freddo, luce o tenebre, vita o morte, amore od odio»¹⁶. Si tratta di un livello ancora più astratto di quello del simbolo, che essendo tale, ha un suo preciso significato. Lo psicogramma opera a livello del subconscio, nelle profondità di un sommerso che ancora oggi ci appartiene, provocando, in chi dovesse imbattersi nei grandi psicogrammi di Lascaux e Altamira, reazioni associative e sensorie di sorprendente chiarezza. A sostegno di questa affermazione è giusto lasciar parlare l'autore stesso:

Pensiamo ad esempio ai grandi segni in colore rosso vermiglio della galleria dei tettiformi ad Altamira, quelli che l'abate Henri Breuil chiamava *Les grandes signs*. Per chi ha avuto l'occasione di raccogliersi nel silenzio di questi stretti cunicoli, davanti a quei segni, il concetto di psicogramma sarà assolutamente chiaro. Non sono intellettualizzazioni e non sappiamo fino a che punto possano considerarsi astrazioni. Sono segni che hanno il potere di turbare il sangue e la mente senza provocare alcuna associazione specifica. Sono la quintessenza di qualcosa che non si riesce a definire coscientemente, ma che è profondamente dentro di noi. È parte incredibilmente viva e reattiva del nostro subconscio¹⁷.

Dunque non è ancora esattamente chiaro cosa siano questi psicogrammi e quali funzioni abbiano avuto. Tuttavia ridurne il significato a quello di simboli equivale a mortificarli. Gli psicogrammi non sono simboli, hanno una dimensione diversa. Gli stessi psicogrammi del Magdaleniano europeo e africano li ritroviamo simili nell'arte tribale degli aborigeni australiani, nelle incisioni dei totem degli Indiani d'America, e, in epoca contemporanea, nelle produzioni di artisti come Joan Mirò, che attraverso psicogrammi, più o meno velati, trasmette un potente segnale provocando in noi un'immediata risposta emotiva, senza che si riesca a spiegarne il perché. Una cosa è certa: gli psicogrammi possono essere considerati delle potenti esplosioni dello spirito tradotte in formule grafiche d'immensa efficacia. È da notare che queste tre categorie di grafemi si trovano nell'arte visuale di tutti i popoli ancora oggi.

L'arte dei popoli paleolitici ha mantenuto la sua linea, i suoi contenuti, la sua tipologia per quaranta millenni. Soltanto negli ultimi dodicimila anni si sono sviluppate altre tendenze di linguaggio visuale. Alcuni elementi stilistici e di contenuto si sono rivelati costanti a livello mondiale e si sono potuti così distinguere orizzonti paradigmatici e archetipici che si sono conservati profondamente dentro di noi. Per «paradigmi» Anati intende una serie di modelli che seguono composizioni prestabilite; per «archetipi» formule universali primordiali che riemergono saltuariamente in categorie e zone geografiche diverse. Tali costanti influiscono sul comportamento, sul modo di pensare e quindi sull'ideologia, sui processi associativi e, di conseguenza, sulle manifestazioni artistiche. In ciascuna delle quattro categorie di pittogrammi sopra menzionate vi sono degli elementi che, con l'autore, chiamiamo «paradigmi». Sono modelli

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, cit., p.114.

ricorrenti, caratterizzanti, che si ripetono in tutte le parti del mondo. In ogni categoria pare sia stata fatta una scelta precisa della superficie sulla quale eseguire la pittura o l'incisione scelta, che è ripetitiva, sicché in tutti i quattro casi sono identificabili le scelte caratteristiche di forme e di colore delle superfici. In alcuni casi, si suppone, il tipo di esecuzione corrisponde semplicemente al risultato di un certo modo di vedere e di pensare: pare plausibile dedurre che, anche se le popolazioni non si comunicavano le loro tecniche, arrivavano a conclusioni simili, anche in luoghi molto distanti tra loro. Le tematiche sono ugualmente molto ristrette e ripetitive, come le loro relazioni dialettiche. Ad esempio si è prima accennato alla presenza di un binomio costante nell'arte paleolitica europea tra cavallo e bisonte, che trova una variante correlata nel binomio dell'arte parietale della Tanzania fra giraffa ed elefante. In Europa cavallo e bisonte sono sovente associati e di gran lunga i più rappresentati. È probabile che ricoprano, nella concettualità dei cacciatori arcaici della Tanzania, lo stesso ruolo che giocano giraffa ed elefante. Si riscontra qui un evidente paradigma: la presenza in due contesti, l'area franco-cantabrica e la savana sud-orientale, del tutto incomunicabili, abitati da cacciatori arcaici, di specie animali predominanti con una relazione dialettica tra loro. Lo stesso modello si ripete trasposto in almeno due continenti, l'Europa e l'Africa, tra le quali, all'epoca in cui il fenomeno si verificò, non sono ipotizzabili relazioni dirette, ma è ipotizzabile una matrice comune. Tale parallelismo di sviluppo non può dipendere sempre da influenze esterne: è necessario ipotizzare la presenza di una primordiale concettualità comune. Lo studio dei «paradigmi» può ben illustrare queste caratteristiche universali della nostra logica primitiva.

Un altro aspetto da non sottovalutare è la costante applicazione alle figure istoriate di ideogrammi. Evidentemente la figura isolata non era sufficiente a esprimere ciò che si voleva comunicare. Le figurazioni risultano sicuramente dominanti per quanto riguarda gli spazi occupati, a causa delle loro dimensioni. Ma i simboli variano quantitativamente e spesso possono superare in numero quello dei pittogrammi coi quali sono associati. Sembra evidente che esistano delle costanti associative, «archetipi», tra pittogrammi e ideogrammi, ossia tra temi figurativi e grafemi ripetitivi, il cui segno non è immediatamente traducibile in immagine. Appare ovvio che la comprensione dei messaggi che contengono dipenda dalla comprensione delle associazioni e che essa dipenda a sua volta dalla comprensione degli ideogrammi. L'associazione tra animali raffigurati e ideogrammi si ripete con specifiche analogie presso tutti i popoli di cacciatori arcaici. Anati illustra che la figura dell'animale si pone in qualità di soggetto, mentre gli ideogrammi sono il ragionamento attorno ad esso. Presso i cacciatori evoluti si notano invece degli elementi di scena che mostrano una mentalità differente: le associazioni dei cacciatori evoluti sono più narrative, meno astratte; in tale processo s'intravedono mutamenti del meccanismo cognitivo.

Dall'analisi tematica emergono tipologie di figure, segni e grafemi che costituiscono un vero e proprio «vocabolario» dell'arte rupestre. Appaiono come parole di una frase, e siccome nel discorso sono rare le parole isolate, altrettanto rari sono i segni isolati. Nell'arte rupestre si hanno insieme che riflettono i sistemi di associazione e che costituiscono, per così dire, la «sintassi»; sono gli enunciati, composti dall'aggruppamento o dalla sequenza dei grafemi. È qui che si cela la chiave di lettura di tutta l'arte rupestre, cioè in un'ideografia che rivela caratteri universali, associazioni costanti che superano e precedono i con-

fini etnici e linguistici. Sembra dunque possibile postulare la presenza di modelli archetipici di logica, fra i quali i più diffusi universalmente, in tutte le epoche, sono: il cerchio con il puntino centrale, la croce, il bastoncino, la linea e il punto, il segno a «V», il triangolo, il quadrato, il segno fallico, il segno vulvare, le cinque dita della mano (sia in positivo che in negativo), le serie di linee parallele, le serie di punti, le coppelle e le coppie di cerchi. Già in questo primo sommario vi sono abbastanza segni per formare un «alfabeto». Molti di questi segni sono gli stessi che, dopo essere stati usati per millenni come ideogrammi nell'arte rupestre, vengono a far parte delle prime scritture ideografiche. Tuttavia in tutti i complessi d'arte preistorica, ma soprattutto in quelli post-paleolitici, si notano anche caratteristiche provinciali, che Anati definisce «vernacolari». Ma è evidente che i paradigmi universali rivestono una funzione di alta rilevanza ed è postulabile che le caratteristiche vernacolari costituiscano sovente sovrapposizioni secondarie. In alcune grotte istoriate sono compresenti, nello stesso ordine cronologico, le quattro categorie fondamentali: arte di cacciatori arcaici, evoluti, pastori e allevatori, popoli stanziali. Si sono verificate dunque delle intrusioni e l'arte rupestre ci rivela un orizzonte di gruppi umani che si susseguono in una stessa area. Queste manifestazioni di arte locale o vernacolare sono sempre più comuni, quanto più ci si allontana dall'orizzonte dei cacciatori arcaici e ci si avvicina alle popolazioni ad economia complessa. Presso i popoli cacciatori prevalgono i paradigmi universali: l'oggetto animale, ad esempio, è raffigurato secondo un criterio generale, e non considerato in quanto specie, giacché le specie animali variano da zona a zona. Un'altra riprova di questo dato è la presenza di ideogrammi, che si ripetono pressoché identici nel mondo intero. Ad esempio le impronte di mano, o gli stessi simboli vulvari e fallici, i cruciformi, che ritroviamo in Europa, Africa, America e Australia. Ricapitolando l'arte dei cacciatori arcaici ha un carattere universale. Quella dei cacciatori evoluti ha già caratteristiche locali molto più frequenti, anche se conserva numerosi paradigmi a diffusione mondiale. Nel fondo persistono innumerevoli comun denominatori, primo fra tutti, e più evidente, il fatto stesso di produrre arte rupestre, la scelta dei soggetti e i tipi di associazione. A tali elementi di base si sovrappongono le mode, gli stili, le caratteristiche delle varie tribù di epoche più recenti.

Il linguaggio dell'arte preistorica può forse definirsi un linguaggio elementare ma universale, lo stesso linguaggio che abbiamo ancora oggi dentro di noi e che, forse, possiamo ancora riattivare. Tale linguaggio ci permetterebbe di comprenderci senza più barriere linguistiche perché si basa su una logica primaria, precedente alle separazioni e alle specializzazioni glottologiche e che dovrebbe essere contenuto in tutte le lingue e in tutte le lingue essere ugualmente comprensibile.

In definitiva si è tentato di mostrare, attraverso le più minute indagini di Leroi-Gourhan e di Anati, l'esistenza, presso l'*Homo sapiens* fossile, di una lingua mondiale perduta, dalla quale si sarebbero successivamente sviluppate tutte le lingue parlate dall'uomo moderno. Dai reperti dell'arte rupestre del Paleolitico sembra possibile dedurre che i primi *sapiens* abbiano portato con se in Europa e in tutti gli altri continenti la loro struttura logica primordiale, univoca e universale. Per quanto riguarda la musica, i suoni, così come le forme nell'arte visuale, creano associazioni immediate, primordiali, che hanno effetto rigeneratore e corroborante. Si può quindi ipotizzare che le espressioni artistiche e gli altri strumenti di comunicazione, quali il linguaggio, abbiano un'origine unica.

Questa «torre di Babele» nella quale viviamo oggi, con lingue, arti visuali, musiche e mentalità differenti, pare sia un fenomeno relativamente recente, sviluppatosi nel tardo Pleistocene, a cavallo del Mesolitico, ossia risalirebbe al periodo in cui si formarono vere e proprie caratteristiche regionali della cultura, coincidente, o di poco anteriore, a quel grande cataclisma che le mitologie mondiali denominano «diluvio universale» e che probabilmente coincise con le catastrofi ambientali provocate dalla fine dell'ultima glaciazione: la glaciazione Würm.

Dal Mesolitico al Neolitico: cataclisma ecologico e dispersione del linguaggio

Alla fine del Paleolitico nelle regioni euro-asiatiche ed oltre è intervenuto un fenomeno inatteso: si è verificato un rapido cambiamento climatico. Il cataclisma ecologico creò sconvolgimenti radicali. Con lo scioglimento dei ghiacci le grandi pianure furono invase dall'acqua, milioni di tonnellate di ghiaccio che erano tra le montagne si sciolsero e trasformarono le pianure in laghi e paludi; il livello marino si alzò di circa centoventi metri, sommergendo immensi territori e travolgendo migliaia di gruppi umani. Nell'Europa temperata gli animali che vivevano in totale integrazione con il loro ambiente erano dipendenti da una dieta animale e vegetale di tundra e basso bosco, costituivano una catena alimentare ed erano adatti al clima freddo e secco. Quando, a seguito del cataclisma, è scomparsa la vegetazione di tipo tundra, alcuni animali, tra cui il mammut, erano troppo adattati e integrati per modificare le proprie abitudini, e si sono estinti. Invece altri, come il cervo e il camoscio, hanno abbandonato le pianure, si sono facilmente adattati all'ambiente montano e si sono conservati fino ad oggi.

Secondo Anati, i gruppi che non sono stati sterminati da questo «diluvio universale» si sono trovati a dover cambiare dieta per la propria sopravvivenza, a doversi mettere a caccia dei piccoli animali che erano rimasti disponibili nel proprio *habitat*. Ciò sembra aver causato moltissime modificazioni nella vita, nella struttura sociale e nei contenuti intellettuali dei gruppi umani. In effetti, quando ci si nutre di carne di mammut, è poco utile vivere in piccoli gruppi; si caccia in gruppi consistenti, in grado di trasportare quintali di carne agli accampamenti, si consuma la carne in molti per non lasciarla imputridire; si vive insomma in una moltitudine che collabora alla vita sopra individuale: questa è l'immagine che domina la vita sociale dei grandi gruppi di cacciatori arcaici ed evoluti del Paleolitico. Allorché cambiò radicalmente fauna e gli uomini si dovettero nutrire di piccoli animali, il sistema di caccia si trasformò e mutò l'economia e la dimensione del gruppo stesso. Ancora oggi presso i popoli cacciatori contemporanei, vi sono modelli sociali e di comportamento diversi tra cacciatori di grande fauna e cacciatori di piccola fauna.

Quando la popolazione animale delle zone temperate mutò alla fine del Pleistocene, il gruppo umano si dovette adeguare. Gli scavi archeologici condotti da Anati in Europa ci mostrano caratteristiche diverse fra gli abitanti dell'età paleolitica e quelli successivi, dell'età mesolitica. Alla fine del Paleolitico si assiste alla scissione dei grandi clan in nuclei familiari di piccole dimensioni, sparsi in zone distanti gli uni dagli altri; ognuno doveva avere il proprio territorio di caccia, ogni nucleo formava un'economia a sé. Proprio per questo

L'autore commenta: «Sembra proprio che nel Mesolitico sia nata la particolare struttura familiare della nostra società»¹⁸.

Un altro aspetto del trauma intervenuto a seguito dei cambiamenti climatici è di carattere concettuale. La grande ripetizione dei segni dualistici che aveva caratterizzato trentamila anni di storia della figura crolla nel momento in cui viene meno l'*epos* della lotta del gruppo umano contro i grandi animali. Anati ha significativamente scritto: «Per una causa esterna, di carattere ambientale, la verità assoluta, la religione universale, si è sgonfiata di colpo e l'uomo si è trovato nel vuoto spirituale. Ha impiegato poi circa tremila anni per ricostruire una propria ideologia»¹⁹. Infatti è solo a partire dal VII e VI millennio a.C., a seguito di sviluppi tecnologici notevoli, l'invenzione di nuovi strumenti, le prime esperienze di lavorazione della terra (proto agricoltura), l'inizio dell'allevamento degli animali (proto allevamento), che l'uomo europeo e del Vicino Oriente è entrato in una nuova fase che lo ha reso capace di esprimersi in diverse forme di concettualità, dando avvio a una vera e propria rivoluzione concettuale.

Tracciando idealmente su una linea continua le conseguenze causate dai cambiamenti climatici, è evidente che esse influirono indirettamente, tramite le alterazioni della flora e della fauna locali, sulla dimensione e collocazione dei gruppi umani, modificazione che si espresse in una dispersione dei grandi clan e che portò a una redistribuzione della densità di popolazione, contenuta in basse quantità, distinta per aree di caccia e successivamente per aree di allevamento e appezzamenti agricoli. Tali cambiamenti influirono in maniera determinante sull'espressività artistica dei popoli, ormai detti «stanziali». L'esecuzione dei grandi complessi figurativi che, presso i popoli cacciatori e poi raccoglitori, era opera della collettività e ad essa si rivolgeva, tende sempre più, con la dispersione dei grandi clan, ad essere espressione di una singolarità artigianale, che si distingue e si isola nell'esecuzione specializzata del suo lavoro. La trasformazione della struttura sociale è la causa principale della diversificazione dei linguaggi figurativi e dell'ascesa della regionalizzazione dei motivi e dei segni. Inoltre le trasformazioni tecnologiche, che si verificarono a partire dal VII millennio a.C., influirono e modificarono profondamente la concettualità dei popoli sedentari.

È dal Neolitico quindi che si sviluppano differenziazioni vernacolari rilevanti nell'arte figurativa: esse rappresentano lo sviluppo di tendenze regionali, la nascita di nuove espressioni artistiche e con loro la diversificazione dei modelli di logica e delle associazioni di idee. Tuttavia, come suggerisce Anati, la storia dell'arte degli ultimi 40.000 anni ci mostra che le varianti figurative intervenute a seguito del cataclisma operano ancora su una base di costanti. Le alternative furono determinanti ma circoscritte. I paradigmi e gli archetipi costituiscono «un filo d'Arianna» per confrontare le differenze regionali dell'espressività figurativa. Ogni periodo, ogni cultura, li ha adattati alle proprie esigenze, ma non ha potuto intaccarne le regole di base. Tutti questi fenomeni di specializzazione costituiscono una risposta pressoché recente (circa 14.000-12.000 anni fa) della lotta dei gruppi umani per la sopravvivenza di fronte al cataclisma ecologico avvenuto nel Mesolitico.

Analizzando le continuità e le modificazioni imposte dalle grandi trasformazioni sulla psiche collettiva postdiluviana rispetto a quella antediluviana, Marija Gimbutas s'inserisce nel dibattito condotto da Leroi-Gourhan e Anati sulla

¹⁸ E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, cit., p.169.

¹⁹ *Ibidem*.

specificazione delle forme di concettualità a partire dalle espressioni artistiche dei popoli neolitici dell'Europa e del Vicino Oriente. Nel suo libro *Il linguaggio della Dea*²⁰ l'autrice mostra efficacemente come alcune tendenze regionali del linguaggio figurativo neolitico europeo e mediorientale, su cui concentra principalmente le proprie analisi, siano in realtà emergenze che provengono da una «sterminata antichità», da quel patrimonio immaginario collettivo proprio del Paleolitico superiore, dimostrando così la longevità delle forme e dei segni impressi sui manufatti del Neolitico, che si rivelano essere delle sopravvivenze di un capitale artistico mai davvero dimenticato, ma ancora vivo, anche se sommerso, proprio come sostenuto da Emmanuel Anati.

Gimbutas esamina principalmente esemplari dell'arte mobiliare del Neolitico euroasiatico, appartenenti ad una cultura preindoeuropea che visse tra la fine del IX millennio e il III millennio a.C., caratterizzata dalla presenza di una particolare struttura sociale, denominata dall'archeomitologa «gilania»²¹. Tale cultura si distinse per la presenza di un diritto matriarcale che garantiva una struttura di diritti egualitaria, per la persistenza di modelli civili non conflittuali e la continuità di esemplari figurativi, provenienti dal patrimonio visuale del Paleolitico superiore, che venivano riferiti costantemente alla Grande Dea, eminente oggetto di culto di questa società, e che l'autrice interpreta principalmente come appellativi della Deità. Gli agricoltori neolitici svilupparono i loro modelli culturali nel corso di vari millenni; ciò che stupisce non è la metamorfosi del capitale simbolico nel tempo, ma piuttosto la loro continuità con l'arte parietale paleolitica. Il simbolismo religioso della Dea può essere, infatti, fatto risalire, secondo l'autrice, al periodo in cui apparvero le prime sculture in osso, avorio e pietra (intorno al 25.000 a.C.) e gli ideogrammi (vulve, triangoli, cospelle, chevron, zig-zag, meandri) ad esso associati anche ad un periodo più remoto.

L'autrice poi mostra come questa cultura gilanica sia stata estinta dalle numerose incursioni dei popoli che denomina «Kurgan»²², i cosiddetti proto indoeuropei, una popolazione neolitica proveniente da est, dalla Russia meridionale, vicino al bacino del Volga, una popolazione assai diversa da quella gilanica, da cui si distingueva per l'addomesticamento del cavallo (che assunse una posizione eminente nel *pantheon* delle loro divinità), l'uso di armi letali, una discendenza patrilineare, un diritto patriarcale, l'uso generalizzato di avanzate tecniche agricole su larga scala e forme di allevamento specializzato, che a partire dal V millennio a.C. si spinse oltre i confini occidentali del Mar Nero e cambiò per sempre i destini dei popoli europei. Le ripetute incursioni dei Kurgan spinsero gli autoctoni europei verso regioni impraticabili da questi allevatori di cavalli; trovarono rifugio nelle regioni egee, mediterranee, occidentali e insulari, che sfuggirono più a lungo all'assoggettamento delle società androcratiche. In particolare il culto della Grande Dea si conservò a lungo nelle regioni baltiche, nei paesi baschi, nelle isole di Thera (Santorini), Creta, Sardegna, Mal-

²⁰ M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*, Harper Collins Publishers, Boston, 1989 (trad. it. *Il linguaggio della Dea*, Venexia, Roma, 2008).

²¹ Termine usato per la prima volta da Riana Eisler nel suo libro *The chalice and the blade* (1987), in cui propone l'uso del neologismo «gilania» dall'unione di *γυνή* (donna), *avēq* (uomo) e la lettera «L» in mezzo ai due termini in qualità di legame tra le due metà dell'umanità; tale termine denota le strutture sociali in cui è presente piena parità fra i due sessi.

²² *Kurgan* in russo significa «tumulo». Furono così denominati da Marija Gimbutas poiché i loro morti venivano sepolti in tumuli circolari che coprivano le dimore funebri dei maschi importanti.

ta e Irlanda, dove gli esiliati poterono condurre una vita pacifica e creativa. Solo a partire dal 1500-1000 a.C. il volto dell'Europa si sarebbe trasformato completamente e il culto e il simbolismo della Dea sarebbero stati perduti, almeno parzialmente, soppiantati dal culto e dalle immagini delle divinità maschili kurgan, dal *pantheon* indoeuropeo e in seguito dalla religione cristiana. Solamente in alcune regioni il culto della Dea perdurò, trasmesso da nonne e madri della famiglia preindoeuropea, sedimentatosi nella coscienza collettiva femminile e sfuggendo così all'oblio; le antiche credenze sopravvissero alla sovrapposizione dei miti indoeuropei e in seguito al sincretismo cristiano. È tramite questo patrimonio sommerso e represso che l'autrice lavora per far emergere il significato misconosciuto del simbolismo della Dea. Attraverso la riattivazione del «grande rimosso» della cultura europea, Marija Gimbutas stabilisce un solido ponte concettuale che unisce le raffigurazioni parietali del Paleolitico alle incisioni di arte mobiliare del Neolitico europeo, imponendo così alla nostra attenzione la presenza e la persistenza di quel linguaggio universale al di là delle specificazioni vernacolari che apparentemente lo dispersero al di sopra di ogni conciliazione a seguito del cataclisma ecologico.

L'importanza dei lavori di raccolta e analisi dei materiali reperiti durante gli scavi archeologici da Gimbutas non risiede nella loro semplice presenza storico museale, ma nella consapevolezza, da parte dell'autrice, di una sorta di metalinguaggio soggiacente alle figure e ai segni, una costellazione di significati profondamente radicati che rivelano una peculiare visione del mondo, trasmessa e mai davvero dimenticata fin dal Paleolitico superiore. Il vasto corpo di simboli preservati dai manufatti forma un sistema complesso di significanti, nel quale ciascuna unità è interconnessa con ogni altra, designando delle categorie specifiche di pensiero. Il libro di Marija Gimbutas tenta efficacemente d'identificare i modelli della concettualità dell'Europa Antica e del Medio Oriente, mediante la comparazione di un medesimo simbolismo culturale che rinvia a un'unica Dea come sostrato di un sistema d'idee coeso e persistente. È la stessa autrice ad affermarlo nell'*Introduzione*: «Tombe, templi, affreschi, rilievi, sculture, statuette, pitture ed altre fonti necessitano di venir analizzate dal punto di vista delle idee»²³. Pertanto è dal punto di vista delle idee che si analizzeranno i nomi delle Dea, sotto forma di immagini e simboli.

Il principale tema del simbolismo della Dea è il mistero di nascita, morte e rigenerazione, non soltanto della vita umana, ma di tutta la vita sulla Terra. Simboli e immagini si coagulano intorno alla «Dea partenogenica» e alle sue funzioni di Datrice di vita, Reggitrice di morte e Rigeneratrice. In effetti la categoria principale di simboli analizzati dall'autrice appartiene alla sfera acquatica, dal momento che le credenze indicavano che tutta la vita venisse da questa. Tra i simboli acquatici prevalenti troviamo gli chevron e le «V» come simboli della Dea Uccello, gli zig-zag e i segni a «M», i segni a «X» (come doppia «V» unita per i vertici), i meandri, i seni, le vulve e i falli stilizzati, i simboli delle masse e dei corsi d'acqua, le bande ondulate e serpentine, la rete e la scacchiera, la bi-linea e la tri-linea e tutte le associazioni che scandiscono ritmicamente questi segni. In origine questo copioso gruppo di simboli era senza dubbio paleolitico, ma si estende nel Neolitico e perdura fino all'Età del Rame, del Bronzo e del Ferro. La ripetizione e le associazioni simboliche di questi significanti in tutta Europa su ceramiche, statuette e altri oggetti di culto ne denotano

²³ M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, cit., p.XV, *Introduzione*.

L'appartenenza a quello che Gimbutas denomina «alfabeto metafisico». La maggior parte degli elementi di tale alfabeto sono transfunzionali: ad esempio il segno a «V» è la trasposizione stilizzata del triangolo pubico, il cui riconoscimento è universale e immediato. La sua presenza in corrispondenza dell'iconografia della Dea Uccello è molto antica e risale al Paleolitico superiore e al Mesolitico, come ad esempio si può constatare nella grotta del Magdaleniano a Gourdan-Polignan, in Alta Garonna in Francia, dove associati a incisioni parietali di oche, gru e uccelli troviamo spesso la compresenza di «V», chevron e «X» interconnessi. Durante il Neolitico tale associazione rimane costante nelle realizzazioni ceramiche risalenti al VII millennio a.C., provenienti dalla cultura Sesklo. La stessa correlazione concettuale e semantica tra «V», chevron e uccello è palese nelle raffigurazioni dei vasi a forma d'uccello, detti *askoi*. In tutti questi casi sembra evidente, come evidenziato dall'autrice, che la «V», lo chevron e la «X» servano a siglare l'oggetto come appartenente alla divinità. In questo senso Marija Gimbutas si discosta dall'interpretazione data da Leroi-Gourhan dei segni triangolari, uncinati e tettiiformi incisi sulle pareti delle grotte istoriate risalenti al Paleolitico superiore. In tutti questi casi i segni in questione potrebbero non avere una connotazione maschile, ma costituire le prime manifestazioni di una rappresentazione astratta della Dea, tramite i suoi segni sacri; in particolare per quanto riguarda i segni detti tettiiformi (una, due o tre linee verticali, sormontate da uno chevron o da una «V» capovolta e affiancate da tri-linee o «X») presenti nelle grotte magdaleniane di Font de Gaume, Les Combarelles e Bernifal, dove appaiono associati a figure di bisonte femmina, giumenta e mammut, risulta chiaro che questi simboli siano interpretazioni astratte della Dea. Rappresentazioni discendenti da queste pitture parietali s'incontrano sui vasi della ceramica lineare mittel-europea (circa 5000 a.C.), presso i manufatti delle culture Minoica, Micenea e Cicladica, e nell'Età del Ferro ricorrono frequentemente sui vasi e sui piatti piani delle culture dell'Italia meridionale.

Allo stesso modo la rappresentazione della «M» e degli zig-zag, con chiara valenza acquatica, è uno dei più antichi motivi simbolici documentato (circa 40.000 anni fa); la si ritrova in associazione con immagini di pesce, uccello e fallo nell'Aurignaziano, nel Magdaleniano e sui vasi dell'Europa neolitica, a partire dal VI millennio a.C. La convinzione nella valenza acquatica del segno «M» e della sua associazione coi segni a zig-zag sembra essere anche confermata dall'antico geroglifico egiziano *mi* che significa acqua. Il legame della Dea con l'acqua e i simboli acquatici sopra menzionati risulta enfatizzato dalla compresenza di spirali, meandri, reti e scacchiere, come dimostrato dai *pitboi* della cultura Vinča (risalenti al 5200 a.C.), dove la «M» è posta significativamente sotto la rappresentazione delle mammelle della Dea, fonte di latte e di nutrimento universale.

La rappresentazione interamente geometrica del corpo femminile proviene sempre dal Paleolitico superiore. Esempi famosi sono le note «Veneri con becco» della cultura del Gravettiano e del Magdaleniano, dove figure di corpi femminili con seni penduli, ali al posto di braccia e maschere di uccello sono accompagnate da motivi a chevron, «V», «M» e meandri. Allo stesso modo, secondo l'autrice, le più antiche rappresentazioni della Divinità femminile furono le vulve incise su roccia, come *pars pro toto*, durante il periodo Aurignaziano (circa 32.000 anni fa). La vulva aurignaziana si presenta astratta e stilizzata: pura formalizzazione geometrica. La forma tipica è semicircolare, triangolare o campaniforme con una lineetta o un punto a indicare l'apertura vaginale. La vulva

come ventre cosmico della Dea Datrice di vita viene spesso enfatizzata dall'uso di strutture a rete, linee parallele, meandri e corsi d'acqua. Effigi di femmine nude con triangoli vulvari e natiche accentuate si trovano poi nel Paleolitico Gravettiano, Perigordiano e Magdaleniano. Ad Angles-sur-l'Anglin, nei pressi del sito di La Magdalene, sono raffigurati quattro nudi femminili, in cui il punto focale è la vulva; non sono riprodotti né la parte superiore del busto, né i piedi. Diversamente sono invece raffigurate le donne nella postura del parto, nelle grotte di Tursac, in Dordogna, risalenti al 21.000 a.C., accostate alle figure di bisonte e cavalle, manifestamente gravide: la scena rafforzerebbe il significato simbolico della vita che proviene dall'antro segreto femminile. Le donne, raffigurate con le mani sul ventre, vengono sovente marcate con due linee sulle spalle o sulle natiche; analoga bi-linea si riscontra anche sulle figure di bisonte e di cavalla gravide. Questa tendenza a enfatizzare le gestanti tramite la «potenza del doppio» viene ereditata dall'arte scultorea neolitica e dalle rappresentazioni vascolari dell'Età del Rame.

Un altro aspetto rilevante del linguaggio simbolico collegato alla Dea è la sua potenza rigeneratrice di fronte alla morte. Il più evidente simbolo di questa funzione rigenerativa è la tomba a forma di utero. Citando le parole di Dames:

La terra sotto la quale gli uomini sono sepolti è la madre dei morti. Scopo di chi costruì la tomba sembra essere stato quella di renderla il più possibile somigliante al corpo di una Madre. La medesima idea sembra sia stata realizzata nelle disposizioni interne della tomba a corridoio, laddove camere funerarie e corridoio rappresentavano forse l'utero e la vagina²⁴.

Questa citazione evidenzia l'idea che la tomba sia l'utero, intendendo la Dea nel ruolo di madre e la tomba come suo corpo. Tale concezione discende dal Paleolitico e si ritrova per tutto il Neolitico nelle architetture funebri con stretti passaggi e aree a forma di uovo. Fenditure e piccole cavità nelle caverne istoriate esaminate da Leroi-Gourhan e Anati sono infatti a forma di utero e sono marcate o dipinte con ocre rosse. Questo rosso che secondo i due paleoantropologi corrisponde allo psicogramma prevalente nelle raffigurazioni parietali paleolitiche, secondo l'autrice deve aver simboleggiato il colore degli organi rigeneranti della Dea. Inoltre Marija Gimbutas sottolinea come la scelta degli artisti del Paleolitico di affrescare grotte e caverne, nel ventre della Terra, abbia profonde analogie con l'atto di seppellire i morti nelle tombe-utero: tramite l'evocazione della divinità mediante i suoi simboli, incisi sulle pareti del suo ricettacolo, gli artisti preistorici avrebbero forse voluto assicurare la continuità degli eventi della vita stagliati nelle figure affrescate.

Infine, di particolare rilevanza è la continuità dell'uso di lasciare impronte della mano (sia in positivo che in negativo), che dalle grotte istoriate del Paleolitico si estende al Neolitico nella produzione vascolare e nella decorazione di templi votivi. Questa pratica, già descritta da Anati e Leroi-Gourhan, è sovente associata alla rappresentazione di cavalli, bisonti, bi-linee, segni quadrangolari e a croce. L'autrice nota come i colori utilizzati per lasciare i calchi siano sempre il rosso (il colore della vita) e il nero (il colore della fertilità), e dunque che questi simboli rappresentino la diffusione e il divenire dell'energia della Dea, fonte unica di tutta la potenza e della vita.

²⁴ M. Dames, *The Silbury Treasure: The Great Goddess Rediscovered*, Thames and Hudson, Londra, 1976, (cit. contenuta in M.Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, p.151).

La persistenza, nei popoli del Neolitico Europeo, dei pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi nell'arco di settemila anni dopo il cataclisma ecologico che sconvolse la vita e le espressioni artistiche e concettuali dei popoli del Paleolitico, incoraggia a sostenere un'interpretazione universalista dell'evoluzione linguistica e intellettuale del genere umano, seppur nel periodo in cui cominciò la grande dispersione dei clan. Quello che emerge dalla lettura dell'opera di Marija Gimbutas è una concezione affascinante delle origini del segno e dei suoi primi sviluppi; segno inteso come evocazione della potenza divina, presenza che annuncia una sacra assenza e che ad essa si rivolge in un processo semiotico infinito che sempre la invoca. L'autrice dimostra che se i segni paleolitici perdurano nel tempo è perché tramandano un fondamentale sapere umano, che non può essere ignorato neppure dalle più tarde specificazioni linguistiche. In questa fase della storia dell'umanità il linguaggio è ancora fortemente evocativo e invocativo: esso serve per far tornare, per ripetere l'evento, ogni volta unico e irripetibile, e che ciononostante viene riaffermato e richiamato a essere in quel ritaglio di mondo che è la figura. Si può dire quindi che la figura non è una mera rappresentazione delle cose del mondo, ma piuttosto, come sostenuto da Gimbutas, un incontro col mondo, dove una forma si dissolve dentro l'altra nella celebrazione della vita. I simboli che l'autrice descrive sono l'unico accesso reale a quella visione del mondo, a quella prospettiva incarnata che i popoli preindoeuropei dell'Europa Antica possedevano.

Attraverso questo percorso nella storia della figurazione si può infine affermare che ogni figura costituisce un luogo di transito e oltrepassamento di innumerevoli vicende che l'hanno segnata. L'evocare queste infinite vicende delinea e tratteggia l'aura della figura, come contesto di senso in cui si sviluppa quella particolare prospettiva di mondo. È quest'aura che si è tentato di far emergere finora. Essa rappresenta l'intreccio di molteplici eventi che assegnano alla figura un destino e un significato in cammino; in cammino verso la scrittura.

Capitolo 2 - L'avvento della scrittura

Conto e racconto: l'invenzione della scrittura in Mesopotamia

Come si è precedentemente affermato due sono gli eventi che hanno segnato radicalmente i nostri progenitori nel Neolitico: l'avvento del cosiddetto «diluvio universale» e l'invasione delle genti indoeuropee che a partire dal V millennio a.C. cambiarono il volto del Vecchio Mondo. Qual è allora la connessione che può garantirci di seguire una continuità delle pratiche culturali e del ricco patrimonio figurativo che dal Paleolitico si è trasmesso nel Neolitico Europeo e del Vicino Oriente? Qual è il ponte che collega le grotte istoriate, le decorazioni votive su vasi e statue della Dea, e l'avvento dei primi sistemi di scrittura? Come Carlo Sini ha brillantemente sottolineato ne *La scrittura e il debito* non è che esista realmente qualcosa come la scrittura, o l'origine della scrittura: questi sono solo oggetti di quella particolare pratica genealogica, derivata dalla pratica di scrittura alfabetica, che pone i suoi oggetti *a priori*, invertendo gli effetti con la causa, secondo quel noto movimento retrogrado del vero descritto da Bergson. Non esiste nessuna presunta origine della scrittura; è la nostra genealogia a imporci questa origine, in realtà non esistono altro che determinate pratiche di vita e d'espressione, circoscritte nelle loro contingenti emergenze storiche, che nel tempo si trasformano, dando vita a nuove sinergie che mutano senso a contesti ed usi.

Non è mai sorto il giorno in cui è nata la scrittura e anche la storia della scrittura è una pura finzione. Infatti l'uso della scrittura passa attraverso l'intreccio di pratiche diversissime. L'origine o la nascita della scrittura è dunque un evento che non è mai accaduto ed è pertanto un falso problema. Ciò che di fatto accade è che noi retrocediamo il nostro modo di intendere e di praticare questo oggetto, cercandogli dei precedenti, che naturalmente variano col variare delle nostre pratiche; così gli assegniamo una cronologia, un'evoluzione e un destino. Non possiamo fare altrimenti, sicché l'origine della scrittura è sempre propriamente qui, nel momento, nel luogo e nel modo in cui ne trattiamo. [...] Nelle pratiche *primordiali* dell'uomo un complesso intreccio di *sinergie* era di fatto all'opera. L'uomo che incide figure di animali sul fondo della caverna frequenta di certo il linguaggio. Arte, linguaggio, scrittura, magia, senso sacrale sono lì all'opera *prima* di queste nostre distinzioni e si influenzano vicendevolmente all'interno di pratiche ben definite²⁵.

Le parole di Sini indicano una possibile via da seguire per comprendere il senso del nostro cammino alla ricerca del riconfigurarsi di vecchie pratiche in nuovi contesti di senso. Non si può cercare che a partire da questi intrecci l'avvento della scrittura.

Denise Schmandt-Besserat ha perfettamente colto questa prospettiva di ricerca nel suo *How Writing Came About*²⁶, in cui analizza l'evoluzione delle pratiche che hanno innescato la rivoluzione della scrittura nell'arco di seimila anni. Se, come afferma Edward Chiera: «non è mai esistito un uomo che si sia seduto e abbia detto: “Adesso mi metto a scrivere!”»²⁷, secondo Schmandt-Besserat possiamo benissimo ipotizzare ai fini della nostra indagine almeno otto possibili immaginari «inventori», ognuno dei quali ha segnato una tappa fondamentale nello sviluppo della scrittura. Ricostruiamo allora le probabili «comparse» del saggio dell'autrice, che potremmo altresì chiamare «genea-mitologia della scrittura», ricordandoci che questi presunti «inventori» sono figure immaginarie, atte a incarnare le molteplici trame e trapassamenti di diversissime pratiche di vita.

La prima di queste comparse fu probabilmente un contadino vissuto diecimila anni fa, nell'8.000 a.C. circa, in Medio Oriente, in un piccolo villaggio della Siria. Per risolvere il problema di registrare i propri beni ebbe un'idea molto semplice: fabbricò dei contrassegni d'argilla. A ogni forma diversa di contrassegno assegnò un significato: un contrassegno di forma conica, ad esempio, significava una piccola misura di grano, una sfera significava una misura più grande di grano e un cilindro significava un animale. L'autrice scrive: «Fu un'invenzione semplice, ma rivoluzionaria: il primo codice visivo, il primo sistema di manufatti creati al solo scopo di comunicare informazioni precise su quantità specifiche di merci, come grano e animali»²⁸. Questo sistema rivoluzionario era destinato a lunga vita e rimase in uso per almeno cinquemila anni.

²⁵ C. Sini, *La scrittura e il debito*, Jaca Book, Milano, 2002, cit., pp.42-43.

²⁶ D. Schmandt-Besserat, *How Writing Came About*, University of Texas Press, Austin, 1996, in *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

²⁷ E. Chiera, *They Wrote on Clay*, University of Chicago Press, Chicago, 1938.

²⁸ *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, cit., p.59.

È Clarissa Herrens Schmidt nel suo *L'écriture entre mondes visible et invisible en Iran, en Israël et en Grèce*²⁹ a descrivere più dettagliatamente le ulteriori tappe di questa genea-mitologia della scrittura. Analizzando l'evoluzione della scrittura nel Vicino Oriente tra il IV e il II millennio a.C., l'autrice ripercorre i complessi avvenimenti che hanno concorso alla nascita della scrittura in Mesopotamia, più precisamente nella regione dell'Elam. Negli anni Settanta, la città di Susa, uno dei più importanti centri popolati dell'antica Babilonia, situata a sud ovest dell'attuale Iran, fu ispezionata dalla Delegazione Archeologica Francese. Gli scavi liberarono l'acropoli e sotto il suolo della città alta, perfettamente stratigrafati, ritrovarono oggetti che documentavano alcune tappe dell'evolversi di pratiche di scrittura in Mesopotamia.

A livello diciotto dei ritrovamenti del sottosuolo dell'acropoli di Susa vennero rinvenuti degli oggetti che si suole chiamare *bolle* o *cretulae*: borse di argilla rotonde, cave e contenenti all'interno dei manufatti denominati *calculi*, piccoli oggetti d'argilla modellati a mano secondo forme diverse e usati per contare delle quantità. Sulla superficie arrotondata delle *bolle* è presente l'impronta di un sigillo-cilindro, un oggetto personale il cui fine era quello di identificare il proprietario di questi oggetti commerciali. Scrive l'autrice: «L'insieme: *bolla*, sigillo-cilindro, *calculi*, costituiva un mezzo per registrare una transazione, un trasferimento di beni. È allora probabile che *bolle* identiche siano state fatte in duplice copia, una per il privato che partecipava alla transazione e l'altra conservata dall'amministrazione»³⁰.

La successiva evoluzione di questi manufatti porta all'iscrizione sulla superficie della *bolla*, oltre all'impronta del sigillo-cilindro, di tracce sconosciute (tacche, cerchi, etc...). Sembra appurato che segni e *calculi* rappresentino delle quantità. Nei più recenti ritrovamenti, continua l'autrice, le *bolle* diventano più compatte, delle tavolette a forma di cuscinetto, arrotondate e oblunghe. Le quantità sono ora notate con l'impressione degli stessi segni che, senza relazione ormai con i *calculi*, sono diventati delle «cifre», cioè dei segni utili a notare convenzionalmente dei numeri. A questo punto Herrens Schmidt commenta: «da un punto di vista formale, l'invenzione della scrittura riposa sulle *bolle* con una traccia di sigillo sulla superficie e dei *calculi* all'interno»³¹. Le tavolette del periodo immediatamente posteriore, rettangolari e piatte, sono autentiche tavolette con cifre e segni pittografici; questi segni «rappresentano le cose», il cui scambio è oggetto di transazione e registrazione. Di questi segni si può ormai dire che sono «scritti».

È opportuno a questo punto fermarsi e riflettere sulle tappe testé descritte. Dal XI millennio a.C., in cui la notazione dei beni era registrata tramite contrassegni, si passa, nel IV millennio a.C., alle *bolle*, il cui uso generalizzato si evolve nel tempo, sostituendo progressivamente ai *calculi* ivi contenuti dei segni, dapprima stampigliati sulla superficie esterna e in seguito «incisi» con uno scalpello su *cretulae* sempre più compatte, piatte e bidimensionali.

Schmandt-Besserat conferma questa ricostruzione dei fatti e afferma a questo proposito che nella valle di Elam, verso il 3.300/3.200 a.C., un altro «inventore» volle semplificare le cose e cominciò a incidere dei contrassegni su

²⁹ C. Herrens Schmidt, *L'écriture entre mondes visible et invisible en Iran, en Israël et en Grèce*, Edition Albin Michel, Paris, 1996, trad. it. *L'invenzione della scrittura. Visibile e invisibile in Iran, Israele e Grecia*, Jaca Book, Milano, 1999.

³⁰ Ivi, pp.11-12.

³¹ Ivi, p.13.

una tavoletta d'argilla. Si sbarazzò così dei *calculi*, trasformando i segni in entità indipendenti, non più legate ai contrassegni racchiusi nelle *cretulae*. Le tavolette erano più comode delle *cretulae* colme di *calculi*, perché portavano incise in modo permanente uno o più conti che potevano essere letti sinotticamente. Nel 3200 a.C. la bidimensionalità della scrittura era quindi un obiettivo raggiunto in Mesopotamia. Per il resto il sistema non era cambiato: i segni impressi, come i *calculi*, rappresentavano esclusivamente unità di beni ed erano usati in corrispondenza uno-a-uno. Approssimativamente intorno al 3.100 a.C. un ulteriore «inventore» impose l'uso di segni numerali astratti davanti ai segni significativi gli oggetti della transazione: rivoluzione importante che permise di abbreviare la sovrabbondante scrittura delle *bolle*, che ripetevano il segno corrispondente o i *calculi* corrispondenti tante volte quante era la quantità da registrare; in questo modo si risparmiavano segni e spazio sulla tavoletta. La scrittrice americana fa notare che: «A seguito dell'astrazione dei numeri, i segni che indicavano i beni e quelli che indicavano i numeri cominciarono a evolversi separatamente. Scrittura e contabilità ebbero dunque a disposizione due differenti sistemi di segni»³².

La scrittura inizierebbe dunque, secondo Herrenschmidt e secondo Schmandt-Besserat, non con la rappresentazione grafica degli oggetti della transazione (i segni incisi sulla tavoletta raffiguranti i beni, avvenuta nel 3200 a.C. circa), ma con la rappresentazione della loro quantità (già rappresentata plasticamente dai contrassegni nel XI millennio, e poi diffusa dai *calculi* contenuti nelle *bolle*, a partire dal IV millennio a.C.). E conclude Herrenschmidt: «Allo stato attuale della documentazione si può dire che fu la scrittura dei numeri a comportare la rappresentazione scritta delle cose»³³.

L'antropologa francese si sofferma a riflettere sull'affermarsi politico e religioso delle grandi città-stato dell'antica Mesopotamia e la nascita della scrittura, considerando genealogicamente questi eventi come interconnessi. A partire dal IV millennio a.C., complesse pratiche di vita per noi impensabili imposero l'esigenza di registrare i prodotti del lavoro, immagazzinati nei templi-palazzi, dove i burocrati-sacerdoti provvedevano a ridistribuire i beni, separando le parti degli uomini da quelle degli dei. Nella misura in cui l'impronta di un sigillo-cilindro su una *bolla* era la firma di un funzionario del tempio-palazzo, si può affermare che cominciò la scrittura, dal momento che i conti segnati mantenevano l'ordine sociale. Essi davano ad ognuno il loro posto: colui che portava il raccolto, colui che lo immagazzinava, chi lo ridistribuiva ed infine il funzionario di palazzo. Questi segni incisi permettevano insomma di vedere la relazione tra gli uomini e poi, al di là, il rapporto tra uomini e dei. Sulla terra, tra gli uomini, gli dei erano rappresentati da re e sacerdoti. Gli altri membri della società erano dunque «debitori» di re e sacerdoti e il loro debito doveva essere necessariamente colmato con doni, cioè tributi, necessari per il mantenimento dell'ordine del mondo, quell'ordine istituito dagli dei, ma assicurato solo dai loro rappresentanti. Tale gerarchia sacrale, ben presto affermata in tutto il Vicino Oriente, ebbe quindi come corollario un debito politico, economico e simbolico inestinguibile da parte dei sudditi; «sembra infatti che la scrittura non registri nient'altro che il debito»³⁴ scrive l'autrice.

³² *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, cit., pp.63-64.

³³ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.14.

³⁴ Ivi, p.18.

Nodo di tutti i nodi: che la scrittura in Mesopotamia, in Elam e probabilmente ovunque (i tratti generali del processo sopra riportato possono essere applicati in modo soddisfacente, per il loro significato complessivo, ad ogni civiltà, del bacino del Mediterraneo, precolombiana, della valle dell'Indo o del lontano Oriente, di cui si abbia documentazione), si sia sviluppata a partire dalla numerazione. Contare per raccontare il mondo, un gesto che inaugura una lunga serie di eventi che porteranno infine alla nostra scrittura alfabetica. Dall'interno della *bolla*, i *calcoli* si staccano per imprimersi direttamente sulla superficie della *cretula*, come segni numerali. Naturalmente lo erano sempre stati. È già a partire dalla numerazione corporea, che utilizza le dita, staccandole dalla loro funzione originaria di prensione, per contare e dividere, cioè astrarre, che questo processo è in cammino. Così per i *calcoli* e le *bolle* l'origine è antichissima, e non potremmo neanche pensare alla pratica di incisione e raffigurazione sulle tavolette d'argilla senza quell'intreccio di pratiche, provenienti dal Paleolitico, che dispongono e predispongono gli uomini a utilizzare la pietra come supporto e ad iscriverci quelle distinzioni- astrazioni che si pongono tramite il segno, che in principio è disegno.

Scriva Carlo Sini:

Ciò che dobbiamo vedere all'opera è una serie di stacchi: è il cammino di questi stacchi, connessi a concrete pratiche di vita e di espressione, ciò che genera l'astrazione (e non una supposta e presupposta mente che farebbe, chissà come, astrazione)³⁵,

e ancora:

la mente astratta è un prodotto e un effetto del carattere di stacco connesso alle pratiche, in particolare alle pratiche di scrittura. È la pratica dello scrivere che fa astrazione, per la sua stessa natura operativa, e non una mente astrante presupposta; questa invece è il risultato di quella³⁶.

Herrenschmidt afferma che solo in un secondo tempo la scrittura capta le cose ed il loro nome (attraverso i pittogrammi, che appaiono dopo le cifre); non è successo infatti che gli uomini abbiano cominciato ad annotare i loro scambi linguistici: «essi ne hanno scoperto le possibilità per caso, registrando delle quantità»³⁷.

Il successivo «inventore» in linea diretta di questa genea-mitologia della scrittura doveva essere probabilmente un contabile, vissuto in Elam verso il 3.000 a.C. circa: fu colui che, appunto, affrontò il problema di registrare i «nomi» degli individui che davano o ricevevano i beni elencati sulle tavolette. I nuovi segni utilizzati erano, secondo Schmandt-Besserat, schizzi di oggetti facili da disegnare, che rappresentavano il suono della parola che evocavano (fonogrammi). Le sillabe o parole che componevano il nome di un individuo erano scritte come in un *rebus*, secondo il principio dell'omonimia. Con questa innovazione, il nostro presunto «inventore» portò la scrittura lontano dal mondo concreto delle cose, associandola ai suoni della sua lingua. Non che la sillaba, con unità minima di notazione del suono, esistesse prima di questa rivoluzione:

³⁵ C.Sini, *La scrittura e il debito*, cit., p.32.

³⁶ Ivi, p.32.

³⁷ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.19.

infatti emerge come oggetto da annotare solo in relazione a questa nuova pratica di notazione, che modella gli antichi segni incisi per la contabilità, adattandoli alle particolarità regionali della lingua e, così facendo, producendo uno «stacco» tra il mondo dei beni quantificabili e quello dei suoni qualificabili in combinazioni significanti. Anche Clarissa Herrenschmidt riporta questo avvenimento, aggiungendo che il proto elamita iscrisse questa innovazione, la fonetizzazione sillabica, su segni cuneiformi, avviando una diffusione immensa della scrittura cuneiforme per il carattere universale della sillaba ad essa connessa.

Nel 2.700/2.600 a.C. circa, un possibile scriba della corte dei re di Ur, invece di scrivere con uno stilo sull'argilla, utilizzò un bulino per incidere dei gioielli d'oro. Questo probabile «inventore» non scriveva dunque su delle tavolette d'argilla, ma su beni depositi nelle tombe regali: le sue iscrizioni non avevano nulla a che fare con la contabilità, ma consistevano di un nome personale, o un nome seguito da un titolo nobiliare. Per la prima volta questo scriba utilizzò la pratica scrittoria per una funzione diversa dalla registrazione delle derrate, quella funeraria. Secondo Schmandt-Besserat la credenza sumera secondo cui il nome del defunto doveva essere pronunciato ad alta voce, ad intervalli regolari, dopo l'avvenuto decesso, per assicurarsi che la sua anima giungesse nell'aldilà, spiega la pratica dei testi funerari. Dopo cinquemila anni in cui la pratica della scrittura aveva avuto la funzione di contare ed elencare merci, la sua seconda funzione fu quella di garantire la sopravvivenza dell'individuo nell'aldilà tramite il racconto: «Nessuno poteva immaginare che i rituali funebri e le preghiere fossero il punto di contatto tra contabilità e letteratura»³⁸. Anche Clarissa Herrenschmidt concorda su questo punto:

Gli antichi hanno pensato che la scrittura partecipasse dell'invisibile. Di fatto, il linguaggio, che è lui stesso invisibile, mostra ciò che è fuori dalla vista, nomina l'invisibile. Lo scritto, che capta il linguaggio, dà a vedere l'invisibile e diventa luogo dell'eterno incontro fra viventi visibili e gli eterni invisibili. Nella scrittura, queste due realtà invisibili che sono il linguaggio e gli dei sono infatti presenti, visibili, immobili, conoscibili³⁹.

La parola si trascrive ora su nuovi supporti, muta il suo contesto di senso, si fa vedere iscritta nei segni, staccata dal flusso della gestualità parlante. Questa pratica produce i suoi oggetti, oggetti che come tali non c'erano prima (logogrammi, pittogrammi, fonogrammi...). Ma poi questa stessa pratica, che mostra la parola raffigurata e stabilisce per ciò stesso un tipo di parallelismo tra vedere e udire, prima inesprimibile e impensabile, innesca altre pratiche, le quali consentono ora di vedere e udire elementi separati, prima inesistenti: le sillabe. Ecco un nuovo stacco che crea una nuova sensibilità relativa alla sillaba, e un nuovo supporto, incarnato dai sillabari cuneiformi e dalla nascita delle prime scritture lineari consonantiche, che omettono la notazione vocalica, proprio perché nate da una nuova sensibilità in grado di percepire intuitivamente ciò che lo scritto non riporta. Ciò prepara l'avvento di nuovi stacchi, sino all'alfabeto, a partire dal quale tutto il processo, per noi, si ricontestualizza, si trascrive su un nuovo supporto, dando luogo a nuovi segni.

³⁸ D. Schmandt-Besserat, *How Writing Came About*, in *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, cit., p.67.

³⁹ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.28.

Soggiacente alle indagini delle due autrici è possibile osservare l'evoluzione di segni, pittogrammi e ideogrammi, risalenti al Paleolitico e al Neolitico, le cui funzioni, usi e contesti vengono completamente dislocati e riattivati entro nuovi concatenamenti di senso, tramite i quali si conservano, decadendo a mere cifre, per giungere infine a rappresentare unità minime del suono sia negli alfabeti consonantici che in quelli vocalici. Il transitare delle più antiche figure dell'uomo in queste innumerevoli pratiche di scrittura sarà oggetto delle più accurate indagini di Alfred Kallir.

La nascita degli alfabeti: nuovi usi di vecchie pratiche

È sempre Clarissa Herrenschmidt a indicare la via da seguire per giungere a comprendere l'evoluzione dei sistemi grafici fino alla forma che oggi hanno assunto. Il periodo che si aprì nel secondo millennio a.C., coprendo anche il millennio seguente, vide il fiorire di civiltà ancora vive ai giorni nostri: l'Iran, Israele, l'Occidente greco-romano, l'India e la Cina. Mentre i sistemi di scrittura elamita, geroglifico egiziano e assiro-babilonese avevano in comune il fatto di notare le lingue «all'esterno» di loro stesse, sia che si trattasse del disegno evocante le cose del mondo (pittogramma), sia che si trattasse del segno sillabico notante l'unità sonora minimale che colpisce l'udito (fonogramma sillabico), al contrario, con gli alfabeti consonantici (fenicio, ebraico, aramaico, protocananeo, protosiniano, arabo, antico persiano, minoico, sanscrito, ect...) ci troviamo in presenza di scritture che annotano il suono «dal punto di vista del soggetto parlante»⁴⁰.

Gli alfabeti consonantici funzionano tutti secondo il medesimo modello. La regola alfabetica è: un segno = un suono. Il numero dei segni si stabilizza tra i ventidue del fenicio e dell'aramaico e i ventinove-trenta di quello sud arabo. Prima caratteristica: un numero limitato di segni. Seconda caratteristica: gli alfabeti consonantici notano solo le consonanti; le vocali non hanno segni autonomi.

Gli inizi degli alfabeti consonantici sono molto incerti e discussi. L'autrice attribuisce i primi scritti, fra il 1.800 e il 1.500 a.C., al Sinai faraonico, più precisamente ai ritrovamenti di Serabit-el Khadem, laddove i faraoni facevano scavare miniere di turchese. I soli testi decifrati sono due graffiti su una statuetta a forma di sfinge della dea egizia Hathor. Si ritiene che gli scribi semiti abbiano riconosciuto in Hathor la propria dea Baalat, e che abbiano glorificato il suo nome scrivendolo con segni alfabetici. A questo punto Herrenschmidt significativamente commenta: «Ai margini del grande Impero egizio nasceva un nuovo universo di pensiero, che mutuava dai suoi signori simboli e forme, ma che creava le sue proprie referenze di significanti»⁴¹. Come nota l'illustre allievo di Gelb, Jerrold S. Cooper nel suo *Sources from the Ancient Near East*⁴², c'è un importante precedente, avvenuto verso il 2.400 a.C., di dislocazione di vecchie pratiche entro nuovi contesti di senso, avvenuto in tutta l'area mesopotamica, fino ai confini settentrionali di Ebla e della Siria, che dimostrò i primi tentativi di scrivere le lingue semitiche usando gli antichi segni cuneiformi sumeri. Questi tentativi di scrivere il semitico usando il cuneiforme, nota l'orientalista, sono simili ai primi tentativi di scrivere il giapponese usando i caratteri cinesi. In

⁴⁰ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.29.

⁴¹ Ivi, p.31.

⁴² J. S. Cooper, *Sources from the Ancient Near East*, 2 vol., Undena Publications, Malibu, 1983, in *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti.

principio i testi erano scritti in cinese e tradotti o letti in giapponese; in seguito alcuni caratteri cinesi furono decontestualizzati e riattivati per conformarsi alla sintassi giapponese, e infine furono creati sillabari giapponesi per scrivere i nomi giapponesi e gli elementi grammaticali, cosicché l'attuale sistema di scrittura giapponese usa un miscuglio di ideogrammi cinesi e sillabogrammi giapponesi: nuovi contesti d'uso per vecchie pratiche. Allo stesso modo avvenne anche per la scrittura semitica, che utilizzò progressivamente alcuni ideogrammi sumeri, letti ovviamente in semitico, che nel tempo andarono sedimentandosi, in seguito ad aggiustamenti continui, fino a dare forma ad un vero e proprio sistema di notazione indipendente.

Le popolazioni della Siria e del Vicino Oriente di lingua semitica inventarono, secondo i due autori citati, un nuovo sistema di scrittura per scrivere i propri dialetti. Questo sistema, il progenitore del nostro alfabeto, non si basava sul principio sillabico della scrittura cuneiforme, ma era piuttosto una versione semplificata della scrittura consonantica egizia, probabilmente sviluppata per diretto contatto con quest'ultima, nella regione che congiunge Egitto e Vicino Oriente: il Sinai. In effetti le prime tracce di questo «anello di congiunzione» sono le scritture protosiniana e protocananea, databili fra la fine del III millennio e l'inizio del II millennio a.C., sviluppate dai lavoratori levantini utilizzati nelle miniere faraoniche come operai e come scribi. Non si tratterebbe altro che di mutamenti dovuti alle complesse sinergie di pratiche di vita e d'espressione, che misero in contatto diverse tradizioni culturali in una terra di mezzo come il Sinai, la Giordania e la Palestina, e che adattarono l'uso del cuneiforme alle proprie esigenze di scrittura e di vita.

Molti ideogrammi del sistema di notazione cuneiforme sumerico e babilonese erano ritratti riconoscibili delle cose del mondo, dei pittogrammi, che servivano a notare la prima articolazione consonantica del nome di quella cosa; per esempio il segno per «casa» rappresentava la pianta di una casa, si diceva *bayt* e notava il suono «b». Se nel corso dell'evoluzione della scrittura, il tracciato del segno perse il proprio carattere iconico e realista, il nome della lettera, *bayt*, in seguito *beth* negli alfabeti semitici, e poi *beta* nell'alfabeto greco, mantenne un concreto aggancio col valore del segno. Così per un piccolo numero di segni si può senz'altro dire che il rapporto del segno al suono non era arbitrario. «Il pittogramma non era lontano dagli alfabeti consonantici!»⁴³ esclama saggiamente Clarissa Herrenschmidt, adottando, forse inconsapevolmente, gli assunti di Alfred Kallir.

Le scritture a pittogrammi e sillabiche, afferma l'autrice, pensavano l'identità tra la cosa e il mondo, il suo nome e il suo segno e trattavano la sillaba come un'entità del mondo esteriore, inerente alle cose del mondo, stabilendo una continuità di segni in cui l'uomo si trova incluso. Negli alfabeti consonantici invece, la disgiunzione fra l'unità d'analisi del linguaggio (la sillaba) e le unità grafiche di notazione (la consonante e la parola) stabilirono un altro tipo di *continuum* mondo-linguaggio-soggetto: esso va dal nome delle cose all'attività psichica umana; la sillaba viene privata di ogni supporto oggettivo e diventa un oggetto mentale.

Dopo la fine del II millennio a.C., il cuneiforme scomparve quasi del tutto dalla Siria, Palestina e Giordania, dove l'alfabeto regnava incontrastato. Rimase parzialmente in uso in Mesopotamia ed Elam; ma al tempo del grande Impero

⁴³ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.35.

assiro dell' VIII e del VII secolo a.C., la lingua franca del Medio Oriente non era più l'accadico, bensì l'aramaico.

Come ha sottolineato Glenn Markoe nel suo *The Phoenicians*⁴⁴, è probabile che la diffusione fenicia nel Mediterraneo e la sostituzione del sistema di scrittura cuneiforme con l'introduzione dell'alfabeto semitico nel I millennio a.C. siano due fenomeni collegati. Come mezzo di comunicazione l'alfabeto fenicio, di ventidue caratteri, ognuno dei quali designa un singolo suono, era una forma di comunicazione scritta particolarmente pratica e versatile: era semplice da comprendere e facile da imparare. La diversità rispetto ai sistemi di scrittura cuneiforme è lampante: con i loro difficili e numerosi caratteri richiedevano, agli scribi che li apprendevano, anni di esercizio; in compenso, le ventidue lettere fenicie, potevano essere imparate in un paio di settimane. Diversamente dai sistemi precedenti, sostiene l'autrice, chi studiava questo sistema non doveva memorizzare centinaia di caratteri che rappresentavano una moltitudine di combinazioni sillabiche, ma solo ventidue lettere ordinate in una sequenza facilmente assimilabile, costante e immutabile. Tale sistema soppiantò, a Tiro e Biblo, le precedenti scritture sillabiche basate sull'uso di pseudo geroglifici, in uso durante il II millennio a.C. Si assiste alla stessa rivoluzione logico-grammaticale nelle vicine regioni levantine, che adattarono l'alfabeto fenicio alle proprie lingue locali, tra le quali: l'aramaico, l'ebraico, il moabita, l'edomita, l'ammonita, il cananeo, etc... Rispetto alla serie di segni del cuneiforme, che venivano incisi su argilla e pietra con uno stilo appuntito, il nuovo alfabeto, con la sua scrittura corsiva, era molto più semplice e poteva essere scritto su rotoli di papiro o pelle, più facilmente trasportabili.

La tesi dell'autrice è che fu il commercio marittimo fenicio il grande volano dell'esportazione della scrittura alfabetica semitica. Riguardo al processo di diffusione dell'alfabeto, si può immaginare che esso sia legato a uno scambio diretto e costante fra individui: una parte che apprende e un fenicio che insegna. Questa transazione complessa richiede qualcosa di più che un contatto commerciale casuale: presuppone rapporti che facilitino la comunicazione continua fra popoli del Mediterraneo e Semiti, probabilmente rapporti di coabitazione. Ad esempio abbiamo le prove dell'esistenza di insediamenti fenici in città minoiche, greche, cirenaiche, centro-italiche, iberiche, al-gharviche e maghrebine. Secondo l'epigrafista Lilian Jeffrey, il passaggio di un sistema di scrittura da un sistema linguistico come il fenicio a sistemi linguistici diversissimi, dovrebbe suggerire l'esistenza di società fortemente bilingue, probabilmente rafforzata da matrimoni misti tra fenici e autoctoni. L'adozione dell'alfabeto fenicio, o, più propriamente, il suo adattamento da parte delle popolazioni del Mediterraneo e dell'Atlantico, deve essere stato il momento culminante di un periodo transitorio di contatto, durante il quale, coloro che adottarono l'alfabeto, acquisirono sempre maggiore consapevolezza della pratica di scrittura e delle sue potenziali applicazioni.

Come confermano le testimonianze archeologiche, i Greci furono i primi fra i popoli del Mediterraneo ad adottare il sistema di scrittura alfabetico fenicio. Lo stesso Erodoto⁴⁵ riferisce che le lettere dell'alfabeto ionico continuarono ad essere chiamate «lettere fenicie», φοινικια γράμματα. Clarissa Herrenschildt significativamente afferma: «I Greci persero l'uso della scrittura – ma

⁴⁴ G. Markoe, *The Phoenicians*, University of California Press, Berkeley, 2000, in *Origini dell'alfabeto*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti.

⁴⁵ Erodoto, *Le storie*, a cura di F.Barberis, Garzanti, Milano, 1999, vol.V.

non il ricordo – alla fine del periodo miceneo e il ritorno alle pratiche grafiche rese necessario un trasferimento dall’alfabeto fenicio»⁴⁶. In effetti la civiltà minoica, e poi quella micenea per derivazione da quella minoica, conosceva già l’uso della scrittura, legate alle esigenze amministrative dell’economia palatina dei grandi Templi Palazzo cretesi, ben prima del III millennio a.C.; tre forme di scrittura, evolute nel tempo: la cosiddetta proto scrittura, o *script*, consistente nella registrazione del debito con i noti *cretulae* e contrassegni d’argilla, la lineare A, il geroglifico cretese e la lineare B, appartenente al greco miceneo, e decifrata da Michael Ventris solo nel 1952. Arthur Evans fu il loro scopritore tra il 1894 e il 1899, a seguito di una spedizione archeologica autofinanziata, che portò alla scoperta, in numerosi siti dell’isola, di cospicue tavolette d’argilla risalenti al II millennio a.C. Tali forme di scrittura sono datate al periodo precedente l’arrivo delle popolazioni indoeuropee sull’isola. Trasmessi e assimilati alle esigenze locali dei popoli micenei del continente, i sillabari minoici si trasmisero nell’arco di duemila anni, fino alla fine del periodo palaziale, verso il tredicesimo secolo a.C., quando al venir meno del potere palaziale miceneo e l’arrivo dei popoli *Kurgan*, o per meglio dire dei popoli indoeuropei, corrispose anche la fine di queste antiche pratiche di scrittura. La Grecia continentale e la Creta minoica entrarono lentamente in una fase di recessione. Per molti secoli, nella terra dove era nata una delle prime burocrazie d’Occidente, non si scriverà più. Bisognerà aspettare l’arrivo dei fenici e una nuova corrente civilizzatrice proveniente dall’Oriente perché la Grecia scopra nuovamente l’uso della scrittura. E commenta Markoe: «La storia delle scritture dell’antico Egeo insegna che nella vita dell’uomo non esistono conquiste irreversibili. Le grandi acquisizioni dello spirito e della tecnica vanno perennemente difese»⁴⁷.

I segni di quella che sarebbe diventata la nuova scrittura greca furono presi a prestito dall’alfabeto fenicio verso il IX secolo a.C.: il primo testo conosciuto data infatti al 730 a.C. I Greci conservarono poi, con qualche variante, il nome semitico delle lettere: *aleph* divenne *alfa*, *bayt* *beta*, *gimel* *gamma* e *dalet* *delta*. Manternero anche l’ordine delle lettere, *aleph-bet-gimel* diventò *alfa-beta-gamma*, da cui alfabeto. Una prima innovazione greca fu l’invenzione di segni per esprimere le vocali. Herrenschildt nota che ai Greci forse parve indispensabile notare le vocali per almeno due motivi fondamentali: per l’opposizione dei dittonghi alle vocali semplici e per la caratterizzazione determinante dell’alfa privativo in grado di trasformare il significato di una parola da positivo a negativo. E a seguito commenta: «Non c’è niente da indovinare come invece negli alfabeti consonantici; non c’è niente da scegliere o aggiungere alla grafia come nel cuneiforme accadico; non c’è più la raffigurazione concreta come nei pittogrammi, né quella astratta come negli ideogrammi»⁴⁸.

Secondo Glenn Markoe fu principalmente a causa delle grandi esportazioni di oggetti con iscrizioni alfabetiche che il nuovo sistema di scrittura greco, nato dall’esposizione a quello fenicio, si diffuse nell’arco di pochi decenni in tutto il Mediterraneo. L’archeologia ha documentato la varietà di oggetti che potevano funzionare da strumento scrittorio (ceramiche, sigilli, avori, coppe, etc...). In definitiva è ormai chiaro che il commercio marittimo fu il veicolo *par excellence* per la promozione e la diffusione degli usi pratici dell’alfabeto; dapprima quello fenicio, in seguito mutato dal greco. Fra le popolazioni dell’Italia

⁴⁶ C. Herrenschildt, *L’invenzione della scrittura*, cit., p. 36.

⁴⁷ G. Markoe, *The Phoenicians*, in *Origini dell’alfabeto*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, cit., p.159.

⁴⁸ C. Herrenschildt, *L’invenzione della scrittura*, cit., p.37.

antica, gli Etruschi furono i primi ad adottare questo sistema di scrittura, attorno al 700 a.C. Sembra che l'abbiano appreso dai coloni eubei della Campania: in primo luogo riprodussero fedelmente l'alfabeto greco, detto «alfabeto modello», dal quale quello etrusco deriva. In seguito, come avevano fatto i Greci prima di loro, adattarono l'alfabeto greco alle esigenze della propria lingua, ricorrendo alla modificazione di lettere e suoni. Come in Grecia si diffuse l'alfabeto greco, così nella penisola italica si diffuse quello etrusco. Esso esercitò un'influenza capitale sulle vicine culture dell'Italia centro-settentrionale. Fu però l'adozione da parte dei Latini, a sud, l'evento a produrre maggiori conseguenze storiche, poiché fu attraverso il latino che l'uso dell'alfabeto giunse fino a noi tramite le lingue romanze. È a partire da questo uso che c'interrogheremo nelle prossime pagine.

Il recupero dell'aura della figura: la «semantica bisferica» di Alfred Kallir

Ciò che è stato fino ad ora solamente accennato, troverà in questo paragrafo piena espressione. Si tenterà di stabilire una solida corrispondenza evolutiva fra i segni degli alfabeti greco e latino e i segni, i pittogrammi e gli ideogrammi del Paleolitico e del Neolitico, mostrando come, attraverso molteplici vicende e dislocamenti di senso, le antiche pitture rupestri siano perdurate per migliaia di anni, mutate dapprima in una forma di scrittura sacra, il linguaggio della Dea, come ha altrove esaminato Marija Gimbutas, e in seguito nei geroglifici, nelle scritture cuneiformi, per apparire infine, trasformate e adibite a nuovi usi, nelle lettere degli alfabeti contemporanei, come «pitture decadute».

Per comprendere il significato di questa complessa evoluzione dal disegno al segno sarà opportuno fare affidamento alla guida di un testo singolare: *Segno e Disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*⁴⁹. Il suo autore, Alfred Kallir, di origine austriaca, ma naturalizzato inglese, è un autodidatta originale, che ha dedicato una vita di ricerche all'enigma incarnato dai segni di scrittura. Tale percorso ebbe inizio, come afferma Kallir nella lunga nota introduttiva, a Oxford, nell'autunno del 1942, quando, sotto l'impatto simultaneo di svariate esperienze straordinarie, l'autore ebbe la prima intuizione sulla corrispondenza di alcuni antichi disegni e di certe lettere dell'alfabeto latino. Nel corso dell'ultimo conflitto mondiale, mentre lavorava come decifratore per il controspionaggio inglese, rimase colpito dal singolare potere galvanizzante del famoso segno che Churchill rivolgeva ai londinesi, tormentati dai bombardamenti tedeschi: l'indice e il medio divaricati a mostrare una «V», come segno gestuale per alludere alla parola «Vittoria». Kallir si chiese se la «V» non contenesse in sé qualche potere magico o fascinatório. E commenta: «Solo più tardi compresi che dovevo essere stato vittima di un'irruzione di simboli primitivi dall'«inconscio collettivo» nel mio subconscio personale; e che le forme che ossessionavano la mia immaginazione corrispondevano veramente ai modelli che sono alla base dei segni alfabetici»⁵⁰. Si tratta di un'opera immensa, realizzata fra il 1944, anno della stesura del primo opuscolo *La V è l'obiettivo della guerra*, e il 1961; in essa l'autore elabora una teoria relativa alla concorrenza e convenienza significativa di suono e scrittura. Questa unità di visibile e udibile trova appunto nei segni alfabetici la sua forma e la sua esemplificazione più alta. Per comprendere un fenomeno così a lungo, secondo l'autore, trascurato era necessario un nuovo approccio, una nuova

⁴⁹ A. Kallir, *Sign and Design. The psychogenetic source of the alphabet*, Latimer, Trend and Co., Plymouth, 1961, trad. it. *Segno e Disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali/Vel, Milano, 1994.

⁵⁰ Ivi, p.13.

scienza, che Kallir propose di chiamare «semantica bisferica». Tale scienza avrebbe dovuto occuparsi dell'interrelazione delle famiglie linguistiche indoeuropea, semitica e camitica, e delle loro radici comuni in una lingua primordiale: «l'analisi dell'alfabeto sostiene l'assunto di una lingua preistorica comune all'intero genere umano»⁵¹ scrive l'autore, seguendo le orme di Anati e Leroi-Gourhan.

Kallir confronta l'alfabeto moderno con i disegni delle grotte paleolitiche e neolitiche, cercando di decifrare, tra le innumerevoli varianti linguistiche, i cosiddetti «engrammi», simboli psichici depositati nell'inconscio collettivo. La ricerca relativa ad un originario linguaggio sedimentato nella nostra psiche esige un triplice approccio. Anzitutto filo-ontogenetico: l'autore suppone cioè che l'individuo ripercorra nella sua evoluzione le stesse fasi attraversate dall'umanità. Un secondo approccio assume a guida i geroglifici e i sistemi di scrittura cuneiformi, occupando queste due scritture una posizione intermedia tra l'immensa tradizione dei simboli e dei disegni del Paleolitico e del Neolitico, e quella degli alfabeti semitici, poi ereditata dagli alfabeti greco e latino. Infine è necessario servirsi di un approccio psichico: vi è infatti, commenta Kallir, un fluido che lavora in maniera sotterranea attraverso i canali della mente umana. È a questa sotterranea continuità di «istinti mentali» che bisogna far ricorso se si vuole spiegare un numero relevantissimo di fatti che non trovano altra giustificazione storica. Si constata infatti una costanza di significati e di corrispondenti figure, o immagini, anche tra linguaggi che non esercitarono alcuna influenza reciproca, linguaggi lontanissimi nel tempo e nello spazio, linguaggi di popoli che non ebbero nulla in comune e che non poterono certamente entrare in contatto tra loro. Queste somiglianze, insiste l'autore, sono spiegabili solo in termini di «inconscio collettivo», cioè, come già determinato da Jung, in termini di costanza dei bisogni e delle espressioni della psiche umana.

Questi tre aspetti trovano un fattore di coordinamento unitario nel loro comune carattere magico. È in forza di una certa valenza magica, come sostiene Kallir, che l'alfabeto non va considerato una mera successione casuale, convenzionale o meramente pratica di segni comunicativi; l'alfabeto narra invece una storia condensata. I suoi simboli, nella loro forma e successione, costituiscono una «catena magica» che celebra i misteri dell'uomo e della natura. Analogamente a quanto affermato da Gimbutas riguardo ai nomi della Dea, si può asserire che i segni dell'alfabeto sono in prevalenza simboli sessuali, procreativi, che mostrano, celebrano e incrementano la sopravvivenza del genere umano. L'alfabeto, pertanto, alle origini è un fenomeno con un significato totalizzante, cosmico; non è in principio né un fatto comunicativo, né religioso, né psichico: è tutte queste cose insieme, vissute in un unico momento o gesto integrale. È appunto in questo senso che le lettere dell'alfabeto devono intendersi, come ci invita a fare l'autore, quali engrammi, simboli bisferici, e infine come immagini archetipiche. Questo esercizio di attraversamento della figura che compie Kallir si può definire «evocazione dell'aura della figura». L'aura, come ciò che contorna e sorregge la figura, ne è precisamente lo sfondo. Possiamo intenderla come la soglia che scandisce la provenienza e il destino della figura. Il lavoro d'interpretazione, dispiegamento e sviluppo della figura, compiuto dallo scrittore, si risolve in un percorso di figurazioni volto a svelare l'aura soggiacente ai segni di scrittura. Le intuitive conclusioni a cui giunge Kallir alla fine

⁵¹ Ivi, p.23.

di questo percorso ci portano a considerare le lettere dell'alfabeto come «pitture decadute», ereditate da un patrimonio antichissimo e penetrate in ogni sistema di scrittura al mondo. Tale assunto conduce lo studioso a sostenere la piena corrispondenza tra gli oggetti ai quali i nomi delle lettere si riferiscono e i disegni alla base dei simboli alfabetici. Per comprendere il senso di questa corrispondenza si prenderanno in esame solo alcune delle ventisei lettere che compongono l'alfabeto inglese, quelle più significative ai fini della nostra indagine.

Cominciamo dalla «A». Ora, *aleph*, nelle lingue semitiche, significa «bue». Ma come succede che il segno «A», che i semiti tracciavano inclinato di novanta gradi a sinistra, possa far venire in mente un bue? Kallir sostiene che la scrittura alfabetica fu preceduta da quella ideografica, che a sua volta deriva dalle pitture rupestri del Paleolitico, contornate dai loro ideogrammi, quale matrice concettuale delle proto scritture mediorientali e dei geroglifici egizi. Inoltre osserva che nelle pitture parietali predominano le raffigurazioni di grandi animali con palchi di corna (renne, tori, bisonti, ect...). Dalle rappresentazioni naturalistiche e complete del bue e del toro delle pitture rupestri e dei geroglifici, si passa poi alla rappresentazione parziale della sola testa del bue, come nelle prime scritture pittografiche, quali l'ittita o il proto elamita. Alcuni di questi disegni mostreranno in seguito, omettendo sempre più dettagli, solo i tratti essenziali della figura, «stilizzati», cioè adeguati alle esigenze dello «stilo», lo strumento con cui venivano impressi sulle tavolette d'argilla i segni cuneiformi. Non solo per adeguarsi allo stilo, ma anche, secondo l'autore, per risparmiare tempo e fatica, i simboli pittografici tesero a stilizzarsi. A tale evoluzione grafica Kallir dà il nome di «semplificazione lineare». Dal tutto alla parte, la scrittura procede omettendo i dettagli realistici, avanzando verso una semplificazione che risponde al principio della *pars pro toto*, detto anche dall'autore principio «acrocra-tico», poiché in ogni sfera, infatti, ciò che è primo è di primaria importanza (la legge di primogenitura, le iniziali per indicare la forma abbreviata del nome, etc...).

Il nome della lettera semitica *aleph* era riferita al bue intero, mentre la sua immagine rappresenta solo la testa cornuta dell'animale: nel disegno la parte acrocra-tica è solitamente il vertice; dunque vengono conservate le corna perché giungono in sommità. Questo sviluppo grafico che tende sempre alla maggior generalizzazione, si accompagna, commenta Kallir, ad un altro principio inerente il linguaggio e la scrittura: la possibilità di estendere il contenuto di un concetto fino ad abbracciarne un altro secondario, simile al primo. Tale principio è chiamato «assimilazione progressiva», oppure «funzione symbollica» della scrittura: esso evidenzia il carattere metaforico e trasferale del linguaggio, che si esplica mediante una continua assimilazione di antiche connotazioni con altre più recenti. Così le corna del bue servono anche a designare nelle lingue semitiche le immagini di divinità e sovranità, in quanto le corna sono segno di alta condizione, di alto rango; esse fanno propriamente da corona. Questo processo conduce dalla visualizzazione di una figura reale a quella di una figura mentale, un'idea; tale trasferimento figurativo dalla forma sensibile di un oggetto visibile ad un'idea invisibile viene detto «astrazione», ed è alla base della notazione ideografica. Come afferma Kallir: «Proponiamo di chiamare symbollico tale fenomeno di concentrazioni pittografiche e ideografiche. *Aleph* sembra in

effetti una creazione symbollica e simbolica»⁵². Si mostra in maniera esemplare, nella serie di segni pittografici rinvenuti a Creta riportata dall'autore, come la testa di bue stilizzata diventi infine un triangolo con due sporgenze, le corna: la nostra «A», ma capovolta di centottanta gradi.

Successivamente Kallir evidenzia che la posizione di *aleph* all'inizio dell'alfabeto non è casuale, ma riveste un preciso significato simbolico: esso rappresenta il suono dolce aspirato dell'«espirazione lene» proprio del bue. Questa identità del valore fonetico di una lettera con il primo suono del suo nome è un fenomeno chiamato «acrofonia». Il suono dolce di *aleph* si contrappone al suono aspro di *ur*, bisonte o bue selvatico, seconda lettera dell'alfabeto runico, anche essa rappresentante le due corna dell'animale. La collocazione di *aleph* all'inizio dell'alfabeto celebra, secondo l'autore, uno degli avvenimenti essenziali della storia dell'uomo: la domesticazione del toro, espressa dal suono dolce aspirato in contrapposizione al suono aspro del bue selvatico. In effetti, come sottolinea Kallir, sembra che addomesticamento del toro e invenzione dell'alfabeto, i due eventi basilari nello sviluppo delle civiltà, siano presumibilmente contemporanei e correlati.

In conclusione il simbolo dell'animale bovino di sesso maschile in testa all'alfabeto semitico è segno delle forze procreative della natura. Avendo il suono aspirato lene, esso contraddistingue il genere maschile docile e addomesticato; allo stesso tempo celebra la vittoria dell'uomo sulla natura selvaggia. Tale significato è evidenziato ancor di più, commenta l'autore, nel passaggio da *aleph* ad *alfa*. In *alfa* le corna vengono poste in basso, e il muso stilizzato del bue, il vertice del triangolo, viene rivolto verso l'alto, «A», a simboleggiare non più il toro, ma la figura umana, con le gambe divaricate. Questa figurazione risale alla mediazione del geroglifico egizio per «uomo», dove il trattino orizzontale del simbolo raffigura il *membrum virile*; e inoltre al segno semitico *alif*, ereditato poi dall'alfabeto arabo, che significa sia «uomo» che «uno», che rappresenta genericamente la stazione eretta come caratterizzante l'essere umano, tramite un semplice tratto verticale, e poi, in particolare, l'erezione maschile. Mirando verso l'alto, l'*alfa* greca mostra il passaggio da una concezione teriomorfica del mondo e della natura ad una concezione antropomorfa e antropocentrica. Che tale connotazione itifallica del simbolo del toro rovesciato si sia conservata dalle pitture parietali del Paleolitico, diffuse su tutti i continenti, e abbia perdurato nelle rappresentazioni pittografiche e ideografiche delle più antiche civiltà europee, mediorientali, asiatiche e africane, sembra avvalorare la nostra tesi del «ritorno del rimosso» nella psiche individuale dall'«inconscio collettivo». Con una semplice precisazione: mentre è possibile che il disegno paleolitico dell'uomo fosse genericamente associato a quello del toro e del bisonte, a partire dall'avvento della scrittura alfabetica greca tale correlazione viene sostituita da un'opposizione. *Alfa* si oppone ad *aleph*, come la vocale si oppone alla consonante. Essa non esisteva come unità a sé stante nell'alfabeto semitico; si afferma solo ora con quello greco. La consonante diviene autonoma solo in contrapposizione alla vocale, che a sua volta assume un segno di notazione solo a partire dall'avvento della scrittura alfabetica greca. È tale struttura dualistica a marcare la contrapposizione fra un universo teriomorfico, dominato dalla figura del grande animale, e uno antropomorfo, segnato dall'onnipresenza della figura umana; passaggio fondamentale nel riemergere dei simboli

⁵² Ivi, p.44.

dell'«inconscio collettivo», già sottolineato a suo tempo da Leroi-Gourhan, quando evidenziava lo stacco verificatosi nel Solutreano, relativo alla rappresentazione della realtà, manifestatosi nell'emergenza di nuovi pittogrammi, prima inesistenti, e raffiguranti l'uomo, che si affiancavano alle più antiche pitture rupestri degli animali. In effetti gli esseri per metà umani e metà bovini, con tanto di corna, rappresentati presso i grandi complessi di Lascaux e Altamira dimostrano come si congiungevano i concetti animali e umani per l'uomo primitivo. Tale congiunzione ha invece fine con l'avvento dell'uomo greco.

Così come *aleph*, *alfa*, *alif* e il cinese *nànzi*, sono archetipi maschili, *beth*, *beta*, *nuzi*, sono archetipi femminili. «B» deriva da *beth*, il nome della seconda lettera dell'alfabeto semitico, dal significato di «casa». Il suono *b* è acrofonico nell'egizio *ab-t*, «dimora», ed il suo disegno è acro-ottico in tutte le lingue semitiche, nei geroglifici egiziani, nel cuneiforme paleosiniatico e nella lettera araba *ba*: esso rappresenta accuratamente la pianta quadrata o arrotondata di una casa con una o più aperture. Per assimilazione progressiva venne anche a designare nella scrittura geroglifica il pittogramma «gamba»: *sbq*. I concetti di «gamba» e «casa» furono così connessi psicologicamente, afferma l'autore, e la gamba immobile simboleggiò la casa, la posizione stabile o la dimora.

Un'ulteriore importante assimilazione si palesa in senso ideografico, nella notazione paleosiniatica: qui *beb* significa «gamba», «casa» e «terra», rilevando una stretta associazione mentale fra la terra e il femminile. La terra funge da «base» comune, nel preciso significato condiviso da casa e da gamba, e in entrambe sottolinea il significato sessuale femminile. Oggetti e disegni a forma quadrata simboleggiano, commenta Kallir, la donna, la casa e il grembo materno, così come evidenziato maggiormente nella scrittura degli Ekoi dell'Africa occidentale, dove tutti questi concetti sono espressi dal pittogramma *Nsibidi*.

È il contatto con la terra ad attribuire alla casa e alla gamba il loro carattere femminile. Ma specialmente la gamba nei geroglifici egizi simboleggia la donna, in qualità del suo avere a che fare col curvarsi e il piegarsi, resi dal fonogramma *geb*. Più rilevante ancora è la raffigurazione araba del numero «2», che, secondo lo scrittore, raffigura precisamente la donna nell'atto di piegarsi, così come il numero «1» raffigura l'uomo nella sua stazione eretta. Si delineano così due modi di intendere la figura umana: all'uomo corrispondono linee rette e verticali, mentre alla donna forme curvate e linee orizzontali.

Strettamente connesso alla forma femminile curvilinea è il geroglifico egizio della montagna, rappresentato come una «B» rovesciata di novanta gradi a sinistra, precursore della «B» verticale. La terra e ogni sua parte sono, come si è precedentemente affermato, archetipicamente femminili, specialmente le montagne e le colline, con la loro forma arrotondata. Kallir collega «montagna» all'indoeuropeo *bherg*, «tumulo», che significa anche «proteggere». Che montagne e tumuli rappresentino dei simboli di protezione femminile è stato, in altro contesto, sottolineato anche da Marija Gimbutas, che tramite la correlazione fra le rappresentazioni votive della Dea e la forma dei primi sepolcri, straordinariamente simili alla *beth* semitica, rappresentanti il grembo della Grande Madre, ha espresso tale connubio in maniera espressiva.

Oltre a segnalare la comunanza di casa, tomba, grembo e montagna, la lettera «B» distingue acrocraticamente tutte le forme arrotondate, prime fra tutte, le mammelle, come segnalato dal geroglifico *bagt*. Dapprima disegnate in posizione orizzontale e rivolte verso il basso nei grandi complessi rupestri di Pasiega, in Spagna, a caratterizzare l'apparato femminile animale, contornate da ide-

ogrammi a forma di due curve sovrapposte; stilizzate poi in forma di ciotole, contenitori d'acqua vitale (il latte, nutrimento per l'infante), le mammelle ruotano poi di novanta gradi verso destra nella scrittura alfabetica greca, fino a raggiungere la forma della «B» perfettamente verticale. «Abbiamo spiegato la trasformazione della *aleph* semitica nell'*alfa* greca come causata dal mutamento da teriomorfi ad antropomorfi dei concetti dell'universo. Riteniamo che sia avvenuto lo stesso per *beth* e *beta*»⁵³ commenta a proposito l'autore.

A sostegno della connotazione femminile del simbolo «B», Kallir nota significativamente che, nella sequenza numerica uno sta per uomo, così come due sta per donna. Il carattere femminile del valore numerico due è sottolineato dall'intensità, propria del raddoppiamento iconografico della curva. Singolarmente essa rappresenta di profilo i seni femminili, ma raddoppiata esprime la femminilità che dà la vita, la generazione che passa per la seconda curva, quella del grembo, caratterizzata anche dalla lettera «D». Allo stesso modo, evidenzia l'autore, l'assegnazione del secondo posto, sia per la notazione numerica che per quella alfabetica, per i simboli femminili, sottolinea l'identificazione di «donna» e «due». Dualità incarnata: essa sta al secondo posto, dopo l'uomo, e porta in sé una seconda vita, in qualità di genitrice. Ecco allora che il raddoppiamento della curva in «B» allude, dal Paleolitico fino alle lettere alfabetiche, al potere femminile di rinnovare la vita; sicché Kallir denomina il potere della lettera «B», «potere della reduplicazione». E conclude: «I nomi stessi dei segni fonetici *a* e *b*, *alfa* e *beta* in greco, uniti nel composto *Alfa-Bet* per denominare il nostro sistema di scrittura, sono realmente una formula magica, che designa e invoca il creatore; sono un talismano per garantire la continuazione della vita»⁵⁴.

Saltando velocemente le altre lettere dell'alfabeto, analizziamo invece il significato di «N», «M» e «V», per comprendere, qualora vi siano, continuità e variazioni rispetto agli archetipi già tracciati da Gimbutas in relazione alla Dea.

L'archeologa lituana già constatava l'enorme impatto che ebbero «M», zigzag e meandri nelle raffigurazioni neolitiche delle civiltà gilatiche europee, e ricollegava questi simboli alla Dea acquatica, in qualità di Datrice di vita. Non sorprende che, analogamente, anche Kallir rilevi la forte valenza acquatica di «N» e «M», a partire dalle pitture rupestri europee, poi ereditata dai geroglifici egizi e infine espressa dalle lettere dell'alfabeto latino. La linea ondulata rappresenta acrocriticamente, sostiene l'autore, l'acqua e ogni corso d'acqua, come si può osservare nei geroglifici per acqua: *nu* e *mu*; poi l'assiro *nin*, l'ebraico *mem*, e il greco antico *νυμύ*. La linea ondulata o serpentina con cui vengono da sempre rappresentate queste lettere richiama la qualità femminile per eccellenza, quella di piegarsi, ovvero ondeggiare. Inoltre la valenza femminile rigenerativa dell'acqua è sottolineata anche dalla radice indoeuropea *GEN*, poi in greco *γεννομαι*, «generare», dove il connubio fra «G» e «N» rafforza, mediante fusione symbollica, secondo Kallir, il significato procreativo della «N».

Non bisogna poi dimenticare la somiglianza morfologica di «M» e «B», e, tramite assimilazione concettuale, la semplificazione di «M» in «V», il simbolo *par excellence*. A questo proposito è utile riportare direttamente le parole dell'autore:

⁵³ Ivi, p.174.

⁵⁴ Ivi, p.207.

L'evento simboleggiava primariamente l'impeto ascendente del nostro anelito spirituale, il dirompere del desiderio metafisico dell'uomo, per secoli soffocato dalla sua fede in una filosofia interamente razionalistica. Troppo a lungo arginate, le energie spirituali giunsero a una Violenta esplosione per mezzo della V. La V era più che il segnale degli Alleati per conseguire la Vittoria su Hitler: la V esigeva la Vittoria delle forze divine nell'anima di tutti i combattenti. Visualizzai la V come due braccia umane levate verso il cielo, il gesto primordiale della preghiera⁵⁵.

L'identità iconica e concettuale delle braccia alzate in preghiera dei disegni paleolitici, dei pittogrammi geroglifici e delle lettere semitiche, mostra l'identità della lettera oltre ogni possibile dubbio. Tuttavia essa rappresenta anche e soprattutto il vero simbolo femminile, come già sottolineato da Gimbutas. Essa rappresenta in maniera acro-ottica la vulva femminile, la base archetipica di ogni significante erotico e rigenerativo. Appellativo supremo della Dea, simbolo onnipresente della pittura rupestre, ricompare sotto astratte forme per significare, ancora una volta, la potenza del femminile: l'oggetto del desiderio, l'oscuro antro della penetrazione, il grembo che dà la vita (nella forma arrotondata «U»), le gambe che sostengono il corpo a terra, la casa, il centro del corpo e, per assimilazione, il centro dell'universo; è forse il simbolo che presenta la maggior concentrazione di significati, e anche il più difficile da definire. Storicamente imparentata con la «Y» greca, di cui costituisce un'abbreviazione e una *pars pro toto*, in quanto vertice, un tempo rappresentava la lettera finale dell'alfabeto greco. Essa condensa in sé la molteplicità e il divenire delle forme, come vita e matrice di ogni vivente. Essa conclude in sé tutti gli altri segni e interrompe la serie alfabetica, cominciata con un segno maschile, all'insegna del femminile. Commenta Kallir: «La V ripristina l'equilibrio Verticale fra cielo e terra, e l'equilibrio orizzontale fra maschile e femminile. “V per la Vittoria” già lo presagiva: poiché la V comporta la liberazione di forze antagoniste, per ciò stesso le riunisce»⁵⁶, tant'è che la «V» è una «X» a metà, una croce, il simbolo erotico primordiale che raffigura, nell'atto sessuale, il maschile e il femminile, la linea verticale e quella orizzontale, concentrati acrocraticamente dalla «V».

Infine si è giunti alla conclusione di questo percorso di figurazione, che ci ha portati dalle sterminate antichità delle grotte istoriate del Paleolitico alla nascita e diffusione delle lettere alfabetiche, attraverso l'esperienza mistica dei nomi della Dea e la nascita dei primi sistemi di scrittura. Lo sprofondare delle più antiche figure dell'uomo in molteplici vicende e supporti, ne segna irrimediabilmente l'oblio, giacché è il nulla, incarnato dallo sfondo, che le sorregge, ma non le trattiene. Il dispiegare gli innumerevoli eventi che hanno segnato la figura, in transito da un contesto all'altro, ne contorna l'aura, il senso e il destino. Penetrare l'aura, disvelando i suoi supporti, non è, a sua volta, che un percorso di figurazioni, di segni incisi su un altro supporto, nella prospettiva infinita dell'interpretazione. Proprio questo percorso di figurazione ci ha portati ad Alfred Kallir, quale figura conclusiva della nostra indagine immago-logica. Ma ancora una volta il sostegno dell'aura ci viene meno, sicché siamo costretti a transitare oltre, in altre vicende e per altri supporti, verso il limite della figurazione stessa; alle radici della nostra concettualità.

⁵⁵ Ivi, p.486.

⁵⁶ Ivi, p.513.

Capitolo 3 – La grande svolta

L'Occidente e la rivoluzione alfabetica: Eric Havelock e Carlo Sini a confronto

A partire dal 700 a.C. circa, un evento imprevedibile avvenuto in Grecia mutò gli eventi della storia dell'Occidente. Dapprima usata per risolvere economicamente la notazione dei suoni, la scrittura alfabetica inavvertitamente verificò una crisi nella storia della comunicazione umana. Eric Havelock, professore alla Harvard University, ha il merito di aver tracciato brillantemente lo sviluppo di questa innovazione tecnologica nel tempo. Nel suo *La Musa impara a scrivere*⁵⁷, egli riflette sul «caso unico» e sul ruolo fondamentale che ebbe la pratica alfabetica nella storia della scrittura, evidenziando le potenzialità latenti di tale tecnologia, facendo luce sulle conseguenze logiche e psicologiche, troppo a lungo trascurate, innescate da questa pratica di scrittura. «Comincia a delinearsi la crescente consapevolezza che un'invenzione dimostratasi fondamentale nel modificare la natura della coscienza greca era destinata a svolgere la stessa funzione per l'Europa nel suo complesso, e che anzi poteva ad essa attribuirsi la creazione di un tipo di coscienza moderna»⁵⁸ scrive significativamente l'autore. Attraversando la letteratura della Grecia antica, dai suoi esordi con Omero e Esiodo, passando per i lirici e i tre grandi tragediografi attici, e poi di nuovo dalla scuola milesia all'avvento della filosofia platonica, Havelock scioglie brillantemente i nodi del passaggio da una società di tipo orale ad una società pienamente alfabetizzata.

Tenendo conto del fatto che il processo di alfabetizzazione fu piuttosto lento e disomogeneo, secondo l'autore è lecito ipotizzare che la Musa, dapprima invocata per rammentare ed ispirare la *μουσική* poetica, abbia gradualmente imparato a scrivere in prosa e poi in prosa filosofica, ed è in questa progressione, in questo lento passaggio che dobbiamo scorgere le determinanti conseguenze dell'alfabetizzazione. L'importanza che proprio il caso alfabetico greco ebbe nella storia, la sua unicità e la rilevanza che esso rivestì nel diffondersi di quella rivoluzione concettuale di cui l'autore più volte parla, saranno oggetto delle nostre indagini in questo paragrafo. In parallelo e come complemento delle analisi di Havelock, sarà opportuno considerare il commento che di esse fa Carlo Sini in tre opere essenziali: *Filosofia e scrittura*, *Etica della scrittura* e *Teoria e pratica del foglio-mondo*⁵⁹.

L'ipotesi dell'illustre antichista americano è che il modo in cui i simboli greci riuscirono ad isolare, con economia e precisione, gli elementi del suono linguistico, ordinandoli in una succinta tavola atomica, apprendibile fin dall'infanzia, abbia modificato la fisionomia della coscienza umana. Il sottinteso presupposto di tale ipotesi è che la coscienza o mente umana non rappresenti una costante nella storia dell'umanità, ma subisca e continui a subire pressanti modificazioni, tali per cui si possa dire che gli esseri umani non pensano allo stesso modo in ogni tempo e in ogni dove, ma è possibile discernere diversi tipi di coscienza o pensiero in relazione alle differenti tecniche di comunicazione, al

⁵⁷ E. A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven and 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.

⁵⁸ Ivi, pp.13-14.

⁵⁹ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari, 1994; *Etica della scrittura*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1992; *Teoria e pratica del foglio-mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

punto che l'autore si pone un interrogativo radicale: «ogni pensiero logico, qual è comunemente inteso, non sarà un prodotto dell'alfabetizzazione greca?»⁶⁰.

L'iniziale vantaggio offerto dall'efficienza alfabetica fu quello di fornire una scrittura che potesse trascrivere scorrevolmente e senza ambiguità l'intera gamma del discorso oralmente conservato, in qualsiasi lingua fosse stato concepito. Come ha notevolmente osservato Walter Ong: «L'alfabeto vocalico greco analizzava il suono in maniera più astratta degli altri, suddividendolo in componenti puramente spaziali e poteva essere usato per scrivere o leggere anche in lingue sconosciute»⁶¹. I Greci per primi superarono l'empirismo semitico, astruendo gli elementi non pronunciabili e non percepibili contenuti nelle sillabe; scrissero suoni che nessuno pronuncia, che sono letteralmente impropronunciabili e immaginari, ed è così, come vedremo più avanti, che compirono il «salto dell'idealizzazione» (essi «videro» per primi l'«idea» del suono, ovvero diedero al suono linguistico un'«identità visiva»). In quanto scorsero dei suoni ideali, che per sé non suonano, ma sono appunto con-sonanti, videro anche quelle che oggi definiamo le vocali, come suoni di appoggio e di risoluzione dei primi. È un comune malinteso, dice Havelock, che i Greci aggiunsero le vocali ai precedenti alfabeti consonantici: i Greci non aggiunsero le vocali (i segni vocalici erano già apparsi, per esempio, nel cuneiforme mesopotamico, nella Lineare B, etc...), bensì inventarono la «pura consonante». Nel far ciò essi forniscono, per la prima volta, alla razza umana la rappresentazione visiva di un suono linguistico che era al contempo economica ed esaustiva: una «tavola di elementi atomici» che, raggruppandosi in una quantità inesauribile di combinazioni, possono rappresentare, con ragionevole precisione, qualunque effettivo suono linguistico. L'uso della visione, diretto a richiamare ciò che era stato pronunciato nell'oralismo, venne sostituito dal suo impiego nella pratica alfabetica per inventare un discorso testuale, che sembrava rendere obsoleta l'oralità: «la Musa cantrice si trasforma in scrittrice: lei che aveva chiesto agli uomini di ascoltare, ora li invita a leggere»⁶².

In *Filosofia e scrittura*, Carlo Sini prosegue per questa strada, affermando che i segni che costituiscono l'alfabeto greco sono la riproduzione grafico-convenzionale del concetto; la lettera viene dal filosofo considerata un segno scritto assolutamente astratto, cioè privo di ogni senso iconico, dimentico di ogni riferimento pittografico (oblio, bisogna dire, già in cammino dalla stilizzazione cuneiforme, sprofondo della pittura paleolitica). Non solo questo segno scritto, la lettera, ha perso ogni riferimento pittografico, ma ha anche lasciato cadere ogni rapporto con la «sensualità» del suono vocale (come direbbe De Saussure).

L'autore poi commenta l'intuizione di Havelock e Ong per cui l'alfabeto greco costituisce un «sistema atomico», un insieme strutturale di elementi semplici, adibiti ad uso combinatorio e classificatorio: «Questo significa che il segno "A" è un criterio di classificazione di tutte le "A" empiricamente pronunciate (ma si badi, solo ora, in virtù della classificazione, veniamo a sapere che

⁶⁰ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., p.51.

⁶¹ W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London and New York, Methuen, 1982, trad. it., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, cit., p.133.

⁶² E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., p.79.

quelle sono appunto “A”, solo ora appaiono come repliche della lettera vocale “A”)»⁶³.

La pratica alfabetica spezza la continuità della lingua, il suo «corpo sensuale», e la ricompone su tutt'altro piano, attraverso un sistema di pure relazioni grafico-concettuali. Per la prima volta, staccandosi dal parlato, che solo ora appare come tale per differenza dallo scritto, l'uomo ha la possibilità sia di tradurre in scrittura qualsiasi cosa venga detta, sia di creare a piacere nuovi enunciati scritti. Inoltre, come afferma Havelock, solo ora nasce il «lettore universale»: la rivoluzione alfabetica non è caratterizzata solo dal diffondersi di una capacità di scrittura mai prima posta in opera, ma è soprattutto segnata dal diffondersi della pratica di lettura. Mentre i sistemi di scrittura accadica ed egizia, non erano, non potevano e non volevano essere strumenti universali di lettura, ma erano ad appannaggio di pochi individui, specialisti della pratica, che più che leggere è giusto dire che «decifravano» i segni incisi, la scrittura alfabetica greca poteva essere insegnata a tutti facilmente e rapidamente, fin dai primi anni di vita.

Ora è proprio questo che importa: la posizione del fruitore. Questi non sta di fronte al messaggio nella stessa posizione del fruitore del messaggio orale. Allenato alla lettura fin da piccolo, così che essa divenga in lui un «abito automatico», un riflesso spontaneo, il lettore non aderisce in nessun modo allo scritto: non lo contempla e non lo decifra. Il corpo scritto neppure lo vede, non si sofferma a guardarlo; non deve farlo, è stato addestrato a trapassarlo istantaneamente. Queste riflessioni sono quanto mai congrue a quelle di Clarissa Herrenschmidt quando asseriva che:

L'atto di lettura alfabetica è lineare: non si torna indietro, né si procede ad una comprensione globale; non si ha bisogno di vedere il segno che segue per determinare il valore di quello che si legge. Ecco perché la scrittura alfabetica è tanto vicina alla parola: essa occupa senza ostacoli il filo del tempo che passa. Al contrario di quello che avviene con gli alfabeti consonantici, la lettura dell'alfabeto greco non necessita della lingua, quest'ultima è necessaria solo per la comprensione. Abbiamo fatto tutti, in effetti, l'esperienza di leggere una frase difficile senza comprenderla; leggiamo le parole, la frase, la pagina e improvvisamente sentiamo di dover ricominciare per comprendere. L'alfabeto greco richiede un corpo, gli occhi, l'esperienza di un apparato fonatorio e uno spirito che comprende, però non necessita della loro congiunzione; con l'alfabeto greco, leggere non coincide con comprendere⁶⁴.

Questa disgiunzione di lettura e comprensione non è frutto di una supposta volontà del lettore; è frutto invece della pratica di scrittura che lo ha formato alla massima schematizzazione, economicità e automaticità dei mezzi proprio a questo scopo. È l'alfabeto stesso, dice Sini, per la natura strutturale della sua pratica, che si cancella, si fa trasparente, si fa dimenticare sfumando nell'assenza ultrasensibile. La scrittura alfabetica funziona come una soglia trasparente, come un vetro il più possibile terso. La scrittura non deve interferire, non deve far-corpo, non deve dare fastidio alla lettura, anzi deve annullarsi in suo favore. In questo modo il lettore non ha più bisogno di guardare ciò che legge, mettendo così in pratica lo strumento ultrasensibile dell'alfabeto.

⁶³ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, cit., p.39.

⁶⁴ C. Herrenschmidt, *L'invenzione della scrittura*, cit., p.40.

La modalità alfabetica della pratica di scrittura determina e suggerisce quindi gli schemi di lettura e le sue operazioni. Il lettore può fermare il flusso elocutivo in ogni momento, può usufruire dello scritto in privato, a-patico, cioè privo dello spessore partecipativo, teatrale e plurale che caratterizzava la fruizione pubblica della *performance* orale. Tutte queste capacità il lettore non le ha in quanto uomo: le ha e le acquisisce proprio in quanto lettore. È la pratica di lettura che gli trasmette un «abito mentale» distaccato, analitico, critico e razionale.

Tuttavia, malgrado l'immensa mole di conseguenze in cammino, è importante sottolineare con Havelock che la «teoria specifica dell'oralità greca» presuppone un lungo periodo di resistenza all'uso dell'alfabeto dopo la sua invenzione. Data tale premessa bisogna altresì notare la forza di sopravvivenza dell'oralità in quei capolavori di composizione epica, didattica, lirica, corale e drammatica che costituiscono il *corpus* della letteratura greca classica. In effetti, fin dai suoi inizi, la letteratura greca venne composta «in versi», non in prosa. Havelock aggiunge: «Il contenuto del linguaggio versificato – che, in quanto versificato, è linguaggio di conservazione – è uniformemente mitico, come quello di Omero o di Esiodo»⁶⁵. Ancora il grande teatro della Grecia classica, almeno fino a Euripide, stando ad Havelock e a Nietzsche, si conservò come linguaggio dell'oralità nel suo «dinamismo espressivo». La funzione didattica dei poemi omerici fu ivi trasposta nei cori, quali espressione della continua rappresentazione degli aspetti legittimi, ovvero della tradizione, della vita comune. L'autore continua enfatizzando, per esempio, la mancanza di ogni impalcatura linguistica per l'enunciazione di principi astratti nella lingua drammaturgica. In essa il discorso usa lodare, o biasimare, ma non in termini di approvazione o disapprovazione «morale» (sicché Nietzsche aveva forse ragione ad imputare la nascita della morale a Socrate, ma ancor di più a Platone, quale soggetto alla pratica di scrittura), basata cioè su principi astratti e precostituiti. Un personaggio del dramma greco non esce «teorizzando» da una situazione spiacevole: vi entra con motivazioni che sono «specifiche» e con altrettante azioni specifiche risolve la stasi. Tali esempi, conclude l'autore, potrebbero essere centuplicati. Essi dimostrano il perdurare di una mentalità orale in piena alfabetizzazione. E continua: «Quando Platone si scaglia contro la poesia, è precisamente il suo dinamismo che egli deplora, la sua fluidità, la sua concretezza, la sua particolarità per cui il dire è un fare, un dire l'azione. Non avrebbe potuto arrivare a deplorarla se non avesse imparato a leggere e scrivere anche lui»⁶⁶. Importante precisazione che ci pone di fronte ad un altro dato di fatto (in realtà «il» dato di fatto), e cioè che, secondo l'autore, progressivamente al linguaggio del fare, dell'agire e del sentire, proprio dell'oralità, si andarono sostituendo «enunciati di fatto». La poesia lasciò posto alla prosa; le lunghe formule della recitazione orale, fatte di appellativi, vocativi ed aggettivi cedettero il passo ad entità concettuali, astrazioni, oggetti. «Il greco orale non sapeva neanche che cosa fosse un oggetto, figuriamoci un oggetto del pensiero» afferma prontamente Havelock, e aggiunge: «Quando imparò a scrivere, la Musa dovette distogliersi dal vivo panorama dell'esperienza e dal suo flusso incessante, ma finché rimase greca, non riuscì mai a dimenticarlo del tutto»⁶⁷.

⁶⁵ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., p.117.

⁶⁶ Ivi, p.122.

⁶⁷ *Ibidem*.

Punto nodale delle ricerche dell'autore, poi, è la cosiddetta «teoria specifica dell'alfabetismo greco», la quale presuppone che il modo in cui si usano i sensi e il modo in cui si pensa siano connessi e che, nello specifico, nel passaggio dall'oralità all'alfabetismo in Grecia i termini di questa connessione vennero modificati, col risultato che lo stesso avvenne anche per gli schemi di pensiero, che tali rimasero fino ad oggi, in confronto alla mentalità propria dell'oralismo. Infatti la forma acustica cui l'oralità è costretta impiega l'orecchio e la bocca, e soltanto questi due organi, dai quali dipende la sua coerenza. La comunicazione scritta, invece, aggiunge la visione dell'occhio. Analogamente a quanto asserito in altro contesto da Leroi-Gourhan riguardo alle conseguenze fisiche e mentali del costituirsi di nuove sinergie operative - corporali, Havelock insiste sulle ripercussioni insite nel nuovo atto di visione, che si aggiunge a quello acustico ed elocutorio propri della precedente civiltà orale. Un atto della vista, infatti, veniva proposto in luogo di un atto uditivo, come mezzo di comunicazione e mezzo per conservare la comunicazione. Le trasformazioni che ciò provocò furono certamente di natura sociale, ma: «il massimo effetto fu avvertito nella mente e nel modo di pensare della mente mentre parla. La crisi si ebbe in Grecia, piuttosto che fra gli Ebrei, gli Egizi o i Babilonesi, in virtù della superiore efficienza dell'alfabeto»⁶⁸.

Con l'alfabeto greco, infatti, una nuova verità e un nuovo tempo entrano nel mondo, con nuove cose, nuovi oggetti e nuove immagini. E, in effetti, è solo a partire da questa dimensione che diviene possibile parlare di una civiltà orale, contrapposta a quella della scrittura: solo la nostra mente alfabetizzata può vedere e tracciare queste distinzioni. Scrive infatti Carlo Sini:

«Proprio attraverso la raffigurazione segnica e la trascrizione alfabetica, la potenzialità squisitamente universale e idealizzante della voce viene enucleata ed esaltata. La riduzione dei segni grafici a una linea di semplice successione atomica ne determina la definizione in elementi puri e astratti (vocali e consonanti): è infatti la pratica dell'alfabeto che definisce analiticamente la voce. L'alfabeto è così un attivo principio di classificazione che organizza una totalità ideale (la lingua) nei suoi elementi differenziali, come parti, costituenti e ricorrenti, identiche della totalità. È da quel momento anche la nostra corrente esperienza della voce e del *λόγος* cambia aspetto e acquista un nuovo senso “logico”»⁶⁹.

Si è così finalmente compreso che nella pratica di parola dell'oralità non vi è «pensiero», né «voce» così come noi, soggetti alfabetizzati, li intendiamo. Ciò che noi chiamiamo pensare e parlare è, nell'oralismo, vissuto come un complesso di gestualità, di pratiche di vita ed espressione che hanno tutt'altri sensi e che soprattutto non sciolgono il nodo del corpo e della voce, dell'udito e della visione.

Insomma si può parlare sensatamente di «pensiero», ci invitano a riflettere Havelock e Sini, solo attraverso la trasfigurazione del gesto di scrittura, che immobilizza la pratica discorsiva e la traduce in un corpo solido, «visibile» separatamente nella sua immobilità, scissa dalla dinamicità acustica dell'azione. Inoltre si può supporre un pensiero logico solo in relazione alla scrittura alfabetica. Questa pratica, infatti, non è altro che un atto di definizione e di classi-

⁶⁸ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., pp.125-126.

⁶⁹ C. Sini, *Etica della scrittura*, cit., p.87.

ficazione della parola orale. «Definire», dice il filosofo, non è cogliere intuitivamente chissà quali essenze ultrasensibili; questa semmai ne è l'ideologia filosofica proposta da Platone. «Il definire consiste semplicemente e concretamente nel tracciare linee, nel delimitare, nell'uniformare linearizzando»⁷⁰. La scrittura alfabetica «pone in linea» il suono della parola parlata; la definizione filosofica ne «linearizza» il significato. Definire equivale quindi a collocare entro uno schema di relazioni lineari, topologiche, in base all'alternativa della dicotomia o di qua o di là della «linea». Il bisturi della definizione seziona le idee, sino ad arrivare a scorgere il punto in cui si colloca l'idea cercata. Così la scrittura alfabetica «puntualizza» la «A», discriminandola da tutte le altre lettere (non-«B», non-«C», etc...): essa non è tutte le altre, e il suo corpo artificiale, aniconico mira a stabilire solo questa differenza, in forza della relazione appartenenza-esclusione che la de-limitano. Anche Platone ben lo intese nel *Sofista*⁷¹, quando scrisse che il grammatico sa quali lettere devono combinarsi tra loro per comporre le parole, così come il filosofo sa quali idee si combinano per comporre la κοινονία τῶς γενῶς, la comunanza dei generi. E Carlo Sini commenta: «mai esempio fu più significativo, perché qui Platone sta esplicitamente confessando, sebbene con occhi bendati e come un sonnambulo, quella relazione tra linearizzazione alfabetica e topologia del significato che ora si è mostrata»⁷².

Analogamente dobbiamo risalire alla scrittura alfabetica e alla sua topologia logica per comprendere il «principio d'identità e non-contraddizione». La logica infatti «dimentica e anzi ignora che questo principio è il diretto prodotto della pratica alfabetica entro la quale esso ha tutta la sua assoluta validità tautologica»⁷³. Tale principio enuncia: quello che hai scritto, lo hai scritto, così come lo hai scritto. Hai scritto «A», cioè non-«B», non-«C»; sicché ne deriva che «A è A». Il che mostra soltanto che l'univocità di senso dei significati è un effetto astrattivo dell'atto di scrittura, il cui modello è pur sempre: se hai scritto «A», hai scritto «A».

Lo stesso deve dirsi del tempo, in quanto «punto» d'incisione della scrittura entro la continuità successiva della «linea». Che in questo punto è stato scritto «A», mostra da sé che non vi è scritto e non vi può essere scritto «Z»; lo affermo «ora», nel «punto» in cui lo scrivo, o in qualunque altro punto determinato o determinabile della «linea di scrittura». Il tempo di cui parla la metafisica, afferma Sini, non è che il tempo della linea, cioè l'effetto della puntualizzazione lineare della scrittura. Naturalmente in questo processo è insito quel famoso paradosso che evidenziava già Zenone di Elea: come si fa a passare da un punto all'altro? Per «sapere» questo passaggio dovrei scriverlo, poiché non c'è sapere razionale senza scrittura, adesso lo sappiamo; ma come si fa a scrivere il gesto stesso della scrittura? Tutto può essere scritto, tranne la pratica dell'alfabeto stessa. Se si prova a farlo, come ha sottolineato Zenone, bisogna moltiplicare i punti all'infinito. Tale è la radice del paradosso del tempo e dei limiti d'impensabilità della logica.

Havelock porta avanti queste riflessioni affermando che il processo della linearizzazione e trascrizione della voce all'opera nella pratica di scrittura alfabetica, comporta la perdita del corpo patico del suono, e correlativamente del corpo iconico dell'immagine, quell'aura di senso che già sottolineava Kallir. La

⁷⁰ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, cit., p.56.

⁷¹ Platone, *Sofista*, a cura di Mario Gentile, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

⁷² C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, cit., p.65.

⁷³ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, cit. p.59.

parola diviene puro segno, un «manufatto» oggettivo, posto sotto gli occhi di tutti. Il segno, divenuto così puramente visibile, si fa silenzioso, perde la sua aura diremmo noi, e allude unicamente a una lettera dell'alfabeto. La voce stessa viene a sua volta impoverita, de-potenziata: essa diviene a-patica. Si passa, cioè, dalla poesia alla prosa. Vediamo ora nei dettagli come questo avvenga.

L'antichista americano afferma infatti che la rimozione della spinta a memorizzare, che da effetto inizialmente trascurabile (non per Platone, come ben sappiamo dalla sua VII lettera) si fece via via sempre più radicale, ebbe come prima conseguenza un certo effetto di rimozione della corrispondente spinta a narrativizzare ogni enunciato conservabile. «Ciò» commenta Havelock «diede al compositore la libertà di scegliere per il suo discorso soggetti che non erano necessariamente agenti, vale a dire persone. Col tempo essi potevano trasformarsi in nomi di idee, o astrazioni, o entità»⁷⁴. È Esiodo ad offrirci, continua l'autore, l'esempio di questa trasformazione concettuale, quando scelse il termine Δίκη, Giustizia, come soggetto formale di un discorso. Il termine ricorre incidentalmente anche nel discorso oralmente conservato (basta pensare alla sua presenza nei poemi omerici), ma mai come argomento di una discussione formale: «le leggi dell'apprendimento mnemonico orale avrebbero scoraggiato una tale scelta»⁷⁵. Tuttavia Esiodo, come nota Havelock, continua a impiegare le forme narrative dell'oralità che controllano il discorso e che egli toglie a prestito. Di fatto il poeta greco non è in grado di dirci che «cos'è» Giustizia, ma solo ciò che essa «fa» o «patisce». Per giungere alla definizione di giustizia bisognerà attendere un soggetto pienamente alfabetizzato, quale è Platone quando la definirà nella *Repubblica*. Esiodo ha nondimeno fatto un passo decisivo verso la formazione di una nuova mentalità, presentando l'argomento in luogo della persona. Ma non riesce a fare il passo seguente, dando al suo argomento una sintassi di definizione descrittiva, il cui esempio più brillante e da sempre imitato sarà quello del *Sofista* di Platone.

In definitiva l'argomento in Esiodo continua a «comportarsi» come una persona, piuttosto che «essere». Qui, commenta l'autore, siamo ancora ad un livello per cui l'associazione tra oralità e scrittura, acustico e visivo, occhio e orecchio, rimane intima, con l'occhio a ricoprire ancora un ruolo minore. Con l'evolversi di questa associazione, però, e la lenta modificazione dei rapporti di forza, la generalizzazione logica aumenta. L'esempio che a questo proposito illustra Havelock è tratto dall'*Antigone* di Sofocle: il coro canta il celebre stasimo celebrante l'uomo, animale straordinario, δεινός. Tuttavia la progressione verso la generalizzazione è ancora lenta; di fatto Sofocle non definisce, nel senso socratico, l'uomo, ma rappresenta soltanto quello che «fa». Le sue non sono definizioni, non sono proprietà astrattamente concettualizzate, anche se si avvicinano al linguaggio della definizione, in quanto espresse al tempo presente: sono cose che l'uomo «fa sempre».

Ecco che:

Una volta che l'uso di «argomenti» per il discorso divenne una consuetudine riconosciuta, crebbe la spinta in favore di predicati, i quali, dopo aver fornito un'«azione continuativa», potessero trasformarla in una «condizione continuativa», ossia in una relazione. I «dati di fatto» statici cominciarono a sostituire

⁷⁴ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., p.127.

⁷⁵ *Ibidem*.

gli «accadimenti» dinamici. Nel linguaggio della filosofia, l'«essere» (come forma di sintassi) cominciò a sostituire il «divenire»⁷⁶.

Questa mutazione è ascrivibile alla capacità di leggere il linguaggio visivamente, nella sua forma alfabetizzata, piuttosto che ascoltarlo pronunciato acusticamente. Si danno in questa trasformazione le condizioni per definire un oggetto, che solo ora si costituisce come tale, senza dover più narrare le azioni di un soggetto; anzi collegando il soggetto a una serie di predicati, connotanti un che di fisso, si fa di esso un oggetto di pensiero. Il verbo «essere» dapprima denotante una presenza o un'esistenza vigorosa nell'oralismo, viene ora semplicemente usato come un «collegamento», richiesto da un'operazione concettuale (come ben intendeva Heidegger, l'uso della copula «è», quale collegamento logico, segna l'inizio della pratica propriamente filosofica). È da questo uso del verbo che trae la sua forza concettuale la filosofia, osserva giustamente Havelock, e bisogna attribuire questi progressi intellettuali dell'espressione alla diffusione dell'alfabeto scritto.

Il discorso alfabetizzato produce ora un linguaggio ed enunciati nuovi: la prosa, quale veicolo di un intero universo di fatti e di teoria. «Fu una liberazione della mente»⁷⁷, afferma Havelock, non meno che del linguaggio. La prima produzione essenzialmente prosaica, come afferma Detienne⁷⁸, fu la storia, quella di Erodoto e Tuciddide. La stessa apertura verso il nuovo orientamento concettuale è alla base della nascita della filosofia e della scienza. Il nuovo linguaggio fattuale era accompagnato da un nuovo linguaggio della «teoria», che faceva ancor più affidamento sul verbo essere. Le parole che usa Aristotele nella *Metafisica* per definire l'attività dei primi filosofi milesi sono *θεορία* e *θεορεΐν*, entrambi derivanti da *ὄραω*, «vedere», riferentesi all'atto di vedere qualcosa. Aristotele scelse intuitivamente la vista come metafora di un'operazione concettuale, dimostrando a suo modo di comprendere la relazione essenziale fra la nascita di un sapere logico-filosofico e l'avvento della scrittura alfabetica. Egli celebra senza saperlo quella lotta fra il nuovo discorso prosaico, il *λόγος*, e l'antico discorso poetico dell'oralità, l'*ἔπος*. In concomitanza a questa lotta, il cui esito già conosciamo, l'autore sottolinea che il senso della lingua parlata come fiume che scorre (presente in Esiodo), venne progressivamente sostituito dalla visione di una serie fissa di lettere, e la singola parola nella sua forma scritta, separata dal flusso della recitazione che la conteneva, acquistò il rango di una «cosa» separata.

Abbiamo «visto», dunque, come l'atto alfabetico operi una trascrizione della voce pativa dell'oralità. Tale trascrizione consiste nella spoliatura del «corpo» della parola, della sua contestualità dinamica, legata a contesti pratici di mondo. Così facendo, linearizza e puntalizza la parola, cioè la scompone in puri atomi. Ma questo non è che il primo movimento della pratica alfabetica: la parola s-corporata, la «voce pura». Il secondo movimento rincorpora questa «voce pura» nel corpo convenzionale, artificiale della lettera. Dobbiamo vedere questi due momenti come un unico *continuum*, come ci ha mostrato Sini: l'atto che toglie il corpo alla parola è lo stesso che la somatizza. La parola orale non ha un corpo, lo acquista nel momento in cui si trascrive, decontestualizzandola, trasferendola dalla sfera acustica a quella visibile. Il che significa che le si attri-

⁷⁶ E. A. Havelock, *La Musa impara a scrivere*, cit., p.131.

⁷⁷ Ivi, p.137.

⁷⁸ M.Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari, 1983.

buisce un altro corpo, ovvero il corpo scritto convenzionale. Solo allora emerge la sonorità, come ciò da cui si prescinde. Prescindere (dal corpo sonoro) e attribuire (un corpo artificiale) sono un unico e medesimo gesto. È lo scritto che ci fa vedere la «A». Ma per scriverla bisogna già prescindere dall'orecchio e da tutte le sue contestualità pratiche e patiche, e concentrarsi invece sul gesto linearizzante e puntualizzante dell'occhio e della mano. Sicché il concetto è un atto di astrazione e l'atto di astrazione è a sua volta un gesto di manipolazione pratica, tattile e visiva, per cui si può ben dire che il concetto lo si può «afferrare» davvero con le mani, checché ne diceva Hegel, perseguendo l'assunto di Leroi-Gourhan e portandolo alle sue estreme conseguenze. È da quel primo gesto di prensione delle mani, liberate dalla deambulazione, compiuto dai nostri antichi progenitori e descritto dal paleoantropologo francese, che la concettualità è in cammino. Pensare la scrittura come ultima e decisiva fase di quel processo che da quadrupedi ci rese «bipedi implumi» è forse in-scritto nel destino della filosofia.

L'Oriente e la scrittura dell'azione: l'ideogramma come pittura e poesia secondo Ernest Fenollosa

Fondamentale per comprendere l'essenza della scrittura ideografica in Oriente e la sua differenza dalla pratica alfabetica occidentale è il breve opuscolo scritto dal filosofo, sinologo e storico dell'arte orientale Ernest Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*⁷⁹. Editto nel 1918, dopo la morte dell'autore, dall'amico e allievo Ezra Pound, il testo compendia l'esperienza di traduttore e filosofo orientalista dello scrittore americano. Nelle sue pagine vengono riassunte le lunghe ricerche dell'autore, tese a delineare l'evoluzione della pratica di scrittura cinese. Il personalissimo percorso di Fenollosa s'inserisce significativamente nelle nostre ricerche genealogiche, in quanto, soggiacente ai suoi studi vi è l'idea che pratica ideografica orientale e pratica alfabetica occidentale siano le necessarie terminazioni di un'unica pratica di figurazione del mondo. In che modo tale processo di differenziazione sia avvenuto e quali ne siano oggi le conseguenze per il destino dell'uomo sarà oggetto delle nostre analisi.

L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Titolo emblematico: esso ci mette di fronte all'evidenza, sottolineata dall'autore e dal curatore, che l'uso principale dell'ideogramma in Cina sia rivolto all'espressione della parola poetica: «ciò che occorre alla forma poetica è un ordine regolare e flessibile, plastico quanto il pensiero stesso. Tutto questo e molto di più viene assicurato dalla scrittura ideografica»⁸⁰. Dato fondamentale, che pone l'ideogramma agli antipodi della scrittura alfabetica, affermata soprattutto come mezzo di espressione della prosa, e in particolare della prosa filosofica, come ha scritto Havelock.

Studiando una lingua così differente, per «forma», dalla nostra, come il cinese coi suoi caratteri scritti, bisogna domandarsi, afferma Fenollosa, da dove questi universali elementi che costituiscono la poesia traggano la loro forza espressiva. Il problema, insomma, è il seguente: in che modo l'ideogramma cinese racchiude proprio quell'elemento che differenzia la poesia dalla prosa. In che modo la poesia, la quale, come la musica, è «arte del tempo», intessendo la propria unità da successive impressioni sonore, possa essere assimilata da un vei-

⁷⁹ E. F. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1960.

⁸⁰ Ivi, p.13.

colo verbale consistente in «richiami visivi semipittorici», qual è l'ideogramma. L'ipotesi dell'autore è che la forza espressiva dell'ideogramma derivi dalla sua particolare «forma»; essa «è basata su una vivida pittura stenografica delle operazioni naturali»⁸¹. Prendiamo l'esempio che propone Fenollosa: «l'uomo vede il cavallo». È chiaro che queste tre giunture o parole non sono che tre simboli fonetici, al posto di tre termini di un processo naturale. Parlando spezziamo la rapida continuità di quest'azione e la riproduciamo, tronca della sua essenziale dinamicità, grazie alla scrittura alfabetica. Ma con uguale facilità potremmo indicare queste tre fasi del nostro pensiero con simboli ugualmente arbitrari, come i caratteri cinesi: 人見馬.

L'autore afferma che nella scrittura alfabetica non c'è legame tra cosa e segno, tutto dipende da pura convenzione, essendo tale pratica iscritta nel progressivo oblio dell'aura delle sue figure. Invece il metodo cinese segue «l'ispirazione naturale», ovvero ripropone l'uso dell'antica figurazione quale sistema di scrittura. Prima, l'uomo sulle due gambe; poi il suo occhio, che percorre lo spazio, tradotto in un'audace figura di gambe che corrono sotto un occhio; e l'autore aggiunge: «disegno di gambe modificato, disegno d'occhio modificato, ma indimenticabile una volta riconosciuto»⁸². Infine, il cavallo sulle sue quattro gambe. Ecco che l'azione non solo è evocata da questi segni quanto dalle parole, ma è molto più viva e concreta. Tutti e tre i caratteri hanno «le gambe», sono «vivi», come in una sequenza cinematografica.

La scrittura ideografica ha il vantaggio di cogliere e combinare efficacemente due aspetti dinamici della realtà: parla simultaneamente con la vivacità della pittura e ci riporta alla realtà fondamentale del tempo nel suo scorrere. Leggendo il cinese «osserviamo cose evolvere il proprio fato»⁸³. Si può più agevolmente osservare questa qualità viva nella struttura dei singoli caratteri cinesi, rapportandola alle prime forme di scrittura ideografica. In origine infatti i caratteri erano pienamente pittografici e la loro presa nella raffigurazione del reale si è di poco indebolita nel cinese moderno, anche a seguito delle posteriori modifiche convenzionali. La maggior parte delle radici ideografiche ha in sé un'idea verbale di azione. Superficialmente si potrebbe pensare che la pittura ritragga essenzialmente «cose», afferma l'autore, ma un attento esame dimostra che un gran numero dei caratteri cinesi primitivi sono pitture stenografiche di azioni o progressioni. In effetti, commenta in seguito, il pensiero stesso è progressivo, non già per caso, ma poiché le operazioni della natura sono di tal fatta.

Come in natura tutto è progressione e azione, così nella «scrittura dell'azione» o «scrittura naturale» ideografica non esistono nomi o cose separate. Le cose vengono concepite come i punti terminali, o meglio, i punti d'incontro delle azioni: sezioni intersecanti le azioni, istantanee. L'occhio, secondo il filosofo, vede nome e verbo come un tutt'uno: cose in moto, moto nelle cose; e così la concezione cinese tende a rappresentarli. Questa qualità concreta degli ideogrammi, tesa a rappresentare più i verbi, le azioni, diviene ancora più sorprendente quando si passa dai caratteri semplici a quelli composti. Nello sviluppo di questa composizione, infatti, due cose accoppiate non ne producono una terza, ma indicano un qualche fondamentale e, per dirla come l'autore, «naturale» rapporto fra i due termini. Per esempio il segno del sole im-

⁸¹ Ivi, p.15.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ E. F. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*, cit., p.17.

pigliato nei rami di un albero sta per «Oriente» o «orizzonte»; oppure il segno di «acqua» e il segno di «barca» rappresentano «scia» o «increspatura».

Rinforza ancor di più l'opinione di Fenollosa l'analisi dell'ordine e della forma della frase scritta in cinese. Secondo l'autore essa rispecchia la successione naturale degli eventi osservabili. In natura, infatti, tutti gli sviluppi hanno una correlazione, le azioni si susseguono, tracciando un *continuum*: una ne causa un'altra o vi si fonde. Tale potenzialità dinamica è resa nella successione scritta dei caratteri ideografici, in particolar modo quelli cinesi, in cui il moto si propaga senza interruzione come elettricità. La natura stessa avrebbe imposto all'uomo «primitivo» la forma della frase, asserisce l'orientalista americano: fu come un riflettersi dell'ordine temporale in progressione di causa ed effetto. E così: «ogni verità deve essere espressa in frasi perché ogni verità è *trasferimento di potere*. Il modello della frase in natura è il fulmine. Passa tra due termini, una nuvola e la terra»⁸⁴, così che, secondo l'autore, è da sfatare l'interpretazione dei grammatici per cui l'ordine della frase sarebbe convenzionale. Se consideriamo la frase come una trasmissione di «forza» da un termine a un altro, ne risulta che l'azione è principalmente il modello che determina l'ordine della frase. Né soggetto, né oggetto: solo azione, quale essenza del fatto indicato. Soggetto e oggetto emergono di conseguenza, quali termini di limitazione; così il cinese esprime l'unità del processo di forze naturali. Tale espressione consiste in tre parole necessarie: la prima designa l'agente che promuove l'azione, la seconda incorpora l'atto e la terza indica gli effetti dell'azione.

Tornando dall'ordine della frase alla singola parola scritta, Fenollosa afferma che ogni parte del discorso è solo «ciò che fa»: non esistono in natura aggettivi, pronomi o congiunzioni; in origine vi sono solo parti che «agiscono» l'una sull'altra e l'una per l'altra. I caratteri cinesi, nella loro vivacità, ribadiscono la convinzione che cosa e azione non siano separati. Per ottenere un nome sufficientemente concreto in cinese, ad esempio, bisogna concentrarsi su di una cosa arbitrariamente troncata dal suo potere d'azione. In natura non vi è nulla, insiste il filosofo, di così «troncato» e perciò il formare un nome è di per sé un'astrazione. La parola cinese *mei*, presa ad esempio nel testo, è il segno del sole unito a quello della luna. Esso funge da nome, verbo e aggettivo. Così significa contemporaneamente «brillio», «brillare» e «brillante» a seconda del senso della frase. Il fatto è che, nota l'autore, quasi ogni parola cinese scritta è propriamente una parola basilare e non-astratta. Non è una parola esclusiva del discorso, ma inclusiva: qualcosa che non è né nome, né aggettivo, né verbo, ma che li assomma sempre tutti e tre insieme. È l'uso che ne flette il significato ora da un lato, ora da un altro, secondo il «punto di vista», ma l'individuo, e specialmente il poeta, è in ogni caso libero di usarlo in modo ricco e pieno: come fa la natura.

Il filosofo continua poi evidenziando come la derivazione dei nomi dai verbi non sia una prerogativa della lingua cinese, ma anche di quelle indoeuropee. Quasi tutte le radici del sanscrito, alla base delle lingue occidentali, sono verbi primitivi, esprimenti azioni della natura visibile. «Il verbo» afferma l'autore «deve essere il fatto principalmente osservabile, se è la costante che accomuna tutte le lingue primitive. In esso riconosciamo moto e cambiamento»⁸⁵. Prendiamo per esempio dal testo la frase «il contadino pesta il riso»: contadino e riso sono nomi solo in quanto limitano un'unità d'azione, termini per definire

⁸⁴ Ivi, p.20, corsivo nel testo.

⁸⁵ Ivi, p.28.

gli estremi del «pestare»; ma in sé, a parte questa loro funzione nella frase, sono naturalmente verbi. Il contadino è «uno che coltiva» e il riso è «una pianta che cresce in un dato modo». Questo risulta perfettamente nei caratteri cinesi ed esemplifica, probabilmente, l'originaria derivazione dei nomi dai verbi. La derivazione degli aggettivi dai verbi non è meno ovvia, secondo l'autore: ovunque la qualità non è che un potere dell'azione, considerato come avente un'inerenza astratta. Così «verde» non è che una certa velocità di vibrazione della luce e «duro» non è che un grado di tensione della coesione.

Questa lunga digressione riguardante le parti del discorso prova, secondo l'autore, la caratteristica degli ideogrammi cinesi di esprimere dei processi verbali, da noi dimenticati. Inoltre gli è utile per introdurre il discorso sulla materia verbale di cui è composta essenzialmente la poesia cinese. Se è vero che la scrittura ideografica rappresenta azioni, processi naturali, la poesia cinese usa la ricchezza di tali immagini materiali per indicare relazioni immateriali; essa è essenzialmente metafora, in senso aristotelico, ovvero rapida percezione di relazioni. «Le relazioni sono più autentiche e più importanti delle cose poste in relazione»⁸⁶ afferma significativamente Fenollosa. Così il sole, gli alberi e gli uomini non sono che canali diversi attraverso cui penetra un'unica e medesima forza. La metafora, rivelando l'identità strutturale delle cose in natura, è la vera sostanza della poesia: essa pone un ponte su cui passare dalla verità minore del visibile a quella maggiore dell'invisibile. Donde, per l'autore, risulta incontestabile la superiorità della poesia sulla prosa, in quanto ci offre una verità più concreta, avvicinandoci a quella nascosta nel processo naturale.

L'insieme di queste riflessioni porta il filosofo ad esprimere la sua convinzione che il linguaggio cinese scritto abbia non solo assorbito la sostanza poetica, cioè metaforica, trasformazionale, della natura, costruendo una seconda opera di metafora, ma abbia anche conservato mediante la sua visibilità pittorica la sua originale poesia creativa, cosa impossibile per una scrittura fonetica. Le nostre lingue, sottolinea Fenollosa, sono oggi sottili e fredde, perché vi infondiamo sempre meno pensieri. Per motivi di rapidità e di precisione siamo costretti a restringere il senso di ogni parola: «un ultimo stadio di decadenza è fissato» dice l'autore «e imbalsamato nei dizionari»⁸⁷. Solo i poeti risalgono il filo delle nostre etimologie. Questa «anemia del linguaggio moderno» è incoraggiata dalla scarsa forza coesiva dei nostri simboli fonetici: nella parola fonetica, infatti, c'è poco o nulla che dimostri le fasi evolutive del suo sviluppo; non mette in luce la sua metafora. Impossibile invece dimenticare tali fasi usando l'ideogramma cinese. Il suo vantaggio è che l'etimologia gli è sempre presente, conservando il suo impulso creativo visibile e operante. Così dopo millenni è ancora possibile ravvisare in un singolo carattere ideografico le linee del processo metaforico depositate nel senso. In questo modo un vocabolo, invece di impoverirsi come avviene nella nostra pratica di scrittura, diventa sempre più ricco col passare del tempo; come la coda luminosa di una cometa, che è costituita da tutte le sue diramazioni, così risplende l'aura della figura nell'ideogramma. Il carattere ideografico costituisce dunque un nembro di significati che si concentrano e irradiano attorno al simbolo grafico.

Se il predominio di una grammatica e di una logicità della frase si è imposta in Occidente, questo, dice Fenollosa, è impossibile in Oriente, e i recenti tentativi di imporre una grammatica al cinese, come avvenuto per il giapponese

⁸⁶ Ivi, p.33.

⁸⁷ Ivi, p.36.

se, sono giunti a un vicolo cieco. Secondo la logica moderna, infatti, il pensiero è una specie di magazzino da riempire con dei concetti, i quali a loro volta verrebbero estratti, di volta in volta, per formare delle proposizioni, secondo un processo di inclusione progressiva dalle cose concrete ai sommi generi. «Il logico rimpinza la propria mente con lunghe liste di nomi e aggettivi» afferma significativamente Fenollosa «da maggior parte dei testi linguistici inizia con tali liste. Lo studio dei verbi è scarso, dato che in questo sistema è operante un solo verbo, cioè il quasi-verbo «è»⁸⁸. È impossibile rappresentare con questo sistema una modificazione o un accrescimento. Peggio ancora, questo tipo di logica non può affrontare nessun genere di atti reciproci, né di funzioni molteplici. Ecco dunque che il presupposto alla base della scrittura ideografica, e della poesia cinese in special modo, è l'eliminazione della copula «è», riportando in uso il patrimonio di verbi trascurato, in diretta contrapposizione alla pratica alfabetica e alla tradizione metafisica occidentale. Infatti usando la copula, esprimendo inclusioni soggettive, la poesia sfuma. Essa è tanto maggiormente affermata, quanto più concretamente e vivacemente vengono espressi gli atti reciproci delle cose, quasi l'azione del demiurgo a forgiare la realtà. Sicché in cinese è giusto dire che le cose non sembrano, né appaiono, né sono, ne non sono, ma «fanno».

Afferma l'autore, facendo un esempio, che l'inglese di Shakespeare è superiore ad ogni altra forma idiomatica, grazie al suo costante impiego di svariati verbi transitivi. Raramente si trova un «è» nelle sue frasi; scrupolosamente egli lo scarta. È quest'eliminazione della copula la sovversione più grande della poesia nei confronti della prosa. Da essa dipende e si dirama un «altro» sistema di pensiero. Nel cinese scritto si trova un'abbondanza di verbi transitivi, molti di più di quelli che avrebbe potuto utilizzare Shakespeare. Ciò deriva dal suo potere di combinare diversi elementi pittorici in un solo ideogramma: un centinaio di varianti si raggruppa intorno ad una singola idea. Così in poesia la parola è come un sole, con la sua corona, la sua cromosfera; una parola insegue l'altra, avvolgendosi nei loro gusci luminosi fino a che le frasi divengono chiare, fasci di luce continua. La poesia supera davvero la prosa, dice Fenollosa, in quanto il poeta raggruppa le parole in modo tale che le loro sfumature si mescolino in delicate luci d'armonia. L'armonia consiste nel saper bilanciare gli accenti, le sfumature. Anche qui l'ideografia cinese ha i suoi vantaggi, perfino in una semplice riga, quale, ad esempio, «il sole sorge all'orizzonte». Le sfumature balzano subito agli occhi. La ricchezza della composizione in caratteri rende possibile una scelta di parole, dove una sola sfumatura dominante colora ogni strato di senso; è forse questa la più cospicua qualità dell'ideogramma cinese. Esaminiamo il verso: 日昇東.

Il sole che brilla da un parte, all'altro estremo il sole impigliato nei rami di un albero, che sta per «orizzonte» e per «Est». E nel segno centrale il verbo «sorgere» è un'ulteriore omologia: il sole sopra l'orizzonte, ma oltre quello, la singola linea verticale è come la crescente linea del tronco nel segno dell'albero. «Questo è solo l'inizio, ma indica la via al metodo, e al metodo di una lettura intelligente»⁸⁹.

Questo percorso tortuoso attraverso l'ideogramma, quale mezzo espressivo dell'essenza poetica del linguaggio, ci ha ricondotti a recuperare quel fondo

⁸⁸ Ivi, p.39.

⁸⁹ Ivi, p.47.

abissale da cui proviene la figura, la sua aura. Mentre le lettere dell'alfabeto esauriscono in un istante quest'aura, per l'ideogramma è impossibile dimenticarla. Ecco perché la scrittura alfabetica è essenzialmente democratica: essa prescinde dal contesto delle innumerevoli vicende che l'hanno segnata e disegnata così com'è, di modo che tutti possano imparare a leggerla e scriverla. Di contro la scrittura ideografica è necessariamente aristocratica, esige una sapienza contestuale e pratica: abbisogna dell'aura per tracciare i segni del carattere nella loro esatta sequenza e successione; sicché non tutti scrivono o leggono, poiché non tutti conoscono il destino e la provenienza della figura ivi tracciata. La scrittura ideografica è scrittura dell'aura, è un rammemorarla continuamente, in ogni singolo tratto, per questo si configura come una scrittura dinamica, dell'azione: non si può che comprendere in maniera spaziale e temporale. Basandosi su operazioni naturali «fa vedere» vive e in movimento, così come realmente sono, le parti del discorso, di modo che si può dire che le scritture orientali sono scritture di movimento, propriamente steno-grafiche, agli antipodi della scrittura alfabetica occidentale, che immobilizza il movimento nella forma stabile della copula e predicato, e così facendo plasma un soggetto logico, soggetto alle fissità delle regole grammaticali. Donde, come aveva intuito Nietzsche, la possibilità di fare metafisica per il pensiero addestrato a tale pratica: l'alfabeto fissa l'azione, de-limita la figura; le sue lettere tendono a significare, perché hanno dimenticato l'universo di senso da cui derivano, la loro aura. Ritaglio dell'aura in figura: la scrittura alfabetica è la sola a partire dalla quale si possa porre la questione della verità delle proposizioni, la questione stessa della filosofia, che per un cinese non avrebbe semplicemente senso. I caratteri cinesi sono mobili prospettive monadiche sulla realtà: esse sono davvero specchio di ogni altra prospettiva monadica, perché in esse un'azione si fonde sempre con quella precedente e con quella seguente. Gli ideogrammi gravitano tutti intorno all'azione, ne colgono il limite, senza confinarlo, sicché si può dire che sono al limite dell'azione. Essi costituiscono una forma di scrittura relazionale, non classificatoria, né sostanzialistica. Si potrebbe forse dire che, se la metafisica è la conseguenza diretta della pratica di scrittura alfabetica occidentale, in Oriente niente di simile può darsi; dalla scrittura ideografica può derivare al limite un'etica, nel senso di etiologia, descrizione dinamica dei movimenti e dell'azione costitutiva del reale. Più che la pratica alfabetica, quella ideografica meglio risveglia, e ricontestualizza entro più simili contesti d'uso, quella pratica figurativa che si inaugurò nel Paleolitico. Significativamente Fenollosa afferma: «La poesia cinese fa consapevolmente ciò che i primitivi fecero inconsciamente disegnando. Poesia, linguaggio e rispetto del mito sono cresciuti insieme»⁹⁰, frase densa di echi vichiani, e che forse sarebbe piaciuta ad Anati. L'ideogramma coglie l'essenza della trasformazione due volte: rammemorando gli infiniti sfondi e itinerari che l'hanno determinato e autoesibendosi quale transito e accumulo del patrimonio figurativo dell'antichità. Rammentare la storia delle figurazioni è stato il nostro tragitto finora. È il momento di cogliere quali ne siano le conseguenze per il pensiero.

Quale immagine di pensiero?

1. Ontologia della permanenza e logica trascendentale

⁹⁰ Ivi, pp.34-35.

«Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, ma l'immagine di pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero»⁹¹.

Quale immagine di pensiero realmente pratichiamo? E che cos'è questa cosa chiamata «immagine di pensiero»? È a partire da queste domande poste da Gilles Deleuze in *Che cos'è la filosofia?*, che bisogna orientare il presente percorso d'indagine verso una comprensione globale dei fenomeni precedentemente analizzati e delle loro inavvertite conseguenze. Il filosofo francese affermava infatti che vi è qualcosa che precede la filosofia, quale arte di creare concetti, qualcosa che precede il concetto stesso; qualcosa nell'ordine di un'immagine di pensiero, una comprensione pre-concettuale di ciò che significa pensare. L'immagine di pensiero, o piano d'immanenza, è ciò che istituisce il pensiero in quanto tale: esso designa l'orizzonte dal quale esso pensa, una sorta di impensato della filosofia. Sembrerebbe dunque che il pensiero non possa operare senza una certa immagine, un'immagine che esso non può mai veramente trasformare in un concetto.

Quale immagine definisce quindi il pensiero logico occidentale? Da quale piano d'immanenza scaturisce? E quali immagini pratica?

Si è innanzi affermato, seguendo le analisi di Havelock, che la rivoluzione della scrittura alfabetica in Grecia ha innescato una complessa serie di pratiche di vita e d'espressione che hanno portato al costituirsi di quella che oggi chiamiamo «mente logica». Ciò che ancora non è stata delineata è una genealogia della mente logica, cioè il piano d'immanenza dal quale si è determinato il percorso fatto dalla «mente» prima del suo costituirsi entro il λόγος. È tale cammino che è necessario ora ricostruire, a partire da quell'evento fondamentale avvenuto in Grecia quasi tremila anni fa. Nel far questo si terrà conto delle riflessioni fondamentali sviluppate da Carlo Sini in *Etica della scrittura*.

Secondo il filosofo una genealogia della mente logica dovrebbe dare ragione di tre grandi sviluppi: un primo stadio in cui la cosiddetta «mente» fa tutt'uno con un nominare patico-rivelativo, in cui è prevalente il carattere sensuale e gestuale dell'azione concettuale; una mente di tal fatta traccia e disegna, e al più nomina, e questa considerazione avvicina le riflessioni del filosofo a quelle fatte da Anati e Leroi-Gourhan riguardo al tipo di concettualità attribuita dai due paleoantropologi agli uomini del Paleolitico, propriamente uomini del disegno e della traccia. Al secondo stadio la mente coincide invece con la parola narrata, immaginante e progettante. Mente «orale», che non sa né leggere né scrivere, fortemente legata al *pathos* della parola evocante gli eventi del mondo ed esprimente tali stati di cose in favole, miti ed epiche narrazioni; mente la cui coerenza discorsiva è tutta «agita», cioè legata a quella concretezza delle gestualità e delle prassi. Nell'ultimo e terzo stadio emergerebbe, secondo Sini, la «mente» propriamente detta, o logicamente detta. Essa s'impone dalla pratica di scrittura alfabetica nelle sue tre forme istituzionali: storia, filosofia e scienza. È da allora che gli uomini cominciarono a «ragionare con mente pura», sperimentando una nuova figura della verità (la verità logica). E continua: «Il luogo d'oro in cui emerge la mente logica è la definizione (la pratica definitoria). Platone la affida al *dialettico* (a colui che è esperto di discorsi). Il dialettico, cioè il filosofo,

⁹¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, trad. it., *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino, 1996, cit., p. 27.

si disinteressa al *corpo* della parola e bada unicamente al significato logico, cioè alla funzione sintattica e semantica del segno»⁹².

Il «luogo d'oro», per dirla come Sini, è qualcosa che accade a partire dalla pratica alfabetica, dalla quale emerge quel particolare oggetto, interno alla pratica stessa, la «mente», λόγος, come risultante dalla sua operazione definitoria. La pratica alfabetica, come ogni pratica, dice Sini, apre possibilità che vanno molto al di là dei suoi inizi. Nell'apertura di ogni pratica sono iscritte potenzialità il cui sviluppo viene continuamente reincorporato in altre pratiche, giacché nessuna pratica esiste in sé isolata, ma solo in connessione con altre pratiche, in un insieme indefinito e sfumato di molte pratiche; così l'apertura di senso di ogni pratica viene continuamente reinterpretata e, per tanto, rivissuta entro nuovi orizzonti di senso. Chi avrebbe mai immaginato che la trascrizione della voce in singole unità di suono, dette lettere, operata dai Semiti e perfezionata dai Greci, avrebbe causato diversi concatenamenti operazionali che alla fine avrebbero prodotto quella particolare pratica di pensiero, qual è la prassi definitoria, matrice della mente logica? Tale processo, sottolinea l'autore, è qualcosa che si svolge da Parmenide a Platone, anche se, come si è mostrato, viene da molto più lontano. Suo carattere peculiare è la formalizzazione dei discorsi: l'attenzione si rivolge ora alla forma del discorso, fatta astrazione dal contenuto, il cui «corpo» non interessa più. Non che «qualcosa» venga detto importa, ma «come» e soprattutto «che cosa». Il «come», dice Sini, trova la sua principale formalizzazione nell'«è» e nel «non è», cioè nel carattere affermativo e negativo della copula: alternativa che già Parmenide, nel suo *Poema sulla Natura*⁹³, poneva come invalicabile. Naturalmente Parmenide non pensava ancora in termini di proposizioni affermative e proposizioni negative, cioè non pensava ancora in termini di «relazioni logiche», come farà Platone. Scrive Carlo Sini:

Col suo comporre Parmenide persegue un fine che dà senso alla sua pratica ed è trascendentale rispetto ai suoi elementi. Tutti questi elementi (la lingua, l'alfabeto, l'esametro, le immagini mitologiche e religiose, etc...) sono derivati da altre pratiche. Ma tutti insieme si costituiscono in un nuovo universo di senso, in una nuova apertura, cioè in un nuovo fine. Quale fine? Potremmo dire che il fine del poema è sapienziale. Ma il punto è che Parmenide rinnova tale tradizione, conferendole appunto un nuovo senso. Quale senso? Potremmo dire che esso è dialettico, ma ciò significherebbe guardare il fine del poema dal punto di vista della rielaborazione di Zenone. Potremmo dire retorico dal punto di vista di Gorgia, filosofico dal punto di vista di Platone. Sicché il senso del poema non è né sapienziale, né dialettico, né retorico, né filosofico. L'evento trascendentale del poema continuamente sfugge, poiché ogni tentativo di cogliere in sé l'evento originario accade sempre in un'interpretazione e presuppone un'interpretazione. L'evento si dà in un'infinità di traduzioni e sistemi di segni (la Sostanza si concepisce solo negli infiniti attributi, si potrebbe dire con Spinoza). E tuttavia l'evento accade. Esso è la sovrabbondanza dell'accadere rispetto al significato, per cui trascende e travalica ogni interpretazione⁹⁴.

Così si può dire che Parmenide inaugura, senza saperlo, il gesto stesso della formalizzazione logica del discorso, che assume la forma della contraddizio-

⁹² C. Sini, *Etica della scrittura*, cit., p.80, corsivo nel testo.

⁹³ Parmenide, *Testimonianze e frammenti*, a cura di M.Untersteiner, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

⁹⁴ C. Sini, *Etica della scrittura*, cit., pp.150-151.

ne. Questo primo passo, questa «apertura eleatica» raggiunge la sua compiuta espressione nella linearizzazione o schematizzazione dei discorsi, avvenuta con l'antilogia sofistica, avviata, secondo la tradizione, da Protagora. Essa consiste nel costruire «alternative» ai discorsi, facendoli proseguire in direzioni opposte. Tale forma discorsiva, afferma il filosofo, si applica però ancora ai contenuti patici, propri della tradizione orale, sicché la schematizzazione logica operata dal sofista si dimostra ancora imperfetta. Per compierla fino in fondo è necessario lavorare sui termini del discorso, linearizzandoli, cioè livellandoli, rendendone omogenei gli elementi. Per fare ciò, per prima cosa, insiste Sini, è necessario istituire tali elementi quali «termini», cioè punti d'arrivo di un'analitica strutturale delle parti del discorso: è ciò che viene esemplarmente delineato nel *Teeteto*, dove Platone stabilisce «che cosa» è nome, verbo, etc...

Rendere omogenei i termini significa «assimilarli all'essere», pur restando essi diversi tra loro: operazione «eleatica» di Platone. Suo strumento, sua pratica e messa in opera è la «definizione»: essa deve «dire» l'essere o l'essenza della cosa. Proprio questa «cosa» è l'oggetto raggiunto da una nuova concettualità, che si pretende basata su una «visione ultrasensibile», ma che in realtà è più corretto per le nostre analisi ricollocare entro quel contesto alfabetico di cui si è scritto prima. Visione ultrasensibile in cui ciò che si vede è propriamente lo schema definitorio, cioè logico, dispiegato, dove i termini occupano un luogo geometrico di inclusione-esclusione, cioè stanno in relazioni spaziali, che consentono i percorsi logici del discorso, il cui modello, già sappiamo, è quello della scrittura alfabetica e della sua tavola atomica degli elementi fonetici.

La scrittura alfabetica iscrive i suoi elementi ideali, depositari di significati oggettivi e universali, su una linea omogenea: l'ideale linea di scrittura. Essa è costituita di punti omogenei, la cui unica relazione è la successione. Il punto è solo uno snodo, il veicolo della transizione che consente l'iscrizione, afferma Sini. Il carattere puntuale della linea, che è comune sia alla scrittura alfabetica sia alla definizione, potrebbe già indicarsi come «il contenuto della forma logica». La specifica temporalizzazione, insita in questa trascrizione lineare sarebbe, secondo l'autore, il tratto essenziale della logica. L'essenza di questo tempo «lineare» consisterebbe nello scorrimento unidirezionale di unità atomiche, a partire dal quale si può comprendere il principio d'identità e non contraddizione che governa, dal suo avvento, la logica occidentale. Questa legge del $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ è «un principio formale il cui contenuto è la linearità crono-logica della struttura alfabetica»⁹⁵ afferma significativamente Sini. Di fronte ad un'affermazione del genere si può essere sgomenti. Il «senso comune», dice l'autore, non pensa all'alfabeto (ecco definito il nostro im-pensato), ma pensa che il principio d'identità e non contraddizione sia inerente al reale, così come pensa la metafisica. Ciò che pensano la metafisica e il senso comune, afferma il filosofo, è «assolutamente» vero; vale a dire tautologicamente vero. Infatti la nozione di «realtà» è un costrutto logico, a sua volta fondato sulla «temporalità aritmo-geometrica pubblica: ciò che vale universalmente per tutti gli uomini della pratica alfabetica»⁹⁶. Per «realtà», in altre parole, bisognerebbe intendere ciò che può iscriversi univocamente nel reticolo lineare, «aritmo-geometrico» della definizione logica, ovvero della trascrizione alfabetica.

In quanto la linea crea una successione di punti esattamente identici e vuoti, allora il valore del $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ scritto assume come suo unico carattere quello della

⁹⁵ Ivi, p.91.

⁹⁶ Ivi, p.92.

«posizione», quello che verrà poi chiamato lo «spazio proposizionale». Spogliandosi del suo contenuto «patico-sensuale», il significato logico non ha nessun altro contenuto, salvo il suo «essere collocato» dia-grammaticalmente tramite una lineare alternativa di «è» e «non è». La linea qui idealmente si sdoppia nelle alternative, e a sua volta si sdoppia ancora e ancora, e così via. In ogni punto della linea qualcosa è in relazione topologica con ciò che «non è» trascritto. Il punto della linea di scrittura illumina un punto della topologia complessiva dell'essere e del non essere, e nel momento che illumina quello, non illumina il suo contrario, che rimane troncamente segnato sulla linea di scrittura logica. Il senso logico di un'asserzione, afferma infatti Sini, è il suo poter essere collocata in un punto definito della linea grafica: punto definito dalla sua univocità crono-grafica e crono-logica.

Analogamente bisogna intendere il «senso»: esso rinvia all'omogeneità delle serie successive. I punti della linea assertiva devono essere omogenei: essi concernono l'«è», cioè sono raffigurazioni grafiche dell'essere. Ma deve trattarsi, precisa l'autore, dello «stesso» essere; ovvero ciò che è scritto, deve essere collocabile dalla stessa parte dello schema logo-grafico. Così, riporta il filosofo, io, uomo educato dalla logica alfabetica, non posso logicamente aspettarmi di incontrare contemporaneamente un mendicante e un dio, così come poteva farlo un uomo dell'oralità ai tempi di Omero. Quest'attesa non è logica, poiché l'univocità del senso dei punti di scrittura sui quali si modellano la mente logica e le sue definizioni di senso del reale ce lo impediscono. La pratica delle «lettere» alfabetiche ci rende impraticabili altre e differenti pratiche di senso. Il senso logico di conseguenza va pensato all'interno e quale conseguenza della scrittura alfabetica.

Riassumendo le posizioni dell'autore possiamo affermare che la scrittura alfabetica è una scrittura di «elementi», le lettere, cui corrisponderebbero le «idee» platoniche del procedimento definitorio. L'alfabeto stesso è il modello pratico dei procedimenti di classificazione e di definizione, in cui è possibile leggere il contenuto della forma logica in generale. Attraverso questa pratica scrittoria emerge la nozione di idealità; ricordando il già citato passaggio di Platone nel *Sofista*, si può evidenziare come l'azione del grammatico nell'ordinare le sillabe e quella del dialettico nel disporre le idee siano intimamente collegate tra loro. L'idealità così raggiunta è onnitemporale, ma in quanto risulta dalla temporalità concreta, operativa, del «tracciare» lineare e puntale della scrittura alfabetica; azione che però resta inavvertita, «impensata». Il risultato concreto di questo «tracciare» viene a realizzarsi come una trascrizione convenzionale dell'idealità: astratta successione di punti, di istanti, che nella convenzionalità temporale del significante rappresentano l'atemporalità ideale del significato. La scrittura alfabetica mette in mostra l'operazione idealizzante della linearizzazione per elementi puri: puri punti che in successione compongono l'ideale linea di scrittura.

In definitiva sembra ormai chiaro il contenuto della forma logica ereditata dalla pratica alfabetica. Esso consiste nella linearizzazione definitoria della voce, nella sua puntualizzazione lineare, che aspira a produrre esatte formulazioni, definizioni «alla lettera». Non si può definire senza scrivere: non solo perché non si possono tenere a mente tutti i passaggi, ma perché l'atto di scrittura alfabetica è essenzialmente questo «tracciare» discriminazioni lineari e puntuali. È tale atto di scrittura che scompone e immobilizza l'originario evento del mondo, costituendo quell'arciconcetto che definiamo Essere, quale è inteso da

Parmenide in poi per tutta la storia della metafisica occidentale. Essere univocamente definito, spazialmente e temporalmente collocabile entro uno schema di pensiero che tende progressivamente ad isolarlo dall'azione, in cui era originariamente colto; esso si pone progressivamente in contrapposizione con l'equivocità di quest'ultima, nella misura in cui è soggetta a sfumare e trasferirsi in molteplici contesti d'uso. È tale presupposto stabilizzante imposto dalla scrittura alfabetica, sostiene il filosofo, la matrice concettuale della dualità metafisica Essere/Divenire, quale affermarsi del senso della pratica di scrittura entro e sopra le innumerevoli pratiche di vita e di espressione da cui si è staccata. Attraverso la definizione logica, ogni cosa può essere idealmente astratta dalla concretezza della «presenza» e trasferita, cioè duplicata, entro la fissità delle formule proposizionali. In tal senso aveva ragione Fenollosa nel rimproverare l'impovertimento delle forme d'espressione della logica occidentale, derivate dal quasi-verbo «è»; per questa prosaicità della prassi definitoria dimentichiamo che ogni parte del discorso è originariamente un verbo, denotante un'azione, una dinamicità originaria che la lingua parlata parzialmente immobilizza, e lo schema logico paralizza nell'apposito spazio proposizionale. In tale immobilità è fondata l'essenza della logica occidentale.

2. Ontologia del mutamento e logica immanente

Se il processo di definizione logica, derivata dalla pratica di discriminazione lineare e puntualizzante della scrittura alfabetica, ha come corollario una concezione statica e univoca dell'essere e degli enti che ne partecipano (una metafisica della permanenza, o una «prosa» del mondo), diversa è invece l'immagine del pensiero che viene sviluppata in altro contesto e per altra scrittura.

Si è precedentemente affermato che la scrittura ideografica «risveglia» il patrimonio visuale del Paleolitico, evidenziando il suo caratteristico procedere per figurazioni progressive, come hanno illustrato brillantemente Leroi-Gourhan e Anati. Tale processo di figurazioni riattualizzato dalla scrittura ideografica, come sostenuto da Fenollosa, e regolato dal «ponte» concettuale della metafora, che permette di sfumare da una figura all'altra, dall'individuale all'universale, favorisce il recupero dell'aura delle figure, in quella che si potrebbe chiamare una «poesia» del mondo.

Se la scrittura alfabetica è governata da una mentalità classificatoria, che mira a stabilire l'Essere degli enti entro una schematizzazione puntuale e lineare, la scrittura ideografica invece aborre definire e stabilizzare; piuttosto, si potrebbe dire che mira ad assecondare il Divenire, portando ogni cosa al limite dell'azione che l'ha posta, seguendone la perenne trasformazione, di figura in figura. L'ideogramma coglie, come ben ha evidenziato Fenollosa, il divenire relazionale del reale. È da questa apertura nei confronti della trasformazione e del divenire che proviene un'altra immagine di pensiero, o piano d'immanenza. Si cercherà di delinearla, o meglio, lasciarlo agire nel nostro discorso, attraverso i commenti al testo principale del pensiero cinese, *I Ching*, fatti da François Jullien nel suo *Figure dell'immanenza*⁹⁷, confrontati con quelli di Giangiorgio Pasqualotto nel suo *Figure di pensiero*⁹⁸. Sarà inoltre essenziale ai fini del discorso

⁹⁷ F. Jullien, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king, le Classique di changement*, Edition Grasset & Fasquelle, Paris, 1993, trad. it., *Figure dell'immanenza. Una lettura filosofica dell'I Ching*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

⁹⁸ G. Pasqualotto, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.

porre in relazione tali riflessioni con quelle che François Cheng⁹⁹ sviluppa a proposito della nozione di Vuoto nel pensiero cinese, cogliendo la dinamica essenziale del Vuoto quale elemento costitutivo dell'immagine di pensiero orientale.

I Ching, detto il *Classico del cambiamento*, noto anche come il *Libro delle trasformazioni*, non è, scrive Jullien, libro nel senso in cui comunemente lo intendiamo: non è unitario, non ha autore e il suo primo disegno non è «scritto»; non vi sono inizi, né fine, né parole. Inizialmente presenta solo due disegni, e i più semplici che esistano —, linea continua, e - -, linea spezzata; inoltre sono le diverse combinazioni alle quali si prestano questi due tipi di linea, non l'enunciazione di un discorso in sé, o la formulazione di un significato, a costruire il testo. Questo non-libro non è scritto in alcuna lingua e non possiede nemmeno una sua lingua; inizialmente non trascrive niente ed è solo dal gioco di alternanza delle sue figure, dalle loro possibilità di trasformazione, che si origina il senso. Anche dal profilo della lettura, prosegue il filosofo francese, non vi è una trama definitiva che ci conduca da un principio a una fine, ma un «modo d'uso» cui far riferimento, un «dispositivo» da manipolare; in esso non si tratta di comunicare un messaggio, ma di osservare di caso in caso una serie di «figure». Questo libro, infatti, non si offre alla lettura, ma alla consultazione. Quanto al testo che si è innestato sulla combinatoria e vi è rimasto associato nei secoli, sembrerebbe ridotto a svolgere il ruolo di un semplice commento.

L'intento di Jullien è quello di considerare *I Ching* muovendo da quello che ne fa la tradizione cinese, ovvero leggendolo attraverso la particolarità del suo dispositivo: coniugando la disposizione d'insieme delle sue figure con le glosse aggiunte dagli autori nei secoli. Per più di due millenni questo *Classico del mutamento* ha costituito l'oggetto di un'immensa esegesi. In ogni epoca i Cinesi non hanno mancato di reinterpretare *I Ching* in funzione delle loro particolari esigenze, facendone il principale strumento di riflessione; donde il peso e la centralità dell'opera, per cui si potrebbe dire che: «il pensiero cinese si è periodicamente rinnovato attraverso la sua lettura del *I Ching*»¹⁰⁰. Quattro sono le tappe che tradizionalmente servono a rappresentare le origini sapienziali di questo libro. La prima è attribuita a Fu Xi, il sovrano degli inizi, ritenuto l'autore della serie degli esagrammi. Ma solo con il sovrano Wen Zhou il testo, propriamente detto, ha inizio e con esso l'esplicitazione del nome *Libro delle trasformazioni*, che la tradizione ha assegnato al *corpus*. Re Wen si basa sugli esagrammi tracciati da Fu Xi per esplorare fino in fondo ciò che costituisce il fondamento della realtà; ma sarà suo figlio, duca di Zhou, ad esplicitare il valore morale di quello che fino ad allora era solo un manuale di divinazione. L'ultima tappa di costituzione del testo è attribuita al *Gran commento* di Confucio (VI-V secolo a.C.).

L'autore afferma di aver scelto come punto d'appoggio alla lettura dell'opera le glosse aggiunte nel XVII secolo da Wang Fuzhi¹⁰¹: il suo interesse per questo autore riguarda l'istanza teoretica che lo caratterizza. In WFZ sarebbe presente un pensiero formulato rigorosamente e coerentemente: la sua interpretazione ha il vantaggio di conservare una sistematicità costante senza mai rinchiudersi nello stereotipo. Ora se i «quattro Saggi» hanno collaborato in

⁹⁹ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Edition du Seuil, Paris, 1979, trad. it., *Il Vuoto e il Pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli, 1989.

¹⁰⁰ F. Jullien, *Figure dell'immanenza, Prefazione*, cit., p. X.

¹⁰¹ Originariamente noto come Wang Chuanshan (1619-1692); d'ora in avanti verrà designato con l'acrostico WFZ, come lo indica Jullien nel testo.

momenti successivi al *Classico*, essi però si attennero, secondo WFZ, allo stesso principio: chi è giunto dopo mirava solo a cogliere l'«intenzione» di chi lo aveva preceduto. Quindi non c'è un *I Ching* che si debba attribuire a Wen Zhou, uno a suo figlio, duca di Zhou, e uno a Confucio; e questi Saggi non hanno cercato di ingannare il mondo ponendosi sotto l'influenza autorevole del mitico Fu Xi. Da un autore all'altro, da una tappa a quella successiva, il libro è rimasto identico a se stesso: esisteva già completamente all'inizio in virtù della serie di figure, come vedremo, e il testo dei Saggi che ad esse si è aggiunto non ha fatto che promuovere la completezza iniziale.

I Ching è, afferma Jullien, l'opera per eccellenza del segno scritto, che in essa è originario. Una prima linea, piena e continua, —, ci ricollega al momento iniziale in cui il «tratto naturale», spezzandosi, - -, e opponendosi a se stesso, inizia appena ad acquisire il valore di segno, ed eccoci proiettati al di qua di qualunque scrittura, nel tempo che precede i codici, nel «puro» valore differenziale. Poiché questi due segni sono i più generali, non codificano ancora nessun tipo di messaggio: sono sufficienti a riprodurre, con il loro solo rapporto di opposizione-correlazione, la polarità all'opera in tutto il reale, e, con le loro diverse modalità d'intervento all'interno delle figure, ne mostrano la continua trasformazione. Il contenuto del libro quindi non è garantito da una verità interna a cui credere, o da dimostrare, ma dalla sua capacità di «adeguazione» al reale, cui le figure adempiono. Così la serie di figure composte dalle prime due linee, e sulla quale è fondato il libro, ha potuto rappresentare agli occhi dei Cinesi una scrittura originale, semplice e fondamentale, in «presa diretta sul dinamismo delle cose»¹⁰², che imita le trasformazioni generate dai due poli, Cielo e Terra, *yang* e *yin*. Grazie al più elementare tra i disegni, che non si è ancora lasciato articolare nella particolarità di un idioma, le due linee che compongono *I Ching* si collocano nello spazio intermedio tra il fenomeno e il segno.

L'alternanza di *yin* e *yang* è all'origine di tutte le situazioni, come di tutti gli esistenti. Queste due prime figure costituiscono tutto il contenuto del libro; afferma l'autore: «è sufficiente che esse siano “poste” perché il libro “sia” e basta che esse siano “distrutte” perché “non si possa più percepire in che cosa tale libro consiste”»¹⁰³. Questi due segni formano la «porta» a due battenti attraverso cui l'estrema complessità del reale passa.

Il «dispositivo», come lo chiama Jullien, dell'opera è semplice: due tipi di linee, intera e spezzata, contrappongono tra loro i due versanti delle cose; luce e buio, forte e malleabile, maschile e femminile, pari e dispari. Da sole, queste due linee sono sufficienti a rappresentare i fattori costitutivi di ogni realtà, perché ne incarnano ogni volta i due poli, *yin* e *yang*. Raddoppiando queste due linee vediamo tracciarsi una «serie». È sufficiente che sotto ciascuna se ne aggiunga una seconda, o identica o opposta, per ottenere i «quattro casi esemplari», che possono già allinearsi in un ordine progressivo e formano una concatenazione costante. Aggiungendo ancora una linea a ciascuna delle figure così tracciate si ottiene la serie degli «otto trigrammi»: essi formano un «sistema» già relativamente complesso, in grado di rappresentare i principali fenomeni del mondo, quali il cielo (*Qian*), la terra (*Kun*), il tuono (*Zhen*), il vento (*Xun*), l'acqua (*Kan*), il fuoco (*Li*), le montagne (*Gen*) e il lago (*Dui*). Al tempo stesso rappresentano le principali modalità, o disposizioni interiori, con cui questi fenomeni «agiscono»: durata, malleabilità, scossa, penetrazione, pericolo, splen-

¹⁰² F. Jullien, *Figure dell'immanenza*, Prefazione, cit., p. XIV.

¹⁰³ F. Jullien, *Figure dell'immanenza*, cit., p.11.

dore, immobilità ed espansione. Ora, a questo stadio, dove inizia l'assunzione della diversità, si conserva tuttavia chiaramente la polarità iniziale: nel momento in cui si evolvono, queste figure ritengono in sé il rapporto, tanto opposto quanto complementare, delle due linee da cui sono generate.

Raddoppiando nuovamente le linee si otterrà la serie dei «sessantaquattro esagrammi», rappresentanti i «diecimila esseri»¹⁰⁴, ultimo stadio dello sviluppo delle figure. WFZ afferma che più che un raddoppiamento si tratterebbe di uno «sdoppiamento», o sviluppo naturale dei trigrammi. Mentre il trigramma rappresenta la realtà dal punto di vista del suo «essere costitutivo» (*Ti*), sta nell'esagramma rappresentarla dal punto di vista del suo «funzionamento» (*Yong*).

Il punto forte di questo dispositivo, afferma Jullien, è che questi complessi di linee hanno la tendenza a rappresentare e fungere da «figure». Confucio afferma nel *Gran commento* che il libro è in grado di considerare tutta la complessità del reale in modo concreto e adeguato: da ciò risulta un pensiero che procede essenzialmente per «figure». Attraverso la polarità *yin* e *yang*, da cui procede l'ordine del reale, e poiché sfrutta tale bipolarità per esplorare tutte le possibilità di cambiamento, la figura rappresentata dall'esagramma è strutturalmente capace di assumere di volta in volta la ricchezza e la diversità delle cose. Secondo l'autore, mentre tale figura è «globale», la linea da cui è composta costituisce l'elemento differenziale e mobile dell'insieme, in grado di farci passare da una figura all'altra. Dice WFZ: «mentre l'esagramma costituisce l'«essere determinato» delle situazioni e degli esistenti, la linea corrisponde all'«inizio» di queste occasioni e situazioni»¹⁰⁵; ovvero, mentre la figura ci presenta l'aspetto risultante di una disposizione, la linea si rapporta al cambiamento che interviene all'interno di questa con-figurazione d'insieme. Questa interpretazione, afferma l'autore, è propria del Saggio, nella misura in cui è in grado di considerare tutta la complessità del reale, attraverso i «movimenti» che operano nel mondo; esso ha osservato non solo come l'«incontro» che ha luogo produca proprio quella figura determinata, ma inoltre come il movimento che risulta da un tale incontro si comunichi all'esagramma e si sviluppi per mezzo di esso. Cioè, continua Jullien, l'opera del Saggio è consistita nell'osservare come ogni «incontro» iniziale, da cui derivi un'«attivazione» delle cose, si integri nella logica d'insieme dei suoi processi, così da poter stabilire i «principi normativi» del funzionamento delle cose e «metterli in opera». La linea pertanto si caratterizza per mezzo del momento e della posizione che occupa nell'esagramma, proprietà che fungono da criterio al carattere adeguato o inadeguato della modificazione che ha inizio per mezzo di esse. Così la grande varietà di linee (384), di cui dispone la combinatoria, permette di esplorare fino in fondo l'estrema diversità delle «modificazioni all'opera», riducendole infine all'alternativa dello *yin* con lo *yang*.

Ultima componente del dispositivo, illustrata dal filosofo francese, è la «formula» del commento, collegata alla rappresentazione degli esagrammi: essa si fonda interamente sulla figura e non può essere considerata indipendentemente da essa. La sua funzione è quella di indicare il significato della rappresentazione e di servirci da «avvertimento» (in termini di fausto/inafausto). Tutti i pezzi di questo dispositivo s'intrecciano e funzionano concatenandosi. Solo la figura dell'esagramma rimane indipendente: da essa tutto procede, perché è grazie ad essa che la ragione delle cose si manifesta, ed è per questo che in

¹⁰⁴ Termine ricorrente nell'opera per esprimere la totalità degli esistenti.

¹⁰⁵ Ivi, riportato da Jullien, cit. p.18.

mancanza di figure non si potrebbe accedere al *Classico del mutamento*. Il dispositivo si offre dunque a due usi complementari: da una parte, attraverso lo studio delle figure, possiamo acquisire quello che è necessario conservare, la «regola immutabile» dell'evento; dall'altra, in virtù della consultazione della linea, si può analizzare la logica dell'evoluzione della figura. Il *Gran commento* esemplifica questi due usi con l'immagine (davvero emblematica, come vedremo in seguito) del cerchio e del quadrato. La sapienza dell'esagramma è come il quadrato, essa presenta l'aspetto nettamente definito della realtà; quella della linea è come il cerchio, la cui caratteristica è quella di scivolare facilmente, senza impigliarsi, rispecchiando l'evoluzione sempre in corso della realtà. A sua volta, l'«essenza lineare» inerente (o meglio ancora immanente) all'esagramma, crea le condizioni di una variazione per alternanza, che sola permette la continuità e perennità del mutamento. È tale essenza ad attribuire all'esagramma la capacità di «oscillare» da una figura all'altra, permettendogli di abbracciare tutto il reale e dunque di esplorarne fino in fondo tutte le possibilità.

Secondo una delle più antiche interpretazioni dell'*I Ching*, la prima linea, alla base dell'esagramma, è come il «ceppo» della figura, la sesta, al vertice, è come «l'insieme dei rami». Alla prima linea, la «tendenza» incarnata dalla figura è solo abbozzata, mentre l'ultima linea chiarisce tutto ciò che l'ha preceduta, rappresenta il compimento della logica interna alla figura. Essendo la figura unitaria e fornendoci la prima e l'ultima posizione dell'esagramma i due termini dell'evoluzione della figura, l'autore si domanda a che cosa servano le altre quattro linee intermedie. Il loro ruolo consiste, secondo il *Gran commento*, nel conferire tutta la propria ampiezza alla capacità di rappresentare della figura, mentre opera le differenziazioni necessarie. Le linee mediane stringono infatti dei legami specifici tra le diverse linee della figura e costituiscono il vero e proprio asse «metaforico». Conclude infine il filosofo che non bisogna considerare queste caratteristiche dell'esagramma come costituenti una norma stereotipa. Esse presentano un modello, ma un modello aperto e, come tale, disponibile ad accogliere l'innovazione senza fine delle cose, la complessità mobile delle situazioni e, attraverso ciò, una disposizione alla «sottigliezza delle adeguazioni».

Ora, proprio a partire da queste riflessioni, Jullien pone il problema di come bisogna intendere il problema dell'adeguatezza del pensiero cinese, e in particolare nell'*I Ching*. Se infatti in Occidente è proprio a partire da questo concetto che si pone la valutazione del reale all'insegna della verità, intesa come rapporto di adeguazione stabile tra fatto e conosciuto, il pensiero orientale propone di riflettere sull'adeguazione di fronte a ciò che stabile non è: la contingenza, la trasformazione. Il *Classico del mutamento* altro non sarebbe che un testo per favorire la nostra adeguazione al grande «processo» del mondo; suo scopo sarebbe quello, afferma l'autore, di considerare questa «natura originariamente dinamica», rispettando il suo radicamento in seno al reale, da cui scaturisce l'attitudine etica del libro. Tutte le sue indicazioni pratiche sarebbero, secondo il filosofo, finalizzate a farci collaborare con le trasformazioni, di metterle in atto. Il vero obiettivo del *Classico* sarebbe quello di farci assumere coscientemente la situazione nella quale, di volta in volta, ci troviamo, facendola concordare con la prospettiva d'insieme della realtà e la sua esigenza di regolazione. Scrive Jullien: «Il Saggio ha composto il *Classico* e l'uomo giusto lo consulta, in modo da essere in grado di “utilizzare bene” lo *yin* e lo *yang*, per portare al loro completo sviluppo gli affari umani e partecipare al grande processo

del reale»¹⁰⁶. Scopo del libro e del suo dispositivo non sono altro, allora, che aiutarci a riconoscere in ogni occasione «come si opera» questa conciliazione immancabile del reale e del bene.

Seguendo l'interpretazione data da WFZ e adottata da Jullien, per comprendere la logica interna, la razionalità intrinseca dell'*I Ching*, bisogna separare, all'interno della serie dei sessantaquattro esagrammi che compongono il libro, i primi due da tutti gli altri. Nell'analisi del cambiamento incessante che costituisce la realtà del mondo, le due prime figure rappresentano ciò che presiede al cambiamento e che, come tale, non può cambiare. *Qian*, composto da sei tratti *yang*, che raffigura il Cielo e *Kun*, composto da sei tratti *yin* e che rappresenta la Terra, «simbolizzano di per sé tutto il “capitale” della realtà, che è insieme costante e assolutamente sufficiente»¹⁰⁷. Le sessantadue figure rimanenti, nate dall'incontro delle loro linee, costituiscono la serie delle variazioni derivanti da questa relazione iniziale. Così, se gli altri esagrammi raffigurano ciascuno un «momento» differente della trasformazione, i primi due sono indipendenti dalla particolarità del momento, sono parte pregnante di ogni tappa del mutamento e dunque coestensivi a tutto il processo. Cielo e Terra rappresentano la stessa realtà di tutte le altre figure, la sola che esista: quella del cambiamento; in effetti essi rendono conto del *Ti*, l'essere costitutivo del cambiamento, e gli altri sessantadue esagrammi del suo *Yong*, il suo funzionamento.

Ora, istituire così all'inizio e alla pari i due primi esagrammi è di un'importanza decisiva per tutto il seguito della riflessione: il cambiamento deriva da questa relazione iniziale, a titolo di conseguenza necessaria e non quale emanazione metafisica precedente i fenomeni. A tale posizione di partenza, afferma l'autore, il pensiero cinese deve il fatto di poter rappresentare la generazione del reale non come una creazione, ma come una «semplice interazione»: «a questo è dovuta la possibilità di esimersi dal richiamo ad una causalità trascendente al modo e di spiegazione della realtà come di un processo immanente»¹⁰⁸ precisa Jullien. Al di là della relazione reciproca disposta dai due primi esagrammi che fonda la polarità, il destino del Divenire viene reso in maniera coerente dalle restanti figure secondo una specifica «logica della trasformazione» che collega tra loro gli esagrammi e che ritrova, all'interno del loro disporsi, alcune articolazioni principali. E così alcune figure ne inquadrano altre e le comandano a distanza; alcune servono da modello e caso limite, in rapporto alle quali la serie si comprende come una semplice variazione. Una volta rinvenute queste articolazioni, dice l'autore, gli altri esagrammi verranno delucidati più agevolmente.

Le ultime due coppie di esagrammi, così come classificate da WFZ, sono *Bo* e *Fu*, *Guai* e *Gou*. Esse rappresentano rispettivamente la fine dello *yang* e il suo inizio, la fine dello *yin* e il suo inizio. Detto in altre parole la «fine» precederebbe l'«inizio». Ora, non vi è qui ombra di paradosso, ma piuttosto l'intuizione di un'evidenza. Nella misura in cui il reale è in costante rinnovamento, non potrebbe esservi un «primo inizio» e nemmeno una fine definitiva: poiché ogni inizio è sempre il compimento di uno stato precedente, il pensiero cinese non concepisce la realtà in termini di creazione, ma di «processo continuo». Queste ultime coppie di esagrammi sono composte da cinque linee di ugual natura, o *yin* o *yang*, e una opposta, che si succedono continuamente e caratterizzano così

¹⁰⁶ Ivi, p.36.

¹⁰⁷ Ivi, p.40.

¹⁰⁸ Ivi, p.41.

la situazione estrema della «continuazione». Ciascuno di questi esagrammi configura l'insieme inverso di quello che lo precede o lo segue, facendo da *pendant* all'altra coppia di figure. Essi fungono da cerniera nella composizione del libro (dove la loro posizione strategica: 23-24 e 43-44): a partire dallo sviluppo delle loro derivazioni, i precedenti esagrammi avevano spiegato le possibilità del Divenire, attraverso il suo carattere di transizione; per la suddivisione che operano ai due capi del suo svolgimento, queste due coppie di esagrammi ne chiariscono gli ultimi stadi. Non è sufficiente, infatti, giustificare la logica inerente al corso delle cose rendendo conto del suo corso ordinario e regolare, bisogna anche verificarla ai suoi «margini», seguire la modificazione fino ai suoi confini, esplorandone i «limiti». Ecco che il limite inerente alla trasformazione è il Ritorno, *Fu* (una linea *yang* alla base della figura, sotto cinque linee *yin*). Ma bisogna intendere bene questo «ritorno», avverte il filosofo francese: non s'intende qui il ritorno del Medesimo (dove lo «stesso» Essere tornerebbe alla fine al suo posto), ma del fatto che il processo è condotto dal suo corso regolatore a «ripassare» per un certo stadio, non per ripetersi, ma al contrario per rinnovarsi. Così il pensiero cinese, conclude l'autore, evita di «chiudersi» in una visione ciclica, come anche di considerare ingenuamente un inizio primo, o una fine definitiva: questo inizio che sorge come un'«occasione» improvvisa, deve infatti essere compreso dal punto dinamico, come un re-innesco, grazie al quale il corso della realtà continua a produrre innovazioni. Il progresso sarebbe dunque senza-limite. Il Ritorno ci fa cogliere, dice il filosofo, il «cuore della realtà»: esso è il momento in cui l'invisibile si collega al visibile, dove quella che prima consideravamo una cesura definitiva, si rivela essere una semplice transizione. Così il Ritorno è la figura in cui l'opera si lascia intendere globalmente, in cui il processo si esplicita e lo si può cogliere «al cuore». Ecco perché, precisa l'autore, la tradizione neoconfuciana gli attribuisce un'importanza particolare fra le coppie finali analizzate: poiché offre una via traversa per accedere alla logica dell'immanenza che governa l'*I Ching*. La corretta comprensione del reale che esso propone, sottolinea Jullien, è tradotta dall'esagramma *Fu*, che raffigura l'«inizio del movimento»; sicché il cuore del reale non starebbe né nella quiete, nella «stasi», come pensa da Platone in poi tutta la metafisica occidentale, né nel suo contrario, il movimento. È «l'inizio del movimento», la sua «messa in moto» iniziale che non cessa di rinnovarsi e da cui proviene tutto il reale.

Concludendo di esaminare le analisi di WFZ, Jullien commenta l'affermazione del Saggio per cui il libro non si chiude, ma finisce in sospeso. L'avvenire rimane aperto: questa sospensione sulla quale il libro si ferma è anche una sospensione teorica, il che significa che l'*I Ching* non può servire in modo rigido. Ecco che dunque il libro, compiendosi, rimetterebbe in questione i propri principi interpretativi e il sistema, chiudendosi, si affrancherebbe da se stesso. C'è un modello, ma questo per essere efficace non deve divenire stereotipo; c'è un sistema, ma per evitare di funzionare meccanicamente e dunque a vuoto, deve rinnovarsi. A immagine del reale che, mentre rimane profondamente coerente, non smette di manifestare il suo potere innovativo e sovversivo, il *Classico del mutamento* svincola le proprie regole di funzionamento da ogni codificazione definitiva e rimane aperto al loro superamento.

Successivamente Jullien passa ad analizzare il *Gran commento*, detto anche *Formule annesse*, aggiunto da Confucio a commento dei sessantaquattro esagrammi. «Questo testo» afferma il filosofo «ci chiarisce in modo globale la logica del divenire e il suo fondamento e con ciò ha fornito le concezioni di base

alla rappresentazione cinese della realtà»¹⁰⁹. Così, continua l'autore, la frase con la quale ha inizio questo *Gran commento* rende già conto da sola di cosa realizzi l'opzione cinese di fronte al reale. Essa enuncia: «Il Cielo è elevato, la Terra è in basso». Qui già tutto è detto, le grandi scelte teoriche sono fatte. Questa frase ci ha avvertito che il reale deve essere sempre pensato a partire da questa duplice istanza (*Qian* e *Kun*). A partire da tale polarità deriva il processo di tutte le cose; così è la «relazione» ad essere originaria e che determina la realtà sin dall'inizio.

Tuttavia questa formula di apertura non evoca solo ciò che fa da quadro alla creazione del reale, ci dice inoltre che in tale quadro è implicata la moralità: poiché questa relazione, che è originaria, è anche orientata e l'alto e il basso stabiliscono la differenza di livello. La relazione che fonda il processo del reale possiede dunque in sé una dimensione assiologica: la polarità viene fatta oggetto di gerarchia. La formula di Confucio stabilisce la relazione tra Cielo e Terra come polarità inerente e immanente il funzionamento e lo svolgimento della realtà, ma contemporaneamente costituisce questi due poli l'uno «al di sopra» dell'altro, affinché la logica d'immanenza che governa il mondo non conduca ad uno sviluppo vano, ma giustifichi lo sforzo umano di adeguazione. Ora, questa semplice formula ci consegna in una sola intuizione, all'interno della stessa attivazione teorica, sia ciò da cui procede spontaneamente tutto il reale, sia ciò che serve da orizzonte alla nostra condotta, cioè pone in correlazione, o come coincidenti, ontologia ed etica.

Attraverso il suo metodo questo inizio è rivelatore: dicendo che il cielo è in alto e la terra in basso, non costruisce nulla, non inventa nulla, ma si contenta di enunciare l'evidenza. Non è invocato alcun racconto (si ricordi il tipico uso del *μυθολογεῖσθαι* nella fondazione della filosofia platonica¹¹⁰), in effetti, quale punto di partenza della rappresentazione del mondo: né mito né origini, e nemmeno un grande dramma cosmogonico (come appare in Esiodo). Soltanto a partire dall'atto della chiarificazione dell'esistenza, la più evidente e banale, è raggiunta una spiegazione sufficiente della realtà. Basta alzare e abbassare gli occhi: è già tutto qui. La riflessione non si allontana dalla semplice constatazione: per questo, afferma Jullien, la questione stessa della verità semplicemente non si dà in Cina. L'operazione del senso in Oriente è minimalista, si riduce a un semplice «disporre»: è a partire da questo posto delle cose, reciproco e funzionale, che tutto diviene intellegibile, per chi sa ben guardare.

Si è detto che nel mondo *yin* e *yang* costituiscono Cielo e Terra come le due polarità da cui tutto si origina. Da *Qian* e *Kun*, dominati dalla totalità di linee *yin* e *yang*, procedono tutti gli altri esagrammi. Queste prime due figure, afferma il filosofo, rappresentano tutto il «capitale» della realtà e, a partire da questa fondazione, attraverso un gioco incessante di interazione, la trasformazione arriva a chiarirsi. Il *Gran commento* mira a mostrarci in cosa consiste questa interazione e tale spiegazione è tanto importante perché chiarisce, senza ombra di dubbio, che il processo della realtà non dipende da alcuna causa esterna, ma si sviluppa per immanenza: «Così il forte e il malleabile – linea continua e discontinua, intera e spezzata – si sfregano l'uno contro l'altro, gli otto trigrammi s'incitano

¹⁰⁹ Ivi, p.186.

¹¹⁰ Per un'accurata indagine circa l'uso del mito del mitologizzare in Platone, di fronte alle aporie della definizione, si rimanda a G. Deleuze, *Reverser le platonisme*, *Revue de métaphysique et morale*, 1967, ora in G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Edition de Minuit, Paris, 1969, trad. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975.

reciprocamente»¹¹¹. Dalla polarità iniziale deriva quindi un funzionamento reciproco: il contatto, lo sfregamento. Il risultato si esprime negli otto trigrammi, che riassumono tutti i casi possibili di figure, che a sua volta si ri-esprime (espressione dell'espressione, espressione al quadrato) nei sessantaquattro esagrammi. *Yin* e *yang* vanno e vengono in seno alle posizioni determinate e ciascuno dei due se ne avvantaggia, poiché: «tanto il forte beneficia dell'accoglienza del malleabile, quanto il malleabile può appoggiarsi sul forte per trovarvi la sua stabilità»¹¹². Il processo che ne risulta si trova necessariamente implicato nei termini iniziali.

C'è evoluzione progressiva da una figura all'altra, mentre il volume globale della trasformazione è mantenuto: formando un sistema continuo, queste due serie omogenee rendono conto di ogni variazione con l'alternanza; una linea ne scaccia un'altra, poi è scacciata a sua volta da questa. Attraverso lo *yin* e lo *yang* si predispongono il rinnovamento senza fine della vita e si scrive la grande «poetica del mondo».

Successivamente l'autore passa a considerare i modi in cui si dice il divenire, enucleati da Confucio, quali logica immanente ai fenomeni di transizione. Essi sono: scotimento, invasione, dispersione, emergenza, successione, distensione, riflessione, implicazione e penetrazione reciproca. Tali devono essere considerate le principali modalità con cui si estrinseca la logica immanente della polarità iniziale. Ciò che è colto inizialmente come opposizione complementare del Cielo e della Terra, si manifesta sul piano dei fenomeni come un'alternanza compensatrice. La polarità posta all'inizio permane, ma come principio di ogni dinamismo.

In correlazione a tale logica immanente del divenire, deve essere intesa la «conoscenza» quale «processo», o «corso» da seguire e attitudine a continuare e assecondare lo svolgimento naturale della realtà. Conoscere ed operare, suggeriva anche WFZ insieme a Confucio, devono cooperare: la conoscenza si attiva per rendere possibile l'azione, come adeguamento al grande processo della realtà. Scrive infatti Jullien che chi pretende di rifare il mondo imponendo il suo punto di vista vede allora l'esaurimento della tendenza sulla quale poteva appoggiarsi e le sue difficoltà così cominciano. Per quanto titanica sia la sua azione, presto è contrastata. Al contrario, la condotta del Saggio può operare in profondità e trasforma effettivamente le cose, è «efficace», cioè produttrice di effetti pragmatici, perché si conforma all'andamento delle cose e rimane in stretto contatto con l'efficacia propria della realtà: tale conoscenza è orientata sulla stessa logica d'immanenza del grande processo del reale. La sua coscienza è coestensiva a tutto il reale, sicché l'uomo saggio, accorgendosi di ogni modificazione, si mette all'opera per assecondarla. Tuttavia, avverte il filosofo francese, non bisogna scambiare la semplicità con cui il Saggio si adegua alla realtà con rinuncia o passività, né con spensieratezza o pigrizia: se questi opera con facilità è perché, al contrario, invece di staccarsi dal mondo o di agire a proprio piacimento, «rispetta» nel modo più scrupoloso le virtù del processo. Allo stesso modo si può osservare che anche il dispositivo dell'*I Ching* opera in ugual maniera: lascia procedere da sé i diecimila esseri, possiede cioè la saggezza di individuare semplicemente come si trasformi la realtà e la capacità di conformarsi alla sua logica.

¹¹¹ F. Jullien, *Figure dell'immanenza*, cit., p.187, detto di Confucio citato da Jullien.

¹¹² *Ivi*, p.192.

È uno dei meriti del platonismo, afferma Jullien, di aver esplicitato per la filosofia occidentale la grande «distinzione» iniziale¹¹³: l'eterno dal transeunte, l'idea dalle ombre, l'invisibile dal visibile, la verità dalla menzogna, l'immagine dai suoi simulacri. Ecco che, in antitesi al διαίρεσις platonico, il *Gran commento* afferma che non esiste da una parte il Cielo invisibile ed eterno, e dall'altra la Terra sensibile e condannata al divenire: il visibile e l'invisibile non si oppongono in partenza come due tipi distinti di realtà (come in Platone), ma come le due fasi di uno stesso processo; un'unica realtà colta in due momenti differenti. Ciascuna delle due fasi, quella del visibile o patente, e quella dell'invisibile o latente, fa capo all'altra, mentre ne è «condizionata». Confucio pone a esempio le sei linee dell'esagramma, che costituiscono il suo lato patente o attualizzato: esse, da sole, non definiscono l'esagramma, che è composto da altre sei linee nascoste, per un totale di dodici linee ad esagramma. Le linee non visibili o latenti costituiscono lo «sfondo» e il fondo su cui la figura riposa e formano la riserva di cui può disporre il seguito del processo per suscitare ogni trasformazione futura. Il fatto che ogni esagramma sia composto da dodici linee, commenta Jullien, ci permette di comprendere due cose: che gli esagrammi sono necessariamente portati a trasformarsi l'uno nell'altro (perché dodici linee sono all'opera in seno alla figura, affinché non si immobilizzi nelle sei che danno la forma); e inoltre che ogni esagramma offre una rappresentazione «completa» della realtà, poiché ne rappresenta la faccia visibile e invisibile. È da questa concatenazione di latente e patente che si può misurare l'incidenza dell'evento raffigurato in esagramma: esso non è nient'altro che il divenire patente di una maturazione nascosta ed il reale si esprime nel costante passaggio da una figura all'altra. In tutto ciò bisogna vedere il *Ritorno*: attraverso la struttura dell'esagramma si osserva che la linea alla base della figura viene sempre da qualche parte, cioè procede per trasformazione della figura precedente, così come quella che scompare in cima alla figura conduce per trasformazione alla figura seguente. Vi è dunque un continuo susseguirsi di «andate» e «venute», non vi è mai nascita e sparizione: solo la transizione è effettiva.

L'autore prosegue sostenendo che si deve alla filosofia greca quella divisione puntale dell'essere, che si è visto dipendere dalla discriminazione puntale e linearizzante derivante dalla scrittura alfabetica e dalla sua logica. Attraverso questi gradi di separazione (sensibili/intellegibile, eterno/effimero, modello/copia), l'essere rivela la sua identità solo per opposizione al divenire. Il regno del Medesimo, la dominazione dell'Essere l'hanno condannato all'apparenza, al ruolo dell'Altro: pertanto non è suscettibile di alcuna scienza ed esiste solo a titolo residuale, come fonte di ogni irregolarità e disordine. «Braccare il sofista, braccare il divenire è la più profonda motivazione del platonismo»¹¹⁴ afferma Deleuze. Invece l'*I Ching* ci propone concetti che servono a pensare il divenire, secondo la sua logica di trasformazione e concatenazione. Tali concetti, afferma Jullien, rimangono puramente «operativi», legati come sono alla manipolazione del dispositivo degli esagrammi; non servono quindi alla rappresentazione di essenze: essi sbarrano così in maniera assoluta la via al dispiegamento della metafisica. In effetti, spiega l'autore, la polarità istituita all'inizio dal pensiero cinese contiene in sé, come si è precedentemente analiz-

¹¹³ Per comprendere come il presupposto e la grande strategia platonica consista essenzialmente in questo «demarcare» (svolto per la prima volta in maniera perspicua in *Repubblica*, libro VI, frammento 507b), si rimanda ancora una volta a G. Deleuze, *Logica del senso*.

¹¹⁴ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p.224.

zato, il principio e la necessità di un'evoluzione, la logica immanente del divenire. Due nozioni aiutano a concepirla: da una parte la «modificazione», che è il divenire-altro; dall'altra la «continuazione» che è il dispiegamento del medesimo, cioè il dispiegamento di quest'«altro» nel medesimo per propagazione, comunicazione. Le due nozioni s'implicano e il corso degli eventi è fatto solo dalla loro concatenazione. Si legge questo nella struttura dell'esagramma, afferma Jullien, quando una linea *yin* succede a una linea *yang*, figurando così la modificazione, o quando una linea *yin* segue a un'altra linea *yin*, figurando così la continuazione. Lo si legge anche nel corso del mondo, secondo la poetica immagine proposta da WFZ: agli equinozi si realizza la modificazione (la primavera modifica l'inverno, rovesciando la tendenza del freddo nel caldo, e vice-versa l'autunno), mentre ai solstizi si verifica la continuazione (l'estate continua la primavera: sempre più caldo; l'inverno l'autunno: sempre più freddo). La modificazione permette di regolare ciò che non avrebbe mancato di divenire-eccessivo; la continuazione, favorendo la manifestazione del medesimo, permette a ciascun fenomeno di andare fino in fondo alle proprie «capacità» e, così facendo, di assolvere il proprio scopo. Così il divenire-altro è l'essenza stessa del mondo, non il segno dell'effimero, così come lo intendeva la vecchia metafisica. È questo che conserva il reale, la sua consistenza: proprio perché non smette mai di divenire-altro, il mondo continua ad esistere.

La formula finale del *Gran commento* enuncia:

Così il Classico del cambiamento contiene il polo supremo, di qui procedono i due poli, dai due poli procedono i quattro casi, dai quattro casi procedono gli otto trigrammi, gli otto trigrammi determinano ciò che è fasto e nefasto, dal fasto e nefasto infine procede la vasta operazione¹¹⁵.

È soprattutto il primo termine di questa enumerazione che ha attirato l'attenzione dei filosofi successivi: il polo supremo, *taiji tu*. Conviene rispettare rigorosamente, afferma l'autore, le due parole che lo compongono: supremo significa estremo della grandezza, e polo, tradotto anche come «limite», indica il fondo senza fondo del reale. Poiché solo in quanto non ha fondo può andare fino in fondo, questo senza limite, o «limite supremo» è la prospettiva maggiore che incarna l'infinità sempre aperta del dispositivo. Il termine, afferma Jullien, designa solamente la dimensione d'insieme del gran processo della realtà, il cui dispiegamento è infinito, ma al tempo stesso non designa nient'altro che questo processo. È dunque, conclude riportando l'interpretazione di WFZ, l'altra denominazione dello *yin* e dello *yang*: il polo supremo designa questa stessa dualità, ma dal punto di vista della loro unità. Scrive Giangiorgio Pasqualotto: «Alla base e all'origine di linea spezzata e di linea continua e degli otto trigrammi, vi è un'unità irrepresentabile, il Polo Supremo»¹¹⁶. In effetti, continua il filosofo italiano, il polo supremo si può intendere non come statico «punto» d'inizio, ma come infinita, e perciò stesso irrepresentabile, energia potenziale che ha in sé la spinta a manifestarsi nelle due forme esemplari, *yang* e *yin*, nei quattro modelli, negli otto trigrammi e infine nei sessantaquattro esagrammi.

Un altro aspetto che l'autore sottolinea più volte nel testo è che il segmento *yang* può anche venir inteso in senso dinamico: cioè non come pezzo di linea inerte, ma come «vettore» che indica una forza «polare», la cui azione non è di-

¹¹⁵ F. Jullien, *Figure dell'immanenza*, cit., p.260, riportato nel testo dall'autore.

¹¹⁶ G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*, cit., p.144.

sggiungibile da quella dell'altra forza «polare», raffigurata dal segmento spezzato *yin*. La logica interna a questa dinamicità è essenzialmente triadica: infatti la potenza originaria infinita, manifestandosi in un primo segno elementare, non determina solo l'esistenza di tale segno, ma produce anche contemporaneamente una «differenza» tra se stessa e quella manifestazione. In altri termini, prosegue Pasqualotto, il polo supremo, che in sé, in quanto infinito non può essere rappresentato, quando si manifesta si pone come Uno, —, ma al contempo in quanto differenza tra sé come pura potenza e come prima manifestazione, si pone come Due, - -. Uno e Due, *yang* e *yin*, pari e dispari non sono, rispetto al polo supremo, due realtà separate, o successive, ma sono, fin dall'origine, ad esso intrinseci, co-essenziali. Possiamo figurarci la relazione di interdipendenza tra polo supremo e *yin* e *yang*, tramite l'immagine del campo magnetico, dove ciascuno dei tre fenomeni (campo, polo positivo e polo negativo) può esistere solo in rapporto agli altri due. È pertanto ovvio che il polo supremo non va inteso come punto d'origine, ma come energia che si accompagna costantemente alle sue successive manifestazioni. Se non può venir inteso come punto d'inizio, è evidente che non può essere trasformato in Principio metafisico, ed è altrettanto evidente che *yin* e *yang*, in quanto «modi»¹¹⁷ essenziali con cui il polo supremo si manifesta, non hanno una realtà o un valore inferiori ad esso, non possono cioè venir concepiti come sue «creature».

Con un'analogia, che si rivelerà essere determinante per lo svolgersi delle nostre riflessioni, Pasqualotto assimila il polo supremo al Vuoto, quale è inteso nella tradizione di pensiero cinese, ovvero quale: «condizione di possibilità di ogni "pieno"»¹¹⁸. In effetti, afferma Cheng nel corso della sua indagine semiologica, il Vuoto è una nozione centrale, eppure spesso negletta (negletta poiché centrale), all'interno del funzionamento del pensiero cinese. Il Vuoto è come un'asse attorno a cui ruota tutta la riflessione filosofica, religiosa, pittorica, musicale, teatrale e fisiologica del pensiero cinese. All'interno di quest'immagine di pensiero, il Vuoto non è, come si potrebbe credere, qualcosa di vago o inconsistente: tutt'altro, è un elemento altamente dinamico e agente. Costituisce, afferma l'autore, il luogo in cui si operano per eccellenza le trasformazioni della realtà, in cui il Pieno è in grado di raggiungere la sua vera pienezza. Il Vuoto, introducendo discontinuità e reversibilità in un sistema determinato, come abbiamo visto essere l'*I Ching*, permette alle unità che lo costituiscono di superare l'opposizione rigida verso uno sviluppo molteplice.

Nozione centrale all'interno del sistema di pensiero cinese, si è osservato come venga tuttavia trascurato all'interno di una trattazione specifica. Le uniche costatazioni filosofiche e sapienziali relative al Vuoto sono quelle che si dipartano dalla riflessione del *Classico del mutamento*, ovvero quelle taoiste e, all'interno di questa tradizione, Cheng distingue solo gli interventi di Lao-tzu e Chuang-tzu. Secondo questi due capostipiti del pensiero taoista il Vuoto deve intendersi quale appartenente ai regni noumenico e fenomenico, aspetti non distinti, ma che si compenetrano incessantemente nel concorrere a raffigurare il Vuoto, tramite i due correlati concetti di *Wu*, Nulla, come ciò che precede *Qian* e *Kun* (Cielo e Terra), e *Hsü*, vuoto fenomenicamente determinato di volta in volta, come questo o quel vuoto. *Wu* sottolinea il carattere del Vuoto come origine dell'interno universo, principio immanente: il *Tao*, il reale, i diecimila es-

¹¹⁷ Sottolineo qui il forte richiamo al sistema spinoziano, anche se Spinoza, probabilmente, avrebbe denominato più propriamente *yin* e *yang* «attributi».

¹¹⁸ F. Cheng, *Il Vuoto e il Pieno*, cit., p.31.

seri, esistono e funzionano solo per suo tramite; è l'intima essenza all'interno di ogni cosa e di ogni mutamento. È il Vuoto che provoca la trasformazione di *yin* e *yang* nei diecimila esseri, a partire dallo spazio vuoto della linea spezzata *yin*, - -; è il luogo funzionale in cui opera il divenire. All'interno del sistema binario *yin* e *yang*, il Vuoto costituisce il terzo termine che significa contemporaneamente: separazione, trasformazione e unità.

Malgrado questa sommaria, anche se importante, trattazione del Vuoto in ambito filosofico, è nella pittura che esso trova più completa espressione. Afferma infatti Cheng: «nell'ambito artistico, un cinese, artista o amatore privo d'una conoscenza approfondita, accetta intuitivamente il Vuoto come principio di base»¹¹⁹. In Cina infatti la pittura è considerata «filosofia-di-vita in atto»: essa completa l'espressione, regola le relazioni umani ed il ritmo della natura, ed esplora il mistero dell'universo. È per questo, afferma Cheng, che si è scelto la pittura come ambito privilegiato d'espressione del Vuoto; tale nozione sarà considerata come «segno», segno privilegiato, architraccia tramite la quale le altre unità di definiscono in quanto segni.

Bisogna ricordare innanzitutto l'importanza cosmologica che la pittura possiede all'interno del sistema di pensiero cinese: essa tende a divenire un microcosmo che ricrea, sull'esempio del macrocosmo, uno spazio aperto in cui sia possibile la vera vita. Cheng scrive: «La pittura in tal modo sarà "vera" come la Natura»¹²⁰. La pittura non cerca di rappresentare l'aspetto esteriore delle cose, cerca piuttosto di captarne il *Li*, la legge interna; ugualmente, si è visto con Fenollosa, la stessa tendenza è all'opera nell'ideogramma (analogia non impropria data la stretta relazione di calligrafia e pittura all'interno del pensiero cinese), che cerca di ricreare il movimento e la vita delle cose stesse, al di là di una semplice corrispondenza iconica. Quando le cose vengono colte «adeguatamente», afferma l'autore, divengono la rappresentazione della Verità stessa. Il Tratto disegnato, nell'ottica cinese, rappresenta l'azione del Vuoto sulla realtà: esso, per l'unità interna e la capacità di mutamento, è Uno e Molteplice, e incarna il processo mediante il quale l'uomo si ricongiunge ai gesti della creazione, assecondandola. Inoltre il Tratto può «funzionare» solo grazie all'azione del Vuoto. Quindi, ricapitola Cheng, nella realizzazione del dipinto, il Vuoto interviene a tutti i livelli: è il segno dei segni, assicurante al sistema pittorico efficacia ed unità, tramite il suo frantumare lo sviluppo unidimensionale, il suo suscitare la trasformazione interna e il suo determinare il movimento circolare di tutte le cose.

Fra tutte le relazioni esaminate dall'autore, concernenti l'operazione del Vuoto in pittura, la più rilevante, a mio parere, è quella «Montagna-Acqua», egregiamente mostrata nei dipinti di Shitao¹²¹. Nel suo *Discorsi sulla pittura*,

¹¹⁹ Ivi, p.22.

¹²⁰ Ivi, p.45.

¹²¹ Shitao, letteralmente «onda di pietra», *shib-t'ao*, è il nome d'arte di uno dei più grandi esponenti della produzione pittorica cinese. Il suo vero nome fu Chu Jo-chi, nome monastico Tao-chi, rivela le sue nobili origini. Figlio del fratello maggiore di Chu Yuan-chang, fondatore della dinastia Ming, nacque approssimativamente nel 1641, in un'epoca di grandi sconvolgimenti. Nel 1644, quando il pittore aveva solo tre anni, i Manciù occuparono Pechino e fondarono una nuova dinastia, la Ts'ing. I legittimisti Ming, tra cui il padre di Shitao, vennero trovati e uccisi. Unico superstite della sua famiglia, il bambino fu affidato, per salvarlo, ad un monastero buddista, dove fu ordinato monaco. Allevato dai monaci, rivelò da subito straordinarie doti di pittore, che gli diedero fama immensa in tutta la nuova Cina della dinastia Ts'ing. Influenzò

L'artista s'interroga su come fare perché, in un dipinto, s'instauri il moto circolare tra Montagna ed Acqua, il cosiddetto *yin-hsien*, il principio di invisibile-visibile, così importante per la pittura paesaggistica, in cui l'artista deve saper non mostrare tutto, tramite l'interruzione di tratti o l'omissione di figure dal paesaggio. Tramite il Vuoto, specialmente, si spezza l'opposizione statica tra l'entità Montagna e l'entità Acqua; il Vuoto suscita trasformazione interna tra i due fenomeni tramite le «nubi», elementi suscettibili di creare l'impressione di attrazione dinamica, grazie alle quali la Montagna sembra tendere verso l'Acqua e vice-versa. Le nubi, afferma Cheng, sono il riepilogo del paesaggio: nel loro vuoto inafferrabile si vedono molti tratti di montagna e acqua, che vi si celano.

Tale azione del Vuoto nel dipinto è assimilata a quella del Tratto nell'esecuzione dello stesso. Nel primo capitolo dei *Discorsi sulla pittura*, Shitao significativamente scrive:

L'Unico Tratto di Pennello è l'origine di tutte le cose, radice di tutti i fenomeni. [...] Per lontani che andiate, per quanto in alto saliate, vi occorre cominciare con un semplice passo. Parimenti, l'Unico Tratto di Pennello abbraccia tutto e su diecimila milioni di pennellate non ve n'è una il cui inizio e fine non risiedano nell'Unico Tratto di Pennello. Mediante l'Unico Tratto di Pennello l'uomo può giungere fino alla radice delle cose. Assumendolo come misura, diventa possibile partecipare alla metamorfosi dell'universo. Bisogna infatti pur sempre fare i conti con la fondamentale misura di Cielo e Terra. È in funzione della misura del Cielo che l'anima può mutare; in funzione di quella della Terra che si può esprimere il soffio organico del paesaggio. Posseggo l'Unico Tratto di Pennello: posso dunque abbracciare la forma e lo spirito dell'Universo¹²².

L'interazione fra Montagna ed Acqua, tramite l'Unico Tratto di Pennello è concepita in Cina come l'incarnazione della trasformazione universale. Shitao ha appassionatamente sondato tale mistero, ricreandolo col Tratto. Elemento aggiunto alla composizione delle sue opere e di centrale importanza è la poesia che affiora negli spazi vuoti. Qui il vuoto è concepito come una Quinta Dimensione, afferma Cheng, che trascende l'universo pittorico, trasportandolo verso l'unità originaria di segno e disegno, poesia e dipintura. Bisogna pensare al Vuoto, insiste l'autore, nella materialità della carta-supporto e nel gesto dello spettatore che ne svolge il rotolo. Concepire la carta vergine come Vuoto originario da cui tutto ha origine, il primo Tratto come atto di separazione tra Cielo e Terra, i tratti che seguono come molteplici metamorfosi del primo Tratto, la posizione della poesia come quella dell'uomo, tra Cielo e Terra, emergente dallo spazio bianco e, infine, l'ultimazione del dipinto come massimo grado di sviluppo mediante il quale le cose tornano al Vuoto originario, tutto questo è ciò che regola il pensiero di ogni artista cinese. Arrocolato, il dipinto, diventa l'universo chiuso in sé. Srotolarlo significa creare ogni volta il miracolo dello sciogliersi del tempo. Via via che il dipinto viene srotolato, il tempo si spazializza, inaugurando il processo reversibile del Ritorno.

profondamente l'arte a lui contemporanea e successiva; lasciò un'opera straordinariamente copiosa e un testo fondamentale: i *Discorsi sulla pittura*.

¹²² Shitao, *Discorsi sulla pittura*, cap. I, in F.Cheng, *Il Vuoto e il Pieno*, cit., pp.96-97.

I testi fin qui esaminati, e in particolar modo il testo capitale *I Ching*, non hanno messo in opera nessuna dimostrazione, non hanno cercato di formulare nessuna verità, né schematizzazioni del pensiero: hanno solo delucidato dei «funzionamenti». Il *Classico del mutamento* ha reso conto della logica secondo la quale i processi «si evolvono», rendendoci avvezzi alle sue regolazioni. Così siamo stati condotti a prendere meglio coscienza, di ritorno da questo percorso, del «patto onto-teologico», alla base della riflessione occidentale nata in Grecia, per meglio misurare a quali condizioni di possibilità abbiamo dovuto pensare l'Essere, porre la definizione, innalzare l'idea, dividere il segno dal disegno, come si fa con la verità e la menzogna. Perché se fino ai nostri giorni la filosofia non è potuta uscire dalla questione dell'Essere, il *Classico del mutamento* è sufficiente, da solo, a farci riconoscere che un pensiero coerente del reale si è sviluppato parallelamente in Cina, senza aver bisogno d'interrogarsi sull'essere, senza tracciare delimitazioni e, anzi, andando al di là di qualsiasi limite con il suo Limite Supremo.

L'invenzione della metafisica non rappresenta allora che un'avventura molto particolare nello sforzo dello spirito per accedere al reale. Uno sforzo necessario, bisogna aggiungere, determinato precisamente da quell'innovazione tecnologica che fu l'alfabeto greco e le cui conseguenze stiamo ancora sperimentando oggi. Mentre si scopre nel pensiero cinese, così come lo si è presentato attraverso *I Ching* e le sue derivazioni filosofiche e pittoriche, non un pensiero rimasto allo stadio infantile (come credeva Hegel), ma una riflessione che non ha cessato di svilupparsi, favorendo una comprensione processuale della realtà, e che ha condotto a una logica di altro tipo: quella dell'immanenza. Una logica che possiede i suoi modi di concettualizzazione, che non procedono per astrazioni o proposizioni, ma che colgono «figure»: linee continue o discontinue fungono da rappresentazione generalissima di ogni alterità; trigrammi ed esagrammi forniscono una topologia completa del reale, sviluppato in ogni variazione possibile. Tale logica possiede anche la sua tecnica: questa dipende meno da un'arte della dimostrazione che operi per deduzione e miri a provare una verità atemporale e sovrasensibile, piuttosto che da un rapporto di conversione tra figure, che miri a valorizzare la coerenza del mutamento. Possiede, infine, la sua sistematicità: questo insieme, cui il dispositivo dell'*I Ching* dà vita e che designa il polo supremo come limite, impensato e assoluto di tutto il processo.

Abbiamo a che fare con un pensiero forte, solidamente equipaggiato ed elaborato molto finemente. La parola Vuoto, più che indicare inconsistenza o il lato debole di tale sistema, è il perno e l'aspetto più solido di tutto il pensiero cinese: esprime il carattere costantemente in corso della realtà. Solo a questo spetta dimostrare la dimensione del divenire, evocarne lo sviluppo delle trasformazioni. È il posto vuoto che questa parola occupa nel sistema di pensiero cinese che serve al dispiegamento dell'immanenza e ci dice il funzionamento progressivo della realtà. Essa, come direbbe Shitao, sta già tutta in un semplice foglio bianco.

«Non ci sarebbe altra opportunità per la filosofia contemporanea», conclude saggiamente Jullien nel suo libro, «che quella di potersi riavere dalla falsa evidenza delle sue suddivisioni, incontrando un pensiero altro, come quello del *I Ching*»¹²³, vale a dire facendo esperienza di un'altra intelligibilità. Ecco allora che

¹²³ F. Jullien, *Figure dell'immanenza*, cit., p.277.

la filosofia non si potrebbe più interrogare solo dall'interno, a partire dalla propria storia, ma esaminandosi anche da fuori, trovando cioè un proprio «fuori», quale occasione per figurarsi il suo «impensato». È questo il senso del percorso finora compiuto. Uscire dalla nostra storia della metafisica è stato possibile solo ricollocandola entro una storia più vasta, quella che Anati chiamava «storia totale», dell'uomo e delle sue vicende, ma più profondamente delle sue «figurazioni». È in tale processo figurativo che si è tentato di evidenziare l'impensato, il piano d'immanenza o figura di pensiero, l'orizzonte assoluto in cui Deleuze diceva che siamo già e da sempre. Percorrere il piano d'immanenza, piegandolo e lasciandosi piegare, generando retroazioni, connessioni e proliferazioni, nella trasformazione di questa infinità infinitamente estesa, è stato il mio compito fino ad ora. Ma se è vero che il piano è unico e infinito, essendo esso stesso variazione perpetua, risulta allora chiaro che il percorrerlo non è mai terminato. Il cammino del pensiero resta aperto. Così come è scritto nell'*I Ching*.

Capitolo 4 – Figurazione ed interpretazione

Il ritaglio di mondo: cos'è figura e cos'è sfondo

Si è iniziato questo percorso domandando quali fossero le prime tracce dell'umano, quali fossero le prime figure che l'umanità ha conosciuto e che ha utilizzato per figurarsi il mondo. In tali tracce si è ravvisata la possibilità di cogliere il limite dell'umano, la soglia che si staglia frammezzo a due eventi lasciandoli circolare l'uno nell'altro: la vita animale e la vita umana. Si è evidenziato così che la figura non è da intendersi come «cosa», ma come «limite» e «soglia»: evento della relazione, termine che appare là dove qualcosa «figura» qualcos'altro e che indica la presenza di ciò che è assente (essenza segnica della figura). Così si è riconosciuto, grazie alle ricerche svolte da Anati, che le pitture paleolitiche, per la loro antichità e ubiquità, possono essere a ragion veduta riconosciute come le prime tracce dell'umano, segni al limite dell'uomo e della sua concettualità; prime forme di una lingua universale: se esiste infatti qualcosa di universale, deve essere necessariamente la figura. Prima forma di linguaggio universale, ma anche punto d'avvio di quel lungo processo che abbiamo denominato «genealogia della mente» umana. Grazie ad Anati e al suo inestimabile contributo si è potuti tornare indietro e giungere ai limiti dell'umano, ma a prezzo di confinare l'uomo del Paleolitico nei modi specifici della nostra concettualità, che non è la stessa di quarantamila anni fa e che, per tanto, risulta circoscritta alle sue condizioni d'interpretazione; donde la difficoltà di accostarci alle pitture parietali e di comprenderne il significato globale.

Dalle figure paleolitiche alle figure della Dea, l'itinerario proposto da Marija Gimbutas ha contribuito a chiarire l'evolversi della «mente», tramite il supporto del suo fondamentale «glossario» di segni figurativi che ha evidenziato la continuità del patrimonio figurativo dell'antichità paleolitica fino all'Età del Ferro ed oltre; mutato, ma sopravvissuto, in altri contesti ed usi. Da allora la figura subì un oblio progressivo, venendo la pratica figurativa soppiantata da altre pratiche di senso, tra cui la pratica di scrittura alfabetica, avviata e diffusa globalmente nel Mediterraneo prima dai Semiti e poi dai Greci. Si è dovuto a Kallir e alla sua semantica bisferica il recupero dell'aura della figura soggiacente ai segni di scrittura, riscattando così la figura dall'oblio a cui era condannata.

Se il particolare percorso inaugurato dalle ricerche di Gimbutas ci ha condotti, come logica necessaria inerente al suo processo d'indagine, a risvegliare l'aura della figura in Occidente, i lavori di Fenollosa, Jullien, Pasqualotto e

Cheng ci hanno indotti a seguirne il destino in Oriente, tramite la storia dell'ideogramma e prima ancora del Primo Tratto di Pennello, frequentando così il limite della figura, riattivandone gli antichi contesti di senso. È ora di considerare il senso e la funzione di questo percorso di figurazioni.

Nelle lingue indoeuropee il termine «figura» assume diversi significati, a seconda dell'etimologia. In latino *figo* significa principalmente «ingannare», «plasmare» e «creare». Esso deriva dal sanscrito *dheig*, che rinvia al significato di «muro plasmato con il fango»; e ancora oggi in tedesco *theig* significa «pasta», «pastoso» e «malleabile». Il termine «figurare» rinvia dunque all'azione di plasmare e modellare qualcosa, donde «effigie»; ma rinvia anche a quel doppio dell'effigie, quale è l'ombra proiettata da un corpo. In effetti il greco *φαινομένον* rimanda all'azione della luce, *φός*, che proietta l'ombra, il *φάντασμα* appunto: figura invisibile risultante dall'azione del vuoto/buio. Questo gioco di parole ed etimologie è utile per comprendere le prime accezioni di senso della parola «figura»: essa rinvia all'azione di creare e plasmare le cose, cioè di «immaginarle». E non in senso puramente metaforico, giacché, come dimostrato da Leroi-Gourhan, la nostra capacità d'immaginare e di pensare deriva da una complessa sinergia di pratiche d'azione che hanno progressivamente fatto uso della mano e per ciò stesso l'hanno liberata; sicché l'immaginare ha più a che fare con l'azione manipolatoria degli arti che con l'azione ultrasensibile del concetto.

Inoltre *figère* rimanda significativamente a «ordire» e «simulare», cioè «imitare»: donde simulacro, quale doppio, da cui *fictus* e *fictiones*. In effetti la figura è in sé doppia, un *analogon*: è sì una cosa materiale come un'altra, ma rimanda, o meglio «esibisce» anche la cosa in luogo della quale sta e che propriamente «raffigura». Ciò che si raffigura è essenzialmente l'irraffigurabile presenza della vita, il suo essere-in-azione. La figura sospende, ferma l'azione e la «trasferisce» in un corpo segnato, al fine di con-templarla. Sicché ogni figura è un «ritaglio» di mondo, un *templum* (da *temnère* «tagliare»), un delimitarsi del mondo in figura. Tale azione di «sospensione» è il gesto stesso dell'umano che, come aveva già evidenziato Leroi-Gourhan, raddoppia l'essere-in-azione del mondo già a partire dal proprio corpo, come doppio dell'azione, che si stacca dalla vita vivente in azione (l'azione della mano che si svincola dalla deambulazione), e per ciò stesso «si sa» come corpo. Dal corpo in azione all'uso strumentale del corpo, tale evoluzione è la premessa per l'estendersi dell'«intenzione» sulle cose esterne al corpo: compare allora quella cosa che chiamiamo «conoscenza» come soglia di quella differenza tra esterno e interno al corpo, che prima non c'era e che ora viene retroflessa. Emerge allora la «protesi», quale luogo di questa differenza «agita», che prolunga cioè l'azione del corpo sulle cose: qualcosa sta al posto di (*supponit pro*) qualcuno nell'azione, e quindi «fa segno». Siamo alla radice di quell'operare con i segni e sui segni che costituisce l'azione e il dominio umano della coscienza. A partire da questo processo di duplicazione, analogamente a quanto affermato nell'*I Ching*, le possibilità di sdoppiamento, specialmente quelle dell'atto di figurazione come atto di raddoppiamento per eccellenza, sono infinite: tale processo continuo è ciò che produce quello che abbiamo denominato genericamente «mente» umana.

Come mostrato dalla radice greca di *φάντασμα*, *figère* ha a che fare con la luce, *φός*: più propriamente si potrebbe dire che rimanda all'azione del «far vedere», o «esibire nella luce». Gimbutas e Kallir avrebbero notato che la parola «figura» è femminile perché letteralmente «partorisce» e genera il doppio del fenomeno. Dunque si può affermare che ogni figura ivi esaminata, da quelle

risalenti alle grotte paleolitiche fino ai segni di scrittura alfabetica e agli ideogrammi, sono veri e propri φάντασμα, ovvero il darsi rilucente della presenza, che dilegua nel suo doppio segnato e disegnato. Gombrich, si notava all'inizio del percorso, ipotizzava che le prime figure viste dall'uomo furono le costellazioni nel cielo notturno; ora possiamo chiarirne il senso metaforico: è possibile vedere figure solo con-siderandole, letteralmente «portandole sotto (la luce) delle stelle», ritagliandole nell'opposizione di buio e luce, sfondo e primo piano.

Si è scritto che il gesto figurativo è il gesto primo dell'umano, il gesto che sospende l'azione, il mondo della «presenza», per con-templarlo, ovvero «tagliarlo», oggettivarlo; solo che la «presenza» in quanto tale è inoggettivabile e incontemplabile: nel momento stesso in cui la si sospende nella figura, essa dilegua, sprofondando nello sfondo/sprofonfo che sorregge la figura stessa, azione simile a quella del Vuoto nel linguaggio pittorico cinese. Si può dire allora che la figura, questo *templum*, è da considerarsi come un limite che ritaglia la «presenza»; quest'ultima a sua volta confina quel ritaglio di mondo che è la figura.

Qual è allora la verità della figura, il suo senso? «Transitare» è il senso, la verità e la legge della figura: il trasferimento della presenza nell'e-venire della traccia, transito continuo del farsi presente della vita, incarnato nel tratto. Il senso della figura non è quello di rappresentare di volta in volta un qualche contenuto oggettivo, ma di presentificare quell'impresenza propria dell'aura, epopea della figura, il suo irrepresentabile. La verità della figura risiede nella sua azione che, raddoppiando l'evento del mondo, lo conosce, cioè lo riconosce, «figurando» ciò che si era originariamente sottratto in questo sdoppiamento: la presenza/assenza infinita dell'aura, che si sdoppia nella figura, suo ricordo smemorato.

È in questa sospensione operata dalla figura che si dà la possibilità della concettualità: possesso di un conoscere che presuppone il non essere più, il separarsi dalla vita-in-azione. Ecco che la figura trattiene, e insieme non può trattenerne, la «presenza» del mondo, poiché fatta di vuoto e inarrestabile. Può trattenerne al limite tale presenza solo ridefinendo sempre e di nuovo i suoi confini, variando incessantemente, così come si trasforma l'esagramma in ognuno dei diecimila esseri.

Parafrasando una frase sempre ricorrente nelle lunghe ricerche di Carlo Sini, si può allora dire che ogni figura è un «precipitato di mondo», ovvero l'evento del mondo «precipitato» nei segni di un corpo. Ogni figura è quindi un corpo «segnato»: reca «traccia» degli eventi che l'hanno preparata, segnata e disegnata. Transito di innumerevoli vicende e di molteplici «supporti», il suo evocarli ne configura l'aura. Figura è dunque ogni punto o tratto inciso su un «supporto», che è qualsivoglia materia «segnata». In questo senso figura è ogni cosa. Non solo un'immagine o un disegno, ma anche un semplice gesto, un grido, una parola, una macchia di colore, una lettera dell'alfabeto, un inciso musicale, un passo di danza, una moneta, un numero: insomma qualsiasi «resto» o testimonianza del passaggio del mondo, che ha impresso nei segni la sua aura.

In *Teoria e pratica del foglio-mondo* Carlo Sini rinnovò un modo molto particolare di porre il problema dello sfondo e dell'aura in filosofia. Propose un esempio che, come vedremo meglio in seguito, intrattiene molte analogie con quelli proposti in passato a questo riguardo da Scoto, Spinoza e Peirce: l'esempio del foglio bianco. In esso si enuncia quanto segue:

Il professore scende dalla cattedra e porge a una ragazza seduta in prima fila un foglio bianco. La ragazza lo osserva stupita e vede che non c'è scritto nulla. Poi guarda il professore con aria interdetta. Poiché il professore tace, si decide a chiedere: «Cosa devo farci? Devo scrivervi qualcosa?» Il professore sorride. L'esperimento è riuscito, dice, e Lei può tenersi il foglio per ricordo¹²⁴.

Il professore sorride perché davanti a un foglio bianco la reazione più ovvia di uno studente è chiedere cosa bisogna farci, cosa si dovrebbe scrivere. Dopotutto cos'è un foglio bianco, se non un luogo per scrivere o disegnare qualcosa? Ecco che allora dovremmo definire il foglio bianco come un luogo di raffigurazione: esso può presentare iconicamente qualsiasi cosa, quale spazio di esibizione infinitamente potenziale. In realtà, continua Sini, quando si porge un foglio bianco non si porge una cosa, ma due. Infatti il foglio si sdoppia: esso rappresenta il mondo in figura, ma allo stesso tempo si auto raffigura, in quanto foglio bianco, si esibisce da sé nel gesto che lo porge. Tuttavia per raffigurare, come per raffigurarsi, il foglio deve annullarsi e cancellarsi, farsi trasparente, per stagliare nella presenza le immagini che esibisce. Deve propriamente fare da «supporto»: sfondo in cui si iscrive la materialità della figura, sicché si configura come il Vuoto, nella definizione data da Cheng, quale possibilità di ogni pieno. Questo paragone è in sé rilevante, perché ci permette di cogliere l'essenza del foglio in quanto sfondo e supporto. Sebbene infatti il foglio, come qualsiasi supporto, abbia una natura cosale, esso si sottrae a questa cosalità, divenendo piuttosto una «soglia»: un nulla, un'assenza che esige una presenza con la quale non si identifica. Una soglia è propriamente disponibilità all'attraversamento. Così il foglio bianco è disponibilità alla raffigurazione, essendo esso stesso irraffigurabile nel momento in cui ci scrivo sopra: sfuma in secondo piano per lasciar emergere il primo piano. Ecco che il supporto, come il Vuoto, è la trapassabilità pura, la pura assenza e la pura potenzialità.

Che cos'è allora lo sfondo? Che cosa fa di esso un supporto? Il supporto, si è scritto, è una cosa che non vale per quella cosa che è. Sulla materialità del supporto accade e si opera uno spostamento: *transfert* e metafora, quali essenza del supporto che si assenta per esibire la presenza del segno, o passaggio di mondo, che in esso è impresso. Per tali qualità essenziali lo sfondo si configura allora come un supporto, quale soglia, evento dell'apertura e transito di innumerevoli figurazioni: esso è condizione imprescindibile dell'atto di figurazione, quale luogo stesso della figuratività, ed instaura quella relazione segnica che «è costitutiva dell'esserci dell'uomo»¹²⁵. In questo senso ogni cosa «fa» da sfondo, poiché in ogni azione si è già da sempre coinvolti nel rimando del segno. Il mondo stesso assume l'aspetto di una «scrittura» di cose che si auto esibisce. «Nell'agire noi disegniamo praticamente il mondo: ogni pratica di vita è un disegno di mondo»¹²⁶ commenta appropriatamente il filosofo. I corpi fungono da sfondi su cui si inscrivono le figure del mondo, quali scritture *in re*, scritture delle cose. Corpi «malleabili», come diceva Foucault, corpi «espressivi», secondo Darwin in continuità con Spinoza, che, ritirandosi come corpi, diventano pura espressione. Dopotutto porgere la mano, sorridere, piangere e ammutolire sono tutti atti d'iscrizione sul corpo, che viene ad esprimere di volta in volta un

¹²⁴ C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, cit., p.174.

¹²⁵ Ivi, p.180.

¹²⁶ Ivi, p.181.

suo coinvolgimento con il mondo, una soglia di transito che si è chiamato sfondo.

Dunque quello che si è detto riguardo al Vuoto e al Polo Supremo nella rappresentazione pittorica cinese, deve dirsi anche dello sfondo in generale. La sua verità consiste nel fatto che è irraffigurabile. Scrive infatti Sini: «il mondo non è raffigurabile, perché esso è *il raffigurabile*. Del mondo si devono dire entrambe le cose: che esso è raffigurabile, ma che resta irraffigurabile, in quanto è sempre non raffigurato nel raffigurato»¹²⁷. Lo sfondo, qual è il mondo per antonomasia, è solo là dove «si attua» una raffigurazione; si attua appunto, non si raffigura. Nondimeno l'evento della raffigurazione resta una possibilità sempre aperta, un non raffigurato: questa soglia non può essere raffigurata, ma solo varcata continuamente, nelle sue figure particolari, di volta in volta. Lo sfondo è così ciò che propriamente «contorna» la figura: il suo margine, il suo limite.

Ciò a cui più volte ci si è riferiti col termine «aura» della figura è questo limite, soglia e sfondo. È l'aura che circonda e sorregge la figura, il suo sprofondo: la profondità dei tempi e dei luoghi da cui essa proviene. Nell'aura s'inscrive la provenienza e il destino della figura, i supporti che l'hanno accompagnata e che ancora la sorreggono; il nulla essenziale della soglia ne nasconde i segreti: donde l'impossibilità di raffigurarla, si può solo avvertirla, come si può solo intravedere con la coda dell'occhio l'aura del sole. Gli autori che si sono susseguiti come fonti autorevoli in questo percorso non hanno fatto altro che dispiegare continuamente l'aura della figura: dai primi disegni paleolitici, seguendo la loro continuità nel Neolitico, obliata nell'Età del Ferro nei primi segni di scrittura, fino alle lettere dell'alfabeto e agli ideogrammi cinesi.

In definitiva dispiegare una figura e svilupparla non è altro che rianimarne ed evocarne l'aura, ovvero un processo d'«interpretazione»; ma a sua volta quest'atto non è che un altro percorso di figurazioni, di trasferimento di segni da un supporto a un altro, nella prospettiva infinita di quello sfondo che Sini chiama «foglio-mondo» e Deleuze «piano d'immanenza» del pensiero. Tuttavia prima di considerare questi due itinerari sarà opportuno soffermarsi a riflettere sulla relazione fondamentale che lega figura e interpretazione.

Figurarsi il mondo in prospettiva: Carlo Sini e la monadologia neo-occasionalista

Nell'opera *Da parte a parte. Apologia del relativo*¹²⁸ Carlo Sini delinea brillantemente la relazione tra figura ed interpretazione, a partire dalla questione della parte e della totalità: rapporto problematico nella storia del pensiero, che il filosofo ricostruisce esplorando percorsi diversi, da Auerbach a Vico e Bruno, fino a Leibniz e Nietzsche. Il rapporto della parte col tutto, afferma Sini, è la questione stessa del finito in rapporto all'infinito, della figura con lo sfondo: una parte determinata si propone di rispecchiare la totalità dell'universo. È forse possibile? E se lo è, che tipo di sintesi opererebbe?

Nel *De antiquissima italarum sapientia*, Vico affermava che la mente umana, conoscendo, produrrebbe cose fittizie: sono le famose *fitciones* (da *finigo*, donde «figura»), le quali instaurerebbero un particolare uso del falso per esprimere il vero. Si tratta, commenta a proposito Sini, del grande tema del *minuère*: l'uomo, secondo Vico, accingendosi a conoscere le cose, per il limite intrinseco del suo intelletto, non potrebbe accedere alla verità degli elementi costitutivi del reale.

¹²⁷ Ivi, p.188, corsivo nel testo.

¹²⁸ C. Sini, *Da parte a parte. Apologia del relativo*, ETS, Pisa, 2008.

Limitato dunque per il difetto della sua mente, avrebbe allora sfruttato tale carenza per i propri fini; tramite l'astrazione infatti avrebbe immaginato due cose: il «punto», che può essere disegnato, e l'«uno», che può essere moltiplicato, diminuendo così la totalità del reale, per lui ineccepibile, nella precarietà della parte. Punto e uno sono entità fittizie, afferma il filosofo, finzioni da cui la mente procede all'infinito, raddoppiando linee dal punto e moltiplicando le cifre dall'uno, in un processo di figurazioni assai analogo a quello già riscontrato nell'*I Ching*. Si creerebbe così un mondo di forme e numeri, che abbraccia dentro di sé la totalità dell'universo: allungando e componendo le linee che derivano dal punto, sommando e diminuendo i numeri che derivano dall'uno, l'uomo avrebbe infine operato la grande sintesi del reale attraverso le finzioni del suo intelletto.

Viene delineata dunque in Vico la «fecondità» del falso per cui verità ed errore s'intrecciano: la prima non è concepibile se non attraverso le *fictiones*, le figure in cui continuamente erra e che «fanno» la verità attraverso quest'errare.

È a partire dalle aporie derivanti dal concetto di «prospettiva» in relazione a quello di «dipintura» in Vico, che Carlo Sini riflette sull'analogo concetto di «monade» in Bruno e Leibniz. Entrambi gli autori rappresentano due poli eccentrici all'interno dei quali si colloca la sempre presente, seppur silente, soluzione spinoziana. Da una parte in Bruno si compie il cammino cominciato da Cusano, afferma il filosofo, per cui la totalità non risulta estranea, ma inerente alla parte: interpretazione concepibile solo a partire dallo sviluppo dei due termini di *complicatio* ed *explicatio*, per cui l'unità del tutto non annulla, ma anzi «coincide» con la molteplicità e la differenza delle singole parti. Dall'altra, Sini tenta di affrontare il grande lascito leibniziano relativo all'armonia e alla convenienza delle monadi, che rimanda a sua volta al rapporto fra le differenti prospettive monadiche e il reale.

La domanda che il filosofo si pone è in che modo ciascuna monade è specchio dell'interno universo. Questo è il problema lasciato in sospenso da Vico, nella misura in cui solo nella figura o prospettiva della *mens* metafisica era possibile contenere tutte le altre figure, per cui le *fictiones* risultavano schiacciate sull'ultima prospettiva, senza altro movimento o comunicazione che non fosse assicurato dalla Provvidenza, quale unico motore in grado di far cooperare le parti in quanto totalità. Secondo Sini, Leibniz permarrebbe nella stessa aporia, nella misura in cui l'armonia o reciprocità prospettica di tutte le monadi viene assicurata solo dalla monade della monadi, Dio. Senonché nel momento in cui si trattò di definire la natura di questa monade eccezionale Leibniz fu sempre molto evasivo, ora affermandone la natura creata, come quella di tutte le altre monadi, ora negandola¹²⁹. Tuttavia è dal punto di vista di Leibniz e della sua *Monadologia* che possiamo trarre le conclusioni più stimolanti secondo l'autore, per cui ci soffermeremo su tale prospettiva.

Leibniz infatti afferma che la connessione, o adattamento reciproco di tutte le cose fa sì che ogni monade abbia dei rapporti «esprimenti» tutte le altre, e che per tanto essa sia uno «specchio vivente e perpetuo dell'universo»¹³⁰. Se-

¹²⁹ Per approfondire queste considerazioni rimando a M. Steward, *The Courtier and the Heretic. Leibniz, Spinoza and the Fate of God in the Modern World*, Yale University Press, New Haven-London, 2005, trad.it. *Il cortigiano e l'eretico. Leibniz, Spinoza e il destino di Dio nel mondo moderno*, Feltrinelli, Milano, 2007.

¹³⁰ G. W. Leibniz, *La monadologia*, a cura di G. De Ruggiero, Laterza, Roma-Bari, 1948, cit., paragrafo 56.

guendo un'altra metafora proposta dal filosofo tedesco, bisogna intendere il rapporto monadi/universo come la rappresentazione di una stessa città guardata da punti di vista differenti, per i quali essa appare moltiplicata in prospettive molteplici: ugualmente per il numero infinito di monadi vi sono tanti universi quante sono le prospettive monadiche riferite al medesimo universo, considerato però dai diversi punti di vista di ciascuna monade. Ma come intendere tale rapporto?

Sini afferma infatti che non bisogna distinguere fra un universo, sussistente in se stesso, che si pone di contro a un'infinità di monadi che lo raffigurano, o rispecchiano sommandosi tutte insieme. Non si tratta nemmeno di concepire l'universo come del tutto coincidente in ogni singola monade, come lo intendeva Bruno. È necessario invece assumere l'universo, continua il filosofo, come l'insieme delle sue differenze in ogni monade, ovvero come «l'insieme delle sue differenze monadiche»¹³¹: quella che l'autore definirà «monadologia neo-occasionalista», andando oltre l'operazione di senso leibniziana.

Riprendendo l'esempio citato dal filosofo tedesco della città in luogo dell'universo, si dovrà affermare con Sini che la città «sussiste» solo nella differenza reciproca delle molteplici prospettive. Essa non «consiste» nella mera somma delle prospettive esterne, ma «è già tutta» in ogni prospettiva. La città ci viene incontro nei diversi punti di vista che la delimitano e la circoscrivono in una concreta esperienza di mondo in figura (prospettiva); permane nella sua diveniente unità attraverso queste infinite esperienze. Essa non è la stessa città rispetto ai molteplici punti di vista: quello che ci si presenta, nell'unità del suo riferimento e nella metamorfosi dei suoi contenuti, è appunto l'evento continuo e reale di ciò che chiamiamo «città». Oltre a queste infinite figurazioni della città, vi è anche l'idea complessiva e condivisa di questo evento: quella che Sini chiama «città in sé». Ma a tale idea non corrisponde, continua il filosofo, un'ideale città in sé, esterna o assoluta, sciolta cioè dalle sue diverse prospettive: anche la «città in sé» è un modo di riferirsi e di esperirla nel continuo divenire delle differenze monadiche; è così, afferma l'autore, che la città «vive» e avviene. Anche questo stesso discorso sulla città considerata dai suoi diversi punti di vista, non è altro che un'ulteriore esperienza di figurazione, una monade: la monade «Leibniz», quale esempio contenuto all'interno della *Monadologia*; e a sua volta lo stesso discorso di Sini su Leibniz è un'ulteriore monade, la monade «Sini», e così anche questo stesso discorso intorno a Leibniz, Sini e la monade si configura come una prospettiva aggiunta. Come si vede, le prospettive continuamente si moltiplicano e procedono idealmente all'infinito.

Detto questo, però, dove sta la città? Nell'universo, si potrebbe rispondere. Ma dove sta l'universo? Sini afferma in proposito che l'universo in effetti non «sta», non è una cosa immobile o un contenitore universale. È piuttosto, come si è visto, un intreccio mobile di prospettive contemporanee, giacché in ogni prospettiva sono espresse anche tutte le altre. Ma che cosa discrimina le diverse figure dell'universo? Come accade la discontinuità delle molteplici differenze prospettive? Per un lato infatti l'universo è la «continuità» presupposta dello scorrere di queste «differenze»: quella che Leibniz definiva «armonia prestabilita». Questo *continuum* è ciò che tutte le sottende e le accomuna, ma non tanto standosene in un «fuori» o in un «in sé» presupposti, quanto piuttosto all'interno e a partire dalla loro discontinuità. «L'universo» scrive Sini «è

¹³¹ C. Sini, *Da parte a parte*, cit., p.65.

l'insieme delle viventi attività di tutte le sue monadi e nient'altro che questo. Esso è rispecchiato in ognuna di quelle, in modo che ciascuna sia nel contempo lo specchio di tutte le altre. La continuità dell'universo è nella sua stessa discontinuità rappresentativa»¹³².

Ma in che modo pensare la relazione del *continuum* e delle sue discontinuità? Continuo e discontinuo, afferma l'autore, sono nozioni correlative, dal punto di vista del significato, ma non dal punto di vista del senso. Da quest'ultima prospettiva infatti continuo e discontinuo, l'evento del mondo e le sue differenti prospettive, non stanno sullo stesso piano. Potremmo dire figurativamente, prosegue il filosofo, che il *continuum* del senso ha una natura verticale e intensiva, mentre il discontinuo dei significati ha una natura orizzontale ed estensiva. Il *continuum* allora sarebbe, per dirla come Sini, l'accadere sempre intensivamente presente del divenire estensivo del discontinuo; quest'ultimo altro non sarebbe che l'evento del *continuum* «in figura», ovvero nelle figure estensive delle differenze dei significati che lo compongono. Il discontinuo, per tornare all'esempio della città, sarebbe quindi l'evento del significato «città» come si declina nelle differenti figure prospettive. Il continuo invece non sarebbe un'ulteriore figura della città aggiunta alle altre, ma l'evento verticale e intensivo della differenza di queste prospettive stesse. Monade, figura e prospettiva non sarebbero altro allora che *fictiones*, derivate da un intelletto finito che cerca di cogliere l'infinito e sempre indeclinabile evento del mondo. In tal senso il nostro è sempre un guardare prospettico, come affermava Nietzsche, di volta in volta determinato dall'agone di diverse forze in gioco, in grado di affermare momentaneamente il proprio punto di vista sulle altre. Ecco che, proprio per questa ragione, l'interpretazione in quanto prospettiva, o processo di figurazione del reale, è sempre nella differenza della «parte»: con la forza della parte, essa ridefinisce di continuo le sue figure, i suoi significati, assecondando così il *continuum* del senso, che sempre eviene e li trapassa.

A partire dalle riflessioni di Carlo Sini si è riflettuto sulla limitazione prospettica che continuamente esperisce la figura, e quella figura per eccellenza che è l'interpretazione: in quanto punto di vista circoscritto essa non è la cosa che raffigura, ossia l'evento del *continuum*, l'evento del mondo. Rispetto ad esso, usando le parole del filosofo, ogni figura è «in errore». Ma questo non significa che esista una figura «vera», al di là delle sue illusioni prospettive. La deriva estensiva delle figure nel loro succedersi fa tutt'uno, intensivamente, con l'evento oggettivo e vero del mondo, transitante sulla soglia discontinua delle sue particolari avventure, esperienze e figure. Concludendo, potremmo dire che l'universo è dunque l'immanenza continua, indefinibile ed eterna della discontinuità delle sue figure. Questo significa che il mondo non è una cosa materiale, ma un evento in perenne metamorfosi. L'evento del mondo transita, non è. Si muove tra le sue figure e non «sta» in nessuna di esse. Erra come *continuum* nel distanziarsi illimitato della discontinuità delle sue prospettive. Questo essere-in-errore/errare proprio di ogni percorso di figurazioni coincide con l'esercizio ermeneutico stesso: ponendo orizzonti e confini all'aura del mondo, al suo evento, continuamente li cancella, trasponendo sempre il senso di significato in significato. È questo gesto dell'interpretazione che scandisce il movimento della verità nella figura del suo errore. In questo senso figura e concet-

¹³² Ivi, p.69.

tualità si implicano vicendevolmente, poiché non esiste un sapere sulla vita se non a partire dalla sua raffigurazione, dal quale si comprende e si guarda. Interpretare è allora porre il mondo al limite della figura, contornarlo per comprenderlo a partire da una prospettiva di mondo.

In definitiva si può affermare che la nuova monadologia proposta da Carlo Sini si spoglia della totalità intesa come assoluta in sé; essa non è mai in sé, ma sempre e solo in una relazione di differenza. Alla fine, afferma l'autore, non c'è mai altro che la relazione. Relazione delle parti o monadi con il tutto e delle monadi tra loro. La totalità si configura piuttosto come l'accadere della differenza tra le monadi, differenza prospettica inter-relazionale. Ogni prospettiva ha in sé la differenza infinita, ma solo come differenza determinata dal suo «prendere di-stanza» da tutte le altre. Differenza che si con-figura come un continuo passare e trapassare da parte a parte e che incarna l'essenza stessa dell'interpretazione.

Il foglio-mondo e il piano d'immanenza: le infinite figurazioni

È necessario ora tornare a considerare quel foglio bianco che Sini esibì in *Teoria e pratica del foglio-mondo*. Si affermava allora che il foglio bianco costituisce per eccellenza il luogo stesso della raffigurabilità; lo sfondo e il vuoto quale possibilità di ogni primo piano e pieno. L'autore si spinge ora oltre questo paragone e propone di pensare il foglio come il mondo, anche se tale «come» non rende appieno l'operazione sovversiva e anti alfabetica insita nel «-», trattino, che congiunge e rimanda il foglio al mondo e il mondo al foglio: al foglio-mondo insomma. Come il foglio non è raffigurabile perché esso è «il raffigurabile», continua l'autore, il luogo della raffigurazione che non può essere raffigurato, ma solo mostrato nel suo stesso esibirsi in quel gesto che «pone» e pro-pone il foglio bianco e per ciò stesso lo delimita come tale, così il mondo è l'evento che va considerato contemporaneamente nella sua infinita raffigurabilità e nella sua radicale irraffigurabilità: paradosso di un pensiero che non può esprimersi altrimenti se non a partire da una figurazione; azione del senso che, come già osservammo a proposito dell'esempio della «città», è rimandato da ognuno dei suoi significati, rispetto ai quali tuttavia continuamente differisce. L'evento del mondo non «sta» nelle sue figure o prospettive particolari, ma avviene transitando, «si muove» di figura in figura, come il raffigurabile non raffigurato. «Il segreto del mondo» commenta Sini «è che esso è un evento, non un segno, non un significato, non un raffigurato, perché è appunto sempre l'evento del segno, del significato e del raffigurato»¹³³. Il mondo, sostiene l'autore, in quanto evento della raffigurabilità, non è da raffigurare: ogni gesto che si proponesse di farlo sarebbe sempre al di qua, in ritardo rispetto all'evento. Non si tratterebbe allora di figurare l'evento, quanto di «corrispondergli» e l'unico modo di farlo, sostiene il filosofo, consiste nel porlo in pratica nel gesto che «apre» il mondo e ce lo dà in figura: l'esercizio del foglio-mondo. Basti pensare al gesto del professore che porge il foglio bianco: già da quell'atto si cominciò a mettere in pratica il foglio-mondo, cioè venne suscitata una disponibilità all'azione corrispondente al senso del mondo in quel gesto incontrato.

Alla luce di queste prime riflessioni si può constatare che vi è uno scarto, più volte sottolineato, fra la rappresentazione e l'evento della rappresentazione; infatti la prima è tale solo in quanto replica e raddoppio dell'evento, che non

¹³³ C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, cit., p.189.

può mai essere fermato in figura: nei termini di Peirce, citati da Sini, si potrebbe dire che la rappresentazione di un fatto non può mai stare ferma, così come ogni interpretazione non può che precipitare all'infinito nell'abisso senza fondo della sua replicabilità infinita (lo si osservava già in proposito della monade «Leibniz» che contiene il discorso sulle monadi e la città, e così via).

Per comprendere meglio questo processo bisogna tornare ad esaminare la «cosalità» del foglio; un foglio infatti, sostiene l'autore, è tale per la sua materialità cartacea e per i margini che lo delimitano. Tuttavia, in quanto luogo di raffigurazione, non ha limiti e non ha luogo, perché ogni luogo e ogni limite potrebbero essere raffigurati: sicché i limiti e il luogo di raffigurazione non si figurano. Nello stesso senso si può dire che non può capitare loro di essere strappati o bruciati: il foglio, come luogo di raffigurazione, non può essere bruciato. Già Husserl nelle *Ricerche logiche*, ricorda Sini, affermava che l'albero può bruciare, ma il significato «albero» no. Il foglio bianco non può essere scambiato dunque come una cosa fra le cose. Esso è piuttosto, afferma l'autore, una decisione; ritaglio di mondo, come già definimmo la figura, de-finito dall'evento del suo raffigurarsi come luogo di raffigurazione: evento che non ha alcuna consistenza cosale, donde si può ben dire che la finitezza del foglio è pervasa d'infinità ed è intrisa dell'azione di quel vuoto che è l'evento. Allora l'esibire all'inizio dell'opera di Sini un foglio bianco cor-risponde all'evento irraffigurabile del mondo nel porgerne un suo *analogon*; così che si può affermare che il foglio bianco è «quasi» un foglio-mondo: quasi perché non lo è, ma piuttosto lo raffigura e lo replica. Il foglio-mondo è, per usare un termine caro a Deleuze, «intensivamente» presente nel foglio bianco, e così anche il foglio bianco esprime una determinata intensità del foglio-mondo. «In verità» afferma il filosofo «il foglio-mondo non si vede; ma ciò che si vede, si vede nel foglio-mondo. E così anche il foglio bianco si vede nel foglio-mondo, sebbene sia proprio il foglio bianco che fa vedere il foglio-mondo»¹³⁴. Si comincia così a comprendere che il foglio-mondo è qui concepito come condizione di ogni raffigurabilità e dunque di ogni concettualità. Il foglio mondo è, secondo le parole di Sini, «l'evento di tutto ciò che vedo», ma proprio per questo non si vede: è l'incondizionato, kantianamente parlando, o l'impensato del pensiero.

Il filosofo prosegue affermando che il mondo, in qualità di raffigurabile per eccellenza, non sta nel foglio-mondo, e tuttavia non sta mai altrove. Il raffigurabile sta nel raffigurato, in quanto lo delimita o vi si delimita; ma proprio in quanto lo de-limita, mostra anche un al di là. Il mondo, in altre parole, si mostra nel foglio-mondo come duplicato, a sua volta replicato nel foglio bianco. «Questo è esattamente il gioco del foglio-mondo» afferma il filosofo, «o meglio, il gioco del mondo nel foglio-mondo. Nei termini più tradizionali: il gioco dell'essere e del pensare»¹³⁵. In definitiva ogni evenire del mondo ha nel foglio-mondo la sua infinita potenzialità di raffigurazione; tuttavia tra il mondo raffigurabile e il mondo raffigurato la differenza è incolmabile, perché il mondo non si può risolvere totalmente nel foglio-mondo e il foglio-mondo non può mai raffigurare totalmente il mondo. Al mondo possiamo solo rispondere in una varietà di gesti infiniti. Quello di Carlo Sini è stato il foglio-mondo. Ora è tempo di considerare la risposta data da Deleuze.

¹³⁴ Ivi, p.202.

¹³⁵ Ivi, p.205.

In *Che cos'è la filosofia?* Gilles Deleuze si domanda, ormai giunto alla maturità, all'età di sessantasei anni, quale sia il senso della filosofia. Anche prima non aveva smesso di porre la stessa domanda, ma, commenta, «in maniera troppo indiretta, obliqua, troppo artificiale, troppo astratta. La affrontavamo di sfuggita, troppo vogliosi di fare filosofia, non ci chiedevamo che cosa fosse»¹³⁶. Che cos'è dunque la filosofia? È l'arte di formare, inventare, fabbricare concetti. Il filosofo s'intende di concetti, afferma l'autore, sa quali sono quelli mal posti, arbitrari e inconsistenti, quelli che non resistono un solo istante, e quali invece sono ben fatti, a testimonianza di una creazione incessante. Il concetto è dunque qualcosa che deve essere creato e poi «inculcato», come affermava Nietzsche. La filosofia non sarebbe mai altro che il punto d'incontro in cui creazione e concetti si rapportano l'una agli altri.

Ma che cos'è un concetto? Deleuze è molto chiaro su questo punto. Il concetto è una «cifra», molteplicità consistente di differenti componenti. Deve essere concepito come una figura, dai contorni irregolari; è per questo, afferma il filosofo, che «da Platone a Bergson si ritrova l'idea che il concetto sia una questione di ritaglio e di accostamento»¹³⁷. Il concetto è un tutto, perché totalizza le sue componenti, ma è un tutto frammentario, ritagliato e stagiato come unità dal movimento delle sue parti. Il contorno del concetto, come si è visto per l'aura della figura, ne trattiene la storia, i vari problemi per i quali è stato posto e riproposto. Ciò è inevitabile, spiega l'autore, perché ogni concetto opera sempre un nuovo «montaggio», assume nuovi contorni a seconda degli eventi: deve essere riattivato e ri-tagliato di nuovo. Tuttavia il concetto non rinvia solo ai problemi per i quali è stato posto, ma anche ad altri concetti, nella sua connessione vivente, o divenire. Infine ogni concetto può essere considerato dal punto di vista della coincidenza o condensazione delle proprie componenti. Il *continuum* concettuale non smette di «sorvolare» le sue componenti, di salire e scendere attraversandole. In questo senso ogni concetto è un «tratto intensivo», o «singolarità»: un mondo possibile, simile alla monade leibniziana, un'intensione ritenuta e presente in tutti i tratti che la compongono. In quanto tale il concetto non si confonde con lo stato di cose con cui si realizza: pura intensità, energia che si dispiega in uno stato di cose estensivo. Il concetto è dunque contemporaneamente assoluto e relativo: relativo rispetto alle proprie componenti, agli altri concetti, al «piano» sul quale si de-limita, ai problemi che è chiamato a risolvere; ma assoluto rispetto alle condensazioni di significato che opera, al luogo che occupa sul «piano», alle condizioni che assegna al problema. È, in parole povere, assoluto in quanto considerato un tutto, ma relativo in quanto frammentario.

Il concetto è, lo ripetiamo, un contorno, la con-figurazione di un evento: esso conosce il puro evento e non si confonde con lo stato di cose nel quale s'incarna. Quando la filosofia crea dei concetti, afferma il filosofo, il suo scopo è sempre di cogliere un evento. Il concetto filosofico consiste nel preparare un evento che sorvoli ogni «vissuto», ogni stato di cose: «ogni concetto taglia l'evento, lo ritaglia in un modo particolare e unico che chiamiamo singolarità. La grandezza di una filosofia si valuta in base alla natura degli eventi che i suoi concetti ci rendono capaci di cogliere»¹³⁸.

¹³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?, Introduzione*, cit., p.VII.

¹³⁷ Ivi, p.5.

¹³⁸ Ivi, p.23.

Se il concetto costituisce un tutto-frammentario, che non si adatta ad altri concetti per la singolarità dei suoi contorni, allora si può ben dire che la filosofia si presenta sempre come un Uno – Tutto illimitato, «*Omnitudo*» che li comprende tutti su un unico e stesso «piano»: il piano d'immanenza dei concetti. Il concetto e il piano sono strettamente correlati, dice Deleuze, ma non devono essere confusi. Il piano d'immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, né il concetto di tutti i concetti (quale monade delle monadi). Il piano è come un'unica onda che avvolge e svolge contemporaneamente tutti i concetti: avvolge i «movimenti infiniti» (come direbbero Lucrezio e Spinoza riguardo ai concetti) che lo percorrono. Se i concetti sono eventi, o ritaglio di eventi, il piano deve essere concepito come «l'orizzonte degli eventi», la loro riserva infinita: lo sfondo delle figure del pensiero. I concetti occupano o abitano il piano, mentre quest'ultimo è il *continuum*, l'ambito indivisibile in cui i concetti si distribuiscono senza romperne l'integrità, la continuità. Il piano è come «un deserto che i concetti popolano senza dividere»¹³⁹. Il piano è allora definibile come l'immagine del pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero. Ogni figura di questa immagine di pensiero ne costituisce una semplice «variazione», essendo sempre il piano unico e indivisibile: esso è dunque l'oggetto di una specificazione infinita.

Se la filosofia comincia con la creazione dei concetti, il piano d'immanenza deve essere considerato pre-filosofico; ne è il presupposto, nel senso di una comprensione non concettuale cui i concetti stessi rinviano. Questa comprensione «varia» infinitamente a seconda del modo in cui il piano è tracciato. Ad esempio Deleuze afferma che in Descartes si trattava di una comprensione soggettiva e implicita supposta dal *Cogito*, come primo concetto; in Platone era l'immagine ideale di un già-eternamente-pensato (iperuranio), che duplicava infinitamente ogni attuazione di pensiero; in Heidegger di trattava di una comprensione preontologica dell'Essere, e così via. In ogni caso, la filosofia pone sempre come prefilosofica o non-filosofica, la potenza di un Uno – Tutto che i concetti vengono a popolare; prefilosofica nel senso di un incondizionato della filosofia. La filosofia è quindi creazione di concetti e instaurazione del piano: il concetto ne segna l'inizio, ma il piano ne è l'instaurazione.

È necessario, afferma il filosofo francese, pensare al piano come a un «taglio» del caos originario, che agisce come un setaccio. Quello che chiede l'uomo è soltanto un po' di «ordine» per proteggersi dall'azione caotica. Niente è più doloroso, afferma in un passo molto poetico Deleuze, delle idee che di dileguano, di un pensiero che sfugge a sé stesso: variabilità infinita che si confonde con l'immobilità del nulla, del caos. Quest'ultimo, a sua volta, non sarebbe tanto caratterizzato dalla mancanza di determinazioni, quanto dalla velocità con cui queste si profilano e svaniscono: una serie di figure troppo celeri per fissarsi in un qualsiasi pensiero, ma pur sempre figure, «determinazioni». Il caos, aggiunge l'autore, scioglie infinitamente ogni con-sistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso (in cui «si pensa in me» direbbe Peirce). Il filosofo riporta dal caos dei concetti, ovvero un'insieme di variazioni che restano infinite, diventate inseparabili, che si producono su un piano d'immanenza, in quanto questo ritaglia la variabilità caotica e le dà consistenza. Un concetto è dunque uno stato caotico per eccellenza; rinvia a un caos reso consistente, di-

¹³⁹ Ivi, p.26.

ventato pensiero. La filosofia è questa lotta, questo misurarsi continuamente contro il caos, in quanto abisso indifferenziato.

Si può allora pensare tutta la storia della filosofia, afferma Deleuze, dalla prospettiva dell'instaurazione del piano. Da un punto di vista strettamente occidentale la filosofia è una «cosa greca», sostiene l'autore, perché i Greci per primi instaurarono il piano d'immanenza, come il «suolo» comune, la stessa immagine di pensiero immanente che si poteva porre εν μέσῳ fra eguali: amici, amanti e rivali. In questo senso, non solo è una cosa greca, ma essenzialmente una cosa democratica, avverabile solo in quell'evento che fu l'Atene di Pericle. Da Platone e i suoi successori, non è più un piano d'immanenza a costituire l'Uno – Tutto, ma l'immanenza al contrario è «all'» Uno, sicché un altro Uno, questa volta trascendente, si sarebbe sovrapposto a quello in cui l'immanenza si dispiega. «Ogni volta che si interpreta l'immanenza come “immanente a qualcosa”, si produce una tale confusione di piano e di concetto, che il concetto diventa un universale trascendente (Platone e Plotino) e il piano un attributo del concetto»¹⁴⁰ spiega Deleuze. Con la filosofia cristiana la situazione peggiorò. La posizione dell'immanenza non venne sopportata che a piccole dosi, fu severamente disciplinata e inquadrata alle esigenze di una Trascendenza superiore. Ogni filosofo di quel periodo storico dovette provare, a rischio della sua opera e a volte della sua stessa vita, che la dose di immanenza che «iniettava» nel mondo non comprometteva la trascendenza di Dio, al quale l'immanenza doveva essere attribuita solo secondariamente, in ordine di partecipato e partecipante¹⁴¹.

Si può dire che l'immanenza sia la rovente pietra di paragone di ogni filosofia, in quanto si addossa tutti i pericoli che questa deve affrontare, tutte le condanne, le persecuzioni e le abiure che subisce. A prima vista non si riesce a capire perché l'immanenza sia considerata così pericolosa: essa «inghiotte il mondo e tutti gli dei. Dalla parte dell'immanenza, dalla parte del fuoco (Bruno) si riconosce il filosofo»¹⁴². L'immanenza, continua il filosofo, è tale soltanto a se stessa: solo quando è immanente esclusivamente a se stessa si può parlare di un piano d'immanenza. In essa si danno solo eventi, ovvero mondi possibili, prospettive monadiche in figura, detti concetti. Se ci fu qualcuno a sapere perfettamente che l'immanenza è immanente solo a se stessa, che è quindi un piano percorso dai movimenti dell'infinito, riempito di ordinate intensive, questi è Spinoza. Egli è per questo, afferma Deleuze, «principe dei filosofi», forse il solo a non aver stabilito nessun compromesso con la trascendenza, ad averla braccata dappertutto. Nella quinta parte dell'*Etica* egli ha tracciato una volta per tutte il movimento dell'infinito del pensiero e gli ha dato velocità inaudite. Ha trovato la libertà solo nell'immanenza e «ha concluso la filosofia perché ne ha colmato la supposizione prefilosofica»¹⁴³. L'autore infatti sostiene che non è l'immanenza a ricondursi alla sostanza e ai modi spinoziani, ma sono invece i suoi concetti di sostanza e modo a ricondursi al piano d'immanenza quale loro presupposto. Questo piano ci presenta le sue due facce, estensione e pensiero, o più esattamente potenza d'essere e potenza di pensare: le prime due determinazioni conosciute, prese a prestito dal caos, con cui comporre il Primo Tratto di pensiero.

¹⁴⁰ Ivi, p.35.

¹⁴¹ Si confrontino a questo proposito le filosofie di Eckhart, Scoto, Cusano e Bruno.

¹⁴² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p.36.

¹⁴³ Ivi, p.38.

Se in definitiva la storia della filosofia presenta «mille-piani» ben distinti, ciò è dovuto al modo in cui ciascuno produce l'immanenza. Ogni piano opera, lo abbiamo visto, una selezione di ciò che spetta *de jure* al pensiero, ma questa selezione «varia» da un piano all'altro. Questi piani non sono distinzioni dell'unico Uno – Tutto piano d'immanenza, ne sono piuttosto gli «strati». E tuttavia non sono solo i piani a «variare», ma anche i modi di distribuirli: ci sono orizzonti di pensiero più o meno lontani o ravvicinati che permettono di raggruppare «strati» differenti in un periodo abbastanza lungo, o vice-versa di separare «strati» che appartengono a un piano apparentemente comune¹⁴⁴; ma posto un orizzonte assoluto, da dove verrebbero questi orizzonti particolari? Al limite, ogni grande filosofo che tracci un nuovo piano d'immanenza non apporta forse una nuova materia dell'essere e allestisce una nuova immagine di pensiero, al punto che non ci sarebbero mai due grandi filosofi sullo stesso piano? Non è forse esistito mai un filosofo di cui si abbia detto che ha cambiato ciò che significa pensare? E quando si distinguono diversi filosofi in uno stesso autore, non dipende forse dal fatto che egli stesso aveva cambiato piano e trovato ancora una nuova immagine di pensiero? Filosofi sono veramente, afferma Deleuze, coloro che rinnovano l'immagine del pensiero. Ma allora come intendersi in filosofia, se ci sono tutti questi strati che ora si ricongiungono e ora si separano? «La storia della filosofia» sostiene significativamente l'autore «è paragonabile all'arte del ritratto. Non si tratta di “far somigliare”, ossia di ripetere ciò che il filosofo ha detto, ma di produrre la somiglianza liberando contemporaneamente il piano d'immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato»¹⁴⁵. La filosofia è divenire, non storia; è co-esistenza di piani, non successione di sistemi. I piani possono separarsi o riunirsi: li accomuna il fatto di restaurare o meno la trascendenza, ma anche di combatterla; ciascun piano, continua l'autore, ha il proprio modo singolare di fare entrambe le cose.

Si direbbe che il piano d'immanenza sia contemporaneamente ciò che deve esser pensato e ciò che non può essere pensato. Esso sarebbe dunque il non-pensato nel pensiero: immanente a tutti gli «strati», la parte più intima del pensiero e al tempo stesso il suo «fuori» assoluto. «Forse», seguita Deleuze, «è il gesto supremo della filosofia: non tanto il pensare il piano d'immanenza, quanto mostrare che esso è là, non pensato in ogni piano, pensarlo come il fuori e il dentro del pensiero»¹⁴⁶, analogamente a quanto affermava Sini riguardo al mondo, come ciò che deve essere raf-figurato, ma anche come il sempre irraf-figurabile. Ciò che non può essere pensato, e che tuttavia deve essere pensato, fu pensato una volta, conclude brillantemente l'autore, come una volta si è incarnato il Cristo per mostrare la possibilità dell'impossibile. Spinoza è quindi il «Cristo dei filosofi» e i maggiori filosofi non sono altro che degli apostoli che ora si avvicinano e ora rinnegano il loro maestro. «Spinoza, l'infinito divenire-filosofo, ha mostrato, allestito e pensato il piano d'immanenza “migliore”, il più puro, quello che non si offre al trascendente né lo restituisce, quello che ispira meno illusioni, cattivi sentimenti e percezioni sbagliate...»¹⁴⁷. È a partire da Spinoza che Deleuze mostra il piano d'immanenza, per cui è con Spinoza

¹⁴⁴ In questa separazione si iscrive anche l'operazione di Sini nel discriminare il piano d'immanenza proprio di Parmenide rispetto a quello di Platone, apparentemente comuni per quanto riguarda la storia della filosofia antica.

¹⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p.44.

¹⁴⁶ Ivi, p.48.

¹⁴⁷ Ivi, p.49.

che sarà necessario concludere il nostro percorso volto a raffigurare quest'immagine di pensiero.

Il filosofo e il pittore: il muro bianco in Spinoza e le tre immagini dell'universo secondo Sengai

Se è veramente Spinoza ad aver restituito l'immagine più pura del piano d'immanenza, è lecito interrogarsi su quale figura, all'interno del grande *corpus* spinoziano, meglio rappresenti l'Uno – Tutto. Vi è in effetti un passo nel *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*¹⁴⁸ che presenta una particolare affinità con le riflessioni di Sini sul foglio-mondo. Si può ben dire che l'esempio in figura proposto da Spinoza costituiva e continuerà a costituire anche in età contemporanea un *topos* filosofico di grande portata. Si tratta ovviamente della famosa immagine del «muro» bianco, collocata nel ventesimo capitolo della seconda parte: in conclusione del trattato, l'autore riflette sul sistema della sostanza che ha appena illustrato e in una piccola nota tratta delle conseguenze della distinzione fra essenza ed esistenza. I critici sono pressoché concordi nell'attribuire a questa prima opera la paternità di quello che verrà poi riformulato *more geometrico* nell'*Etica*: un'insieme di riflessioni scritte, che circolava solo fra i più intimi amici del filosofo. Arrivato dunque alla conclusione del *Breve trattato*, Spinoza si sente in dovere di chiarire in forma ancora più esplicita il rapporto tra sostanza, attributi e modi, e in particolar modo il rapporto fra esistenza ed essenza, o potenza del reale. Sono debitore a Deleuze per aver insistito su questo specifico passo, che altrimenti forse non avrei mai considerato nella sua grande forza espressiva, nella raccolta delle lezioni tenute su Spinoza all'Università di Vincennes, tra il novembre del 1980 e il marzo del 1981, ora in *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*¹⁴⁹. Quella del muro bianco è una figura ricorrente, afferma il filosofo francese, nella tradizione della scolastica medioevale; è probabile che Spinoza l'abbia conosciuta tramite la lettura delle opere di Scoto, ma non è certo che si debba imputare a quest'ultimo l'invenzione del famoso esempio, che probabilmente già circolava fra gli autori della Scolastica. Nel passo in questione Spinoza afferma: immaginatevi un muro bianco, completamente pulito. Prendete una matita e disegnateci sopra una figura. Accanto fatene un'altra. Ecco: ora le due figurine «esistono». Grazie a che cosa? Grazie al fatto che le avete «tracciate» sul muro. Chiamatele, come fa più volte Spinoza in tutti i suoi esempi, Pietro e Paolo. Ora la domanda che bisogna porsi è la seguente: quando il muro era ancora completamente pulito, prima di disegnarci sopra, Pietro e Paolo esistevano? Potevano esistere in qualche modo indipendentemente dal muro? La risposta di Spinoza è, curiosamente, no; propriamente parlando, nel sistema della sostanza, non c'è alcuna possibilità che si dia una cosa del genere¹⁵⁰. Le «figure» non potevano esistere senza essere prima disegnate. Tutto qui. Spinoza finisce con un inciso di tratteggiare questo esempio e poi ci lascia lì, perché per lui è tutto chiaro, siamo noi che faticiamo a comprendere.

¹⁴⁸ B. Spinoza, *Korte Verhandeling van God, de mensch en deszelfs welstand*, Jan van Vloten, Amsterdam, 1862, trad. it. a cura di Filippo Mignini, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2007.

¹⁴⁹ G. Deleuze, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2007.

¹⁵⁰ Punto di grande disaccordo fra Spinoza e Leibniz, che segnerà la fine della corrispondenza, dopo quella visita del filosofo tedesco all'Aja, nel novembre del 1671. Il pensiero di Spinoza rifiuta completamente la categoria di «possibili» e «com-possibili». Solo la realtà esiste, e nient'altro. Per un'analisi più dettagliata dello scontro fra Leibniz e Spinoza, si rimanda ancora a M. Steward, *Il cortigiano e l'eretico*.

Bisogna considerare il muro bianco come un infinito attributo della sostanza: in questo caso l'attributo «estensione». La questione è: cosa si trova nell'estensione? Semplice, nell'estensione si trova solo l'estensione: nel muro bianco s'incontra solo l'infinità del muro bianco, e nient'altro. Tuttavia si potrebbe legittimamente obiettare che nell'estensione esistono anche i modi: modi infiniti immediati, se seguono immediatamente dall'attributo, modi finiti mediati, se seguono dalla modificazione di un modo infinito immediato. Dunque possiamo dire che nell'estensione esistono anche «moto» e «quiete» come modi infiniti immediati, e i «corpi» come modi finiti mediati. Detto questo, cosa significa che i corpi «esistono» nell'estensione come le figure «esistono» sul muro bianco? Significa che i corpi possono avere esistenza effettiva solo nel momento in cui vengono «concretamente tracciati». Ma cosa significa nello specifico «concretamente tracciati»? La risposta di Spinoza sarebbe la seguente: un insieme infinito di parti infinitamente piccole va ad appartenere ad un corpo, componendo il suo «rapporto caratteristico», la sua essenza. Un corpo in questo modo viene «tracciato»; una figura esiste. I corpi stanno all'estensione esattamente come le figure stanno al muro bianco: in qualità di modi. Una figura infatti può essere distinta da un'altra, è una singolarità, in virtù delle parti che appartengono solo a lei. Ma il *Breve trattato* sembra affermare che le figure, come i modi, possono essere realmente distinte solo se effettivamente tracciate, cioè solo se vengono concretamente all'esistenza. Infatti come potremmo vedere delle determinazioni sul muro bianco, se non vi fosse niente disegnato? Non vi distingueremmo niente, il muro per noi costituirebbe solo un'uniforme superficie bianca, analogamente a quanto affermato da Carlo Sini quando ha mostrato che il foglio bianco è in sé un nulla che dilegua, quale sfondo vuoto. Tuttavia, nel *Breve trattato*, Spinoza afferma anche che le «essenze» modali sono singolari, ovvero necessariamente distinte; ossia esiste un'essenza specifica di Pietro ed una di Paolo. In altri termini: l'essenza non è una possibilità logica (come affermato da Leibniz), ma una realtà fisica; c'è già e da sempre nell'attributo. Questo significa molto concretamente che l'essenza di Pietro, come quella di Paolo, una volta morto Pietro, resterà una realtà fisica. Che venga effettuata o meno nell'esistenza ha poca importanza: il rapporto costitutivo che fa essere Pietro tale è una «verità eterna», espressa nell'infinito della sostanza. Quindi si può dire che l'essere reale di Pietro ha due declinazioni: l'essere dell'esistenza e l'essere dell'essenza (intuizione scotista, mutuata da Avicenna); due esistenze completamente distinte, l'esistenza di Pietro e l'esistenza dell'essenza di Pietro. La seconda è eterna, come eterno è l'attributo che la esprime, mentre la prima è transitoria e legata al possesso delle infinite parti estrinseche che attualizzano il corpo di Pietro, ovvero la figura concretamente tracciata. Ora dunque possiamo affermare che l'essenza di Pietro e quella di Paolo hanno un'esistenza distinta da quella di fatto. Proprio per il fatto che le essenze sono singolarità, determinazioni già da sempre tracciate, è necessario che sul muro bianco ci siano delle figure precedenti e distinte da quelle concretamente disegnate.

Ma come è possibile distinguere le essenze implicate nell'attributo? Spinoza affermerà anche nell'*Etica* (parte II, proposizioni 7-8) che si distinguono, e poi non aggiunge altro. In effetti ci lascia in balia di questa incomprensibile affermazione e prosegue oltre. Ma come è possibile, sarebbe lecito chiedersi, come ha potuto lasciarci in balia di un'affermazione di tale portata e non spiegarsi specificamente? Forse non ha commentato dettagliatamente tutti gli ele-

menti della proposizione, ma ci ha lasciato gli strumenti per comprendere. Afferma infatti Deleuze che Spinoza fa un altro esempio, questa volta di tipo geometrico, nello *scolio* della proposizione 8 della parte II¹⁵¹: il cerchio è infatti di tale natura che gli angoli retti formati dai segmenti di tutte le linee rette che si intersecano in esso sono uguali; perciò nel cerchio sono contenuti infiniti angoli retti uguali fra loro, anche se nessuno di essi si può dire che esista, se non in quanto esiste il cerchio e neanche si può dire che esista l'idea di qualcuno di questi angoli retti, se non in quanto compresa nell'idea di cerchio. E Spinoza prosegue: si concepisca ora che solo due, fra quegli infiniti angoli, esistano; certamente anche le loro idee esistono, non solo in quanto semplicemente comprese nell'idea di cerchio, ma anche in quanto implicano l'esistenza di quegli angoli retti, per cui avviene che essi «si distinguano» dalle idee degli altri angoli retti.

Un enigma dopo l'altro. Come cavarsi dall'impaccio? Per essere realmente spinozisti bisogna completare il ragionamento da soli, con gli elementi che ci sono stati lasciati e così forse si comprenderà l'enigma della figura. Il riferimento utilizzato da Deleuze è quello del muro bianco. Perché Spinoza ne avrebbe parlato altrimenti? Da una parte il muro bianco e il cerchio, dall'altra le figure tracciate e gli angoli retti. A questo punto bisogna porsi una domanda fondamentale: sul muro bianco esistono altre cose distinte ed indipendenti dalle figure? Ci sono altre cose, di diverso tipo, cose che possiamo distinguere, ma usando altri criteri specifici? Niente di più facile per Deleuze, un po' più difficile per chi non è ancora arrivato alla soluzione: è evidente che la risposta riposa sull'esempio del muro bianco illustrato, ma non sappiamo ancora come. La soluzione è sempre stata davanti agli occhi di tutti, ma per la sua natura refrattaria è sfumata sullo sfondo, come ha in altra sede mostrato Sini riguardo alla cosalità del foglio bianco. Spinoza, dice il filosofo francese, ci mette in condizione di trovare la soluzione, ci rende impossibile evitarla: ci costringe a vedere ciò che è irraffigurabile. In realtà, per come è costruito il testo, arrivare a porre la domanda: «esistono cose di diverso tipo e diversi criteri di distinzione?» significa avere già la risposta: bisogna appellarsi alla pietà del domandare, come suggeriva Heidegger. È evidente che esistono. Quali sono? Nel caso del muro, il colore bianco e i diversi «gradi» di tonalità che può assumere, il cosiddetto *modus intrinsecus*, o *gradus*, gradiente d'intensità, patrimonio della tradizione scolastica medioevale. Ecco apparire anche i diversi criteri di distinzione rispetto a quelli delle figure: gradienti di luce, gradienti di bianco. È evidente infatti che la differenza tra «gradi» ha un significato del tutto diverso della differenza esistente tra figure nello spazio. In questo senso Deleuze denomina «modalità estrinseca» la distinzione tra figure e «modalità intrinseca» la differenza per gradi. Le diverse graduazioni misurano le tonalità della luce sul bianco del muro: per questo i diversi gradi di luce sono completamente un altro criterio di distinzione rispetto alle figure che si stagliano in primo piano. Seguendo l'etimologia proposta da Deleuze, già professore di storia della filosofia e per questo ancor più consapevole nel delimitare i termini concettuali incontrati, chiameremo «qualità» intensiva il colore bianco del muro, mentre «quantità» estensiva (nei due sensi di

¹⁵¹ B. Spinoza, *Etica*, a cura di Remo Cantoni e Franco Fagnani, Utet, Torino, 1997. Per comprendere lo *scolio* è necessario ivi riportare la proposizione che commenta, ovvero la proposizione 8 della II parte: «Le idee delle cose singole, ossia dei modi non esistenti, devono essere comprese nell'infinita idea di Dio, così come le essenze formali delle singole cose, ossia dei modi, sono contenute negli attributi di Dio».

«grandezza» e «lunghezza») la figura tracciata sul muro. Oltre a qualità intensiva e quantità estensiva è presente ancora qualche altro elemento sul muro? Deleuze risponde affermativamente: esistono i «gradi», ovvero le «quantità» intensive, i gradi d'intensità della luce in ogni sfumatura di colore. Ecco perché è stato così importante riferirsi precedentemente a Scoto, perché per primo definì precisamente cos'è un *gradus*. La qualità «bianco» non sarebbe altro che un'insieme infinito di modi «intrinseci». È da Scoto che si propone la tradizione del *modus intrinsecus*: in questo senso egli fu un innovatore, perché discriminò le diverse componenti della qualità intensiva. Il *gradus*, nel nostro caso il colore bianco del muro, è un insieme infinito di intensità, d'intensità luminose. In questa affermazione innovatrice, continua Deleuze, si misura tutta l'ampiezza della critica di Scoto nei confronti di Aristotele e della sua teoria della forma. Per il filosofo greco la forma è una totalità assoluta, per il filosofo medioevale è un tutto relativo ai modi intrinseci che la compongono. Fu letteralmente uno schiaffo a centinaia d'anni di filosofia e teologia cristiana, che ribaltò l'immagine classica per cui la «forma» fosse in sé invariabile, al contrario degli «enti di fatto», in cui le forme si attualizzavano, soggetti a variazione. Duns Scoto inserisce la «variazione» nel cuore della forma, facendola continuamente «variare» nei suoi modi intrinseci, e lo stesso farà anche Spinoza.

Scoto dunque fu il primo ad affermare che, laddove alcuni distinguevano solo due termini, ve n'erano in realtà tre: l'essenza formale, i modi estrinseci in cui s'attualizza e le «latitudini» della forma, ovvero i gradi intrinseci. Ecco cos'è presente prima delle figure sul muro e che corrisponde all'esistenza eterna della loro essenza: le varie sfumature di bianco che compongono i pigmenti del muro. Esse si annullano in funzione della figura che verrà tracciata, ma ad essa preesistono, costituendo le modalità intrinseche in cui si esprime l'essenza della stessa, il suo rapporto costitutivo, la sua potenza. In un certo senso il segreto del muro bianco di Spinoza è lo stesso del foglio-mondo di Sini: lasciando transitare le sue figure, come parti estensive, si manifesta come evento del *continuum*, intensità sempre presente in ognuna delle figure, ma da cui si distingue in quanto evento intensivo della loro differenziazione; in termini spinoziani, evento eterno di una sostanza infinitamente perfetta, che consta di infiniti attributi esprimenti un'essenza eterna e infinita, a loro volta ri-espressi nell'essenza singolare dei modi. Sostanza, foglio-mondo e piano d'immanenza sono solo delle particolari declinazioni del mondo in figura: delle immagini di pensiero che ritagliano una particolare prospettiva di mondo, che tuttavia pretende di contenere la totalità dal punto di vista della parte; parti importanti quindi, Kallir avrebbe detto «acrocratiche».

Ma c'è un'altra figura di mondo determinante ai fini del nostro percorso; una figura molto particolare, riconducibile alla categoria delle opere *zenga*. Lo *zenga* è un dipinto a inchiostro, spesso accompagnato da una calligrafia, prodotto per lo più dai monaci del buddismo *zen*, diffuso a partire dal diciassettesimo secolo. Queste opere non intendevano proporsi né come esercizi decorativi, né come espressioni artistiche fini a se stesse, ma costituivano un utile strumento per la meditazione, finalizzata al raggiungimento dell'illuminazione. Vi è uno *zenga*, in particolare, dipinto dal monaco Sengai¹⁵², intitolato «L'universo», che ben si presta per esprimere il legame che si è cercato di instaurare nel nostro

¹⁵² Sengai (1750-1838), abate del tempio *zen* di Shofukuji, si dedicò alla pittura, alla poesia e alla calligrafia, divenendo uno dei più incisivi artisti del Giappone. Per una trattazione specifica delle sue opere rimando a G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*.

percorso fra figurazione, interpretazione ed evento del mondo. Esso è costituito da tre figure geometriche, un cerchio, un triangolo e un quadrato (le stesse figure che adopera Spinoza all'interno del sistema della sostanza), e da una calligrafia che dice: «il primo tempio del Giappone». Suzuki¹⁵³ ha fornito di questo *zen* un'interpretazione considerata ormai canonica:

Cerchio-triangolo-quadrato: così Sengai dipinge l'universo. Il cerchio rappresenta l'infinito, che è il fondamento di tutti gli esseri. Ma l'infinito in sé non ha forma. E l'uomo, dotato delle facoltà sensoriali e intellettive, abbisogna di forme tangibili: ecco perché il triangolo, origine di ogni forma, prima fra tutte il quadrato. Il quadrato è un doppio triangolo e questo processo di duplicazione va avanti all'infinito dando luogo alla moltitudine delle cose, definita dai filosofi cinesi «le diecimila cose», cioè l'universo¹⁵⁴.

A questa autorevole interpretazione Pasqualotto aggiunge solo due osservazioni. Innanzitutto nota che le tre figure non sono «separate», ma «connesse» in modo crescente da destra a sinistra: il cerchio interseca il triangolo «in modo forte»¹⁵⁵, formando nell'angolo a destra del triangolo uno spazio bianco comune; e il triangolo a sua volta penetra con uno dei suoi vertici nello spessore del lato destro del quadrato. In secondo luogo, è da sottolineare che l'andamento progressivo di questa interconnessione viene evidenziato dalla «qualità», o densità dell'inchiostro utilizzato, di modo che ogni figura viene caratterizzata da una diversa «gradazione» di colore: densità debole nel tracciare i lati del quadrato (tanto che il lato destro ha al suo interno degli spazi vuoti); più forte nel tracciare il triangolo, e ancora più forte nel tracciare il cerchio. Tuttavia, continua l'autore, ciò che conta di più, nel prendere in considerazione questo *zen*, è che le forme in esso rappresentate abbandonano le esplicite spiegazioni figurative: le immagini sembrano precipitare in una vorticoso condensazione nella semplicità estrema di una figura circolare tracciata «con un sol tratto».

È questa sintesi del mondo che si è cercato di evidenziare nella figura: dalla prima figura tracciata dall'uomo, si è avviato un'immane processo di duplicazione, come si è visto a partire dal caso delle grotte paleolitiche, e ancor più specificamente nell'*I Ching*. Tale processo, direbbe Peirce sulla scorta di Spinoza, è un processo infinito, che tenta di cogliere qualcosa che è per sua essenza infinita. Tutti noi siamo implicati in questo processo infinito di figurazione, d'interpretazione che ha come unico scopo quello di mostrare come si muove, o transita l'evento del mondo in ognuna delle sue figure; come le fa circolare in qualità di senso per i significati, o come le esprime in qualità di attributo rispetto ai modi, o ancora come le concatena e la fa variare, analogamente al piano d'immanenza come orizzonte assoluto dei concetti. Tutti vi siamo implicati e da sempre: *in a long run*.

Conclusione

Si è concluso il precedente capitolo affermando che la figura opererebbe una sintesi efficace di mondo, ci permetterebbe di cogliere la totalità dal punto vista della parte, ma senza s-minuire l'infinità del reale: è questa l'immagine di pen-

¹⁵³ D. T. Suzuki, *Il maestro zen Sengai*, Parma, Guanda, 1988.

¹⁵⁴ Ivi, pp.42-43.

¹⁵⁵ G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*, cit., p.195.

siero più pura che ci ha restituito Spinoza secondo Deleuze¹⁵⁶; è questo il transito del mondo espresso nelle infinite prospettive, da parte a parte, secondo Sini.

La soluzione proposta dal filosofo italiano è che l'essere in relazione della figura abbia la propria ragion d'essere innanzitutto nel mantenimento della distanza fra le prospettive. Ognuna di esse è «via da tutte le altre» e perciò distanziantesi dalle altre; nel contempo questo continuo «prendere distanza» è una forma di relazione reciprocamente coinvolgente: conservando e ribadendo la propria distanza ogni figura di mondo diviene di fatto uno «specchio» nel quale tutte le altre possono riflettersi per differenza. Ogni prospettiva, distanziandosi, dà l'opportunità alle altre di manifestarsi, assegna loro un cammino infinito. L'evento del mondo appare allora come un campo di forze in relazione reciproca, implicante innumerevoli centri e prospettive. «Ognuno» afferma infine il filosofo «fa bene a perseverare nella propria figura, fa bene a riproporla al mondo fino a quando le “conseguenze pratiche” che ne derivano rendono tollerabile il suo “errore”, lo rendono fruttuoso per il transito stesso dell'evento della verità»¹⁵⁷. Tale evento è in cammino fin da quello «stacco» che ci rese umani, capaci di errare su due gambe: bisogna vedere già nell'azione della protesi che si stacca dall'azione vivente quell'immenso processo di duplicazione figurativa del reale che verrà meglio tratteggiata dallo *yin* e dallo *yang* alla base dell'Unico Tratto di Pennello; bisogna vedere già nel primo utensile costruito dall'uomo quel luogo di raffigurabilità infinita che verrà poi meglio esplicitata dal foglio bianco. Piccoli gesti, gravidi di conseguenze inaspettate, innescarono vaste rivoluzioni concettuali che ridefinirono completamente il modo di stare al mondo di quella specie particolare che siamo: è il cammino delle «pratiche», le cui infinite variazioni e la cui sterminata antichità abbiamo imparato attentamente ad osservare grazie a Carlo Sini. Attraverso la sua genealogia della «mente logica» siamo stati in grado di rispondere alle aporie lasciate aperte dal lavoro di Anati circa la relazione essenziale di arte e concettualità: primo livello d'espressione della mente umana, le antiche pitture parietali testimoniano di sapere che ci manca, di un linguaggio universale e perduto, sostituito progressivamente da nuove «protesi» della mente, nuove oggettivazioni dei suoi concetti.

Ma come intendere invece la soluzione deleuziana? In che senso lo Spinoza di Deleuze presenta già sinteticamente quell'immagine di pensiero che verrà poi esplicitata in *Che cos'è la filosofia?* sotto il nome di «piano d'immanenza»? Quale rapporto essenziale intrattiene il piano con la figura e più precisamente con la figura del concetto? Deleuze è molto chiaro su questo punto: utilizzando le parole del filosofo portoghese afferma che bisogna intendere il modo, come la figura, quale «intuizione» di mondo. Ma che cosa è all'opera nell'intuizione o terzo genere di conoscenza? Sini risponderebbe che è la distanza delle prospettive a mettere in movimento l'evento del mondo, per loro differenza reciproca: attualità e rinnovamento della soluzione filosofica vichiana e leibniziana. In che senso e come tale prospettiva con-venga con quella spinoziana proposta da

¹⁵⁶ Mi riferisco qui ai tre testi fondamentali relativi a Spinoza: G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Les Edition de Minuit, Paris, 1968, trad. it., *Spinoza e il problema dell'espressione*, Macerata, Quodlibet, 1999; *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Edition de Minuit, Paris, 1981, trad. it., *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini, Milano, 1998; *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2007.

¹⁵⁷ C. Sini, *Da parte a parte*, cit., pp.139-140.

Deleuze è ciò che si propone di comprendere adesso, a partire dalla particolare figura del terzo genere di conoscenza, o «intuizione» in Spinoza.

Il terzo genere di conoscenza viene chiamato da Spinoza anche *amor Dei intellectualis*. Perché? È un particolare da non trascurare, anzi non bisognerebbe mai trascurare quei termini che i filosofi pongono, quasi ad inciso, all'inizio delle proprie riflessioni, come una firma particolare, o un «atletismo etimologico» come direbbe Nietzsche, tramite il quale si misura la forza intellettuale di ogni sistema di pensiero. Deleuze afferma che l'intuizione viene chiamata anche *amor Dei intellectualis* perché ogni nozione comune, o idea adeguata, formata nel secondo genere di conoscenza conduce infine all'idea di Dio, ne esprime l'essenza; in tal senso l'idea di Dio è il vertice del secondo genere. Ma l'idea di Dio, anche se riferita alle idee adeguate, non è una nozione comune fra le altre; per questo motivo permette di entrare in una nuova dimensione, in una nuova valutazione dei modi e delle loro essenze espresse negli attributi. Gli attributi infatti, continua il filosofo francese, sono quelle «forme comuni» che si dicono *eo sensu*, cioè nello stesso modo, dei modi e della sostanza; donde l'univocità ontologica del sistema spinoziano. Il terzo genere di conoscenza contempla i «rapporti costitutivi» dei modi, come il secondo genere, ma da un altro punto di vista, da quello delle «essenze singolari» che esprimono la natura della Sostanza. Le idee del secondo genere sono chiare e adeguate, direbbe Descartes, in quanto ci consentono di comprendere la composizione dei rapporti che caratterizzano i modi esistenti. Il livello dell'«intuizione» rappresenta invece la conoscenza dell'essenza infinita di Dio implicita nelle essenze particolari dei modi che la esprimono nei loro rapporti caratteristici, o verità eterne, aggiungerebbe Spinoza. Chi infatti giunge a questo tipo di comprensione della realtà sperimenta la vera «beatitudine», afferma il filosofo, nel senso che sperimenta l'esperienza di «essere eterno». Deleuze aggiunge che tale esperienza non deve intendersi come una tappa di un percorso morale; piuttosto si tratta di un vero e proprio «sperimento» fisico-chimico. Fare l'esperienza di essere eterni significa fare l'esperienza di quelle parti di noi che esistono al di là di qualunque dimensione temporale. E quali sono queste parti? Sono le parti intensive, ci svela Deleuze, i nostri gradi di potenza, esprimenti un'essenza eterna e infinita di Dio. Esprimere un grado di potenza significa allora agire prevalentemente le parti intensive costituenti il rapporto che ci caratterizza: esistere come essenza tra le essenze dell'infinita potenza divina. Convergenza o riconciliazione finale della prospettiva spinoziana e di quella leibniziana: la potenza del modo, della figura, della monade esprime un grado dell'infinita potenza di Dio, è realmente specchio dell'intero universo, ma dal proprio punto di vista singolare. Alla fine l'espressione, afferma Deleuze, non si risolve in un ritorno, o riassorbimento nell'infinita Sostanza, ma in un processo di produzione: ogni essenza, esprimendo una parte della potenza divina, produce tutte le altre. Lo fa prendendo distanza da tutte le altre, direbbe Sini. Lo fa con-venendo con tutte le altre, direbbe Deleuze.

Sarebbe allora opportuno, per comprendere meglio l'importanza di quest'ultimo passaggio, concludere con un esempio di Deleuze mutato da Lawrence¹⁵⁸, contenuto in *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*. Secondo Lawrence infatti ci sarebbero tre modi distinti di essere in relazione al sole, come tre sono i generi di conoscenza secondo Spinoza. Il primo modo contempla

¹⁵⁸ Il riferimento sottinteso per l'esempio che segue è tratto da D. H. Lawrence, *L'uomo che era morto*, in *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1990.

semplicemente il «prendere il sole»: abbronzarsi o scottarsi. Gli individui che vivono solo questo tipo di rapporto con il sole sono in balia delle conseguenze positive o nocive che tale relazione provocherà; sono schiavi, in una catena di effetti su cui non hanno nessun controllo. Cos'è il sole per loro? Nient'altro che parti estese che urtano altre parti estese, afferma Deleuze, puro determinismo di rapporti estrinseci; dominio delle variazioni degli affetti: ora il sole mi affetta positivamente e sono felice, ora mi scotta e sento dolore.

Nel secondo caso si illustra già una conoscenza pratica del sole: secondo genere di conoscenza in cui si oltrepassa il dominio dei rapporti estrinseci, si giunge a comprendere le loro cause e il rapporto che intrattiene il sole coi corpi. Tra l'individuo e il sole ora s'instaura un «rapporto»: per fare questo bisogna conoscere sia il rapporto costitutivo dell'individuo che quello del sole e il modo in cui possono «comporsi». Una volta ottenuta la consapevolezza di questa composizione è possibile prevenire gli effetti negativi e godere pienamente di quelli positivi. A questo proposito, commenta Deleuze, massimamente espressiva è la tecnica di pittura *en plein air* utilizzata da Van Gogh. Il pittore conosce adeguatamente, continua il filosofo, gli effetti del sole sull'ambiente circostante, ne constata le variazioni; il sole infatti non resta immobile nell'arco della giornata. Questo fatto muta radicalmente tutte le proprietà del colore: dall'alba al tramonto la luce cambia considerevolmente e così anche gli effetti cromatici. In tal senso il sole non ha lo stesso «rapporto» con la tela quando sorge e quando tramonta: il pittore lo sa e per questo sposta il cavalletto, in relazione alla posizione del sole. Si dice infatti che Van Gogh facesse addirittura a meno del cavalletto al tramonto, accucciandosi per terra, per tenere l'occhio quanto più basso possibile rispetto alla linea dell'orizzonte. Così facendo dimostrava di aver instaurato un «rapporto di composizione» fra sé, il sole, la tela e i colori. Il pittore olandese non subisce alcun effetto casualmente: conosce adeguatamente l'occhio e il sole, così da poterli mettere in relazione e sperimentare la nozione comune corrispondente. Solo a questo punto si può affermare di conoscere e di avere un rapporto di affinità o comunanza con il sole, afferma Deleuze. Nel secondo genere si entra già in una sorta di intimo dialogo con il sole: l'opera di Van Gogh ne è la prova durevole.

Terzo ed ultimo caso: il terzo genere di conoscenza. Cos'è? È una profonda comunanza di essenze: nei termini di Spinoza potremmo dire che dal momento che comune è la causa dei modi, Dio, comune ne è anche l'essenza. Nel terzo caso l'individuo può raggiungere un tipo di unione con il sole che Spinoza chiama «intuizione», ma che alla fine si rivela essere una forma di «amore», la più alta che esista: l'amore dell'uomo verso Dio, frutto di un atto di infinita comprensione. In essa si coglie che il sole che illumina, riscalda e irradia non è altri che l'individuo stesso. Non si tratta di un livello di identificazione: nel terzo genere di conoscenza le essenze singolari mantengono la loro distinzione intrinseca, per gradi di potenza. A livello dell'«intuizione» le essenze continuano quindi a distinguersi, pur essendo contemporaneamente intrinseche le une alle altre. I raggi del sole che mi affettano sono gli stessi con cui affetto me stesso: il che equivale a dire che il sole si irradia per auto-affezione. L'essenza singolare dell'individuo, del sole e del mondo sussistono l'una nell'altra; sono identiche e nello stesso tempo si distinguono intrinsecamente. Pur nella più profonda fusione, esse non si confondono, ma con-vengono, proprio perché hanno tutte Dio come causa che le pone nel loro insieme: co-esistenza o convenienza. Un'essenza, afferma Deleuze, può essere separata da un'altra solo a

strattamente, allorché la si considera dal punto di vista di un intelletto finito; ma dalla prospettiva dell'infinito intelletto di Dio sono riassorbite nella totalità della sostanza. Le essenze dei modi formano perciò un sistema totale, un insieme infinito in virtù della loro causa. Esse si distinguono le une dalle altre e dagli attributi solo in virtù dei diversi gradi di potenza che «esprimono»: distinzione qualitativa, differenza interna, d'intensità. Sebbene ogni essenza esprima l'assoluto della sostanza, ognuna lo fa dal proprio punto di vista singolare in conformità alla propria «natura» o potenza. Ma come intendere tale rapporto di inclusione e differenziazione? Secondo Spinoza dal punto di vista della «produzione»: tutte le essenze sono coinvolte nella produzione di ciascuna in una serie infinita; ogni essenza è «prodotta» come *gradus* irriducibile, o essenza singolare, dal rapporto che intrattiene con tutte le altre essenze. In questo senso e solo in questo possiamo dire che le essenze con-vengono.

Analogamente, in conclusione, possiamo affermare che la figura contiene in sé un'illimitata potenza espressiva: in ognuna si realizza completamente, secondo il proprio grado o natura, l'essenza del reale; ogni figura la con-esprime simultaneamente a tutte le altre, producendo tutte le altre in una serie infinita. Ecco qual è l'azione più profonda che può compiere la figura in quanto modo: giungere a restituire una conoscenza intuitiva del mondo ed operare una sintesi che non lo riduca o appiattisca nella prospettiva della parte; parte intensiva e non totale, come la voleva invece Leibniz, la figura si distingue dall'evento di mondo che ritaglia, ma allo stesso tempo ne esprime l'eterna ed infinita essenza, lasciandolo variare nel prendere la propria posizione «via da tutti i dove». Così ogni figura, come ogni modo della sostanza, con-viene con tutte le altre: comune ne è la causa, comune ne è l'essenza; e tuttavia se ne distingue, «varia» nella sua singolarità. Transita l'evento della verità di figura in figura, esprimenti tutte, nella loro differenza intrinseca, un grado di potenza o essenza della sostanza del mondo; variazione infinita fin dal Primo Tratto di Pennello, *Natura naturans*, che si esprime nelle singolarità dei «diecimila esseri», *Natura naturata*.

Scoprire alla fine del nostro percorso di figurazioni che una sola parte può contenere, nella sua finitudine, l'illimitata potenza del tutto, che in ogni immagine tracciata dall'uomo si dà l'infinita presenza del mondo, che il singolo individuo conviene per essenza con tutti gli altri, producendosi e riscattandosi a vicenda per giungere ad esperire una volta per tutte e una volta per tutti l'eternità, potrebbe forse chiamarsi felicità. Spinoza la chiamava beatitudine. Ognuno di noi la potrà figurare nel modo in cui la incontra e la esperisce. Si tratta pur sempre della stessa immagine di pensiero.

Bibliografia

- E. Anati, *Origini dell'arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano, 1988.
 E. Anati, *Le radici della cultura*, Jaca Book, Milano, 1992.
 G. Bataille, *Théorie de la Religion*, Gallimard, Paris, 1973, trad. it., *Teoria della religione*, SE, Milano, 2008.
 G. Bocchi, M. Ceruti, a cura di, *Origini della scrittura*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
 G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, John Charlewood, Londra, 1584, in *Opere italiane*, Utet, Torino, 2006.
 G. Bruno, *Cabala del cavallo pegaso*, John Charlewood, Londra, 1585, in *Opere italiane*, Utet, Torino, 2006.
 F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Edition du Seuil, Paris, 1979,

- trad. it., *Il Vuoto e il Pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Guida, Napoli, 1989.
- E. Chiera, *They Wrote on Clay*, University of Chicago Press, Chicago, 1938.
- J. S. Cooper, *Sources from the Ancient Near East*, 2 vol., Undena Publications, Malibu, 1983.
- M. Dames, *The Silbury Treasure: The Great Goddess Rediscovered*, Thames and Hudson, Londra, 1976.
- G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Les Edition de Minuit, Paris, 1968, trad. it., *Spinoza e il problema dell'espressione*, Macerata, Quodlibet, 1999.
- G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Edition de Minuit, Paris, 1969, trad. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Les Edition de Minuit, Paris, 1981, trad. it., *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini, Milano, 1998.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les édition de Minuit, Paris, 1991, trad. it., *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino, 1996.
- G. Deleuze, *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2007.
- M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- Erodoto, *Le storie*, a cura di F.Barberis, Garzanti, Milano, 1999.
- F. Facchini, *L'uomo. Le origini: introduzione alla paleoantropologia*, Jaca book, Milano, 1990.
- E. F. Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1960.
- M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*, Harper Collins Publishers, Boston, 1989, trad. it. *Il linguaggio della Dea*, Venexia, Roma, 2008.
- E. A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven and 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.
- C. Herrenschildt, *L'écriture entre mondes visible et invisible en Iran, en Israël et en Grèce*, Edition Albin Michel, Paris, 1996, trad. it. *L'invenzione della scrittura. Visibile e invisibile in Iran, Israele e Grecia*, Jaca Book, Milano, 1999.
- E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Philosophia, Belgrado, 1936, trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- F. Jullien, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi king, le Classique di changement*, Edition Grasset & Fasquelle, Paris, 1993, trad. it., *Figure dell'immanenza. Una lettura filosofica dell'I Ching*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- A. Kallir, *Sign and Design. The psychogenetic source of the alphabet*, Latimer, Trend and Co., Plymouth, 1961, trad. it. *Segno e Disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali/Vel, Milano, 1994.
- D. H. Lawrence, *L'uomo che era morto*, in *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1990.
- G. W. Leibniz, *La monadologia*, a cura di G. De Ruggiero, Laterza, Roma-Bari, 1948.
- A. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière. Évolution et techniques*, Edition Albin Michel, Parigi, 1943, trad.it. *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993.
- A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Edition Albin Michel, Parigi, 1964, vol.1-2, trad.it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino, 1977, vol.1-2.
- A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Parigi, 1965, trad.it. *I più antichi artisti d'Europa. Introduzione all'arte parietale paleolitica*, Jaca Book, Mila-

no, 1983.

G. Markoe, *The Phoenicians*, University of California Press, Berkley, 2000.

M. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, trad. it., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.

W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, London and New York, Methuen, 1982, trad. it., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Parmenide, *Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Untersteiner, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

G. Pasqualotto, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.

Platone, *Sofista*, a cura di Mario Gentile, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

J. Ries, *Opera Omnia*, Jaca book, Milano, 2006, vol.4.

D. Schmandt-Besserat, *How Writing Came About*, University of Texas Press, Austin, 1996.

C. Sini, *Etica della scrittura*, Arnaldo Mondadori Editore, Milano, 1992.

C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

C. Sini, *La scrittura e il debito. Confronto tra culture e antropologia*, Jaca Book, Milano, 2002.

C. Sini, *Da parte a parte. Apologia del relativo*, ETS, Pisa, 2008.

B. Spinoza, *Etica*, a cura di Remo Cantoni e Franco Fergnani, Utet, Torino, 1997.

B. Spinoza, *Korte Verhandeling van God, de mensch en deszelfs welstand*, Jan van Vloten, Amsterdam, 1862, trad. it. a cura di Filippo Mignini, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in *Opere*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2007.

M. Steward, *The Courtier and the Heretic. Leibniz, Spinoza and the Fate of God in the Modern World*, Yale University Press, New Haven-London, 2005, trad.it. *Il cortigiano e l'eretico. Leibniz, Spinoza e il destino di Dio nel mondo moderno*, Feltrinelli, Milano, 2007.

D. T. Suzuki, *Il maestro zen Sengai*, Parma, Guanda, 1988.