

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI LAUREA IN FILOSOFIA

L'IMMAGINE DELLA SCRITTURA.

KALLIR E DERRIDA

Relatore:

Candidato:

Chiar.mo prof. Carlo Sini

Gualtiero Carraro

Matricola n° 256034

Anno accademico 1984/1985

# INDICE

## Introduzione

### I. KALLIR E L'ORIGINE DELL'ALFABETO

- 1.1. Le pitture decadute
  - 1.2. Storia di aleph e Mosè
    - 1.2.1. La prima lettera
    - 1.2.2. Mosè e la nuova scrittura
  - 1.3. L'invenzione dell'idolatria
    - 1.3.1. L'alfabeto fra i Greci e i Semiti
    - 1.3.2. La teomachia del Sinai
  - 1.4. I sensi della scrittura
    - 1.4.1. Le letture del cosmo
    - 1.4.2. Freud, l'alfabeto e la rinuncia pulsionale
- Note al primo capitolo

### LA PSICOGENESI DELLE LETTERE

- II.1. Segni e pensieri primitivi
    - II.1.1. Il parallelismo genetico
    - II.1.2. I meccanismi della magia
    - II.1.3. Simballico e sincretico
    - II.1.4. Pars pro toto
    - II.1.5. Percezione animistica e fisiognomica
  - II.2. Psicogenesi e psicostoria
  - II.3. Grafologia e dislessia
    - II.3.1. La V di Kallir e di Freud
  - II.4. Il geroglifico dei sogni
    - II.4.1. L'immagine e il lavoro onirico
    - II.4.2. La psiche come scrittura
- Note al secondo capitolo

### III. TEORIE DELL'IMMAGINE CHE TACE

- III.1. Derrida e l'ABC della filosofia
    - III.1.1. L'immagine alfabetizzata
  - III.2. L'al di là dell'alfabeto
    - III.2.1. La chiusura del libro
    - III.2.2. Dalla scrittura alla spaziatura
- Note al terzo capitolo
- Conclusioni

## INTRODUZIONE

Nello scrivere il pensiero prende corpo, dà a vedere il proprio senso assumendo la forma di un'immagine.

La pagina scritta in caratteri alfabetici manifesta però a prima vista una distanza irriducibile da ciò che di solito va sotto il nome di immagine: nella lettura la vista e l'udito si confondono e si cancellano, il senso non è corporeo ma astratto e convenzionale.

Come sappiamo, l'alfabeto è una tecnica fonetica di scrittura e mira alla riproduzione fedele del linguaggio verbale; solo per metafora lo scritto può quindi essere definito "immagine" del pensiero. D'altra parte, se l'interrogazione filosofica si attesta su queste evidenze del senso comune, rischia di sottrarre all'autentica dimensione del pensiero proprio l'unica sua manifestazione percepibile: la scrittura.

In effetti non sono mancate significative indagini filosofiche sulla scrittura, fra le quali emergono per lucidità e attualità quelle di Jacques Derrida. La direzione prevalente degli studi investe però il nesso tra lo scrivere e il parlare, mentre risulta secondaria (se non del tutto assente) la tematizzazione teoretica della scrittura in quanto notazione visuale (in senso lato : "immagine").

Non esiste neppure un contesto disciplinare specifico nel quale la questione venga trattata esaurientemente. Per questo lo studioso inglese Alfred Kallir sente l'esigenza di far confluire le sue ricerche sull'alfabeto in una nuova disciplina, la semantica bisferica, peraltro estremamente problematica. Solo adottando un'accezione molto vasta e insolita del concetto di scrittura, Kallir riesce a concepire le lettere come disegni, e i disegni come lettere.

Una simile compromissione con le componenti iconiche e corporee del segno scritto risulta estranea alla filosofia, profondamente radicata, secondo Derrida, nel pregiudizio "fonocentrico". All'interno della tradizione filosofica l'immagine occupa una posizione ben distinta dalla scrittura, alla quale viene spesso opposta o subordinata.

L'intento principale della nostra ricerca è fare luce sull'origine e la natura di questa distinzione, rimettendone in discussione i termini di riferimento.

Quanto all'origine, essa si radica in un contesto storico anteriore alla grecoità e quindi alla filosofia stessa. Sarà dunque necessario trarre alcune indicazioni dall'archeologia e dalla storia delle religioni, per chiarire l'arcaica fusione dello scrivere e del dipingere, ma anche il senso rivoluzionario dell'avvento dell'alfabeto, prima scrittura rigorosamente fonetica e aniconica.

I testi alfabetici non presentano immagini sensibili, ma in compenso suscitano immagini psichiche: la genesi delle lettere e dei disegni non è solo storica, ma anche psicologica. Nei segni del pensiero e in quelli della scrittura affiorano le tracce della strategia occidentale di "alfabetizzazione", volta ad asservire l'immagine (persino quella psichica) alle esigenze scritturali.

Ma sia nell'archeologia che nella psicologia emergono le molteplici potenzialità delle "scritture in immagini" rimosse o emarginate nell'epoca della scrittura fonetica.

Il senso "alfabetico" del leggere e dello scrivere non è l'unico possibile, né l'unico degno di accogliere la riflessione filosofica.

## I. KALLIR E L'ORIGINE DELL'ALFABETO

### I.1. Le pitture decadute

L'alfabeto, ABC indiscusso del sapere occidentale, sembra sfuggire alla smisurata curiosità dei ricercatori.

Quasi per uno scherzo del destino, il corpo stesso della scrittura rimane pressoché impensato anche dagli scienziati e dai filosofi, i più assidui e impertinenti tra gli "addetti ai lavori" dello scrivere. Questo sorprendente oblio va in parte spiegato con il disinteresse aristocratico per tutto ciò che appare come meramente tecnico e strumentale: l'alfabeto, fin dai Greci considerato uno strumento espressivo del pensiero, non viene ritenuto un degno argomento di riflessione.

D'altra parte è sorprendente la tenace validità della tecnica alfabetica, rimasta sostanzialmente inalterata dal momento del suo avvento. Nonostante le rivoluzioni e le perturbazioni dello "spirito" del pensiero, il suo "corpo" alfabetico non ha subito variazioni. Se si escludono alcuni aggiustamenti, riguardanti soprattutto la "pelle" delle lettere, dobbiamo riconoscere che l'ossatura ha tenuto: mentre l'alfabetizzazione si estende fino a coprire zone sempre più vaste della terra, la nostra scatola degli arnesi alfabetici è praticamente ancora quella usata da Platone e Aristotele. Ma il carattere tecnico di questa continuità è caduto nell'oblio. Eppure è solo perché possediamo la medesima pratica strumentale della scrittura che siamo in grado di penetrare in quella sequenza lineare di lettere che è il "pensiero" dei fondatori della cultura occidentale. Ben più arduo è il contatto con i pensatori analfabeti delle altre civiltà, anche se da ogni parte si moltiplicano gli sforzi per alfabetizzarli.

Queste considerazioni, a prima vista pertinenti e ragionevoli, in realtà non scalfiscono la profonda distanza che ci separa dall'alfabeto. Allo stesso modo, rimane invariata l'enigmatica prossimità con i segni alfabetici che fin dalla prima lettera ci accompagnano costituendo il corpo stesso di ogni affermazione. A, K, U; suoni che si vedono, immagini che si odono: la corporeità delle lettere trasgredisce le nostre abitudini sensoriali, costringendoci, nella lettura, ad un inaspettato deragliamento dei sensi. Fin dal primo approccio intuitivo, l'alfabeto delude le aspettative di immediata comprensione del "senso" comune, costringendoci a riconoscerne la profonda e persistente problematicità.

Di qui la necessità di ricorrere ad un autore dotato di un'insolita competenza e di un sorprendente atteggiamento intellettuale: Alfred Kallir.

Nella sua opera principale, *Sign and Design, The Psychogenetic Source of the Alphabet*, l'alfabeto figura come argomento centrale. Kallir non condivide il generale disinteresse per i segni della

nostra scrittura; al contrario, nell'indice compare soltanto la sequenza delle lettere, protagoniste incontrastate della trattazione.

L'autore rifiuta la concezione tecnicista dell'alfabeto: le lettere non sono strumenti espressivi, ma segni dotati di una pluralità di valenze, risultato di una evoluzione millenaria. La questione dell'alfabeto viene posta da Kallir in termini genetici: si cerca di descrivere l'origine del nostro sistema di scrittura, inventato dai Semiti nel secondo millennio a. C.

Ma i riferimenti archeologici sono ridotti al minimo; da questo punto di vista Kallir si avvale dei dati raccolti da David Diringer: (e da altri studiosi minori). L'indagine è invece prevalentemente psicogenetica: la conformazione delle lettere alfabetiche deriverebbe dalle esigenze psicologiche dell'"inconscio collettivo". 1

Si tratta a prima vista, di una tesi temeraria. In effetti essa non può essere sostenuta in termini scientifici, e richiede invece l'abbandono delle pretese di mera comprensione razionale.

Scrivendo Kallir: "Le idee non mi vennero in sequenza regolare. Ma l'argomento stesso, una materia integralmente versatile, nel senso più ampio, la facoltà dell'uomo di comunicare attraverso segni udibili e visibili, è estremamente irregolare nelle sue manifestazioni. Le contraddizioni abbondano. Esse mi portavano allo scoraggiamento, finché scoprii che, invece di invalidarle, esse di fatto rinvigorivano le mie conclusioni: gli aspetti antitetici, cioè contraddittori, sono caratteristici della nostra modalità di segnalazione, specialmente attraverso segni fonetici, della quale l'alfabeto è il sistema più perfezionato." 2

La contraddizione va dunque accettata perché risiede nell'oggetto stesso della trattazione: il sistema umano di segnalazione.

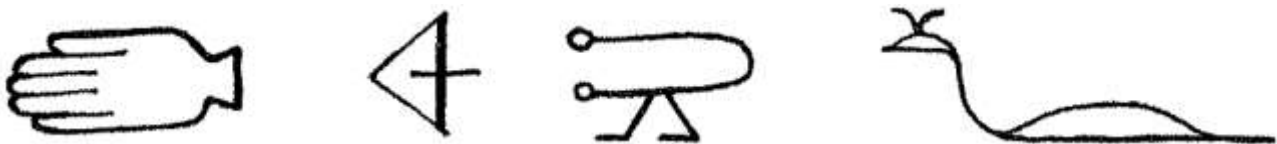
Nonostante il metodo e la terminologia pre-filosofici, Kallir riesce non solo a formulare delle questioni con rilevanti applicazioni teoretiche, ma anche a superare molti dei pregiudizi tipici della nostra tradizione filosofica (vedi II.2.). Le sue domande e le sue risposte emergeranno nel corso della trattazione; sarebbe una vana forzatura tentare di darne ora una esposizione sistematica.

La struttura stessa di Sign and Design impedisce una elaborazione lineare e progressiva delle questioni: dopo la prefazione, l'indice prevede una serie di capitoli dedicati alle lettere, in sequenza alfabetica. Kallir ci sorprende affermando che l'ordine alfabetico non è arbitrario, ma risponde a ben precise esigenze psicogenetiche (vedi II.1.1).

Questa tesi, carica di conseguenze rilevanti, meriterebbe una discussione specifica; ci porterebbe però su una strada diversa da quella indicata dal titolo, Segno e disegno, che invece ci avvicina più direttamente all'origine dell'alfabeto.

Fin dalle prime pagine, la lettura incontra seri motivi di imbarazzo: il nostro pensiero, abituato a scorrere indisturbato lungo la linea delle lettere alfabetiche, trova sul suo cammino l'ingombro di alcuni segni anomali.

Disegni naturalistici, ideogrammi, immagini provenienti dal più remoto passato dell'uomo. Non si tratta di semplici illustrazioni fuori testo, ma di veri e propri elementi del discorso, altrettanto (o forse più) validi che gli argomenti espressi in termini alfabetici.



Questa componente del trattato di Kallir, a prima vista stravagante, si rivela ben presto un fattore decisivo per la soluzione delle questioni via via sollevate.

Nel confronto con una vasta gamma di segni, il significante alfabetico manifesta le sue peculiarità, ma anche quei sorprendenti fenomeni nascosti che trasgrediscono l'esclusività fonetica della lettera. Riteniamo quindi necessaria la riproduzione di almeno alcuni dei disegni riportati in Segno e disegno, per salvaguardarne la funzione "argomentativa", per molti versi insostituibile.

D'altra parte Kallir ci avverte già nel titolo del carattere duplice e ambiguo del suo testo. La presenza di segni non-alfabetici viene poi motivata con la seguente argomentazione: tutti gli alfabeti esistenti, diversificatisi durante millenni di evoluzioni storiche, derivano dal più antico alfabeto conosciuto, quello semitico. Esso, a sua volta, trae le sue lettere dall'enorme patrimonio delle immagini preistoriche, opportunamente "stilizzate" e adattate a svolgere la nuova funzione di segni alfabetici.

Le nostre lettere possono quindi essere definite "pitture decadute". 3

"La scrittura alfabetica fu preceduta da quella Ideografica." 4

Kallir condivide l'opinione degli archeologi, che fanno precedere al nostro alfabeto le varie forme di scritture pitto-ideografiche della preistoria.

Ma la riproduzione, fin dalla prima pagina, delle pitture rupestri di Lascaux, va ben oltre i margini consentiti ad una corretta ricerca archeologica. La connessione dei segni di una scrittura (alfabetica o pitto-ideografica) con queste figure naturalistiche sembra molto azzardata. Kallir risponde a questa nostra esitazione affermando che: "quelle pitture rupestri paleolitiche nell'Europa meridionale possono, tra l'altro, aver adempiuto a qualche funzione comunicativa." 5

Avere una funzione comunicativa è il denominatore comune fra i segni alfabetici e le pitture rupestri preistoriche. Essendo entrambi elementi del sistema umano di segnalazione, possiedono dei caratteri analoghi che Kallir cerca di evidenziare mediante opportune associazioni. Sign and Design è in gran parte costituito dai tentativi di riattivare il legame tra i disegni preistorici e le lettere alfabetiche, "pitture decadute".

Kallir ammette che la scoperta nelle lettere di tracce iconiche è difficile e richiede sia la libera intuizione che lo studio esatto dei dati lessicografici.

"Molti anni fa, sotto l'impatto simultaneo di parecchie esperienze straordinarie, mi trovai alle prese con la vaga visione di certi disegni che io, all'inizio insolitamente dubbioso, riconobbi con crescente certezza e con mia estrema meraviglia, come le forme di certe lettere dell'alfabeto latino." 7

Solo dopo molti anni di studio il riconoscimento intuitivo dei nessi tra i disegni e le lettere viene confermato dal reperimento di dati sia archeologici che psicogenetici. Ci sembra corretto distinguere le due diverse fonti dei riferimenti di Kallir perché nel titolo troviamo l'espressione "origine psicogenetica": non si parla solo di "origine" in senso storico, ma anche di psicogenesi, origine psicologica.

Entrambe le discipline, psicologia e storia, si rivelano utili per lo studio dell'alfabeto. Occorre però una precisazione: "La nostra solida scienza è l'accumulazione di innumerevoli discipline parziali, specializzate, rigorosamente divise e a loro volta suddivise; ma anche se fossero sommate tutte insieme esse non darebbero, come risultato, una totalità organica." 8

Kallir critica così la divisione disciplinare delle scienze, perché essa ostacola la conoscenza di quella "totalità organica" che è il mondo magico dal quale si è originato l'alfabeto. "La nostra cieca accettazione della dottrina scientifica è troppo spesso solo e nient'altro che superstizione." 9

Pur avanzando molte riserve sulla "superstizione" scientifica, Kallir si dimostra poi però gravemente confuso e incoerente, quando prospetta la fondazione di una nuova disciplina, la semantica bisferica. 10

Il fatto che tutte le dottrine scientifiche, nessuna esclusa, siano scritte in caratteri alfabetici avvalora invece la natura interdisciplinare delle ricerche sull'alfabeto. Qualunque conclusione significativa venga tratta a proposito del nostro sistema di scrittura, essa riguarderà allo stesso modo tutte le forme di sapere che se ne avvalgono. Proprio per il loro carattere sostanzialmente interdisciplinare (o extra-disciplinare?), le tesi di Kallir riescono ad oltrepassare i limiti connaturati agli studi specialistici.

E' il caso ad esempio della domanda sull'origine storica dell'alfabeto. Si tratta di una questione estremamente rilevante: basti ricordare che, secondo gli storici, "la storia comincia con la scrittura".

La fase precedente ai documenti scritti viene infatti definita preistorica ed è documentata solo dal

ritrovamento di tracce materiali, utensili, immagini (tra le quali figurano quelle "pitture" che poi "decadono" nelle lettere alfabetiche).

Ma allora l'origine della storia e l'origine dell'alfabeto vengono a coincidere? La storia comincia con l'alfabeto? E ancora: è pensabile una storia senza la scrittura alfabetica?

Il tentativo di comprendere a fondo queste domande, e di rispondervi, ci porterebbe molto lontano, in un ambito teorico dove Kallir difficilmente ci potrebbe seguire. 11

E' invece possibile porre la questione storica dell'alfabeto proprio a partire dalla definizione delle lettere come "pitture decadute": essa contiene delle indicazioni importanti che in Sign and Design restano non dette.

Se davvero l'origine del nostro sistema di scrittura si deve al decadere di immagini preistoriche, trasformate in lettere, allora è naturale interrogarsi su questo passaggio: si è trattato di una evoluzione in continuità, o di una frattura?

Kallir sembra eludere il problema, soffermandosi piuttosto sui molteplici significati delle lettere nei diversi contesti spaziali e temporali in cui sono apparse.

Eppure, solo perché un'immagine "decade" nel segno visibile di un suono può diventare una lettera alfabetica. L'avvento dell'alfabeto coincide quindi con la decadenza delle pitture primordiali. Quindi, se "la storia comincia con la scrittura", il passaggio dalla preistoria alla storia va cercato proprio nel punto in cui le pitture decadono in lettere.

Amesso che su questo punto gli storici non abbiano valide obiezioni da porre: in effetti occorre perlomeno chiarire il significato del concetto di scrittura. Dalla sua definizione dipende la dislocazione cronologica del passaggio dalla preistoria alle civiltà storiche.

David Diringer, in *L'alfabeto nella storia della civiltà*, usa il termine "scrittura" con un'accezione molto vasta, giungendo a includere in essa i sistemi ideografici e pittografici di notazione. In questo senso diventa possibile reperire dei segni "scritti" già nel paleolitico, anche se "la scrittura vera e propria ha il suo primo stadio nella scrittura ideografica". 12

Diringer e Kallir non condividono il diffuso pregiudizio che considera il linguaggio molto più antico della capacità di scrivere: anche le pitture rupestri di Lascaux avevano una funzione comunicativa, che tuttora ci consente di capire come "i concetti umani di una renna o di un toro erano proiettati visibilmente." 13

Anche André Leroi-Gourhan sottolinea la valenza comunicativa delle immagini del paleolitico: "L'arte figurativa, alle origini, è direttamente collegata al linguaggio e molto più vicina alla scrittura nel senso più ampio della parola, che non all'opera d'arte.(...) Le più antiche figure conosciute non rappresentano scene di caccia, animali morenti o commoventi scene familiari, ma sono artifici grafici senza un nesso descrittivo, supporti di un contesto orale irrimediabilmente perduto." 14

Ma allora si può ancora distinguere la preistoria dalla storia, per la presenza o l'assenza della scrittura?

Questa domanda può avere molte risposte, in sede storica o archeologica, ma nessuna di esse può eludere il problema delle pitture decadute. L'avvento dell'alfabeto è una rivoluzione che nessuno storico della scrittura può sottovalutare: il salto rispetto alle scritture per immagini è netto e irreversibile. Prima dell'alfabeto in tutti i segni scritti, anche se dotati di valore fonetico, era ravvisabile un disegno. La scrittura era abitata da oggetti, astri, animali, uomini o parti di essi. Con la rivoluzione alfabetica questo cosmo infinito di figure viene rimosso, lasciando il posto ad una tecnica del segno radicalmente innovativa, e dotata di un'efficacia tale da consentirne la sopravvivenza fino ai giorni nostri. Prima della decifrazione delle notazioni pitto-ideografiche, l'unica "storia" accessibile in Occidente era quella scritta in caratteri alfabetici.

Fra le scritture "analfabete" la più nota è il geroglifico egiziano. Il termine "geroglifico" (incisione sacra, dal Greco hieros, "sacro"; glyphein, "incidere") viene spesso applicato anche agli altri sistemi pittoideografici.

Kallir indica chiaramente la differenza fra la scrittura egiziana e quella alfabetica: "Gli Egiziani non avevano un vero e proprio alfabeto. I geroglifici con un puro valore fonetico non furono mai usati

esclusivamente nella notazione del linguaggio, ma interposti a geroglifici dalla significazione pitto e ideografica; essi sono classificati come fonogrammi, costituiscono i simboli fonetici pre-alfabetici, e differiscono effettivamente dalle lettere sotto vari punti di vista." 14

Il geroglifico non arrivò mai a separare il valore fonetico del segno da quello ideografico: l'egiziano sesh significa sia scrivere che dipingere. 15

"Alcune dozzine di geroglifici erano usati come fonogrammi, mantenendo tuttavia il loro significato pitto-ideografico. In quanto simboli fonetici, essi potevano apparire incorporati in uno scritto fonetico estensivo della medesima parola che essi, da soli, rappresentano come simboli-parola." 16

Il suono e l'immagine erano strettamente intrecciati nello stesso segno. Diringer sottolinea il carattere conservativo della scrittura egiziana che, nonostante la sua millenaria esistenza, non superò mai lo stadio ideografico. 17

Il geroglifico rimase sempre rappresentativo nel modo più somigliante alla cosa raffigurata, sebbene la riproduzione fosse sommaria e limitata in gran parte ai soli contorni dell'oggetto.

I segni ricorrenti erano circa 600-700 e non risulta che fossero ordinati in sequenza come le lettere alfabetiche.

"Gli Egiziani, precisa Kallir, non avevano ancora un alfabeto, solo dei fonogrammi, e non abbiamo alcuna prova che fossero disposti in una sequenza particolare." 18

D'altra parte, il valore fonetico dei geroglifici era complesso ed evoluto: "Gli Egiziani avrebbero potuto costruire un vero alfabeto, se avessero rinunciato alla scrittura ideografica e sillabica, ma ciò non è mai avvenuto." 19

I segni semplici affogavano nella massa dei segni sillabici e degli ideogrammi.

Nonostante queste differenze evidenti e profonde, molti studiosi riconoscono dei nessi sia storici che linguistici fra il geroglifico e l'alfabeto.

"Alcune connessioni tra i fonogrammi geroglifici e l'alfabeto sono inequivocabili. Tacito e Plinio Il Vecchio riportavano che le lettere furono inventate dagli Egiziani e portate ai Greci attraverso la Fenicia." 20 Kallir considera lo studio del geroglifico una via d'accesso fondamentale al problema dell'origine dell'alfabeto. 21 I Semiti si ispirarono agli Egiziani, che precedettero di almeno 1500 anni il loro rivoluzionario sistema di scrittura.

Ma quali tracce storiche possono documentare questo ipotetico contatto tra il geroglifico e l'alfabeto? Diringer e Kallir citano in merito il ritrovamento delle iscrizioni paleosinaitiche, avvenuto nel 1904-1905; "La scoperta di Sir Flinders Petrie della scrittura del Sinai nel 1904 portò alla luce il cosiddetto anello di congiunzione, una iscrizione dei minatori egiziani che è di transizione fra i sistemi egiziano e semitico. Così è soddisfacentemente stabilito che almeno una delle fonti dell'alfabeto semitico è in Egitto." 22 Per Diringer la scoperta di quelle iscrizioni ha aperto un'era nuova per le ricerche sull'origine dell'alfabeto. 23 "H.Gardiner, in un acuto articolo, cerca di dimostrare che le iscrizioni trovate siano di lingua semitica e di scrittura alfabetica, scrittura che rappresenta forse l'alfabeto protosemitico e formerebbe un anello di congiunzione tra la scrittura egiziana e quella fenicia." 24 Ma, mentre tutte le "lettere" sinaitiche trovano riscontro nella scrittura egiziana, quasi nessuna ha somiglianze decisive con le lettere dell'alfabeto nordsemitico. 25 Non si tratta quindi dei loro "prototipi". Diringer inoltre dubita che un'area isolata e inospitale come il Sinai sia il luogo della scoperta e della diffusione dell'alfabeto. 26 I due studiosi inglesi concordano però nell'identificare le iscrizioni paleosinaitiche perlomeno con uno dei tentativi semitici di inventare l'alfabeto. 27 Infatti entrambi accettano la teoria poligenetica (difesa da J. Lindblom) secondo la quale l'alfabeto si originerebbe dall'incontro di diversi influssi (egiziano, cretese, babilonese, ecc.).

Dall'Egitto provengono la direzione (da destra a sinistra) della scrittura alfabetica, il carattere consonantico, il principio di acrofonia (ad un segno ideografico viene dato il valore fonetico corrispondente alla propria consonante iniziale). Molti dei nomi delle lettere sono di origine babilonese, mentre la somiglianza visiva con i segni della scrittura lineare minoica fa pensare ad una derivazione da Creta della forma delle lettere. 28 Tutte queste tesi risultano però provvisorie, a



causa delle obiezioni di molti archeologi e dei continui ritrovamenti che modificano i dati di riferimento.

Quanto alle fonti antiche, esse risultano ancora più problematiche: non possediamo testi risalenti a meno di un millennio dalla presunta data di invenzione dell'alfabeto. Le varie fonti concordano comunque nell'attribuire ai Fenici la diffusione della nuova scrittura (i Greci narrano del mitico eroe fenicio Cadmo). 29

Il problema dell'invenzione resta invece oscuro: per qualcuno l'alfabeto nascerebbe dagli Egiziani, per altri dai Fenici, dai Cretesi, dagli Assiri. Infine si pensava agli Ebrei, e precisamente a Mosè. 30 Diringer riconosce che la scienza epigrafica non si è dimostrata in grado di risolvere l'enigma delle origini della scrittura alfabetica. 31 Kallir condivide questa conclusione, ma la commenta in modo sorprendente: "Non è necessario che ci addentriamo in questo problema; le questioni storiche possono solo incidentalmente meritare attenzione in questo trattato." 32

La sua diffidenza, già rilevata, per le dottrine scientifiche, arriva a dubitare anche dei risultati della ricerca storica. Kallir non esita a definirli "superficiali".

Nei confronti della storia della scrittura, anche Jacques Derrida solleva alcuni rilevanti obiezioni, di carattere più propriamente filosofico: "Le storie generali della scrittura, in cui la preoccupazione di classificazione sistematica ha sempre orientato la semplice descrizione, rimarranno a lungo guidate da concetti teorici che si avverte bene non essere all'altezza di immense scoperte." 33

Secondo Derrida il lavoro dello storico, capace di accedere ad "immense scoperte", contrasta con l'apparato teorico che guida la ricerca, basato su "false evidenze"; "Evidenze tanto più efficaci in quanto appartengono allo strato più profondo, più antico e in apparenza più naturale, il meno storico, della nostra concettualità, quello che meglio si sottrae alla critica, ed anzitutto perché la supporta, la nutre e la informa: il nostro stesso terreno storico." 34

Le scoperte della storia della scrittura "avrebbero dovuto far tremare le fondamenta più sicure della nostra concettualità filosofica", e invece rimangono sottomesse al modello della scrittura fonetica (illusione teleologica: l'alfabeto sarebbe il fine dell'evoluzione delle scritture) e al pregiudizio tecnicista (che riduce la scrittura ad uno strumento del pensiero).

Anche per Derrida gli studi storici sulla scrittura rimangono quindi fundamentalmente "superficiali"; è necessario diffidare dei loro risultati e porre le basi filosofiche per un loro superamento.

Di fronte ad un simile scacco della storia, Kallir non reagisce in termini filosofici, ma afferma che: "Lontano da questo traffico superficiale c'è un fluire che opera attraverso i canali sotterranei della mente umana." 35

Le considerazioni storiche escludono dunque i fondamentali argomenti che invece possono sorgere dallo studio della psiche umana. Ma allora è l'indagine psicologica che può sciogliere l'enigma dell'origine dell'alfabeto?

Forse la psicologia può riuscire dove la storia fallisce?

Kallir non intende esattamente questo. La sua posizione è più complessa e ancora meno accettabile per il senso comune: "L'alfabeto non può essere delucidato senza una certa comprensione della natura della magia; la quale, a sua volta, può trarre una chiarificazione dallo studio dell'alfabeto. Quest'ultimo, a nostro avviso, narra la storia della creazione di ogni individuo e della specie umana, costituendo al tempo stesso una catena magica di simboli procreativi destinati a salvaguardare la sopravvivenza della razza." 36

Appellandosi al magico, Kallir evita di riferirsi non solo alla storia e alla psicologia, ma anche a qualsiasi altra spiegazione scientifica e razionale.

Il senso del magico riattiva quella visione "olistica" dalla quale si è originato l'alfabeto.

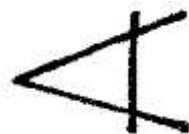
Si tratta forse di un espediente ingenuo, o addirittura di una scappatoia scorretta, tipica di chi non ha sufficienti strumenti razionali? Il ricorso al magico in realtà consente a Kallir di scavalcare le difficoltà metodologiche delle discipline scientifiche (ma anche molti pregiudizi della razionalità filosofica), e di rivolgersi invece direttamente all'alfabeto.

L'unico ordine che accetta è quello alfabetico. Ubbidendo ad esso, il punto di partenza non può essere altro che la prima lettera: la A. Con la A comincia l'alfabeto; interrogandola, Kallir cercherà di chiarire l'enigma della sua origine.


## I.2. Storia di aleph e Mosè

### I.2.1. La prima lettera


La prima lettera dell'alfabeto semitico è la aleph. Da aleph deriva la greca alfa e la nostra A. Per i Semiti il termine aleph significa primariamente "bue". Kallir ritiene che esista una corrispondenza tra gli oggetti indicati dai nomi delle lettere (in questo caso il bue) e i disegni dei simboli alfabetici.<sup>37</sup> Questa ipotesi (peraltro non condivisa da tutti gli studiosi) può essere messa alla prova osservando il disegno più comune della aleph:




“Nemmeno facendo uno sforzo dell'immaginazione (...) si può dire che qualcuno dei caratteri di aleph mostri, a prima vista, alcuna somiglianza con un bue.”<sup>38</sup>

Riesce addirittura difficile riconoscere, nel segno  l'immagine di qualsiasi altro oggetto. Dobbiamo quindi già scartare l'ipotesi di Kallir?

Occorre precisare che la corrispondenza tra i disegni delle lettere e gli oggetti indicati dai loro nomi

non è diretta. Infatti va ricordato che la lettera è una pittura decaduta. In che senso il segno  provenire dal decadere di un'immagine? Precisamente in senso "laterale": esso deriva dalla "caduta" su un lato di un disegno nel quale è facilmente riconoscibile un bue:



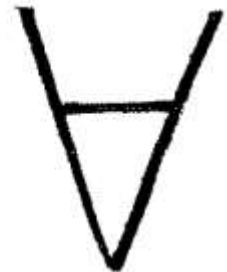
Se invece aleph viene rizzata in piedi, col vertice in alto, ecco che appare la nostra A () , che si rivela quindi anch'essa una pittura decaduta, o meglio "rovesciata". Nell'alfabeto semitico molte altre lettere portano ancora il nome degli oggetti raffigurati dai pittogrammi originari. Ma il loro statuto di "pitture decadute" provoca un singolare contrasto fra il nome (riferito ad un preciso oggetto esterno) e la forma (aniconica, visivamente priva di senso). Rispetto all'ideogramma, la lettera alfabetica presenta un fattore di continuità, il nome "figurato", e uno di frattura, la forma aniconica. Privi dell'immagine corrispondente, i nomi delle lettere risultano arbitrari e insensati: col passare del tempo verranno sostituiti da termini convenzionali, perdendo ogni significazione oggettuale. Per questo la greca alfa e la nostra A non indicano nulla, né col nome né con la forma. La "storia di aleph", già in questa sommaria descrizione, ci ha fornito un nuovo elemento, decisivo, per la comprensione dell'origine dell'alfabeto: la figura del bue. Reperendo le tracce del passaggio dall'immagine bovina al segno della prima lettera, si potrebbe quindi raggiungere il cuore della questione. Kallir non trova difficoltà nell'individuare dei pittogrammi taurini pre-alfabetici:



Geroglifico



Sinaitico



Cretese

Il quarto disegno cretese corrisponde pienamente alla pittura dalla quale decade aleph.<sup>39</sup> Anche Diringer ci fornisce un'ampia documentazione sia dell'aleph-bue ideografico che dell'aleph-lettera alfabetico. Riportiamo qui, ad esempio, due schemi teorici sull'origine dell'alfabeto: quello "cretese" di Sir Arthur Evans, e quello "egiziocretese" di Grumach.<sup>40</sup>

Mean- ing	Name	Semitic	Cretan Linear	Cretan Hierogl.
ox	aleph	ΔΔΔ	AA	ΥΩΩΩ
house	beth	𐤁𐤁𐤁	𐤁𐤁𐤁𐤁	𐤁
door	daleth	ΔΔ𐤃	ΔΔ	ΔΔ
hook	waw	ΥΥ	𐤅	𐤅
fence	he	𐤅𐤅	𐤅𐤅	𐤅𐤅
fence	heth	𐤅𐤅𐤅𐤅	𐤅𐤅𐤅𐤅	𐤅
hand	yod	𐤅	𐤅𐤅𐤅	𐤅
palm of hand	kaph	Υ	ΥΧ	ΛΩΩΧ
fish	nun	𐤅𐤅	𐤅	𐤅𐤅𐤅
mouth	pe	𐤅𐤅		𐤅
head	resh	𐤅	𐤅	
tooth	shin	𐤅		𐤅
eye	'ayin	𐤅𐤅	𐤅𐤅	𐤅𐤅𐤅
mark	taw	𐤅𐤅	𐤅𐤅	𐤅

Egypt	Crete	N.-S. Alph.	Modern Hebrew
𐤁	ΥΩΩ	ΑΚ	א
𐤁𐤁	𐤁𐤁𐤁	ΒΒ	ב
𐤁𐤃	Δ 1	Γ	ג
𐤁𐤃𐤃	Δ	Δ	ד
𐤅	Ε	Ζ	ז
Υ	𐤅 𐤅	Υ	ח
𐤅	Ι	Ι	ט
𐤅	𐤅	𐤅	י
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	כ
𐤅	𐤅 𐤅 𐤅	𐤅	ל
𐤅	𐤅 𐤅 𐤅	𐤅	מ
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	נ
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ס
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ע
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	פ
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	צ
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ק
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ר
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ש
𐤅	𐤅 𐤅	𐤅	ת
+	+	+	

Dalla comparazione delle antiche scritture, entrambi gli schemi fanno emergere la significazione iconica del bue che si pone all'origine della prima lettera.

Ma che può dirci l'archeologia del punto in cui l'immagine si cancella e nasce la lettera? Proprio in quel punto risiede l'enigma dell'origine dell'alfabeto.

Né Kallir né Diringer sanno reperire una fonte, antica o moderna, che faccia luce su quell'evento. Si tratta di un passaggio astratto e sottile, probabilmente dovuto all'invenzione di un individuo o di un gruppo. Ma l'invenzione è un fatto spirituale: è vano cercarne delle tracce materiali.

### 1.2.2. Mosè e la nuova scrittura

Eppure esiste una fonte antica, estremamente autorevole, che riporta il racconto dettagliato dello scontro fra una figura bovina e una nuova scrittura. Dal conflitto il bue esce sconfitto, cancellato, e la scrittura si afferma solidamente. La vicenda appare proprio in una fonte semitica: la Bibbia. Si tratta della teofania sinaitica, uno dei nuclei più arcaici dell'antico testamento.<sup>41</sup>

Sul Sinai, secondo gli archeologi, è avvenuto uno dei tentativi semitici di inventare l'alfabeto. Recentemente però alcuni studiosi hanno messo in discussione la posizione geografica e la datazione dei fatti narrati nella Bibbia. Tutto ciò ci riguarda solo indirettamente: la nostra "spedizione" sul Sinai non sarà archeologica; vi arriveremo camminando a ritroso nel principale testo sacro (alfabetico) occidentale. Dovremo trovare la forza di sottrarci allo sguardo degli archeologi e degli esegeti:

la nostra interpretazione del testo biblico sarà certo meno "esatta", ma forse più vicina al suo senso essenziale. La verità che promana da un testo sacro è qualcosa di profondamente diverso dall'esattezza dell'indagine storica.<sup>42</sup>

"L'alfabeto non può essere delucidato senza una certa comprensione della natura della magia." <sup>43</sup>

Il prodigioso e il soprannaturale sono la cornice del racconto biblico del bue e della scrittura: Dio stesso si sta manifestando a Mosè e al popolo, in fuga dall'Egitto. La provenienza dall'Egitto è qualcosa che riguarda da vicino l'origine dell'alfabeto. Ma anche la "liberazione" dall'Egitto, terra degli ideogrammi e degli dei-immagine, costituisce un fattore fondamentale per la scrittura alfabetica.

Mosè è il protagonista dell'evento, colui che si pone tra il bue e la scrittura. "Mosè fu presumibilmente il primo a dare al suo popolo le lettere, la prima delle quali è aleph."<sup>44</sup> Kallir riporta che "A Fushi e a Mosè sono attribuiti rispettivamente l'invenzione della scrittura ideografica cinese e dell'alfabeto ebraico."<sup>45</sup>

Nella Bibbia, fra gli attributi mosaici uno in particolare va connesso con l'aleph: "cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat quod cornuta esset facies sua". (Ex.34,29). La vulgata traduce l'aggettivo guarnayim (altrove reso con "raggiante") con "cornutus". La presenza di corna sulla fronte di Mosè, evidente nella nota statua di Michelangelo, va connessa secondo Kallir con il nome bovino della prima lettera.

"Il fatto che con ogni probabilità aleph esistesse molto prima del tempo di Mosè è irrilevante dal punto di vista psicologico."<sup>46</sup> Ancora una volta l'autore di Sign end Design prende le distanze dalla verità storica, "irrilevante" per la comprensione dell'origine dell'alfabeto.

Anche la "storia" raccontata nella Bibbia non è esatta"; tuttavia essa ci fornisce numerosi elementi-chiave per cogliere non il "quando" né il "come", ma piuttosto il senso dell'origine dell'alfabeto.

"Nel terzo mese da quando i figli d'Israele erano usciti dall'Egitto, in quel medesimo giorno, arrivarono nel deserto di Sinai.(...) Israele pose le tende là dirimpetto al monte." (Ex..19,I-2).

L'esodo ebraico nasce con la fuga dall'Egitto e si conclude con l'arrivo nella terra promessa. L'intera impresa si svolge alla luce della alleanza con il "Signore", autentico protagonista delle vicende di Israele.

"Voi stessi avete veduto quanto ho fatto agli Egiziani e che vi ho portato come su ali di aquila e vi ho condotti a me. Or dunque, se voi ascolterete la mia voce e osserverete il mio patto, voi sarete mia

speciale proprietà fra tutti i popoli; perché tutta la terra è mia; ma voi sarete per me un regno di sacerdoti, gente santa.”(Ex.19,5-6).

La portata della promessa divina è straordinaria: uno sparuto gruppo di tribù nomadi viene chiamato ad essere il "popolo eletto". Mosè svolge il difficile ruolo di intermediario tra il popolo e Dio: egli solo può avvicinarsi al Signore, salendo sul monte; sarà lui ad accogliere la legge divina e a mostrarla ai figli d'Israele. La condizione privilegiata di Mosè si era originata nel momento della sua vocazione, sull'Oreb, quando Dio gli apparve nel roveto ardente, rivelandogli il suo nome e la sua volontà. Ma già in quella prima teofania “Mosè si nascose la faccia, perché aveva paura di guardare Iddio.” (Ex. 3,6). Infatti: “tu non puoi vedere la mia faccia, perché un uomo non può vedere me e restare vivo.” (Ex. 33,20).

Un primo carattere fondamentale di questa manifestazione divina è dunque l'assenza di immagini: "ma in quel giorno in cui il Signore vi parlò sull'Oreb, di mezzo al fuoco, voi non vedeste nessuna immagine."(Deut.4,15).

Una serie di schermi (il fuoco, la nube caliginosa, la mano, ecc.) si frappongono tra lo sguardo umano e il volto divino. 47

In ciò si rivela una profonda distanza dall'Egitto: appaiono proprio in quanto immagini sacre; dai caratteri del loro volto (sciacallo, vacca, sole, ecc.) è possibile riconoscerli. La scrittura stessa, il geroglifico, è abitata da corpi e volti sacri. Ma allora la liberazione dalla terra d'Egitto non si riduce al passaggio del mar Rosso: la fuga si riflette sul piano celeste delle manifestazioni divine e su quello grafico dei segni della scrittura. La direzione, ci pare, è unica: dal visibile all'invisibile, dal segno iconico alla lettera aniconica.

Ma è davvero un solo percorso quello che porta i Semiti sia al Dio unico e invisibile che al primo alfabeto (scrittura aniconica)? Associando i due eventi stiamo forse compiendo un intollerabile falso storico. Eviteremo però di confrontarci con le “irrilevanti” argomentazioni degli storici, per rivolgerci direttamente all'autorità della parola del Signore d'Israele.

“E tutto il popolo avvertiva i tuoni e i lampi e il suon di tromba e mirava il monte fumante e a tal vista tremava, né ardiva accostarsi. E disse a Mosè: “parla tu e noi t'ascolteremo; ma non ci parli Iddio, perché non si debba morire.”(Ex.20,19).

Ecco un ulteriore privilegio di Mosè: ascoltare direttamente la voce del Signore. Al popolo giungono solo dei segni indiretti, come i tuoni, i lampi e il fumo: “Mosé parlava e Iddio gli rispondeva con un tuono”. (Ex. 19,19).

Non tutti i passi sono così espliciti su questo punto, ma risulta sostanzialmente chiaro che nessuno dei figli di Israele poté vedere il volto di Dio, e solo il loro capo religioso ne ascoltò la voce. 48

Il messaggio del Signore non venne però affidato solo alla labile memoria di Mosè: si tratta di leggi precise, immutabili ed eterne; l'udito e la mera trasmissione orale risultano non idonei per un atto comunicativo così importante.

“Or Mosè venne ed espose al popolo tutti i comandamenti del Signore e tutte le sue leggi riguardanti l'amministrazione della giustizia. E tutto il popolo ad una voce rispose: ‘noi metteremo in pratica tutte le leggi che il Signore ha stabilite’. Quindi, Mosè mise per scritto tutte le leggi del Signore.(...) Prese quindi il libro del patto e lo lesse alla presenza del popolo, il quale disse: “tutto quello che il Signore ha detto, noi lo faremo e obbediremo.” (Ex.24,3-7).

Siamo quindi giunti al cospetto di un altro protagonista del racconto: la scrittura. La lettera del testo sacro non precisa se si tratti di scrittura alfabetica o ideografica. Dal racconto emergono però indicazioni decisive, seppure indirette, sulla natura dello scritto che Mosè conduce dal monte al suo popolo.

“Poi il Signore disse a Mosè: ‘sali a me sul monte e rimani lì, e io ti darò la tavola di pietra, con la legge e i comandamenti, che io ho scritto per loro istruzione.’” (Ex.24,12).

L'attribuzione a Mosè dell'istituzione di una nuova scrittura trova riscontro in questi passi, i primi nella Bibbia a citare la capacità semitica di scrivere. Già in Ex.17,14 troviamo che il Signore disse a Mosè: "scrivi queste cose per ricordo nel libro". Il condottiero semita, che la tradizione ritiene autore del Pentateuco (i primi cinque libri della Bibbia), risulta l'unico depositario della “sacra

scrittura” ai tempi dell’Esodo. Eppure, il libro "umano" di Mosè non appare una sede adeguata per raccogliere la legge della teofania sinaitica. Dal testo biblico sembra emergere che né il materiale (troppo deperibile?) né la scrittura stessa del libro mosaico sono degni di accogliere i comandamenti di Dio. Entrambi, il materiale e la scrittura, vengono sostituiti.

"Quando il Signore ebbe finito di parlare con Mosè sul monte Sinai, gli dette le due tavole della testimonianza: tavole di pietra, scritte col dito di Dio."(Ex.31,18).

"Mosè poi se ne ritornò, scendendo dal monte, con in mano le due tavole della testimonianza, tavole scritte dai due lati, e la scrittura, scrittura di Dio, incisa sulle tavole. “ (Ex. 32,15-16).

Il carattere divino e immutabile dei comandamenti sinaitici viene ad esprimersi nell’uso della pietra come piano di scrittura; la pietra del monte sacro. Ma, di fronte alla nuova scrittura, la "scrittura di Dio", risorge il nostro interrogativo fondamentale: siamo di fronte all’invenzione dell’alfabeto o ad una ulteriore scrittura ideografica, per immagini?

La risposta “esatta”, sul piano archeologico, potrebbe provenire solo dal ritrovamento materiale delle tavole dell’alleanza. Pur ammettendo questa possibilità, essa lascerebbe aperto il dubbio che ulteriori ritrovamenti possano spostare la dislocazione (il Sinai) e la datazione (il tempo dell’esodo) di questa ipotetica origine dell’alfabeto. Qualunque certezza storica non potrebbe in ogni caso illuminare il senso profondo dell’avvento della nostra scrittura; senso che invece appare evidente (ed enigmatico al tempo stesso ) proprio nella scrittura di Dio, incisa sulle tavole”:

“Io sono il Signore, Iddio tuo, che ti ho fatto usci-re dal paese d’Egitto, dalla casa di schiavitù. Non avrai altro Dio fuori che me. Non ti fare nessuna scultura, né immagine delle cose che splendono su nel cielo, o sono sulla terra, o nelle acque sotto la terra. Non adorar tali cose, né servir loro, perché io, il Signore Iddio tuo, sono un Dio geloso”.(Ex.20,I-5).

La portata di queste prime frasi del decalogo è tale da sfuggire ad ogni pretesa di immediata comprensione.

Chi parla è il Signore, che anzitutto nomina la “liberazione” dall’Egitto, assumendosene la paternità. La distanza dalla terra del Nilo viene accresciuta dal primo comandamento: “Non avrai altro Dio fuori che me”. Nella "casa di schiavitù" gli Israeliti avevano appreso l’adorazione di molti dei. Solo con l’abolizione del politeismo "voi sarete mia speciale proprietà fra tutti i popoli". Il divieto non riguarda solo l’Egitto: "non seguite altri dei, quegli dei che sono adorati dai popoli che vi circondano, perché il Signore, Iddio tuo, che sta in mezzo a te, è un Dio geloso"(Deut.6,I4).

Nel monoteismo risiede la specificità di Israele, destinata però a conquistare il mondo. Lo stesso vale per l’alfabeto, contributo semitico alla storia della civiltà. Anche se l’invenzione ebraica dell’alfabeto non sembra archeologicamente dimostrabile (nonostante i ritrovamenti sinaitici), gli Ebrei furono certo, fra i Semiti, il popolo che più profondamente ed efficacemente si avvale della nuova scrittura, ponendola al centro di un sapere che prese le distanze dalle culture circostanti (semitiche e non ). Alla novità della scrittura, gli Ebrei fanno corrispondere la novità della religione: il monoteismo.

Ma, di nuovo, cosa può farci pensare che la "scrittura di Dio sia alfabetica?

Come ci ha insegnato Kallir, l’avvento dell’alfabeto è dovuto al decadere delle pitture preistoriche. Nella scrittura, le immagini devono scomparire per lasciar posto alle lettere. Ebbene, proprio nel decalogo, "scrittura di Dio”, abbiamo trovato una decisa e minacciosa proibizione delle immagini: "Non ti fare nessuna scultura, né immagine".

In particolare, abbiamo già incontrato un’immagine specifica, la cui cancellazione va connessa con l’origine dell’alfabeto: quella di aleph, il bue. La sua storia nasce nelle figure bovine della preistoria e si conclude, presso i Semiti, con la "decadenza" nella prima lettera dell’alfabeto. In questa fase finale si nasconde l’enigma dell’origine della nostra scrittura.

Sorprendentemente, esiste un punto della "storia di Mosè” in cui appare proprio una figura bovina; in quel punto accade qualcosa di fondamentale ( e di irreversibile ) per il popolo di Dio.

“Or il popolo, vedendo che Mosè tardava a scendere dal monte, si radunò presso Aronne, e gli disse: 'su via, facci un dio che vada innanzi a noi; perché di questo Mosè, l’uomo che ci ha tratti dall’Egitto, non sappiamo che cosa ne sia stato.' E Aronne disse loro: 'staccate gli anelli d’oro, che

pendono dagli orecchi delle vostre mogli, de' vostri figli e delle vostre figlie e portatemeli'. Allora tutto il popolo si staccò dagli orecchi gli anelli d'oro e li portò ad Aronne. Ed egli li prese dalle loro mani, ne fuse l'oro e ne formò un vitello. Ed essi esclamarono: 'O Israele, questo è il tuo dio, che ti ha liberato dall'Egitto!' Aronne, vedendo così edificò un altare davanti al vitello, e dette un ordine che diceva: 'domani è festa del Signore.' (Ex. 32 "I -5) .

Il culto del bue trova autorevoli precedenti proprio in Egitto, "casa di schiavitù": il manzo Apis, Hator la vacca, il geroglifico del toro. Anche presso i Cananei la divinità veniva effigiata a forma di toro. Nel suo capitolo sulla lettera A, Kallir ricorda l'adorazione del vitello d'oro: "Gli Israeliti hanno la loro famosa ricaduta nel paganesimo quando adorano il vitello d'oro. "49 La naturalezza con cui gli Ebrei costruiscono e adorano l'immagine del bue è un chiaro indice del profondo radicamento di quel culto, che si ripeterà al tempo di Geroboamo I (I Re, 12,28-31). L'atto di Aronne avviene dopo che Mosè ha dato una prima comunicazione, orale, dei comandamenti di Dio. Evidentemente, occorre ulteriori passi perché la legge del "Dio geloso" divenisse efficace.

"Or il Signore disse a Mosè: "Và, scendi; perché il tuo popolo che tu traesti dall'Egitto ha prevaricato. Si sono ben presto allontanati dalla via, che io avevo loro prescritta; si sono fatti un vitello di getto e lo hanno adorato;" (Ex.32,7-8). "Mosè poi se ne ritornò, scendendo dal monte, con in mano le due tavole della testimonianza. (...) E quando fu vicino al campo, vide il vitello e le danze. Allora Mosè si accese d'ira, gettò via dalle mani le tavole, e le spezzò ai piedi del monte. Poi prese il vitello, che avevano fatto, e lo bruciò col fuoco, lo stritolò fino a ridurlo in polvere, sparse la polvere nell'acqua e la diede da bere ai figli d'Israele." (Ex.32,15-20).

Siamo finalmente giunti nel punto d'incontro tra la storia di Mosè e quella di aleph. Più esattamente si tratta di uno scontro, un duello mortale. Le tavole scritte fronteggiano il vitello d'oro; l'ultimo idolo (aleph) contro la prima lettera (aleph). 50

Qui si decide il futuro scritto della civiltà (ma anche il passato, d'ora in poi anch'esso scritto). In questo conflitto Mosè si schiera con la scrittura di Dio": la sua strategia, che risulterà vincente, è imperniata sulla distruzione del corpo materiale di aleph, il bue (bruciato, ridotto in polvere, sparso nell'acqua, bevuto dai figli d'Israele).

Questo gesto risoluto segna la vittoria della nuova scrittura. La versione dei fatti, come sempre, è redatta dal vincitore: si tratta proprio della "storia di Mosé", scritta in quei caratteri alfabetici che il campione di Dio farà giungere fino a noi, fino alla "millesima generazione". L'ultimo idolo, aleph il vitello, tace invece per sempre. Ne resta solo la pura voce, aleph, ormai priva di corpo e impressa nella prima lettera.

Le conseguenze filosofiche e storiche di questo evento (l'avvento della scrittura alfabetica) sono ingentissime e meritano un adeguato approfondimento. Prima di dedicarci a questo compito interpretativo, vogliamo però seguire fino al suo epilogo la "storia di aleph e Mosé".

"E quando Mosè vide che il popolo si era abbandonato a sfrenati eccessi, poiché Aronne li aveva lasciati abbandonare all'idolatria, diventando così ludibrio dei suoi avversari, si fermò sulla porta del campo e gridò: 'Chi è per il Signore? A me!'. E si raccolsero attorno a lui tutti i figli di Levi. Ed egli ordinò loro: 'Ha detto il Signore, Iddio d'Israele; ciascuno di voi si metta la spada al fianco: andate in giro pel campo, da una porta all'altra, e ognuno uccida il fratello, l'amico, il parente'. Allora i figli di Levi fecero secondo la parola di Mosè; e in quel giorno perirono fra il popolo circa tremila uomini." (Ex. 32,25-28).

Nella punizione ordinata da Dio avviene qualcosa di enigmaticamente contraddittorio: il quinto comandamento deve essere trasgredito per espriare la violazione del primo (la numerazione è di Agostino). Ai nostri occhi risulta incredibile che il "non uccidere" venga sacrificato al "non farti immagini". Nel nostro tempo il ruolo dell'immagine si è trasformato al punto che la tradizione orale del decalogo riduce il primo comandamento alla adorazione dell'unico Dio, senza nemmeno citare la proibizione dell'idolatria. Eppure il testo originario, nel Deuteronomio e nell'Esodo, associa in modo inequivocabile il monoteismo all'abolizione delle immagini. Il massacro fratricida che conclude la vicenda del vitello d'oro ci conferma addirittura il primato gerarchico del primo divieto



su quelli successivi. In tale primato ci sembra di scorgere il segreto della vittoria finale della scrittura del Sinai.

Grazie alle indicazioni di Kallir, abbiamo potuto inaugurare una inedita interpretazione della teofania sinaitica; il senso della storia di Mosè può essere rischiarato dalla storia di aleph. L'immagine del bue, definitivamente cancellata dal segno della prima lettera, farà la sua ultima scomparsa sulla fronte di Mosè vincitore.

Due nuove tavole, anch'esse incise col dito di Dio; scendono dal monte per occupare il loro posto definitivo nell'Arca, al centro del popolo eletto. Presso l'Arca, trono e altare della "scrittura di Dio", verrà infine posto anche il libro di Mosè (Deut.31,24-27). Con quest'ultimo atto si compie il difficile parto di una nuova storia e di una nuova legge.

Entrambe, la storia e la legge, ci sono accessibili percorrendo a ritroso la linea alfabetica delle nostre scritture. Nell'accessibilità di questo percorso si radica la nostra vicinanza destinale con l'essenza e l'avvento dell'Ebraismo.

Riconosciamo che l'intrecciarsi della storia di Mosè con quella di aleph non è storicamente dimostrabile.

Qual è allora la natura del nostro discorso? In quale contesto teorico si origina, e quali risultati può prefiggersi?

Rispondere a ciò significa abbandonare il terreno della narrazione (storica, biblica, archeologica) e inoltrarsi in un discorso interpretativo teoreticamente più consistente.

### I.3. L'invenzione dell'idolatria

#### I.3.1. L'alfabeto fra i Greci e i Semiti

La questione dell'origine dell'alfabeto può apparire a prima vista priva di portata e dignità filosofica. In effetti essa non figura fra gli argomenti tradizionalmente affrontati dai filosofi, anche perché il pensiero greco rimase estraneo e lontano dalla invenzione del nostro sistema di scrittura.

La Grecia visse invece il problema della introduzione dall'esterno della tecnica alfabetica, già perfezionata dai Semiti. I filosofi considerarono le lettere come segni meramente fonetici, ignorando la loro origine dalle "pitture decadute" (vedi III.1.1.). La rivoluzione alfabetica in Grecia non prese quindi le distanze dalle scritture ideografiche (pressoché sconosciute), ma dall'arcaico sapere orale, il mito. Il distacco dal mito costituisce un problema filosofico fondamentale: esso viene a coincidere con l'origine della filosofia stessa, non mitica ma razionale.

L'invenzione della mitologia è il titolo dell'opera di Marcel Detienne che individua, in Grecia e più in generale in Occidente, l'istituzione del sapere sul mito. Detienne descrive la strategia di esclusione della cultura arcaica e tribale, basata sulla oralità da parte del nuovo sapere scritto: "la

verità del discorso efficace della storia 'utile', è una verità scritta. Ma è anche una memoria nuova, depurata dalle falsificazioni del sentito-dire, salva dalle tentazioni del piacere di ascoltare e mettersi a raccontare". 51

Da Senofane a Platone l'austera filosofia censura gli elementi scandalosi dei racconti orali e, imprigionando il sentito-dire nella scrittura, lo trasforma in un "testo originario" soggetto alle interpretazioni. "Con Senofane si comincia a criticare, ed è cosa nuova, le storie della tribù".52 "Senofane d'Elea denuncia con forza il carattere scandaloso della memoria antica. La tradizione che tiene campo nella città, abbia origine in Omero o altrove minaccia come una cancrena l'intero corpo politico (...). La città deve essere amputata delle sue vecchie storie". 53

In Grecia il conflitto con il passato, determinato dall'introduzione della scrittura alfabetica, assume toni meno violenti rispetto al contesto semitico, nel quale il contrasto col "geroglifico" ha un significato etnico oltre che religioso. I Greci, dice Detienne, hanno "due teste": una mitica e una filosofica. "La loro cultura sorprendente offre lo spettacolo di un pensiero mitico che, superandosi dal proprio interno, accede a una logica delle forme, a partire dalla quale il greco, munito del concetto, comincia a farsi interprete della propria mitologia". 54 Anche la gradualità della diffusione dell'alfabeto in Grecia contribuisce a rendere meno brusco il passaggio dalla cultura orale a quella scritta.55

"Sono alcuni gruppi ristretti, gli ambienti intellettuali - filosofi, medici, logografi, tutti pratici di prosa - a mettere a profitto le virtù critiche della scrittura." 56

La fine del mito può essere spiegata come una abdicazione volontaria a favore della filosofia?57 Detienne ci fornisce vari argomenti contrari a questa ipotesi "indolore": oltre all'assalto degli storici e dei filosofi, il mito orale deve affrontare l'impatto della tecnica alfabetica.58 "Quando la parola viva di un popolo o nazione, trova la sua pienezza e unità nel verbo mitologico, imporle il marchio della scrittura significa mutilarla. La grafia altera lo splendore altisonante della parola, deforma la voce del mito, snatura la rivelazione mitologica."59 "Tra la parola vissuta del mito e la tradizione scritta c'è una distanza che non si lascia colmare." 60 L'uso della scrittura alfabetica si riflette poi sul linguaggio parlato, costringendolo a precisarsi in ogni articolazione.61

L'invenzione della mitologia costituisce dunque una cesura con il passato, che viene ad essere l'oggetto d'indagine della nuova scienza. E' la razionalità filosofica che rimuove il sapere dei racconti orali identificandolo con le diverse figure dell'alterità: "a seconda delle divisioni, la mitologia si sposta, cambia forma e contenuto: ed è, di volta in volta, l'incredibile contrapposto alla credenza religiosa, l'irrazionale in antitesi alla ragionevolezza, il selvaggio come rovescio del viver civile. Insomma: l'assente, l'arcaico, la demenza rimossa." 62 "Né l'incredibile né l'irrazionale sono, in sé stessi, territori reali: essi sono l'ombra proiettata dalla ragione o dalla religione di circostanza. Ogni visione del mondo si costruisce una mitologia nuova, misurata sul proprio sapere." 63

Tornando all'alfabeto, possiamo ora considerarlo protagonista di due distinte visioni del mondo, e quindi delle due "mitologie" costruite da esse. L'alfabeto in Grecia si pone alla base del sapere filosofico scientifico occidentale, che proietta la sua ombra sul mito orale arcaico. Nell'ambito semitico la scrittura alfabetica fonda il sapere ebraico che esclude da sé tutte le culture circostanti, qualificate come "idolatre". Ebraismo e Grecità, accomunati dal medesimo sistema di scrittura, compiono i primi e fondamentali passi dell'Occidente. L'indagine filosofica, greca di nascita, fin dalla sua origine ha cercato di chiarire l'enigma del suo distinguersi dal mito; impotente a colmare la distanza tra la parola vissuta del mito e la tradizione scritta, la filosofia non riesce ad oltrepassare la "terra di frontiera" del pensiero greco. 64

Ci rimane, da sempre, la possibilità di percorrere a ritroso la storia della nostra cultura fino all'incontro col mito, ma ci è negato l'accesso al sapere arcaico, per noi inespugnabile come lo era già per Platone e Aristotele.

"Il mito, insomma è una specie introvabile, un oggetto misterioso dissolto nelle acque della mitologia". 65




Riteniamo, ancora una volta, che la chiave di questa nostra possibilità-impossibilità risieda nel corpo del nostro sapere: la scrittura. "Per i seguaci di una storia che valorizza solo le tracce scritte, il discorso dell'oralità originaria in terra greca è diventato così poco percettibile da essere quasi illeggibile proprio là dove esso emerge attraverso la scrittura." 66

L'unico strumento che ci consente di portare alla luce i miti, la tecnica alfabetica, è al tempo stesso responsabile della nostra impossibilità di riviverli.

L'alfabeto, come Kallir e Diringer ci hanno insegnato, è pre-greco. Indagare la sua origine significa avventurarsi nel "prima" della filosofia (che è greca nella sua essenza e origine). La nostra questione è dunque, in molti sensi, "pre-filosofica". Forse non è però "pre-occidentale": l'alfabeto costituisce un fattore tipico ed essenziale dell'Occidente. Almeno dal punto di vista "alfabetico", la nostra civiltà si origina prima dei Greci. Percorrendo a ritroso le scritture alfabetiche riteniamo possibile scorgere i primi passi dell'Occidente. Essi, come già abbiamo indicato, avvengono presumibilmente presso i Semiti e vanno quindi cercati nei testi della tradizione semitica.

La questione in realtà non è così semplice e "lineare": l'avvento dell'alfabeto presso i Greci ha un significato e una portata diversi rispetto a ciò che accade presso i Semiti. In Grecia la tecnica alfabetica compare come mero espediente di notazione della parola, e quindi combatte col passato proprio sul terreno verbale del mito. Nell'ambito semitico invece l'alfabeto ha come avversario non la parola orale ma l'immagine, protagonista fondamentale delle scritture ideografiche e delle religioni corrispondenti, adoratrici dell'immagine. La lotta contro la mitologia non va quindi confusa con la condanna dell'idolatria. I due fenomeni rappresentano in un certo senso due origini separate, sia dell'Occidente che dell'alfabeto. Non pretendiamo quindi di arrivare ad una risposta né univoca né definitiva.

Tanto più che la nostra "guida" verso l'origine dell'alfabeto, Alfred Kallir, offre ulteriori spiegazioni dell'avvento della nostra civiltà alfabetica, diverse dalle due suddette: "La lettera A sorge quando l'uomo esce dalla fase animistica, in realtà animalistica." 67 Nella storia di aleph un

animale, il bue , viene prima piegato in , e infine rovesciato in A . Secondo Kallir questi passaggi indicano l'avvento della civiltà nella storia umana, segnata proprio dalla vittoria sull'animale. Si passa dal teriomorfismo primitivo, ancora vivo presso gli Egizi, all'antropomorfismo degli Ebrei e dei Greci. Con l'avvento dell'alfabeto l'animale viene strappato dalla lettera, che così diventa un "guscio" vuoto e docile alla manipolazione tecnica dell'uomo. Per Kallir però la fine della "fase animalistica" non è improvvisa né definitiva:

"Il passaggio dall'interpretazione animalistica del mondo a quella antropomorfa, dal paganesimo alla religione monoteistica, non fu improvviso, né mai sembra essere completo. Il passato non è mai interamente passato. Le memorie rimangono fattori viventi che si trattengono nella mente dell'uomo e dell'umanità. Gli Israeliti hanno la loro famosa ricaduta nel paganesimo quando adorano il vitello d'oro." 68

In questo passo Kallir ci offre alcune preziose indicazioni: pone in relazione il passaggio dallo zoomorfismo all'antropomorfismo con quello dal paganesimo alla religione monoteistica e riconosce proprio nell'adorazione del vitello d'oro un episodio esemplificativo della difficoltà e della conflittualità di questa trasformazione storica. Con tali affermazioni traccia il profilo della invenzione dell'idolatria, la questione che stiamo per affrontare. Solo dopo aver sciolto il nodo dell'"idolatria" potremo comprendere il senso della "rimozione dell'animale" dal linguaggio e dalla storia dell'uomo.

Detienne definisce "invenzione della mitologia" il processo attraverso il quale i Greci cancellano il mito vissuto ed istituiscono la scienza dei miti: la mitologia. I Semiti compiono un atto analogo quando proibiscono il culto delle immagini definito "idolatria" e lo sostituirono con l'adorazione di un Dio senza volto, che si manifestava attraverso una nuova scrittura.

Fin dai suoi inizi, la filosofia si è misurata con il problema greco del mito. L'idolatria invece, pur essendo stata fatta oggetto di studi teologici e religiosi, si è finora sottratta all'indagine propriamente filosofica. 69

Noi stessi abbiamo dovuto ricorrere ad un autore pre-filosofico per poterci accostare ad essa. Attraverso l'alfabeto, Kallir istituisce un ponte tra i Greci e i Semiti, percorrendo il quale la nostra riflessione, di natura filosofica, può raggiungere una più remota soglia, pre-filosofica, della "civilizzazione" occidentale. Questa soglia accade nella scrittura stessa.

### I.3.2. La teomachia del Sinai

Sarebbe vano cercare tra i Semiti una versione dell'origine dell'alfabeto che risulti conforme al metodo "storico" di Tucidide.<sup>70</sup> Altrettanto inutile sarebbe la ricerca di un mito ebraico che narri l'avvento della nuova scrittura: la cultura ebraica non è "mitica", perché il mito vive finché è parlato, e muore quando viene scritto.<sup>71</sup> I racconti ebraici sono validi e "sacri" proprio in quanto scritti: "Parola di Dio" scritta e tramandata nel Libro.

Non a caso, Fontenelle considerava gli Israeliti l'unico popolo che la "grazia della provvidenza" aveva esentato dal mito.<sup>72</sup>

Né mito, né ragione storica, dunque; lo sguardo filosofico è imbarazzato di fronte ai racconti scritti degli Ebrei. Come classificare la "storia di Mosè"? E quella di aleph?

Come gli Israeliti e come Kallir, dovremo porci in ascolto del linguaggio; ascoltare la parola, ma anche il "corpo" dei segni. Tutte le versioni che possediamo della teofania sinaitica hanno un "corpo" alfabetico. Lo storico protesta: chi ci garantisce che la versione originaria fosse alfabetica?

La scrittura "di Dio" non risponde: il suo sguardo non conosce il dubbio come principio metodico.

La risposta, d'altra parte, non manca; la scrittura stessa racconta il suo giacere nel "libro" di Mosè, in fuga dall'Egitto, la sua prima comparsa sulle tavole, la sua lotta "corpo a corpo" con il vitello d'oro, la sua riapparizione finale, dal monte alla arca santa. Ma, ancor più, la scrittura "di Dio" parla nelle tavole stesse. Proprio nelle prime frasi del Decalogo intravediamo la "versione" ebraica dell'avvento dell'alfabeto.

L'unica versione? L'unico avvento?

Forse no; ma di certo è una versione che merita di essere ascoltata.

"Io sono il Signore; Iddio tuo, che ti ho tratto dall'Egitto, dalla casa di schiavitù".

"Non avere altri Dei nel mio cospetto. Non ti fare nessuna scultura, né alcuna immagine delle cose che sono lassù nel cielo, o quaggiù in terra, o nella acqua sotto la terra. Non adorare quelle creature né servir loro, (...). Non pronunziare il nome del Signore, Iddio tuo, invano" (Deut.5,6 - II).

Il nostro ascolto vorrà essere, per quanto possibile "filosofico". Tenendo conto della struttura complessiva dei dieci comandamenti, ci chiediamo:

che cosa è "tipico" del decalogo ebraico? In che cosa esso si distingue dalle altre raccolte di leggi, precedenti e successive? Anche la civiltà dei "geroglifici" (Egizi, Babilonesi, Hittiti ...) usava scrivere le leggi su tavole di pietra.

In Grecia, "il gesto decisivo dei primi legislatori è quello di mettere le leggi per iscritto".<sup>73</sup>

A prima vista tutte queste codificazioni, insieme al decalogo, possono essere raccolte in un solo grande gruppo. Eppure, almeno un fattore decisivo distingue i comandamenti ebraici da tutti gli altri.

Questo fattore concerne il linguaggio stesso; più esattamente, il "corpo" del linguaggio. Da questo punto di vista le prime proposizioni del decalogo possiedono una forza rivoluzionaria, capace di cancellare il passato e di inaugurare una nuova epoca.

"Non ti fare nessuna scultura, né immagine...".

"Non nominare il nome del Signore, Iddio tuo, invano". Fare immagini e nominare: due fondamentali atti linguistici. Due atti fondamentali, certo, ma estranei alla pratica della scrittura alfabetica: essa consiste proprio nel tracciare segni che non sono immagini, nell'indicare suoni che restano muti.

Ma, di nuovo, la scrittura delle tavole era davvero alfabetica? Addirittura, il primo esempio "storico" di scrittura alfabetica? La scrittura di Dio non risponde: non ha orecchi per i dubbi metodici.

Essa parla: proibisce le immagini e la nominazione orale del Dio. La lettera della sua legge è la "legge" della lettera: che l'immagine scompaia e si affermi il segno del suono che non crea rumore, che non "nomina invano". Gli altri comandamenti, nel decalogo e al di fuori di esso, non "parlano" del linguaggio; tantomeno del suo "corpo": il suono, l'immagine, la scrittura. Solo in questi due la scrittura di Dio si presenta e si autoafferma: il segno sarà aniconico e fonetico; cioè alfabetico.

In tal modo viene bandita la confusione "bisferica" fra l'immagine e il suono, confusione che l'umanità portava con sé dalle pitture paleolitiche ai geroglifici dell'Egitto, casa della schiavitù. Con i primi due comandamenti la "liberazione" va ben oltre la terra e il mare (Rosso): l'Egitto scompare dal cielo degli dei e dai segni della scrittura. Una scomparsa definitiva, che ancora ci riguarda e ci destina.

Il decalogo è storico nel senso che decide della storia: d'ora in poi essa sarà alfabetica, "parola di Dio". Una domanda insondabile attraversa il pensiero: "Chi parla? Chi sta parlando nella e dalla scrittura di Dio?". Sulle tavole leggiamo: "Io sono il Signore, Iddio tuo". Non possiamo forse pensare che Dio "è" la scrittura stessa? Forse, più propriamente, il senso di questo interrogativo è inaccessibile allo stesso scrivere.<sup>74</sup>

Ci basti per ora la già temeraria identificazione della teofania sinaitica con la versione ebraica dell'origine dell'alfabeto. Nella storia di Mosè si nasconde quella di aleph, la prima lettera. Lo indicano gli elementi del racconto (l'Egitto, il Sinai, il libro di Mosè, il Dio invisibile, la "scrittura di Dio" sulle tavole, il vitello d'oro, il corpo a corpo tra l'ultimo idolo e la prima lettera, aleph, le corna su Mosè vittorioso, la scrittura nell'arca, al centro del popolo), lo indica il testo stesso del decalogo, nei primi due comandamenti.

Resta da chiarire più direttamente la questione della invenzione della idolatria. Sul Sinai il nuovo sapere scritto è la legge di Dio, istituita dalla nuova scrittura.<sup>75</sup> La luce della legge proietta una ombra sul passato, il cui profilo, in negativo, viene disegnato dagli stessi comandamenti.

"Avere altri dei, per il modo di intendere dell'A.T., non può significare altro che rendere loro il culto. Si tratta dell'adorazione di Dio nella pratica, non nella speculazione sul numero degli dei".<sup>76</sup>

Il testo biblico si rivela particolarmente attento al corpo del linguaggio: i segni di cui tratta non sono astratti ma incarnati nel comportamento umano. Le immagini proibite non sono psichiche: si tratta di immagini scolpite (pesel) o fuse (masseka).<sup>77</sup>

L'oggetto della proibizione è la tecnica del culto, non il significato. "I divieti puramente culturali rivelano uno stadio più antico."<sup>78</sup>

La tecnica del segno e la "metafisica" rivelano nell'ebraismo una sorprendente vicinanza. Proprio in una siffatta vicinanza risiede il carattere sacro delle scritture antiche (geroglifici, in senso etimologico). Quando nella scrittura compaiono le immagini, la pratica stessa dello scrivere diventa "idolatria". Il manzo Apis, adorato dagli Egiziani, può apparire nei geroglifici. Quando Aronne fonde l'oro e forma il vitello, riattiva la tecnica egiziana.

Anche l'atto di Dio è tecnico: incidere col dito i caratteri della nuova scrittura. Mosè è un demolitore di oggetti: spezza le tavole, sbriciola il vitello. Aronne, Dio, Mosè, si rivelano artigiani, tecnici del linguaggio: ne praticano il corpo più ancora che il significato.<sup>79</sup> Anche il termine "invano" (saw) del secondo comandamento allude alle pratiche magiche dei culti idolatrici.<sup>80</sup> Ma il prodotto finale della "fucina" del Sinai va proprio a colpire le pratiche corporee del linguaggio: farsi immagini, invocarle ad alta voce. La lettura alfabetica è altamente "spirituale": nessun "corpo" estraneo deve interferire in essa.

Richiede l'immobilità, il silenzio, l'assenza di immagini.

Nei primi due comandamenti si nasconde quindi una rivoluzione sensoriale: nessuna pratica sacra è consentita al vedere e al sentire, al disegnare e al pronunciare. I due sensi vengono prima divisi e poi cancellati dall'esperienza sacrale, esperienza che costituiva la forma più alta di sapere.

In tal modo viene frantumato e rimosso il senso "bisferico" del reale, quell'"unità psicogenetica di parola e scritte" che Kallir considera primaria nell'uomo. 81 Ancora il geroglifico univa le due sfere della vista e dell'udito, individuando nella loro unità il "senso" del sacro.

I primi due comandamenti inaugurano una nuova epoca (alla quale noi stessi ancora apparteniamo) con la rimozione del vissuto corporeo e sensoriale della preistoria. Dall'alto del monte il nuovo Dio invisibile e geloso impartisce ordini al suo popolo "rivoluzionario"; "Abbatte i loro altari, spezzate i loro cippi, fate a pezzi i tronchi d'albero sacri rappresentanti la loro dea Ascera". (Ex.34,13). L'attacco agli idolatri ha dunque caratteri tecnici oltre che militari. Fu Mosè a dare il primo esempio, frantumando il vitello d'oro; i primi idolatri a cadere per ordine del Signore sono all'interno di Israele: "In quel giorno perirono fra il popolo circa tremila uomini."

L'abolizione del culto preistorico degli idoli parte dal popolo eletto, ma fin dall'inizio si pone come universalistica ed espansionista. Il suo fondamento sono i nuovi comandamenti, e soprattutto la nuova scrittura: "Chi pecca contro di me, quello cancellerò dal mio libro" (Ex.32,33). Una legge sulla pietra, un libro nel cielo; ecco i guardiani eterni e immutabili del nuovo ordine del mondo. "Maledetto l'uomo che fa un idolo scolpito, o di getto, opera di mano d'artefice, abominazione per il Signore, e lo colloca in un luogo occulto!" (Deut.27,15). Chi legge il libro sa che l'occhio del Dio invisibile lo sorveglia.

Dal punto di vista geo-politico, la rivoluzione anti-idolatra ha un preciso significato: Israele contro tutti. Sul piano teologico assume i caratteri di una teomachia, una lotta fra gli dei. Si tratta, anche qui, di una rivoluzione: "Questa pretesa assoluta di esclusività è qualcosa di unico nella storia delle religioni, perché gli antichi culti si tolleravano a vicenda e lasciavano a chi vi partecipava la libertà di assicurarsi una benedizione parimenti anche da parte di altre divinità." 82

Il campo di battaglia in questa teomachia, è di nuovo tecnico; Scrive Straumann: "avere altri dei significa prestar loro culto. Se ci siano altri dei, è una questione che qui non si pone. Sembra piuttosto ovvio supporre l'esistenza." 83 Quando Mosè scende dal monte non fa alcuna disquisizione sul politeismo: frantuma il corpo del dio vitello. La teomachia è un corpo a corpo fra i segni sacri: le sculture e i geroglifici contro le lettere incise sulle tavole. Ciò risulta particolarmente evidente quando la scrittura di Dio, posta nell'arca, fronteggia Dagon, l'idolo dei Filistei.

"I Filistei (...), presa l'Arca del Signore, la introdussero nel tempio di Dagon e la collocarono vicino alla sua statua. L'indomani mattina quei di Azoto si recarono al tempio, ma ecco che Dagon era prostrato con la faccia per terra davanti alla Arca del Signore. Essi lo presero e lo ricollocarono al suo posto. Il giorno seguente, si alzarono di buon mattino, ma ecco che Dagon giaceva di nuovo prostrato con la faccia a terra, davanti all'Arca del Signore, mentre la sua testa e le sue mani si trovavano sulla soglia troncate." (I Sam.5,1-4).

La proibizione dell'idolatria è il presupposto fondamentale della legge di Dio, la condizione senza la quale la scrittura stessa, alfabetica, non può imporsi. L'"esistenza" di Dio e degli dei dipende dall'esito della lotta tra la scrittura e le immagini. Solo dopo che il primo comandamento viene rispettato, la scrittura di Dio può imporre le altre norme. 84

Con la rivoluzione alfabetica, i Semiti rimuovono le pitture sacre dalla scrittura; con l'unico Dio invisibile, gli Ebrei cancellano dal cielo, dalla terra e dal mare gli dei-immagine, signa sacri della preistoria analfabeta.

#### I.4.

#### I sensi della scrittura

#### I.4.1

##### Le letture del cosmo

L'alfabeto non è un'acquisizione progressiva della "storia della civiltà"; semmai è la condizione di possibilità di una siffatta "storia universale", condizione imposta ad un sapere "preistorico" per sempre confinato nel silenzio del mito e dell'idolatria.

L'avvento dell'alfabeto è dunque, al tempo stesso, acquisizione e rimozione: nella lettera viene cancellato il senso ideografico, a vantaggio dell'univocità fonetica.

In *Passare il segno*, Carlo Sini riconduce a Kallir la scoperta di tale ambivalenza nell'evento della nostra scrittura: "Secondo le singolari, quanto purtroppo poco note, ricerche di Alfred Kallir, la formazione delle lettere dell'alfabeto occidentale sorge attraverso la progressiva stilizzazione di disegni di animali, di simboli cosmologici e d'altra natura. Sembra dunque esser propriamente questo il luogo decisivo in cui accade la 'rimozione dell'animale' (...) che è nel contempo la traduzione dei signa nei segni comunicativi del linguaggio." 85

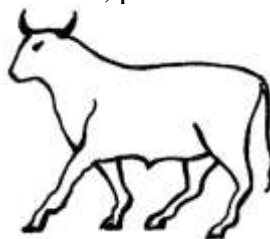
I signa sono i "disegni di animali", "simboli cosmologici e d'altra natura" in cui le civiltà protostoriche leggevano il loro destino, segni sacri disposti fra la terra e il cielo, e riprodotti nelle scritture pitto-ideo-grafiche (ma anche negli idoli protostorici). Scrive Sini: "l'uomo abitava allora la terra come la regione del significato, come il luogo pieno di significati." 86

Il senso prealfabetico del cosmo differisce quindi essenzialmente dal nostro: l'orientarsi dell'uomo nasceva dall'osservazione estatica dei signa divini, in luogo dei quali noi vediamo solo "la terra e le pietre" di una natura desacralizzata. In seguito all'avvento dell'alfabeto il senso cosmologico dell'esistenza è divenuto inespugnabile, i signa sostituiti dai segni convenzionali del linguaggio.

In un simile contesto problematico, i due valori del termine senso non vanno separati: il significato astratto procede congiunto alla percezione corporea, mentre entrambi traggono "senso" dalla scrittura.


Più propriamente, dalle scritture; l'interpretazione dell'acquisizione-rimozione alfabetica va contestualizzata in un'analisi delle diverse tecniche di scrittura. Solo dopo questa necessaria riformulazione ricorremo all'autorità di un pensatore ebraico, Sigmund Freud, per avvalorare le nostre principali ipotesi sull'avvento dell'alfabeto.

Nella storia della prima lettera, "aleph-A", si nasconde il meccanismo tecnico della "rimozione dell'animale" dai segni della scrittura: si tratta di una serie di operazioni meccaniche compiute sul corpo di un disegno primordiale. Il geroglifico del toro, pur essendo realistico e imitativo, è già il




risultato di una stilizzazione

millenaria. Stilizzare è un'esigenza tecnica, nel senso che facilita la riproduzione, consente la miniaturizzazione, rende più rapido il disegno adattandolo allo strumento di scrittura (lo "stilo"). Il toro assume una forma ancora più semplice se viene rappresentato con solo una



sua parte,  in questo caso la testa (principio della pars pro toto). Associando la "mutilazione" alla stilizzazione, il corpo animale viene a perdere ulteriori caratteri somatici,



rimanendo però riconoscibile. L'azione tecnica decisiva per la rimozione definitiva dell'animale consiste nella rotazione spaziale del disegno: lo sviluppo dell'alfabeto ebraico parte dal segno "aleph" , una testa bovina ruotata, procedendo poi in una serie di lettere che dimostrano l'avvenuto passaggio nella dimensione non-figurativa:



In seguito alla rotazione dei disegni (adeguatamente stilizzati) il valore iconico si perde ed è possibile accedere ad un uso meramente convenzionale e fonetico del segno. Così, mentre il nome della prima lettera dell'alfabeto ebraico quadrato rimane "aleph", bue, il segno diventa

perfettamente aniconico, de-animalizzato:  (come la nostra prima lettera, .


Sarebbe fuorviante ridurre la portata di questo processo al superamento dell'animalismo, da parte di un più evoluto antropomorfismo. Le pitture che decadono in lettere non raffigurano solo animali, ma anche figure e organi dell'uomo, utensili, astri, elementi del cosmo. Tutto ciò viene sottoposto alle medesime operazioni di stilizzazione, mutilazione, rotazione, fino a scomparire nei segni alfabetici.


Né, d'altra parte, la proibizione ebraica delle immagini si riferisce alle sole figurazioni zoomorfe: "Ma quel giorno in cui il Signore vi parlò sull'Oreb, di mezzo al fuoco, voi non vedeste nessuna immagine. Fate dunque ben attenzione per le vostre vite, affinché voi non vi lasciate andare a scolpirvi nessun idolo di nessuna forma: né figura di uomo o di donna, né figura d'animale che vive sulla terra, né figura d'uccello che vola nei cieli; né figura di bestia che striscia sul suolo, né figura di pesce che vive nell'acqua sotto la terra. E quando tu alzerai gli occhi al cielo e vedrai lassù il sole, la luna, le stelle e tutti gli astri del firmamento, non ti lasciar sedurre al punto da prostrarti davanti a tali creature, per adorarle;" (Deut.4,15-19)

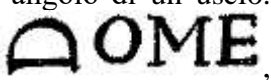
Secondo le ricerche di Kallir, tutto ciò che viene proibito in questo passo si cela, sfigurato e rovesciato, proprio in quelle lettere in cui è scritto il testo biblico stesso. L'alfabetizzazione ha inglobato e rimosso un intero cosmo di immagini: i signa che risiedevano "lassù nel cielo, o quaggiù in terra, o nell'acqua sotto la terra".

Quasi come sintomo di un male nascosto, il nome di molte lettere semitiche continua ad indicare l'immagine primordiale, che a volte può tornare riconoscibile mediante il rovesciamento delle operazioni che ne hanno prodotto la cancellazione.

Kallir riporta l'esempio della lettera ghimel, riferita al "cammello": nelle ghimel semitiche appare,


mutilata e stilizzata, la gobba del cammello  . 89


La lettera daleth, "porta"; nell'alfabeto ebraico quadrato appare  come l'angolo di un uscio.

Daleth è all'origine della D, iniziale di domus, dome, "casa". Kallir la scrive .



per evidenziare nell'immagine del coperchio  la rotazione spaziale che ha reso irriconoscibile

la significazione pittografica. La E nasce dal segno geroglifico del parto,  ridotto alle sole

gambe della madre a alla testa del bambino: la scena è ancora evidente nel segno ruotato   
Non bisogna però confondere il processo di rimozione dell'immagine dalle lettere con quello dell'astrazione pittorica: anche prima dell'alfabeto esistevano simboli astratti e sarebbe una forzatura interpretare l'arte preistorica come uno sviluppo progressivo dal figurativo all'astratto. 90  
Nessuna ipotesi continuista può spiegare l'avvento dell'alfabeto, che presenta troppi caratteri rivoluzionari rispetto al passato, troppe tracce equivocate di conflitti e strategie contrastanti.

Attorno alla scrittura è stata combattuta una lunga teomachia, fra Babilonia e la Grecia, nei secoli cruciali per l'avvento del sapere occidentale. La "storia universale della civiltà" è la versione dei fatti redatta dal vincitore, l'alfabeto; ricorrere ad essa per descrivere l'origine della scrittura è indubbiamente tendenzioso. Perlomeno, è necessario prima scavare negli enigmatici "colpi di mano" (in senso figurato ma anche letterale) che hanno reso pensabile l'istituzione del resoconto in sé.

Detienne ha indicato nell'uso della notazione scritta il discriminante principale fra il sapere mitico e quello storico. L'osservazione può valere per la Grecia, dove la scrittura viene importata già in forma alfabetica, ma non per il vicino oriente, teatro dell'origine e del conflitto dei più svariati sistemi di scrittura. Gli Egiziani e i Babilonesi scrivevano (annotavano racconti), eppure la loro cultura è sostanzialmente mitica.

Per questo André Leroi-Gourhan, ha fatto corrispondere, nelle società arcaiche, una mitografia iconica alla mitologia orale.

"Mitologia e grafismo multidimensionale (...) in generale coincidono nelle società primitive e se osassi esprimermi a rigor di termini sarei tentato di contrapporre alla mitologia, che è una costruzione pluridimensionale basata sul verbale, una mitografia, che ne è l'esatto corrispondente manuale." 91

Riferendosi alle prime fasi del grafismo umano, Leroi-Gourhan osserva che: "Mentre viviamo praticando un solo linguaggio, i cui suoni s'inseriscono in una scrittura a loro associata, ci è difficile concepire la possibilità di un modo di espressione in cui il pensiero disponga graficamente di una organizzazione che potremmo definire a raggera." 97

Grafismo multidimensionale, pensiero graficamente disposto a raggera: qui si cela il senso cosmologico divenuto per noi inespugnabile. Sul piano dei sistemi di scrittura, il problema della mitografia pluridimensionale investe in pieno i rapporti tra l'immagine e la parola: "il simbolismo grafico gode di una certa indipendenza rispetto al linguaggio fonetico; il suo contenuto esprime nelle tre dimensioni dello spazio quello che il linguaggio fonetico esprime nell'unica dimensione del tempo." 93

Descrivendo la formazione tecnica delle lettere, abbiamo già rilevato l'importanza decisiva del fattore spaziale: è la rotazione nello spazio il "colpo di mano" che cancella il disegno del toro dalla prima lettera.

Lo spazio è il campo di battaglia dove la mitografia cosmologica affronta la scrittura fonetica. "La conquista della scrittura consiste appunto, nell'aver fatto entrare, grazie all'uso del sistema lineare, l'espressione grafica in una completa subordinazione all'espressione fonetica." 94

Vanno distinte due strategie spaziali di fondo: da una parte c'è la libertà dimensionale dell'immagine, dall'altra l'unica dimensione della parola.

Più esattamente, la dimensione della parola è temporale, non spaziale. Il linguaggio fonetico, attraverso il sistema lineare, subordina lo spazio all'esigenza unidirezionale del tempo. In altri termini, possiamo affermare che, mentre lo spazio del grafismo multidimensionale è autenticamente corporeo, quello della scrittura fonetica è convenzionale e privo di spessore corporeo e cosmico.

Nei sistemi lineari di scrittura l'alto e il basso, la destra e la sinistra non hanno alcun riferimento al corpo-cosmo: indicano esclusivamente la direzione (arbitraria e convenzionale) in cui va letta la parola.

Per questo la linearizzazione comporta già un progressivo distacco delle immagini dal contesto spaziale e materiale che evocavano; drasticamente semplificate, mutilate, rovesciate, si avviano a divenire veri e propri strumenti convenzionali al servizio del linguaggio e della memoria. La linea della scrittura abolisce il senso cosmologico dell'orientamento, senso cinestesico della terra e del cielo, dei piedi e della testa. Lo scriba cancella dal foglio il basso infernale e l'alto celeste, inaugurando la desacralizzazione tecnica del cosmo e dei suoi signa.

In questo senso la linearizzazione rappresenta un criterio fondamentale per la classificazione dei sistemi di scrittura. Nelle scritture lineari non alfabetiche permangono però tracce consistenti del senso cosmologico (pluridimensionale) dello spazio. Infatti la figura ideografica, seppure "messa in riga" con le altre, mantiene la testa in alto e i piedi in basso, si muove avanti o indietro, a destra o a sinistra. Spesso è la direzione "corporea" dei volti che guida lo sguardo del lettore, indicando il verso della lettura. Solo con l'alfabeto tutti i residui corporei e cosmologici vengono definitivamente eliminati.

La questione è stata espressamente tematizzata da Derrida: "La scrittura in senso stretto - e soprattutto la scrittura fonetica - è radicata in un passato di scrittura non lineare (...). Una guerra si è installata, ed una rimozione di tutto ciò che resisteva alla linearizzazione. Di ciò, anzitutto, che Leroi-Gourhan chiama 'mitogramma', scrittura che allinea i suoi simboli nella pluri-dimensionalità: il cui senso non è soggetto alla successività, all'ordine del tempo logico od alla temporalità irreversibile del suono." 95

Ma cosa si intende per scrittura non lineare? E' possibile descriverla in uno scritto alfabetico, responsabile della sua rimozione?

Leroi-Gourhan definisce i primi mitogrammi "supporti di un contesto orale irrimediabilmente perduto".96 La notazione mitografica escludeva infatti la fonetizzazione continua: la parola si coordinava liberamente a raggruppamenti simbolici di figure.

Qualcosa del mitogramma sopravvive nel pensiero attuale: accostando una croce, una lancia e una canna con in cima una spugna possiamo evocare la passione di Cristo. Ne risulta una figura irriducibile a qualsiasi notazione fonetica, ma in compenso capace di exteriorizzazioni orali ignote alla scrittura.

Kallir riporta alcuni esempi di composizioni pittografiche: l'immagine stilizzata della montagna,



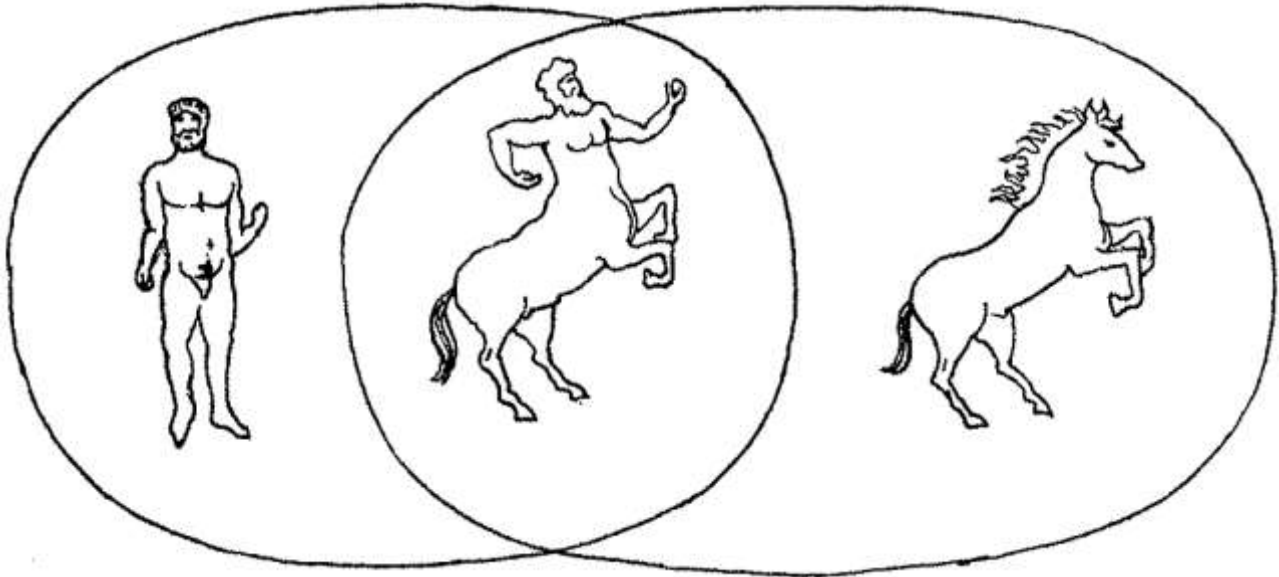
associata a quella del bue,  indica, presso i Sumeri, il "bue selvaggio".



Gli Aztechi esprimono la vedova con l'occhio e le lacrime.

Dal tema mitografico molto diffuso di un rapace, un felino e un erbivoro che si aggrediscono a catena si origina, per fusione, la chimera. Per Leroi-Gourhan le coale-scenze di figure umane e animali costituiscono degli insiemi mitografici.

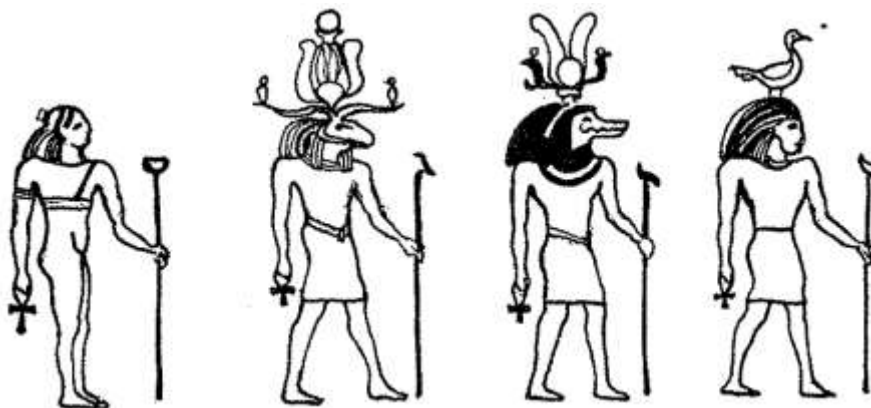
Ma allora tutte le divinità teriomorfe della preistoria (sirene, centauri, tori alati, sfingi...) possono essere interpretate come mitogrammi.



La nozione di mitogramma potrebbe rappresentare una inedita chiave di "lettura" delle figure divine primordiali. Considerare gli dei come scritte (seppure non lineari) significa porli su un piano di rivalità con l'alfabeto: di qui un validissimo motivo per la proibizione dell'idolatria. L'idolo, coalescenza mitografica di figure, simboli e gesti, è dotato di una estensibilità orale ed espressiva che la scrittura fonetica ignora ma invidia.

I pantheon preistorici sono dunque repertori ("alfabeti") litografici?

La struttura figurativa delle divinità egiziane sembra avvalorare questa ipotesi: sulla ripetizione di uno schema corporeo fisso (la nota interazione della frontalità col profilo) si inseriscono i diversi gesti e simboli, la cui associazione determina il senso mitologico (più esattamente: mitografico) del dio specifico. Si tratta di dei percepibili ai sensi: la visione del loro corpo sacro è al tempo stesso riconoscimento e lettura del loro senso.



Che dire allora del culto?

Se l'accostamento ad un testo alfabetico richiede l'immobilità e la concentrazione conscia del lettore, nel caso di un "testo" mitografico la lettura dovrà essere sensoriale, simbolica e gestuale. E la pratica culturale risponde a queste caratteristiche.

Dalla nostra ipotesi consegue allora che l'idolatria (il culto idolatra: comprese le danze e le scene teatrali) è la pratica, corporea e sensoriale, della lettura di segni litografici. L'idolatra è un lettore non alfabetico, o meglio, anti-alfabetico. La proibizione delle immagini va riferita ai mitogrammi, e a quanto di essi sopravvive nelle scritture ideografiche lineari.



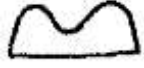


Con l'avvento viene rimosso quell'"interpretare i segni del corpo (del microcorpo e del macrocorpo)" che Sini identifica con l'in-essere umano. "Il corpo dell'umana esistenza è la terra: in

che senso? Nel senso che nell'uomo ne va della terra. E in questo senso ne va degli animali e di tutti i viventi. Anche gli animali sono il corpo dell'uomo". 98

La pertinenza di queste osservazioni si manifesta immediatamente nel confronto con quegli insiemi mitografici che raggruppano, nella figura umana, gli elementi del cosmo e dei corpi animali.



Molte delle pitture che decadono nell'alfabeto sono corporee e cosmiche al tempo stesso: nel

geroglifico, l'elisse  indica la donna, la dea e la città. La B rovesciata disegna le montagne  o le mammelle  . La U deriva dal geroglifico del pozzo dell'acqua  dei genitali femminili .

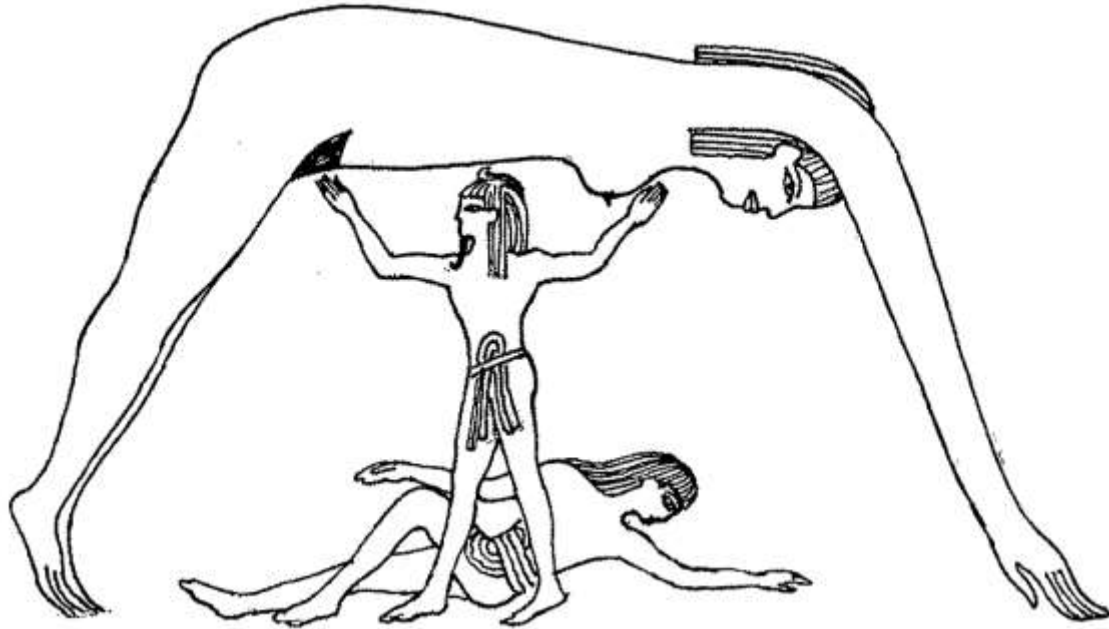
Questa interazione fra il corpo e il cosmo determina una continua riformulazione del tempo e dello spazio, in assenza di quei segni "esatti" che ne consentirebbero la fissazione definitiva e astratta. Nel sapere primitivo la fondazione dello spazio-tempo risiede nella ripetizione rituale dei miti cosmogonici.<sup>99</sup> L'orientamento pre-alfabetico nel mondo richiede che la cosmo-gonia sia anche una corpo-gonia: il senso del corpo è anche senso del cosmo. Nel pensiero "a raggera" l'alto e il basso valgono per il cielo e la terra, per la testa e i piedi.

Alle corpo-cosmogonie, secondo quanto detto in precedenza, devono corrispondere delle corpo-cosmogografie. In effetti, qualsiasi documentazione delle culture primitive ne esibisce delle esemplificazioni estremamente significative.

Nel contesto della teomachia del Sinai, la corpo-cosmogografia proibita e rimossa deve provenire dall'Egitto, "casa della schiavitù". Il testo del primo comandamento ci fornisce, in merito, delle indicazioni preziose: accanto al riferimento alla liberazione dall'Egitto si allude ad una precisa tripartizione del cosmo.

"Non ti fare nessuna scultura, né immagine delle cose che splendono su nel cielo, o sono sulla terra, o nelle acque sotto la terra".

In una formulazione più estesa, il divieto dell'idolatria cita l'"alzare gli occhi" al cielo (dove "volano" gli uccelli), lo "strisciare" delle bestie sulla terra, la "vita" acquatica dei pesci. Il cosmo è dunque tripartito in cielo, terra, acque, ma anche dotato di una vitalità organica percepibile all'uomo nel suo orientarsi corporeo. Strisciare sulla terra, alzarsi e guardare il cielo, chinarsi ad osservare la vita delle acque inferiori: queste le tre posizioni corporee citate nella proibizione delle immagini. Esse corrispondono sorprendentemente con le tre figurazioni della corpo-cosmografia egizia.



"La terra, Geb, era concepita come un dio disteso; il cielo, Nut, come una dea dal corpo ad arco, con le mani e i piedi appoggiati ai margini della terra, o come una vacca, che si sosteneva con le sue quattro zampe; l'aria, Shu, come un dio dritto sulla terra, che reggeva il cielo con le braccia per impedire che cadesse." 99

Le personificazioni cosmiche appaiono come corpi, caratterizzati sul piano sia sessuale che gestuale: il mitogramma (contestualizzato in miti orali; poi trascritti nel geroglifico) ha la tipica costruzione pluridimensionale del pensiero a raggiera. In quanto radicata in questa mitografia tripartita, la scrittura geroglifica, seppure lineare e parzialmente fonetica, possiede in sostanza una struttura antitetica all'alfabeto.

La "liberazione dall'Egitto" richiede sia la distruzione dell'aleph-vitello d'oro (rovesciato nella prima lettera) che la proibizione esplicita del senso mitografico del cosmo, inscritto e riconoscibile nella corpo-cosmogonia egiziana.

#### I.4.2.

Freud , l'alfabeto e la rinuncia pulsionale

Grazie alle nozioni di "linearizzazione" e di "mitogramma", abbiamo potuto far luce sul ruolo dell'alfabeto nell'ambito delle tecniche di scrittura. Alcuni esempi di mitogrammi ci hanno poi consentito di gettare uno sguardo oltre la barriera alfabetica, nel mondo corpo-cosmico dell'idolatria preistorica.

Vogliamo ora, in conclusione del capitolo, rimettere in discussione il nostro assunto principale: l'identificazione dell'avvento dell'alfabeto con la proibizione sinaitica delle immagini, e quindi con l'origine del sapere ebraico-occidentale.

Non abbiamo reperito delle fonti storiche, archeologiche o esegetiche capaci di confermare definitivamente questa ipotesi. D'altra parte, sul piano teoretico, abbiamo messo in dubbio l'"imparzialità" di quel genere di fonti, radicate profondamente nella logica alfabetica (per di più da esse obliata e non problematizzata).

Ricorreremo invece ad un pensatore ebraico, Sigmund Freud, che ha dedicato delle analisi molto acute al problema dell'origine del suo popolo.

Nella prefazione alla traduzione ebraica di Totem e tabù, Freud dichiara che lo spirito ebraico rappresenta per lui "moltissimo, probabilmente la cosa principale". 100

Si ripromette poi di rendere accessibile all'esame scientifico, in un giorno a venire, la questione dell'Ebraismo. La promessa verrà mantenuta nel suo ultimo libro: L'uomo Mosè e la religione monoteistica (1938). 101

Nel paragrafo dedicato significativamente al "progresso della spiritualità", Freud cerca di esaminare e motivare il primato del popolo di Israele nella fondazione spirituale della civiltà.

"Tra i precetti della religione mosaica se ne trova uno che è più importante di quanto non si riconosca a prima vista. E' il divieto di fare immagini di Dio, l'imposizione di adorare un Dio che nessuno può vedere. La mia opinione è che in questo punto Mosè fu ancora più rigoroso della religione di Atòn; forse voleva soltanto essere conseguente (il suo Dio non aveva né nome né volto), e forse era una nuova precauzione contro gli abusi magici. Ma quando questo divieto fu accettato, dovette esercitare un effetto profondo. Esso significa infatti posporre la percezione sensoriale alla rappresentazione cosiddetta astratta, un trionfo della spiritualità sulla sensibilità, a rigor di termini una rinuncia pulsionale con le necessarie conseguenze psicologiche." La comprensione di questo passo richiede il chiarimento preliminare di alcuni termini. Freud si riferisce direttamente ed esplicitamente al primo comandamento, ritenuto responsabile di un "effetto profondo": il trionfo della spiritualità sulla sensibilità. Il divieto di fare immagini di Dio va interpretato, secondo Freud, come la "rinuncia pulsionale" imposta dalla rappresentazione astratta alla percezione sensoriale.

"La religione che ebbe inizio col divieto di farsi un'immagine di Dio, evolve sempre più nel corso dei secoli in una religione della rinuncia pulsionale. Non dico che esiga l'astinenza sessuale, si accontenta di una notevole restrizione della libertà sessuale. Però Dio viene sottratto alla sessualità ed elevato a ideale di perfezione etica. Etica significa però limitazione pulsionale." 103

In Freud il concetto di rinuncia pulsionale, come quello di rimozione, si costituisce e si definisce propriamente a partire dalla psicanalisi. Nel nostro contesto però l'accezione strettamente psicanalitica sarebbe fuorviante, in vista del chiarimento storico-culturale dell'origine dell'Ebraismo.

Vogliamo per ora riferirci all'autorità di Freud non in quanto fondatore della psicanalisi, ma come pensatore ebraico alla ricerca della specificità spirituale del suo popolo. In questo senso, la nozione di rinuncia pulsionale va riferita alle componenti corporee e sensoriali che l'avvento del monoteismo ebraico ha rimosso. 104

Anche Kallir riconosce che "nella sfera semitica la guida spirituale spetta agli Israeliti". Ma aggiunge:

"Il credo monoteistico accompagna la loro concezione antropomorfa del mondo. Essa è seguita dall'introduzione dell'alfabeto ebraico quadrato." 105

Come Kallir, Freud considera il passaggio dall'animalismo (totemismo) all'antropomorfismo un passo decisivo per il progresso della spiritualità: "al posto degli animali subentrano dèi umani". 106

L'antropomorfismo è il presupposto del successivo culto di un solo Dio-padre, unico e illimitato Signore.

Come sappiamo, secondo Kallir il contributo più importante dei Semiti al progresso della civiltà è l'invenzione dell'alfabeto.

A prima vista, la questione appare estranea agli interessi freudiani. Invece, ancora nel saggio su Mosè e il monoteismo, si afferma che: "La storia del re Davide e del suo tempo è opera, con ogni probabilità, di un contemporaneo. E' autentica storia scritta, cinquecento anni prima di Erodoto, 'padre della storia'. (...) Viene persino il sospetto che gli Israeliti del periodo antico, cioè gli scribi di Mosè, non fossero estranei alla scoperta del primo alfabeto." 107

Freud non nasconde la fierezza di appartenere al popolo che, con cinquecento anni di anticipo sui Greci, inaugurò il sapere storico. Ma il primato degli Israeliti non si riduce alla storia: essa va inscritta nella scoperta del "primo alfabeto".

Freud non cade nel tranello di una facile interpretazione tecnicista e continuista dell'invenzione della nuova scrittura; nel rimando in nota avanza una osservazione più coraggiosa: "Se essi erano soggetti al divieto che colpiva le immagini, avevano un motivo per abbandonare la scrittura ideografica dei geroglifici, adattando i suoi segni scritti a esprimere una nuova lingua." 108

Quindi Freud riconosce esplicitamente la possibilità di una connessione tra il divieto delle immagini e l'invenzione dell'alfabeto. Il contrasto con l'idolatria e il geroglifico accomunano il primo comandamento e la nuova scrittura, essenzialmente avversi all'immagine. Il rapporto fra Israele e l'Egitto, fondamentale per entrambe le questioni, viene interpretata da Freud in modo insolito e originale: Mosè sarebbe addirittura un Egizio, partecipe dell'episodio monoteistico di Amenofi IV e convinto assertore della nuova religione introdotta dal faraone. Freud considera il culto di Atòn il primo caso di monoteismo dell'umanità: durante il breve periodo del regno di Amenofi IV esso divenne la religione di stato in Egitto.

Ma la proibizione del politeismo, della magia e dell'idolatria provocò la reazione delle forze tradizionaliste, che alla morte del re cancellarono ogni traccia del nuovo culto.

Freud avanza l'ipotesi che Mosè abbia voluto salvaguardare l'esperienza monoteistica, trasmettendola al popolo ebraico che alla sua guida avrebbe lasciato l'Egitto. Secondo Freud, in realtà gli Israeliti giunsero poi a uccidere Mosè, ma, pentitisi, falsificarono il testo fino a capovolgerne il senso.

La fuga dall'Egitto andrebbe dunque contestualizzata in un complesso gioco di fratture e continuità, alleanze e conflitti. Alla fine, il divieto mosaico delle immagini fu accettato, aprendo la via ad ulteriori rappresentazioni della divinità e a gradi più alti di spiritualità.

"L'uomo si trovò condizionato in generale a riconoscere potenze 'spirituali', tali cioè da non poter essere colte con i sensi, specialmente con la vista (...). Contemporaneamente ci fu la scoperta dell'anima come principio spirituale dell'uomo singolo." 109

La rinuncia pulsionale rimuove le potenze "sensibili" mentre porta all'acquisizione di un nuovo principio: l'anima individuale, quella stessa anima che è oggetto di studio per la psicologia". Sul piano della scrittura ciò comporta la scomparsa dei segni iconici e sensibili, gli ideogrammi "bisferici" (visibili ma anche udibili). L'alfabeto divide nettamente i sensi e li depotenzia, adottando segni visibili che di fatto non vanno "visti" ma solo riconosciuti come indici convenzionali di suoni; i quali a loro volta non sono "uditi", ma letti: nel silenzio dell'anima.

Rinuncia pulsionale, divieto delle immagini, anima individuale, avvento dell'alfabeto; l'intreccio di questi processi determina, secondo Freud, il caratteristico sviluppo dello spirito di Israele e, più in generale, dell'Occidente. La nostra ipotesi iniziale, che ci aveva portati a connettere la rivoluzione alfabetica alla proibizione biblica dell'idolatria, ha trovato in Freud una conferma autorevole.

Psicologia e storia hanno così rivelato una inaspettata vicinanza. Si tratta ora di ripartire dalle indicazioni di Kallir, inoltrandoci più direttamente nella sfera psicologica: cercheremo di esaminare l'altra "origine" dello alfabeto, quella psicogenetica.

## NOTE AL PRIMO CAPITOLO

1. A.Kallir, *Sign and Design, the Psychogenetic Source of the Alphabet*, Plymouth, Latimer, 1961, pag.1. [la traduzione è nostra]
2. Ibidem, pag.4
3. Ibidem, pag.19
4. Ibidem
5. Ibidem
6. Ibidem,pag.4
7. Ibidem, pag. 1
8. Ibidem, pag. 9
9. Ibidem
10. Ibidem, pag. 5. La questione verrà ripresa nel paragrafo
11. II.2.; il nesso tra storia e scrittura viene tematizzato in sede teorica da Derrida: "Prima di essere l'oggetto di una storia – una scienza storica – la scrittura apre il campo della storia – del divenire storico. (...) La storia della scrittura dovrebbe rivolgersi verso la origine della storicità". (J. Derida, *De la grammatologie*, Paris, Minuti, 1967; *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pag. 32).
12. D. Diringher, *The Alphabet: a key to the History of Mankind*, trad. it. Firenze, Barbera, 1937. In seguito D. Diringher è tornato in Inghilterra, dove ha curato nuove edizioni. Per la riproduzione delle tavole ci riferiamo alla 3<sup>a</sup> edizione, del 1968. Per le citazioni ci riferiamo invece all'edizione italiana. Nell'introduzione a *Sign and Design*, Kallir riconosce espressamente il suo debito verso Diringher.
13. A. Kallir, *Op. cit.*, pag. 7.
14. A.Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Editions Albin Michel, 1964,2 voll.; trad. it. di F.Zannino, *Il gesto e la parola*,Torino,.Einaudi, 1977, 2 voll.;voll.I,pag.225
- 14a. A.Kallir,*Op. ci t.*,pag , 34
15. Ibidem,pag.63
16. Ibidem,pag. 69
17. D.Diringher, *Op.cit.*,pag. 83
18. A.Kallir,*Op.cit.*,pag.76
19. D.Diringher,*Op.cit.*,pag.88
20. A.Kallir, *Op. ci t.*, pag. 34
21. Ibidem,pag.8
22. Ibidem, pag. 34»....
23. D.Diringher, *Op.ci t.*, pag. 245
24. D.Diringur, in *Op.cit.*, riporta nella forma di uno schema grafico la teoria di Gardiner (con aggiunte di Cowley e di Sayce), (pag.I45) Accanto a tale schema riproduciamo anche la teoria di M. Sprengling sulle iscrizioni sinaitiche (pag. 146)



EGYPT HIER.	SINAI	SOUTH SEMITIC	NORTH SEMITIC	MEANING IN SEMITIC	SINAITIC SYMBOLS	MEANING IN SEMITIC	HEBREW
				house		house	בית
				nose-ring		nose-ring	אזנה
				fish		fish	דג
				hook-nail		hook-nail	און
				hand		hand	יד
				bent hand		bent hand	יד
				goad		goad	מזג
				water		water	מים
				fish		fish	דג
				snake		snake	אשף
				eye		eye	עין
				mouth		mouth	פה
				bow		bow	קשת
				head		head	ראש
				tooth		tooth	שן
				cross		cross	קרי
				mark		determinative of goddess	אנ

12.4. Sinaitic theory of Gardiner, with Cowley's and Sayce's additions.

Modern Hebrew	South Arabic	Se'irite-Sinaitic	Canaanite-Phoenician	Ras Shamra Cuneiform
א				
ב				
ג				
ד				
ה				
ו				
ז				
ח				
ט				
י				
כ				
ל				
מ				
נ				
ס				
ע				
פ				
צ				
ק				
ר				
ש				
ת				

12.5. The relation of the Early Sinaitic (Se'irite-Sinaitic) script to the South Semitic (South Arabic), North Semitic (Canaanite-Phoenician) and Ugarit (Ras Shamra) alphabets, according to Martin Sprengling.

25. D. Diringer, Op.cit., pag. 254

26. Ibidem, pag. 253

27. Ibidem, pag. 256

28. Ibidem, pag. 296

29. A.Kallir, V is the War Aim, Oxford (pubblicato privatamente), 1944, pag. 7

30. D. Diringer, Op.cit., pag. 238

31. Ibidem, pag. 290

32. A.Kallir, Sign and Design, cit., pag. 34

33. J. Derrida, Op. cit., pagg. 94-95

34. Ibidem

35. A.Kallir, Sign and Design, cit., pag. 34

36. Ibidem, pagg.8-9

37. Ibidem, pag.19

38. Ibidem

39. Ibidem, pag. 21

40. D. Diringer, The Alphabet, pag. 143

41. "Certamente la teofania si deve considerare l'elemento più antico della sezione sinaitica" (H.Schungle Straumann, Der Dekalog - Gottes Gebote?, Stuttgart, Verlag, 1973; trad. it. di R.Riva, Decalogo e comandamenti di Dio, Brescia, Paideia, 1977, pag.43. Ci riferiamo, per le nozioni di esegesi biblica e per i dati storiografici sull'Ebraismo antico, al Dizionario Biblico, edito a Torino dalla SEI nel 1960, (Trad. it. di R. Armerio). Per le successive citazioni adottiamo la sigla D.B.. La datazione della teofania sinaitica viene trattata S.V. "decalogo" (pagg.247-250); la vicenda, con un commento esegetico, appare S.V. "teofania" (Pagg.1006-1008).

42. Non intendiamo qui riferirci solo alla differenza tra la lettura esegetica e l'analisi storico-archeologica: il senso "originario" del testo biblico, a nostro avviso, sfugge ad entrambe. Eviteremo quindi di disquisire sui sensi letterale, figurato, simbolico, per sottoporre la sacra scrittura ad una insolita investigazione: la ricerca delle tracce che possono indicare l'origine della scrittura stessa. L'atteggiamento e le indicazioni di Kallir risultano particolarmente preziosi in vista di questo singolare obiettivo.
43. Kallir, *Sign and Design*, cit., pag. 9
44. *Ibidem*, pag. 24
45. *Ibidem*, pag. 22
46. *Ibidem*, pag. 24
47. Il volto divino, rigorosamente invisibile allo sguardo dei mortali, assume nella Bibbia svariati valori simbolici. Vedi D.B., S. V. "faccia", pag. 347
48. Le tradizioni sulle teofanie del Sinai non sono concordi: secondo Ex.33,20-23 a Mosè viene proibito di vedere Jahve (sull'Oreb vede solo la fiamma), ma in Ex.33, Il sembra che gli parlasse "a bocca a bocca" (in Dt.5,4 troviamo "a faccia a faccia"). Queste espressioni non indicano però necessariamente una vista corporale, quanto l'immediatezza della percezione. Al popolo è comunque sempre impedita la visione di Jahve, per l'interposizione di nubi, fuoco, fulmini, colonne di luce. Vedi D.B., S. V. "teofania", pagg. 1006-1008.
49. A.Kallir, *Sign and Design* cit. pag.78
50. Il termine usato nell'Esodo è 'egel (il segno ' traslittera la lettera aleph, dal suono aspirato). Nella Bibbia troviamo anche 'elef o 'alluf (bue) e 'abbir (toro). La aleph ( ' ) si ripete dunque costantemente come iniziale di questi nomi di bovini. D'altra parte, più che la corrispondenza letterale tra i termini biblici e il nome semitico della prima lettera, ci interessa qui il nesso iconico tra la forma della lettera la figura indicata dal suo nome (bue) e la forma fisica dell'animale descritto dall'Esodo: un vitello. Vedi D.B., S. V. "anima- li", pagg.61-64, e "vitello d'oro", pag. 1081.
51. M.Detienne, *L'invention de la mytologie*, Paris, Gallimard, 1981
52. *Ibidem*, pag. 84
53. *Ibidem*, pag. 86
54. *Ibidem*, pag. 143
55. *Ibidem*, pag. 42
56. *Ibidem*, pag. 90
57. *Ibidem*, pag.143
58. *Ibidem*, pag. 72 e 103
59. *Ibidem*, pag.152
60. *Ibidem*, pag.153
61. C.Sini, *Passare il segno*, Milano, Il Saggiatore, 1981; pag. 153. Secondo Derrida (*Op.cit.*, pag.10), l'influsso della scrittura sul linguaggio sarebbe tale che "in qualsiasi senso di questa parola, la scrittura comprenderebbe il linguaggio".
62. M.Detienne, *Op.cit.*, pag. 34
63. *Ibidem*, pag. 158
64. *Ibidem*, pag.138
65. *Ibidem*, pag.161
66. *Ibidem*, pag. 53
67. A. Kallir, *Sign and Design*, cit., pag. 78
68. *Ibidem*.
69. Le innumerevoli culture e civiltà che praticano il culto delle immagini vengono classificate dalla storia delle religioni nell'ambito del totemismo, del feticismo o del politeismo (vedi. U.Bianchi, "La storia delle religioni", in AA.VV., *Storia delle religioni*, Torino, Utet, 1970, vol.I). La nozione di idolatria viene adottata invece in contrapposizione alla credenza monoteistica nel Dio invisibile, cioè solo nel ristretto contesto della lotta fra il monoteismo biblico e le religioni circostanti. Di fatto

la gran parte degli studi sull'idolatria si origina quindi nella cultura ebraica o cristiana, e rimane quindi soggetta all'intento apologetico. In passato i primi studiosi che presero contatti con le civiltà extraeuropee (in gran parte missionari cristiani) riesumarono il senso spregiativo della nozione di idolatria, per designare le religioni estranee alla concezione biblica della divinità. La proibizione sinaitica delle immagini venne così ad assumere una portata plataria. (Vedi D.B. alla voce "idolatria", pagg. 502-503). Una interessante formulazione del concetto di idolo si trova in J. L. Marion, *L' idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977; trad. it. di A. Dell'Asta, Milano, Jaca Book, 1979. Si tratta però di una ricerca estranea ai nostri intenti.

70. Per le differenze fra la storiografia biblica e quella odierna (debitrice del metodo storico inaugurato dai Greci), vedi D.B. "storiografia", pag. 975-976

71. Scrive Moscati: "Quali che siano le vicende storiche che lo caratterizzano, Israele ha ormai dato all'umanità il suo contributo. In un mondo che divinizza la natura, che umanizza gli dei e li avvolge di mito, ha scisso il divino dal naturale e dall'umano, ha superato il mito (...). E' vero che i Greci supereranno il mito in sede d'intelletto; ma gli Ebrei lo superano in sede di religione." (S. Moscati, *Antichi imperi d'Oriente*, Roma, Newton Compton, 1978; pag. 249. Vedi anche al proposito U. Bianchi, cit., pag. 114 sgg.)

72. M. Detienne, Op.cit., pag. 7

73. Ibidem, pag. 44

74. "Il segno e la divinità hanno lo stesso luogo e tempo di nascita. L'epoca del segno è essenzialmente teologica." (Derrida, Op.cit., pag. 17). Non si tratta qui di riesumare il pregiudizio teologico sull'origine dell'alfabeto (Ibidem, pag. 87), ostacolo insormontabile per gli studi critici della scrittura, quanto di problematizzare la tesi arcaica (citata più volte da Kallir) di una dignità divina, sacrale, delle scritture. La vicinanza tra il Dio sinaitico e la sua scrittura ci sembra tale da aprire la questione di una identificazione.

75. D.B., S. V. "legge" (pagg. 550-551), "libro dell'alleanza" (pagg. 567-568), "Thora" (Pagg. 1017-1018).

76. H.S.Straumann; cit, pag. 98

77. Ibidem, pag. 103. La trattazione dello Haag è più articolata e in parte divergente: "La Bibbia usa molte espressioni per indicare l'immagine: selem, temuna, tabnit, e per gli idoli persino nomi di scherno, per es. 'elilim (piccolo dio, nullità, Is. 2,8.18.20), sikkus (abominazione, Gr. 7,30;16,18), gillulim (fango, sterco?, Ex. 6,4). La originaria distinzione tra scultura (pesel) e pittura (masseka) non fu sempre considerata; pesel poteva indicare ogni sorta di immagine (Ex.20,4; Is.44,10)". D.B. alla voce "immagine", pag.501.

78. H.S.Straumann, op. cit., pag. III

79. sottoscriviamo l'affermazione di J. Derrida: "Pensiamo che (...) un certo tipo di interrogazione sul senso e sull'origine della scrittura preceda o almeno si confonda con un certo tipo di interrogazione sul senso e sull'origine della tecnica. Per questo non avverrà mai che la nozione di tecnica illumini semplicemente la nozione di scrittura." (Op. cit., pag. II)

80. H.S. Straumann, Op.cit., pagg.116-117. Vedi anche D.B. alla voce "nome di Dio", pagg. 685-686.

81. A.Kallir, *Sign and Design*, cit., pag.7

82. H.S.Straumann,Op.cit., pag.101. La questione del monoteismo ha visto l'insorgere di posizioni contrastanti nella storia delle religioni: dalla scoperta di A.Lang degli "esseri supremi" in molte religioni primitive, W. Schmidt trasse l'idea di un monoteismo originario. R. Pettazzoni si oppose a questa conclusione, affermando che il monoteismo in senso proprio va riconosciuto solo nelle grandi religioni che hanno maturato una lotta "rivoluzionaria" contro un politeismo preesistente. Non intendiamo prendere posizione in merito all'origine del monoteismo in senso assoluto, ma certamente la nostra questione si inserisce nel contesto specifico di una rivoluzione antipoliteista, quella del monoteismo mosaico. (Vedi U.Bianchi, op.cit. ,pag.75 sgg.).

83. H.S.Straumann, op.c.it. , pag.99. "Un'altra questione riguardante l'idea ebraica di Dio, che è stata spesso dibattuta nella storia degli studi, è se essa sia da definirsi propriamente come

monoteismo e non invece – almeno per le epoche più antiche - come monolatria: quest'ultimo termine vuole indicare l'adorazione di un Dio unico, che tuttavia non implichi la negazione dell'esistenza di altri dèi, mentre per il monoteismo il Dio venerato è l'unico esistente. "(A.Brelich, Introduzione alla storia delle religioni, Roma, Ateneo, 1966, pag. 316).

84. Il monoteismo ebraico ottenne una vittoria definitiva sull'idolatria solo dopo una lunga lotta, fatta di vicende alterne e di episodi spesso oscuri. (D.B., alle voci "idolatria", pagg. 499-500 e "immagini, proibizione delle", pagg.502-503).

85. C. Sini, Op.cit., pag. 302

86. Ibidem, pag. 85

87. D. Diringer, The Alphabet, cit. (vol.2), pag. 161.

88. A.Kallir, Sign and Design, cit., pag. 19

89. Ibidem, pag. 89

90. A.Leroi-Gourhan, Op.cit., vol.1, pag. 224

91. Ibidem, pag. 230

92. Ibidem, pag. 231

93. Ibidem, pag. 230

94. Ibidem

95. J.Derrida, Op.cit., pag.100

96. A.Leroi-Gourhan, Op.cit., pag. 225

97. A.Kallir, Sign and Design, cit, pag. 122

98. C. Sini, Op. cit., pag. 248

99. U.Bianchi, Op.cit. pag. 79sgg.

99a. S. Moscati, Op.cit., pag. 122

100. S. Freud, Totem e tabù (1912-13), in Opere di Sigmund Freud, Boringhieri, 1978, vol.7.

Per le successive citazioni adottiamo la sigla OSF, per indicare l'edizione italiana delle opere di S. Freud, edita dalla Boringhieri e pubblicata dal 1967 al 1980.

101. S. Freud, L'uomo Mosè e la religione monoteistica (1938) in OSF, vol. II. Si tratta dell'ultima opera, insieme allo incompiuto Compendio di psicanalisi.

102. Ibidem, pag.431

103. Ibidem, pag.436

104. "Pensare il passato - come ci ha insegnato Heidegger - non significa semplicemente ricostruirlo storiograficamente; significa piuttosto pensare l'impensato, il 'rimosso' del passato. (C. Sini, Op.cit., pag. 245).

105. Kallir, Sign and Design, cit., pag. 78

106. OSF, vol. 11, pag. 405

107. Ibidem, pag. 369

108. Ibidem

109. Ibidem, pagg. 432-433

## II. LA PSICOGENESI DELLE LETTERE

### II.1. Segni e pensieri primitivi

La ricerca dell'origine psicogenetica dell'alfabeto richiede per Kallir l'abbandono del "traffico superficiale" della mente umana, in vista dell'ingresso nei "canali sotterranei" dove agisce la forza creativa del subconscio.

Si riconosce l'esistenza di una sfera psichica originaria, che viene distinta da quella abituale e conscia sui piani temporale (si tratta di una fase primitiva), funzionale (vengono individuate funzioni psichiche radicalmente diverse), semiologico (significanti e significati non corrispondono). La separazione tra la sfera originaria e quella attuale-abituale viene a coincidere con le fratture fra la preistoria e la storia, le scritture ideografiche e quella fonetica, la psiche primitiva e quella evoluta. L'alfabetizzazione segna il passaggio da una fase all'altra, l'accesso ad una dimensione psichica e linguistica in cui i segni hanno valore convenzionale, si percepiscono consciamente, vengono usati come strumenti comunicativi.

Al di qua della "sfera originaria" la lettera è ridotta ad un segno esclusivamente fonetico. Scrive Kallir, in *Sign and Design*: "Il fine di questo trattato è mostrare che le lettere furono, un tempo, più che meri segni fonetici. (...) Dobbiamo sottolineare che le lettere si dicono simboli scritti e che i simboli cristallizzano sotto l'impatto simballico. Ma, naturalmente, delle molte funzioni dei segni scritti nei tempi antichi, solo una, quella di mostrare visibilmente un segnale udibile, restò in vita dopo che la civilizzazione raggiunse lo stadio della scrittura alfabetica." 1

In questo passo Kallir distingue con chiarezza il simbolo primitivo (ancora soggetto all'impatto simballico) dalla lettera, risultato del depauperamento (alfabetico) delle molteplici funzioni comunicative originarie.

Analizzare la psicogenesi dell'alfabeto significa quindi riscoprire il meccanismo psichico primitivo, ormai andato perduto e nascosto dietro l'aspetto odierno delle lettere.<sup>2</sup> Nella sfera originaria è in azione la forza inconscia della convergenza simballica: simboli primordiali, collettivi e personali, si fondono (dal greco *symballein*, riunire) con le impronte psichiche prodotte dal mondo esterno<sup>3</sup> dando luogo a proiezioni semantiche nel linguaggio e nella scrittura.<sup>4</sup>

Kallir non va mai oltre questo sfondo teoretico minimale e preferisce invece impegnarsi nel suo metodo micro-psichico di indagine, fatto di innumerevoli piccole osservazioni separate. Per individuare le basi concettuali della "psicogenesi" di Kallir dobbiamo quindi riferirci a psicologi che abbiano compiuto un percorso analogo, dimostrando però maggiore consapevolezza teorica. Gran parte delle nozioni di psicologia genetica che vengono adottate in *Sign and Design* (in forma semplificata e spesso approssimativa) trovano una adeguata definizione nell'opera principale di Heinz Werner: *Psicologia comparata dello sviluppo mentale*.<sup>5</sup> Anche Werner individua una sfera psichica primitiva, prefiggendosi di descriverne con precisione i caratteri specifici: funzioni, segni, strutture.

L'approccio della psicologia comparata allo studio della psiche primitiva è metodologicamente e concettualmente rigoroso; consente quindi di isolare e chiarire i termini che in Kallir rimangono oscuri. D'altra parte, l'uso di un linguaggio più scientifico espone maggiormente Werner all'influsso dei pregiudizi della razionalità occidentale; di qui l'esigenza di riservare uno spazio per la trattazione critica della psicologia comparata, che ne evidenzia l'appartenenza sostanziale alla strategia "psicostorica".

Il nostro percorso analitico e critico prenderà spunto dalla descrizione dei principali meccanismi operanti nei segni e nei pensieri primitivi.

### II.1.1. Il parallelismo genetico

"Il bambino ricapitola in rapida sequenza gli stadi evolutivi della razza".<sup>6</sup>

Con questa dichiarazione Kallir rivela di condividere il presupposto fondamentale della psicologia comparata: il parallelismo fra l'ontogenesi (sviluppo individuale) e la filogenesi (sviluppo della specie). "Considerando che ciò vale anche in rapporto allo sviluppo della lingua, lo studio del linguaggio infantile è uno dei nostri punti di osservazione.(...) Purché noi crediamo nel parallelo onto- e filogenetico nel progresso umano in generale, e quindi anche linguistico, il bambino che cresce ci offre la replica del periodo formativo nella crescita del linguaggio."<sup>7</sup>

Kallir ritiene che anche nell'ordine alfabetico si possano riscontrare tracce evidenti delle fasi evolutive onto- e filogenetiche: "Il neonato pronuncia la A e i suoni simili alla A come suoi primi segnali vocali, perché essi sono i più facili da pronunciare. La vocale A richiede molto poco ai muscoli labiali, la E, la I, la O, la U ognuna di più, rendendo necessaria una sempre più intensa contrazione delle labbra. La difficoltà gradualmente crescente nella pronuncia delle vocali dalla A alla U corrisponde con – e noi crediamo, spiega – l'ordine nel quale il bambino riesce a pronunciarle. Entrambe le sequenze corrispondono a una terza, la sequenza nella quale le vocali, interrotte dalle consonanti, appaiono nell'alfabeto greco-latino (...). Qui noi crediamo di aver tracciato un altro parallelo onto- e filogenetico".<sup>8</sup>

La posizione di Werner è molto più cauta e documentata: "E' ben noto che, in biologia, Haeckel ha molto chiaramente formulato una 'legge di ricapitolazione' secondo la quale lo sviluppo dell'individuo è una ricapitolazione dello sviluppo della specie. Una legge corrispondente è stata proposta per l'aspetto mentale dell'organismo: lo sviluppo mentale dell'individuo è una ricapitolazione dello sviluppo della mente umana (Stanley Hall e altri). Vi sono degli oppositori a

questa ipotesi. Wundt nega la sua validità per lo sviluppo del linguaggio, della capacità di disegnare, ecc.; e Meumann è d'accordo con Wundt. Soltanto con grande cautela W. Stern introduce il termine di 'parallelismo genetico'. 9

Dopo una serie di esemplificazioni e di motivazioni pertinenti, Werner conclude che, sebbene il principio biogenetico della ricapitolazione non sia propriamente applicabile né alla sfera mentale, né a quella fisio-logica, è tuttavia assai vantaggioso impiegare il principio del parallelismo. "Se il modo di pensare peculiarmente concreto del bambino viene confrontato con certe forme di pensiero tipiche di persone primitive, se i disegni e le espressioni musicali della prima infanzia sono confrontati con i disegni degli aborigeni australiani e con i canti degli abitanti delle isole Andatane e dei Vedda, si possono constatare certi evidenti parallelismi. Questi parallelismi devono essere presi come tali, e cioè come indicativi di strutture mentali simili in un senso generale e puramente formale."10 Uno dei fondamenti della comparazione in psicologia genetica risulta dunque la somiglianza formale fra le varie forme primitive di pensiero.

Se da un lato Werner esprime alcune riserve nei confronti della teoria della ricapitolazione, dall'altro non esita nel potenziare il principio del parallelismo genetico fino a istituire un confronto comparativo addirittura con gli animali e gli psicopatici: "si deve riconoscere che vi è un certo parallelismo tra le attività mentali concrete degli animali superiori e quelle dei bambini" 11; "l'organismo cade sotto l'influenza di tendenze primitive non appena le funzioni inferiori sono libere dalla dominanza delle attività superiori, distrutte dal processo di deterioramento patologico." 12

L'idea del primitivo-patologico, connessa al fenomeno della regressione psichica, viene condivisa anche da Freud. Basti ricordare che il sottotitolo di Totem e tabù è "concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici", mentre nel quarto capitolo si descrive "il ritorno del totemismo nei bambini". Anche in Freud la strategia comparativa arriva a riconoscere quindi l'esistenza di un pensiero primitivo comune al bambino, al selvaggio e al nevrotico.

Il concetto di primitivo, d'altra parte, trova senso solo se viene posto in rapporto con i concetti opposti: adulto, maturo, evoluto. Tale rapporto si esprime anche nei termini temporali "prima-poi" e in quelli gerarchici "inferiore: superiore".

Kallir individua nello stadio della scrittura alfabetica il punto di passaggio dalla fase primitiva della storia (individuale e universale) a quella civilizzata.

Per lui il primitivo è il pre-alfabetico (vedi I.1.).

L'analisi della psicogenesi delle lettere mira a ricostruire questo sviluppo, esaminando le tracce di ciò che ha preceduto e ha condotto alla forma attuale, "civilizzata", dei segni alfabetici.

L'alfabeto "racconta la storia della creazione dell'individuo e della specie umana, formando al tempo stesso una catena magica di simboli procreativi destinati a salvaguardare la sopravvivenza della razza." 13

Prima di riconsiderare, sul piano teoretico, la concezione del pensiero primitivo prodotta dal parallelismo genetico, intendiamo descrivere le sue strutture e dinamiche più significative per la comprensione della psicogenesi delle lettere.

Accogliendo un cenno di Kallir, partiremo da quelle attività mentali che vanno sotto il nome di magia. "Senza comprendere la funzione e il funzionamento della magia (...) non possiamo comprendere l'alfabeto (mentre, viceversa, l'analisi psicologica dell'alfabeto promuove la nostra conoscenza della magia)." 14

## II.1.2. I meccanismi della magia

Contro l'opinione del senso comune, che considera arbitrario l'ordine alfabetico, Kallir ritiene che la sequenza delle lettere abbia una motivazione magica: la ricapitolazione dello sviluppo umano mediante una catena di simboli originariamente procreativi.

Più esattamente, Kallir distingue tre "cicli" alfabetici, approssimativamente composti da otto lettere ciascuno. Il primo è quello microcosmico, che narra l'origine e la riproduzione dell'uomo; il secondo, centrale, è costituito da segni di stabilità e di equilibrio; il terzo è detto macrocosmico e tratta della nascita e dello sviluppo del mondo.

"Le tracce di eventi filo" e ontogenetici, la pratica magica, l'altissimo sviluppo del linguaggio e la loro fissazione nello scritto fonetico, tutto si unisce e diventa uno".<sup>15</sup>

L'alfabeto, al di là del suo uso attuale, come tecnica fonetica di scrittura, possiede una ulteriore finalità: "Se allora l'alfabeto è ordinato teleologicamente, qual è il suo fine? Il greco telos indica, tra l'altro, l'iniziazione ad un mistero. Esso è della stessa famiglia linguistica di talismano, che è una descrizione comprensiva applicabile all'intero alfabeto." <sup>16</sup>

Pratica magica, mistero, talismano. Kallir usa frequentemente questi termini nelle sue analisi micro-psichiche, evitando però di definirli con chiarezza e di descrivere il contesto teorico nel quale vanno considerati. Solo nella prefazione, dove vengono esposti i principi più importanti di Sign and Design, si afferma che la magia è caratterizzata da una visione olistica del mondo. Dall'esperienza di una vita totale. <sup>17</sup> In ciò il sapere magico si distingue dalla scienza occidentale, derivata dall'accumulazione di innumerevoli discipline specializzate, strettamente divise e suddivise. Nessuno scienziato specialistico potrà mai comprendere la natura dell'alfabeto, perché essa si origina e si radica nella visione magica che è scomparsa proprio con la nascita delle discipline scientifiche.(vedi I.3.1).

Attraverso il suo metodo micro-psichico, Kallir mira a ridare vita alle lettere: un passo indispensabile per superare la "superstizione" scientifica, riattendendo all'esperienza magica di una vitalità totale.

Ma le acquisizioni di Kallir non risultano mai univoche né definitive: dopo aver criticato la superstizione e la frammentarietà della scienza, non esita a proporre una nuova disciplina, la semantica bisferica, volta a studiare le segnalazioni ottico-acustiche delle quali l'alfabeto è l'esempio più perfetto.

Questa palese contraddizione ci obbliga a ridefinire chiaramente i termini e le posizioni; se Kallir non offre molti spunti in tale direzione, il trattato di Werner si rivela invece molto più utile. Nell'undicesimo capitolo, "Le idee fondamentali della magia come espressione di una concettualizzazione primitiva", si afferma che "Questo pensiero, per così dire, è implicito, limitato e chiuso in forme concrete, aventi carattere di immagine." <sup>18</sup> Le forme concrete della magia non sono quindi lettere (cioè segni convenzionali, pitture decadute), ma appartengono semmai al mondo delle immagini, proprio come i disegni primordiali dai quali Kallir fa derivare l'alfabeto.

Il segno magico è dunque pre- o extra-alfabetico; esso si contestualizza in un mondo psichico nel quale la natura e i rapporti di segni, immagini e oggetti sono profondamente diversi dai nostri.

"Che cos'è un'oggetto"? Nel significato strettamente psicologico e concettualmente evoluto del termine, un oggetto è un substrato fisso che contiene proprietà essenziali (costitutive) e non essenziali. Nel concetto magico di oggetto, tuttavia, è più o meno assente la caratteristica di avere un substrato costante, immutabile, con proprietà essenziali, che sono distinte da proprietà non essenziali e variabili." <sup>19</sup>

Né l'essenza, né le proprietà di un oggetto magico sono immutabili; ciò si dimostra nel fatto che sono suscettibili di trasposizione. Werner distingue due modalità mediante le quali l'attributo magico diventa trasponibile: si tratta della magia per contiguità e della magia per analogia.

La magia per contiguità si basa sull'idea generale che "le proprietà di una cosa pervadono un'altra cosa quando le due cose vengono a contatto." <sup>20</sup> Freud e Kallir fanno derivare da Prazer la definizione di questo primo tipo di pratica magica come "magia contagiosa". <sup>21</sup>



L'altra trasposizione magica è quella per analogia, basata sulla similarità fra l'azione compiuta e l'avvenimento atteso." 22 Osserva Werner: "l'uomo primitivo produce un'immagine di qualche tipo per ottenere, in un certo modo, qualche effetto magico desiderato.23 Questa pratica può quindi esser detta anche magia creativa o magia formativa, in quanto prevede la produzione materiale di effigi. Qui non si tratta di immagini psichiche, ma di "forme concrete", in tutto simili ai disegni magici primordiali che hanno preceduto l'alfabeto.

La rimozione dell'immagine dai segni della scrittura deve avere allora un rapporto con l'estinzione del pensiero magico. Deve esserci, insomma, un nesso tra la magia e l'idolatria, entrambe scomparse con l'avvento del sapere alfabetico. In tal senso, riteniamo prezioso un riferimento di Freud a Frazer, in Totem e tabù: "Il divieto biblico di farsi un'immagine di qualcosa di vivente non nasceva certo da una ripulsa di principio per l'arte figurativa, ma era destinato a sottrarre alla magia, rigorosamente proibita dalla religione ebraica, uno dei suoi utensili."23a Lo stesso Freud collegherà in seguito il divieto dell'idolatria all'invenzione dell'alfabeto (vedi I.4.2.).

Ci sembra praticabile e utile un'ulteriore connessione, tra la magia, l'idolatria e il fenomeno del totemismo.

Non bisogna dimenticare che il totem, oltre ad essere una categoria di oggetti o una istituzione tribale, è anche e prima di tutto una pittura o una scultura materiale con funzioni magiche e rituali. 24

La magia e il totemismo, principi della vita psichica primitiva, riaffiorano secondo Freud nella mentalità infantile nei casi di regressione patologica. Nell'infanzia (pre-alfabetica), come nella preistoria (pre-alfabetica), il pensiero si struttura attorno ad una pratica magica dell'immagine.

In Werner, questa pratica e attività psichica va sotto il nome di trasposizione (magica). Contro la stabilità dell'oggetto e dei suoi attributi, sorge nel primitivo una forza capace di far confluire, fluire insieme (sym- ballein) le parti e le proprietà delle cose. Kallir e Werner definiscono questo fenomeno convergenza simballica e organizzazione sincretica. Si tratta di un'altra struttura fondamentale del pensiero primitivo.

### II.1.3. Simballico e Sincretico

"Le concentrazioni pitto- e ideografiche, così come altre concentrazioni (metaforiche), accadono piuttosto regolarmente nella scrittura. Proponiamo di definire il fenomeno simballico; dal greco sym, insieme, e ballein, porre (cf. l'inglese arcaico to ball, e il francese emballer, imballare insieme delle cose). Noi usiamo la stessa base in simbolo, una parola che, tuttavia, ha perso oggi il suo contorno e il suo contenuto in numerose, spesso contraddittorie applicazioni. Useremo in generale simbolo per denotare una concentrazione di idee di più elevato significato e chiameremo simballica la mera convergenza in sé di alcune qualità o caratteristiche." 25

Il concetto di convergenza simballica assume un ruolo primario nelle ricerche psicogenetiche di Kallir: ad esso si fa riferimento per descrivere i meccanismi costitutivi delle lettere, al di là del loro aspetto abituale.

"Non è sorprendente trovare più di un concetto in una lettera. Le idee sono immagini mentali, e queste tendono a fondersi. Ma quando diversi negativi sono stampati l'uno sopra l'altro, la stampa risulterà confusa. Ciò va riferito naturalmente solo alle immagini mentali, i concetti contenuti simballicamente nella lettera; i contorni della lettera stessa sono e devono essere ben definiti."26

Esiste dunque un meccanismo psichico di stampa che, pur avvalendosi di molteplici caratteri e segni, fa affiorare alla coscienza (alla "pagina") solo dei prodotti grafici nitidi ben riconoscibili.

Kallir ritiene che la scrittura fonetica stessa rappresenti un esempio di convergenza simballica: essa è costituita dal fondersi nella lettera di una sensazione-segnalazione acustica e una ottica. Quest'ultimo fenomeno riguarda però più direttamente la semantica bisferica. L'impatto simballico in senso stretto si riferisce invece al convergere in un solo segno di forme e caratteri, cenni e significati.

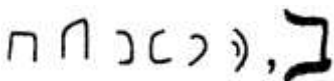
"Noi consideriamo simballico (e acrocratico) il fatto che la lettera alef, disegnata come una testa (di bue) sia posta alla testa dell'alfabeto semitico. Analogamente, le sue fattezze più caratteristiche (e acrocratiche), le corna, richiamano alla mente che il (cornuto) Mosè fu ritenuto il primo a dare le lettere al suo popolo, la prima delle quali è alef. Il fatto che con ogni probabilità alef sia esistita molto prima di Mosè è irrilevante dal punto di vista psicologico. La leggenda rivela tendenze simballiche nell'immaginazione collettiva, e queste estinguono la sequenza del tempo, il prima e il poi". 27


Il livello di azione dell'impatto simballico è così profondo da risultare fondativo della temporalità stessa. Le implicazioni teoretiche di tale affermazione sarebbero estremamente rilevanti, ma ancora una volta l'autore di Segno e disegno si sottrae alla logica delle interrogazioni filosofiche, immergendosi nel labirinto delle sue indagini micro-psichiche.

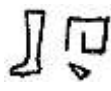
Riteniamo perciò indispensabile fornire almeno dei cenni esemplificativi del metodo di Kallir, reso possibile da un lungo lavoro di raccolta di materiale documentario. Il meccanismo della convergenza simballica agisce nella formazione di tutte le lettere; Kallir riserva però particolare attenzione alle prime tre. La trattazione della B ci sembra adatta per una riduzione riassuntiva: B, abbreviazione di beta, deriva dalla lettera semitica beth, che significa "casa". Le più semplici rappresentazioni pittografiche e ideografiche della casa sono costituite da disegni quadrati, aperti o chiusi:

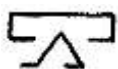


Nell'alfabeto sud semitico e in quello ebraico quadrato la beth è formalmente simile:

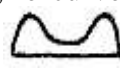




Il fonogramma egizio della B è , la pittografia di una gamba. Attraverso la comparazione di alcune lingue antiche, Kallir rivela la convergenza fonetica di alcuni termini indicanti la casa e la gamba. Visivamente, la gamba è eretta e fissata al suolo come la parete di una casa.

La notazione geroglifica della terra (beh) accosta la gamba a un edificio , quella del verbo "venire" è composta da due gambe in movimento sovrastate da una casa:



. L'immagine dell'abitazione ha come equivalente corporeo l'utero (Kallir si riferisce a Freud); la connotazione introduce però la femminilità, espressa dalla linea curva, sinuosa. In molte culture la terra stessa è di genere femminile; le curve del suolo sono i rilievi montuosi: la B va

quindi connessa al geroglifico della montagna , riconoscibile nella scrittura **BERG** (berg in tedesco significa "monte"). Nella seconda lettera prevalgono le significazioni somatiche, legate in particolare al corpo della donna (quello maschile viene infatti indicato da tratti rettilinei):

le mammelle, nel geroglifico , ravvisabili anche nel segno rovesciato . Infine, la B rappresenta il profilo delle labbra, che si ripetono nel BalBettio infantile e nella BaBele primordiale.

Da questi brevi cenni appare come lo stesso metodo micro-psichico possa essere definito simballico, in quanto sottopone la lettera a investimenti convergenti di significati.

La convergenza simballica corrisponde approssimativamente, nella terminologia di Werner, alla organizzazione sincretica. "Se alcune funzioni o fenomeni mentali, che in uno stato di coscienza maturo apparirebbero come l'un dall'altro distinti, sono fusi in modo indifferenziato in una sola attività o in un solo fenomeno, possiamo parlare di una funzione sincretica o di un fenomeno sincretico."28

Come la trasposizione magica, il sincretismo sposta parti e attributi di oggetti che alla nostra coscienza appaiono stabili; in entrambi i fenomeni l'immagine svolge un ruolo fondamentale eversivo nei confronti dei principi del pensiero occidentale: "Nella sfera dell'immaginazione sincretica non vi è posto per la proposizione aristotelica che una cosa non può essere A e insieme non-A." 29

Contro l'identificazione univoca dell'ente (e della lettera), nel primitivo sorgono varie forme di condensazione di significati e forme, imperniate sull'immagine.

Nella sfera infantile Werner cita l'immagine eidetica, che combina forme diverse in una sola figura.



E' il caso delle rappresentazioni a "profili misti", come quella di un pesce dal collo di un mammifero, oppure come la nota stilizzazione egizia della figura umana, risultato della combinazione di visioni frontali e laterali.


L'immaginazione psicotica offre ulteriori esempi di sincretismo, legati a visioni oniriche o allucinatorie.

In questo disegno, eseguite da un'isterica, due innamorati conosciuti in gioventù sono



congiunti e fusi alle figure (virili) del caprone e del serpente. Werner ritiene che, anche sul piano verbale, il concetto primitivo rappresenti una pittura concreta dell'oggetto. Ad esempio, nel linguaggio Bokotudi, la parola "isola" è: nak (terra) munia (acqua) pompo (mezzo) nep (è qui). Diringer riporta degli esempi di termini sicretici nella scrittura azteca:

1) tepetitlan (tra le montagne) = tepe (.tl), montagna + tlan (.tli), dentatura  2) qauhnauc

(sugli alberi) = qua (i.tl), albero + nau (a.tl), bocca  . 30

Anche le cosiddette "contaminazioni" del parlare infantile sono un fenomeno sincretico ("marmeccolato" sta per marmellata e cioccolato).

Nel bambino l'immagine e il concetto sono un'unità indivisibile e il nome stesso è concepito come un'immagine (ma la convergenza della parola e del disegno è anche il meccanismo costitutivo della notazione ideografica). Werner, riassumendo lo sviluppo della funzione di denominazione, afferma che: "inizialmente il nome è l'aspetto fisiognomico della cosa, o di una parte di una cosa. Gradatamente diventa un'immagine della cosa (la parola "palla" per così dire, può "rotolare" senza essere la palla stessa). Più tardi ancora la parola diventa un semplice diagramma o schema per mezzo del quale l'idea astratta diventa visibile o udibile, e può così venire rappresentata. E' più o meno lo stesso processo che è in atto quando l'idea di "cane" diventa visibile e comunicabile mediante il disegno di un cane. Il carattere sensibile di una rappresentazione può alla fine andare perduto, così che non rimane altro che il nome come una specie di segno algebrico non più sentito ma semplicemente "conosciuto" come simbolo dell'oggetto. Un problema da discutere è se vi sia realmente un linguaggio in cui le parole funzionino come puri segni algebrici. Io sono incline a credere che anche nel caso della più completa dematerializzazione delle parole rimarrà ancora un certo remoto carattere dinamico, utile come rappresentazione schematica della parola". 31

In questa sintesi le fasi dello "sviluppo della denominazione" sono sorprendentemente vicine agli stadi della storia della scrittura descritti da Kallir e da Diringer: segnalazioni gestuali, raffigurazioni pittografiche, stilizzazioni ideografiche, segni astratti. Anche per Werner rimane però "un certo remoto carattere dinamico" persino nei segni più dematerializzati, univoci e convenzionali. Anche nelle lettere permangono i sintomi di quella "malattia" infantile e primitiva che l'indagine psicogenetica intende diagnosticare.

#### II.1.4 Pars pro toto

Nella mentalità infantile Werner osserva la tendenza ad una organizzazione percettiva diffusa, caratterizzata da "qualità del tutto", nella quale non si distinguono nettamente le parti e i loro rapporti. La struttura della percezione risulta omogenea, in modo tale che ogni parte arriva a possedere qualità globali.

Questo fenomeno può essere definito con la nota espressione pars pro toto. Il primitivo difficilmente riesce a concepire una cosa come staccata dalla totalità concreta cui è inserita, sia sul piano della percezione che della produzione di immagini.

L'incapacità di scomporre un avvenimento in parti determina la cosiddetta reazione "tutto o niente": una piccola variazione nella situazione può determinarne l'irriconeoscibilità o la trasformazione integrale. Così, ad esempio, le forme primitive di azione possono essere interrotte dall'introduzione di un particolare per noi insignificante, ma che invece risulta sufficiente per bloccare l'intera attività



(se la sequenza di tutti gli atti abituali che portano il bambino ad andare a letto non si ripete esattamente, ciò può portare angoscia e insonnia).

Kallir evidenzia una particolare modalità della pars pro toto: "Con quale delle sue varie parti deve essere rappresentato l'intero? Naturalmente, con quella che è più importante, o, come noi proponiamo di definirla, la parte acrocratica. (dal greco akros, il più alto, il più elevato, primo, evidente; e kratein, governare)." 32

In questo caso, è più corretto parlare di pars prima pro toto. In una sequenza di simboli, sono quelli iniziali a rappresentare il tutto; è per questo che l'alfabeto deriva il suo nome dalle prime due lettere greche, alpha e beta, e si definisce ABC.

In un'immagine, invece, dove non esiste un primato sequenziale, l'acrocrasia riguarda le parti più elevate.


Per questo, anche se la parola semitica alef si riferisce all'intera figura del bue, l'ideogramma

rappresenta solo la testa  (che si rovescia nei segni alfabetici ).

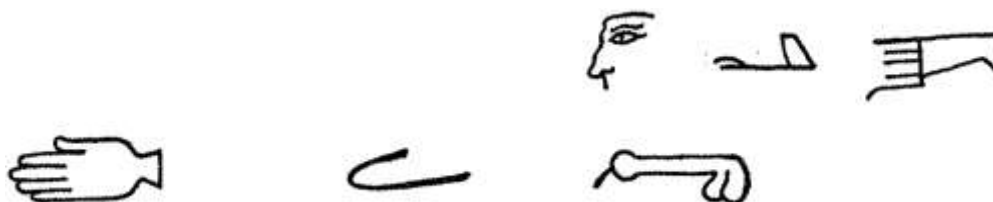
Nel corso della semplificazione lineare ideografica vengono soppressi altri dettagli e rimangono solo le corna, di nuovo la parte più alta. L'alto, il cielo, è il luogo degli déi; spesso appaiono delle corna sul capo di divinità (Ra., Dioniso, Apollo, ma anche il demonio) e di condottieri (Mosè, Fushi, Alessandro che si incorona con le corna sacre davanti agli egiziani).

Nel geroglifico un solo segno indica le corna, la corona, la fronte, l'alto rango,33 mentre l'immagine della



testa  significa "primo, principale, sommo di ogni cosa". Il termine "testa" si usa per indicare il "capo", il primo. Dal latino caput derivano "capitale", "capitolo"; nel caso del bestiame il "capo" indica l'intero esemplare.

L'acrocrasia si manifesta anche nella sporgenza di alcune parti rispetto al profilo della figura: "Il braccio può essere esteso e slanciato in avanti, come la lingua o l'organo maschile. Il geroglifico del braccio significa "autorità", "la punta del naso", "la parte prominente di una cosa". E' una significazione fallica, e in generale maschile e acrocratica." 34



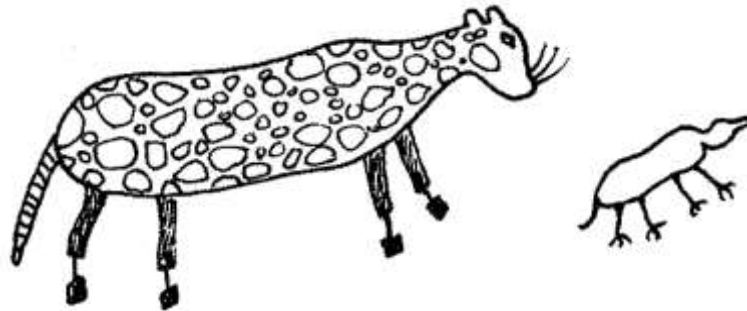
Il carattere acrocratico della sporgenza è quindi dovuto, oltre che all'evidenza visiva, all'investimento affettivo e sessuale: Kallir associa esplicitamente la pars pro toto ai fenomeni di feticismo che si verificano nei rapporti fra i sessi. 35

Il desiderio sessuale può fissarsi su organi o arti, che in questo caso diventano sostitutivi dell'intero organismo.

Anche per Werner gli affetti e le emozioni svolgono un ruolo rilevante nel meccanismo della pars pro toto e in generale nel modellamento primitivo della realtà. "La rappresentazione obiettiva è condizionata in larga misura da una valutazione affettiva. Si potrebbe parlare di prospettiva emotiva." 36 Nei disegni infantili e in quelli delle genti primitive "Viene disegnato più in grande l'elemento più importante, quello che è più significativo per il soggetto, e vengono diminuiti o trascurati del tutto gli elementi che non hanno alcuna risonanza affettiva.

E' a causa di questa predisposizione emotiva che le figure umane disegnate dai bambini sono dapprima per lo più tutta faccia ed hanno un tronco piccolissimo; e anche le braccia possono essere disegnate come straordinariamente lunghe, oppure venire solo abbozzate. Tutto dipende dall'interesse che è presente nel bambino." 37

Nel disegno di un indiano brasiliano le dimensioni



di un giaguaro e di un tapiro sono deformate a favore del primo, evidentemente ritenuto più forte e più interessante. 38

Nelle visioni ansiose degli psicopatici la persona temuta può ridursi ad una orribile faccia, senza corpo, fluttuante nell'aria.

Lo studio della psicogenesi dell'alfabeto deve avvalersi di tutte queste indicazioni, nel difficile compito di ridare vita alle immagini nascoste nelle lettere. Nessuna lettera alfabetica, infatti, rappresenta visivamente una figura intera: il meccanismo della pars pro toto, la selezione acrocratica e la prospettiva emotiva hanno soppresso le parti meno significative delle immagini arcaiche, lasciando nei segni fonetici delle presenze iconiche ridotte a tracce essenzializzate.

Kallir adduce anche delle motivazioni di carattere tecnico per la semplificazione grafica delle lettere: la necessità di risparmiare spazio e materiale per la scrittura (che impone delle rotazioni di novanta gradi di alcuni disegni, in tal modo sempre meno riconoscibili), ma anche di rendere più veloce la riproduzione dei disegni (di qui la stilizzazione e l'eliminazione di parti: vedi 1.4.1). Istruzioni e indicazioni indispensabili, per chi intende intraprendere un'indagine micro-psichica della vitalità perduta delle lettere.

Ma ha davvero senso parlare di una "vita" dei segni? Si tratta solo di una facile metafora?

## II.1.5 Percezione animistica e fisiognomica

Una delle acquisizioni più rilevanti della psicologia genetica è la scoperta di fenomeni animistici o fisiognomici nella percezione primitiva. Quella che all'adulto appare come la realtà "fisico-geometrica", per il bambino rappresenta un campo di continue interazioni dinamiche. "Questa dinamizzazione delle cose fondata sul fatto che gli oggetti sono sperimentati soprattutto attraverso l'atteggiamento affettivo e motorio del soggetto può condurre a un particolare tipo di percezione. Le cose percepite in questo modo appaiono animate e, anche se sono in realtà senza vita, sembra che esprimano una qualche forma interiore di vita." 39


Anche nell'ambiente adulto esiste una categoria di oggetti e immagini che sono comunemente percepiti come se esprimessero una vita interiore: si tratta dei visi e dei movimenti corporei umani e

animali. La fisionomia umana viene riconosciuta attraverso espressioni immediate; per questo Werner parla di una percezione fisiognomica. Nel primitivo questo fenomeno si estende, fino a coprire tutta la realtà percepibile.

Anche per l'adulto le proprietà geometriche delle linee possono coesistere con proprietà fisiognomiche: si è verificato sperimentalmente che la stragrande maggioranza dei soggetti riconoscono la corrispondenza fra questi tre metalli e queste tre linee: 40



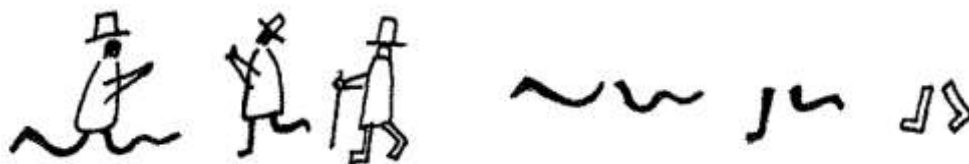
Molte dichiarazioni di artisti rivelano una analoga tendenza a percepire fisionomie nelle forme e nei colori (Werner riporta un significativo passo di Kandinsky, che attribuisce dinamiche ed espressioni vitali agli oggetti, alle linee e ai colori). 41

I bambini possono definire "crucele" una forma angolosa , provare compassione per una "povera focaccia" rotta in due pezzi, considerare "basso imbronciato" il numero 5; "soffice" il numero 4. Il 6 passeggia lentamente.

Qualunque cosa può essere percepita come un'espressione, un gesto. Ciò vale anche per l'attività rappresentativa: "Le rappresentazioni grafiche dei bambini non sono soltanto fenomeni ottici, ma sono, per così dire, dei condensati di tutto un atteggiamento che si esprime nella fisionomia dell'oggetto disegnato." 42

La forma appuntita o arrotondata viene vissuta da tutto il corpo, e questa esperienza viene proiettata nel disegno: le punte si lanciano verso l'alto, e verso il basso, volano, vengono tracciate con linee rapide e violente, minacciano di pungere; le curve si gonfiano e si estendono, mentre il loro autore può gonfiare le guance, partecipando al loro carattere fisiognomico. 43

Una fase ulteriore di questa tendenza psichica è la personificazione; Freud ritiene che la credenza in anime o spiriti sia successiva allo stadio "preanimistico" o "animatistico", nel quale il mondo viene fatto oggetto di proiezioni, impersonali, di emozioni. 44 Anche Werner considera molto più antichi i fenomeni di espressione fisiognomica rispetto alle personificazioni antropomorfe. Il gesto dinamico precede e sovrasta l'intento di imitazione verosimile; ciò appare evidente nei disegni infantili di uomini in movimento, le cui gambe sono grafemi non realistici.



Piaget enumera varie fasi nell'evoluzione del concetto di vita nel fanciullo: inizialmente la vita viene attribuita all'attività in generale, poi al moto, infine al movimento proprio e quindi alle piante e agli animali. Per i bambini del primo stadio il sole è vivo perché illumina, il vetro perché impedisce all'aria di entrare. 45

Nella Weltanschauung animistica, ricorda Kallir, non esiste una chiara distinzione tra la botanica e la zoologia; gli stessi eventi atmosferici possiedono una evidente vitalità, spesso associata a caratteri divini. 46

Il primitivo venera quella che noi consideriamo la "natura inanimata", interpretando gli animali come messaggeri degli spiriti cosmici. 47 La rappresentazione prevalente nelle pitture e negli ideogrammi preistorici zoomorfi è quella di profilo, che meglio ne esprime il movimento:

l'esigenza dinamicista e fisiognomica influisce così in modo determinante sulla scelta delle modalità rappresentative. I disegni che Kallir pone all'origine delle lettere sono indici di un "animalismo" primordiale, attivo sia sul piano onto- che filogenetico.

"Qualsiasi bambino dirà che S è un serpente. Come iniziale di 'serpente', 'serpe', la S offre una guida nelle due sfere: mostra il tipico modo di propulsione del rettile, rendendo al tempo stesso il suono che esso produce in due modi, vale a dire strisciando sul suolo e, vocalmente, col suo sibilo."48

Associando la convergenza simbolica alla percezione fisiognomica, possiamo ottenere una visione significativa di ciò che Kallir intende per "vita perduta" delle lettere. L'esempio della S-serpente rivela però anche la potenziale persistenza della vitalità originaria anche nella fase della alfabetizzazione. Werner infatti riconosce che "il bambino ha una concezione fisiognomica non solo del linguaggio parlato, ma anche del linguaggio scritto e stampato. In uno stadio precoce dell'infanzia, lo scrivere è spesso pensato come una specie di disegnare, poiché le curve e i tratti rettilinei che formano le lettere sono colti in modo fisiognomico, secondo i bisogni del bambino."49

I confini tra l'immagine pre-alfabetica e la lettera al-fabetica non sono dunque netti, né il passaggio avviene una volta per sempre. L'epoca dello scrivere sfuma in quella, originaria, del disegnare. (vedi II.3.1.)

Dopo aver descritto lo strutturarsi, attorno all'immagine, del pensiero primitivo, è inevitabile chiedersi se in tutto ciò non si nascondano i contorni di un pensare ancora possibile, non relegato per sempre nel passato dell'individuo e dell'umanità, ma capace di riaffacciarsi nel presente o addirittura nel futuro dell'uomo occidentale.

Il sapere alfabetico, fin dal momento della sua origine, ha costruito un solido sistema di auto-difesa, volto a rimuovere e a scongiurare il rischio di un ritorno dell'immagine primitiva. Nell'ambito semitico, l'auto-difesa della nuova scrittura è incentrata nella proibizione dell'idolatria, nel Dio invisibile, nelle tavole della legge. Il pensiero greco, scritto in un'alfabeto fin dall'inizio fonetico, ha sviluppato una diversa strategia di depotenziamento dell'immagine. Uno dei principi del sistema "difensivo" dei Greci è la psico-logia stessa, disciplina razionale volta allo studio e al controllo di ciò che accade nella psiche: emozioni, idee, sogni, immagini.

In questo capitolo abbiamo fatto largo uso di concetti psicologici, proprio nella descrizione del mondo "immaginario" primitivo che la psicologia rimuove e distanzia da sé. Ma allora i nostri risultati vanno di nuovo problematizzati da un punto di vista teorico distinto dalla psicologia, e capace di coglierne i pregiudizi e i limiti fondamentali.

Dovremo riconsiderare anche il concetto di "processo storico", l'altro principio sotteso alla analisi psicogenetica, che consente di distinguere lo stadio primitivo da quello evoluto e civilizzato. Solo nel contesto di una storia, individuale o universale, ha senso parlare di origini, fasi, paesaggi, evoluzioni.

La psicologia genetica si avvale dell'interazione dei due concetti di psiche e di storia; la sua strategia può quindi a buon diritto definirsi "psico-storica". 50

Solo in seguito a una trattazione critica dei principi della psicologia genetica potremo riformulare un bilancio di ciò che, nella psicogenesi delle lettere, è sfuggito fra le dita della strategia "psico-storica" e può costituire un valido riferimento per ulteriori prospettive di pensiero.



L'origine delle ricerche teoriche sulla psiche primitiva si confonde con l'avvento della filosofia stessa, responsabile della rimozione del "mito vissuto" (da allora trasformato in oggetto di scienza; vedi I.3.1.). Carlo Sini, in *Passare il segno*, fa risalire a Platone e ad Aristotele l'istituzione della visione storica e della strategia dell'anima, presupposti fondamentali (anche se spesso accettati inconsapevolmente) della psicologia genetica.

Fu Vico a tradurre la strategia dell'anima di Platone in chiave storica, avanzando l'ipotesi del parallelismo onto-filogenetico. Dall'infanzia alla maturità l'uomo ripercorre le fasi evolutive dell'umanità (per Vico si trattava delle età degli déi, degli eroi e degli uomini). E' la teoria della ricapitolazione, accettata da Kallir e, nella sostanza, anche da Werner.

"Il modo in cui Piaget considera il mondo infantile (e quello primitivo) non è altro, nelle sue categorie fondamentali (e perciò, come tali, inavvertite e mai poste in discussione), che un vichismo applicato." 58

L'infanzia e la preistoria mitica vengono dislocate (dalla strategia psicostorica come dalla psicologia genetica) nella prima fase della storia psichica, intesa come uno sviluppo lineare e unidirezionale.

"In altre parole: Vico fa del mito la prima tappa storica (e insieme psichica) del cammino ideal eterno che l'uomo compie; il mito viene senz'altro trasferito all'interno della strategia psicostorica, la quale riconosce nella ragione il momento veritativo dell'uomo e trasforma le altre umanità in tappe preparatorie e progressive dell'avvento della ragione medesima e della vera natura umana." 53

Alle "altre umanità" vengono fatte corrispondere le "altre scritture": Vico istituisce un parallelo fra storia dell'anima e storia della scrittura. Sini sottolinea che il concetto vichiano di scrittura è estremamente ampio e giunge a comprendere, oltre all'alfabeto, il linguaggio dei gesti e delle immagini. Sulla base di tale assunzione, Vico può considerare cooriginarie le lingue e le lettere, inaugurando quell'associazione tra parole e notazioni scritte che è anche alla base delle ricerche di Kallir.

Al culmine della civiltà umana vengono posti l'alfabeto e la filosofia, protagonisti della vittoria delle "cose astratte, metafisiche e matematiche" sulle "false religioni" dei geroglifici e dei cenni. La strategia psicostorica esibisce dunque una storia delle scritture e delle anime nella quale la tappa della ragione corrisponde alla scrittura alfabetica europea: la pratica dello scrivere appare legata (in un rapporto di causa-effetto) con la spiritualizzazione dell'umanità (vedi I.4.2.).

L'uomo occidentale, ormai psichicamente incapace di "entrare nella vasta immaginativa di quei primi uomini", è decentrato in se stesso dalla strategia dell'anima e gettato nel tempo lineare della storia progressiva". 54

Grazie all'interpretazione di Sini, Vico si rivela il fondatore e il precursore dell'approccio psicogenetico, adottato pressoché inconsapevolmente da Piaget, Werner, Freud e Kallir. Connettendo la strategia psicostorica alla storia della scrittura, diviene evidente che l'alfabeto è il punto di vista dal quale gli scrittori (psicologi e storici) esaminano e assoggettano i primitivi.

Nella sua ricerca sull'origine psicogenetica dell'alfabeto, Kallir non riesce a sottrarsi ai principali pregiudizi della psico-logia: ciò emerge con chiarezza da alcune pagine di *I luoghi dell'immagine* e la teoria della immaginazione, dedicate da Sini alla critica delle teorie esposte in *Sign and Design*. Si tratta di indicazioni relative ai limiti di Kallir, ma anche alle sue intuizioni che preludono ad un superamento della strategia dell'anima.

Sini definisce "tipica categoria positivista" il parallelismo orto-filogenetico, che conduce al privilegio del punto di vista occidentale sulle questioni fondamentali. 55 "L'ideologia evolucionistica, darwiniano-freudiana, è assunta da Kallir come una verità assoluta e indiscutibile." 56

Sul piano filosofico, il concetto di realtà (in sé) che viene inteso (secondo la visione metafisico-platonica) come suddiviso nei seguenti elementi: la distesa delle cose o realtà in sé, i soggetti

psichici con i loro corpi senzienti (anch'essi in sé) e infine le rappresentazioni (percettiva, memorativa, associativa, immaginaria). Il toro, ad esempio, esiste in sé, a prescindere da ogni rappresentazione; di esso il soggetto può avere una percezione realistica, presupposto dell'immagine mentale astratta e universale: l'idea del toro. L'idea potrà infine sottoporsi alla proiezione dei bisogni e dei desideri inconsci, che la trasformeranno in un simbolo o in una metafora: "forte come un toro", "Diomede era un toro". 57

Kallir non si discosta da questa concezione della realtà, tipica della scienza ma anche del senso comune occidentale. La sua descrizione del processo di produzione dei simboli e degli ideogrammi si iscrive integralmente nella strategia psico-semio-logica: "Questo processo porta dalla visualizzazione di un'immagine mentale reale a quella di una immaginaria, un'idea (dal greco eidos e idea- forma, figura, immagine). Nella scrittura, le immagini che denotano idee sono dette ideogrammi." 58 Non vengono problematizzati né la visione "normale", né il concetto di realtà, né l'esistenza di "immagini mentali".

Sini commenta: "Noi però sappiamo che la visione 'normale', o 'in sé' della realtà è una costruzione metafisica; e inoltre sappiamo che non ci sono 'pitture' nella mente. Il comune denominatore dei simboli, dice Kallir, è nella psiche: si tratta di 'proiezioni del medesimo meccanismo mentale' (ciò spiega la presenza insistente dei medesimi simboli in tempi e luoghi lontanissimi). La forza del subconscio è sempre presente e si 'incarna' in vario modo. Vediamo bene qui le due dimensioni dogmatiche che Kallir accetta senza discutere: ci sarebbe da un lato la visione del toro così come esso è (e il toro stesso nella sua realtà in sé), dall'altro una rielaborazione psichica immaginaria che obbedisce ai bisogni di sopravvivenza della specie. Questa rielaborazione (questo 'meccanismo mentale') viene poi 'proiettata' dall'interno al di fuori e abbiamo allora i 'simboli': prodotti 'spirituali' di un immaginario a sua volta in sé che sarebbe lo 'psichico'. Tutte le più tradizionali categorie metafisiche instaurate dal Platonismo sono qui inavvertitamente all'opera." 59

Kallir presuppone il concetto di psichicità inconscia: per l'esattezza lo desume da Carl Gustav Jung, che rappresenta un riferimento essenziale di Sign And Design.

Il tema dell'inconscio è estraneo alla psicologia genetica classica (Werner e Piaget), in quanto relativo più alla coscienza adulta che a quella evolutiva. In Kallir il concetto viene usato molto superficialmente, ma svolge un ruolo tutt'altro che trascurabile: nella prima pagina della introduzione l'intera ricerca viene fondata sull'irruzione dei simboli primordiali, dell'inconscio collettivo, nel 'subconscio personale' dell'autore.

Kallir si riferisce all'opera di Jung: La libido. Simboli e trasformazioni, nella quale si afferma che l'anima ha in certo qual modo una "stratificazione storica." 60

Grazie al parallelo onto-filogenetico e alla teoria della ricapitolazione (accettata anche da Jung come verità scientifica indiscutibile) è possibile associare la psiche preistorica a quella infantile, entrambe primitive.

Fin qui niente di nuovo, rispetto a Kallir, Werner e Piaget; il passo ulteriore consiste invece nella analisi di quei fenomeni della "psiche adulta" che rappresentano una regressione allo stato primitivo. Da una parte Jung si riferisce alle malattie mentali, che portano a sostituire la realtà con fantasie simili ai "prodotti spirituali del passato". Anche Werner aveva preso in esame la regressione psichica di natura patologica, ma Jung afferma che l'adulto, anche in condizioni di normalità psichica, presenta due forme diverse di pensiero: quello operativo e quello fantastico. Il primo lavora per la comunicazione, sforzandosi di imitare la realtà e di agire su di essa (sue massime espressioni sono la scienza e la tecnica); il secondo agisce senza sforzo, liberando i desideri soggettivi in fantasie improduttive. 61

Il senso "psicostorico" della distinzione junghiana fra le due attività psichiche non tarda a svelarsi: "Il pensare fantastico è una peculiarità degli antichi, del bambino, e delle razze umane inferiori." 62

Secondo l'operazione inaugurata da Vico, la strategia dell'anima passa dalla separazione (sincronica e gerarchica) dell'anima razionale da quella a-logica, alla stratificazione temporale (diacronica e progressiva) delle due mentalità. L'inferiore-superiore si traduce nel primitivo-evoluto.

“Ma ora noi sappiamo che questo pensare fantastico occupa molto spazio anche in noi, uomini moderni e adulti, e subentra non appena cessa il pensare regolato.” Nei sogni a occhi aperti e nelle fantasie diurne si perde a poco a poco la coscienza del presente e la fantasia prende il sopravvento. Ma, normalmente, nello stato di veglia il pensare fantastico agisce al di sotto della soglia della coscienza, vale a dire nell’inconscio. Ecco che la distinzione tra pensiero operativo e fantastico assume un’ulteriore forma: attività cosciente-attività inconscia.

Coerentemente alla logica psicostorica e psicogenetica, Jung identifica l’inconscio con gli strati più antichi della stratificazione storica dell’anima. 63

Ciò che i primitivi pensavano nella veglia, nell’uomo civilizzato sopravvive al di sotto della soglia della coscienza: nell’inconscio, in rare fantasie diurne, oppure nel sogno. Tutti noi, nel presente, abbiamo un inconscio, fantastichiamo, sogniamo. Il sognare è una parte della vita psichica infantile e arcaica, un tempo dominante nella veglia stessa, ma che ora è esiliata nella vita notturna. 64 Da tutto ciò è deducibile la vicinanza del sogno al mito.

Possiamo ora aggiungere alle determinazioni psicostoriche del pensiero primitivo (infantile, selvaggio, nevrotico) quelle del pensiero inconscio (sogno, fantasie diurne). Si tratta, in entrambi i casi, di forme di alterità rispetto al pensiero evoluto, razionale, conscio: la prima viene dislocata nel passato, la seconda sopravvive nel presente, al di sotto però della soglia della coscienza.

Questo quadro concettuale fa da sfondo anche alla teoria psicogenetica di Kallir, il quale però, secondo Sini è preda del più deteriore psicologismo e naturalismo. Non soltanto egli parla dell’inconscio come di una forza o di un fluido sotterraneo che spiegherebbe la formazione dell’immaginario antropologico, ma per di più sostiene l’esistenza di engrammi archetipici della mente umana che sarebbero fuori del tempo e dello spazio.”65

Le espressioni "fluido sotterraneo" e "archetipi fuori del tempo e dello spazio" sono tipicamente junghiane e rappresentano una particolare elaborazione teorica del concetto di inconscio (che Kallir dichiara peraltro di preferire a quella freudiana).

L’archetipo viene definito, in L’uomo e i suoi simboli, "la tendenza a formare singole rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni

individuali anche sensibili, continuano a derivare dal medesimo modello fondamentale.” 66

Gli archetipi sono tendenze istintive, innate ed ereditarie, caratterizzate dalla manifestazione simultanea di un’immagine e di un’emozione. 67

Si tratta di simboli collettivi inconsci che si rigenerano, al di là del tempo e dello spazio, nei miti e nei sogni.

Scrivono Kallir: "L’alfabeto porta l’impronta, di fatto è l’impronta, che gli archetipi nelle varie fasi dello sviluppo dell’umanità hanno impresso nella mente.” 68

La descrizione junghiana del meccanismo di formazione e di spostamento della libido (pulsione o desiderio originariamente sessuale) può spiegare in parte la psicogenesi delle lettere: la resistenza opposta alla sessualità primaria costringe la libido a spostarsi su oggetti che normalmente non hanno nulla a che fare con la sessualità, cioè a esprimere in forma asessuale un interesse di natura chiaramente sessuale. Ne derivano dei prodotti fantasmatici sostitutivi del reale, dei surrogati che per Jung devono essere arcaici e universalmente validi, come le pulsioni e gli oggetti che essi sostituiscono. Queste fantasie primordiali sono gli archetipi, che si manifestano in immagini simboliche comuni a tutta l’umanità e ad ogni epoca (e che, secondo Kallir, si imprimono nella mente umana e nei disegni che hanno preceduto l’alfabeto).

Ma il concetto junghiano di spostamento della libido presuppone la visione metafisica della realtà: da una parte sta il "vero posto", il sostrato reale della libido, dall’altra c’è l’atto sostitutivo, simbolico e fantastico (irreale, erroneo). Jung non dimentica mai la verità “obiettiva”, scientifica, del mondo (le cose in sé, i soggetti psichici, le rappresentazioni).

Lo spostamento libidico presenta caratteri simili alla trasponibilità magica descritta da Werner e Freud: in particolare, come nella magia per analogia, la libido si trasferisce dall’oggetto “proprio” ad uno analogo. 69

Trasporre, traslare, portare altrove: questi i significati del greco meta-phere, dal quale deriva la metafora, quella forza sovversiva della stabilità dei nomi e degli oggetti che già nella Retorica di Aristotele viene riconosciuta capace di "animare le cose inanimate". Il "mitico" Omero, sostiene Aristotele, rendeva mobili e viventi tutte le cose con il vigore della metafora, che (come l'energia della libido) si esercita e si alimenta nelle analogie. (I412a).

Ma allora, dietro lo spostamento libidico, la trasponibilità magica, l'animismo, la metafora, si nasconde forse il medesimo, quell'altro che la metafisica vede, con i suoi occhiali psicostorici, scuotere e minacciare il mondo "reale" da lei istituito?

Fin dalle sue origini greche, la razionalità conscia scruta gli spostamenti e le forze che si muovono nell'ombra del mito, dell'inconscio, del sogno; fin da allora la metafisica pone ai suoi confini gli enti più "scomodi", meno facilmente controllabili. Fra questi la metafora, forse il primo dei nomi attribuiti alla forza dell'irrazionale. 70

Può sembrare azzardato scorgere una tale continuità fra Aristotele e la psicologia contemporanea; scoprire, nelle diverse teorie storiche dell'anima a-logica, una sola strategia di indagine e di controllo.

Eppure Derrida, nel suo saggio Cogito e storia della follia, fa risalire addirittura a Parmenide la divisione fra le due vie: la via del Logos e la non-via, del senso e del non-senso, dell'essere e del non-essere. 71

Noi diremmo: della coscienza e dell'inconscio, dell'evoluto e del primitivo, della ragione e della follia. La lotta contro l'irrazionale accompagna dunque il Logos fin dal momento della sua nascita: "fu necessario che apparisse la follia, perché la saggezza avesse il sopravvento." (Herder)

Il concetto di follia comprende tutto ciò che il Logos classifica sotto il titolo della negatività, mette a tacere, costituisce come il suo contrario per difendersene e per imprigionarlo. 72

La prigione è la storia stessa, forza della ragione che rinchioda il negativo nei sotterranei dell'età primitiva (infanzia, preistoria, relative regressioni). Il monologo della metafisica si instaura sopra l'irrazionale, al quale viene imposto il silenzio. "La disgrazia dei folli, la disgrazia interminabile del loro silenzio, sta nel fatto che i loro portavoce migliori sono coloro che li tradiscono meglio; sta nel fatto che, quando si vuole esprimere il loro silenzio stesso, si è già passati al nemico e dalla parte dell'ordine." 73 I mitologi e gli psichiatri fanno l'archeologia di una parola interdotta (da loro stessi), traslitterano in caratteri alfabetici i segni immaginari dei primitivi. Ma una tale traslitterazione è il peggiore tradimento: richiama la libertà della follia all'ordine dell'alfabeto. Scrive Sini: "Ma che cosa è, in tal modo, propriamente rimosso? Sono rimossi e negati gli animali, e poi i selvaggi, i bambini e le donne. Questi ultimi rappresentano, per la ratio, il mondo della corporeità, del disordine, dell'incultura, dell'irrazionale; essi sono (o, quanto alle donne, sono stati) gli esclusi della scrittura, esseri di un mondo senza 'scrittura razionale'". 74

Solo divenendo adulti, civilizzati, alfabetizzati, potranno rientrare nella "storia universale", il cammino totalizzante dell'umanità unica, razionale.

Tornando allo specifico della strategia psicogenetica, siamo forse ora in grado di evidenziarne l'arma concettuale più efficace, nella lotta per il controllo del pensiero primitivo. In Werner l'operazione teorica fondamentale è l'apposizione di coppie concettuali: sincretico-differenziato, diffuso-articolato, indefinito-definito, rigido-flessibile, labile-stabile. 75

La formazione delle coppie avviene per via negativa; partendo da una caratterizzazione concettuale adulta (stabilità percettiva, distinzione tutto-parti, ecc.) si ottiene la relativa funzione primitiva con la formulazione del concetto opposto (in-stabilità, in-distinzione).

Anche in Jung e in Kallir la strategia psicogenetica è imperniata su alcune opposizioni concettuali (magia contro scienza, coscienza contro inconscio, pensiero fantastico contro pensiero operativo), forse meno esplicite che in Werner, ma altrettanto fondamentali per la comprensione della gerarchia e dell'evoluzione psichica. Persino Freud, come sottolinea Paolo D'Alessandro, "sembra sottintendere che da sempre esista la distinzione tra anima e corpo, tra spirito e materia, tra un dentro e un fuori; che da sempre, in fondo, esista l'uomo così come la metafisica lo intende." 76

Gli psicologi, insomma, sono interni al “punto di vista dell’anima”, trasmesso dai Greci all’intero occidente e “solo da qualche tempo messo in forse in campo filosofico. “Nessuno di loro riesce a sfuggire al meccanismo metafisico del “logos-non logos”, della eterna ripetizione del medesimo evento bipolare: “scienza del mito”, “ragione della follia”, “coscienza dell’inconscio”.

La psicologia genetica è dunque solo la traduzione, in chiave storica, di questo distanziarsi originario della ragione dall’irrazionalità? La sua unica possibilità destinale è parlare sul primitivo (ammutolito da lei stessa), obliando per di più l’origine e la condizione della propria parola?

Ma allora anche la teoria di Kallir sulla psicogenesi delle lettere risulta condannata alla mera riproduzione dell’avvento dell’alfabeto, all’imposizione della concezione metafisico-alfabetica del segno (convenzionale, intersoggettivo, strumentale).

Eppure, al di là delle premesse psico-logiche che abbiamo evidenziato, Kallir dimostra di instaurare di fatto un rapporto vitale, incontrollabile e fecondo con le lettere alfabetiche. Nel bilancio della sua ricerca critica su Sign and Design, Sini si dichiara almeno in parte soddisfatto: “Kallir, con le sue analisi e una straordinaria massa di materiale documentario, ha chiaramente vanificato tre pregiudizi: che il linguaggio parlato preceda in assoluto il linguaggio scritto; che tra segno scritto e segno parlato non vi sia alcuna connessione reale; che i segni del linguaggio siano del tutto arbitrari.(...) Questi tre passi compiuti da Kallir sono più che sufficienti per rovesciare dal profondo la 'strategia dell’anima', i privilegi metafisici della phoné e il dogmatismo moralistico e razionalistico instaurato da Platone.” 77

Le migliori acquisizioni di Kallir non sono dunque dovute al suo (discutibile) rigore teoretico, quanto alla straordinaria massa di materiale documentario e al lavoro delle sue analisi micro-psichiche.

Resta però da chiarire in che senso il suo contributo possa risultare rilevante in campo filosofico. L’uso improprio o smaccatamente psicostorico dei (pochi) concetti teoretici sembra precludere a Kallir la possibilità di avere un uditorio o aprire prospettive in filosofia. Da tale punto di vista le sue ricerche rischiano di risultare inutili e sprecate.

Kallir si dimostra consapevole del pericolo di rimanere inascoltato: “Il problema dell’alfabeto, come subito mi accorsi, non rientra nell’interesse di alcuna disciplina scientifica esistente.” 78

Ma forse è proprio questa stessa assenza uno dei motivi che ha spinto il filosofo J. Derrida a formulare l’ipotesi di una nuova, problematica disciplina: la grammatologia.

Della grammatologia è il titolo dell’opera in cui Derrida si occupa, tra l’altro, della storia della scrittura e dell’origine dell’alfabeto. Gli intenti e i metodi del filosofo francese si discostano profondamente da quelli di Kallir; tuttavia, fra i due autori è possibile trovare una serie di punti di contatto, se non addirittura una forma di complementarità.

Riserveremo al capitolo seguente la trattazione delle tesi filosofiche fondamentali di Derrida; per ora ci accontenteremo di evidenziare alcuni luoghi della sua opera che risultino significativi in rapporto alla psicogenesi delle lettere, impostando inoltre un confronto, per quanto possibile costruttivo, con Kallir.

In Della grammatologia si cerca, nella linguistica moderna, la possibilità di arrivare a "decostruire i concetti-parole fondatori dell’ontologia" (il riferimento contestuale ad Heidegger chiarisce che il termine "ontologia" va riferito alla metafisica e alle sue presupposizioni).

Ebbene, l’attuazione di tale penetrazione decostruttiva nella metafisica viene ricondotta da Derrida alla linguistica, o almeno ad un "certo lavoro che in essa e grazie ad essa si può fare". Ciò che qui ci interessa più direttamente è che: "Al di fuori della linguistica, è nella ricerca psicanalitica che questo modo di penetrazione sembra aver oggi le maggiori possibilità di attuarsi." 19

Seguiremo Derrida nelle sue analisi del "lavoro della ricerca psicanalitica", lavoro che peraltro si rivelerà (grazie anche alla connessione col metodo micro-psichico di Kallir) capace di accingersi non solo a decostruire la metafisica, ma anche a progettare prospettive future di pensiero.

Il senso di questo lavoro è destinato a rimanere oscuro, finché della scrittura si continuerà a fare teoria senza considerare che si tratta anche (e soprattutto) di una pratica.

### II.3. Grafologia e dislessia

La riflessione sulla scrittura, in Kallir e Derrida, converge nel progetto di nuove, ipotetiche discipline: la semantica bisferica, la grammatologia, la grafologia.

Kallir avvicina però la grafologia più alla divinazione che alla scienza: " 'Caratteri' - così definiamo le lettere stesse, e ciò non è accidentale; dal modo in cui sono disegnate da ogni individuo noi siamo in grado di definire il carattere dello scrittore; la rivendicazione di una solida base per la grafologia è giustificata, poiché c'è una logica nello scrivere. Il carattere di un individuo può essere letto dalla sua scrittura; quello di una nazione, un periodo, o un'intera civiltà, può essere compreso dalla composizione del suo sistema di scrittura. Nelle scritte di una persona possono divenire, a volte, evidenti e prevedibili dai grafologi degli indici di cambiamenti incombenti nella sua vita; analogamente, una corrente sotterranea dello spirito può alterare in anticipo i caratteri della scrittura di una nazione (o, un giorno, far sì che il mondo intero scopra un nuovo, in realtà antico, significato in uno dei suoi segni scritti." 80

Da una simile descrizione emergono problematiche e ambiguità rilevanti, che pure Kallir sembra ignorare.

Derrida propone invece una grafologia rinnovata, capace di oltrepassare i limiti di una scienza regionale, arricchita dai contributi della storia, della sociologia, dell'etnografia, della psicanalisi.

"Una simile grafologia culturale, per quanto possa essere legittimo il suo progetto, non potrà vedere la luce e procedere in modo almeno un po' sicuro se non nel momento in cui saranno delucidati problemi più generali e fondamentali: riguardanti l'articolazione di una grafia individuale e di una grafia collettiva, del 'discorso', se così si può dire, e del 'codice' grafici, considerati non dal punto di vista dell'intenzione di significazione o della denotazione, ma da quello dello stile e della connotazione; riguardanti l'articolazione delle forme grafiche e delle diverse sostanze, delle diverse forme di sostanze grafiche (le materie: legno, cera, pelle, pietra, inchiostro, metallo, vegetale) o di strumenti (punta, pennello, ecc. ecc.); riguardanti l'articolazione del livello tecnico, economico e storico (per esempio nel momento in cui si è costituito un sistema grafico e nel momento, che non è necessariamente lo stesso, in cui si è fissato uno stile grafico); riguardanti il limite ed il senso delle variazioni di stile all'interno del sistema; riguardanti tutti gli investimenti cui una grafia, nella sua forma e nella sua sostanza, è sottomessa." 81

Si tratta di inaugurare un sapere che consideri e indagli l'autonomia del significante scritto e delle sue componenti. Derrida prospetta la possibilità di una fecondazione reciproca fra grafologia e psicanalisi; tutto ciò in vista dell'apertura di nuovi campi di ricerca: una psicopatologia della vita quotidiana capace di cogliere l'importanza e la specificità del *lapis calami* (e di altri fenomeni psichici relativi allo scrivere), una storia della scrittura che superi i disorganici lavori preparatori finora compiuti (vedi I.4.2.); una psicanalisi della letteratura che sappia rispettare l'originalità del significante letterario. 82

La vastità di quei riferimenti va ben oltre i limiti di una scienza regionale; Derrida, in effetti, non considera tali né la grafologia né la psicanalisi, né tantomeno la grafologia psicanalitica, che dovrebbe in un certo senso includere e superare entrambe. L'idea di una grafologia psicanalitica viene a Derrida dall'incontro con gli studi di Melanie Klein, sul "ruolo della scuola nello sviluppo libidinale del bambino". La questione dell'alfabetizzazione viene esaminata alla ricerca dei residui pittografici nella scrittura fonetica, e negli elementi del significante scritto (lettere, punti, righe, superfici, ecc.).

Il bambino investe la scrittura di valenze simboliche sessuali: le I rappresentano il pene, il loro cammino il coito; il portapenne è un simbolo sessuale, che si espande scaricandosi nello scrivere. Omettere una lettera, dove andrebbe doppia, può indicare un conflitto latente col padre, identificato nella lettera mancante. Esistono anche significazioni meno esplicitamente sessuali: le righe possono rappresentare delle strade, sulle quali corrono le lettere (la i e la l formano una motocicletta, il, guidata dalla i).

Quest'ultimo fenomeno si collega direttamente alla percezione fisiognomica, descritta da Wemer (vedi II.1.5), che porta a riconoscere espressioni e gesti nei segni scritti. La linea di base della lettera L diventa un braccio, che sembra chiamare qualcuno. 84

Per un bambino la parola "coccodrillo", con la sua lunga serie di lettere, può avere qualcosa dell'aspetto sinuoso dell'animale.

Quando lo scrivere viene pensato come "una specie di disegnare", la forma grafica delle parole possiede un valore espressivo: "angosciato" (angstlich) viene scritto, angoloso e contratto di "felice" (froh).

angstlich      froh

Werner estende i suoi esempi ai casi di regressione patologica: un paziente deforma la parola "heiter" (allegro) fino a farla "sorridere" con le lettere piegate. 85

H E i T

La differenza fra il maschio e la femmina viene identificata, da un paziente di Freud, nella differenza fra la m e la n: la m ha un pezzo in più. 86

Rhoda Kellogg, in *Analisi dell'arte infantile*, descrive l'osmosi tra disegno e scrittura nel bambino. Nei primi scarabocchi sono già presenti le forme delle lettere alfabetiche, accanto a grafemi simili ai pittogrammi preistorici. 87

Il parallelismo tra il bambino e il primitivo viene instaurato sia dalla Klein che dalla Kellogg: nell'individuo rimangono tracce dei pittogrammi arcaici (primitivi), che sono simili ai disegni infantili. In un certo senso, entrambe applicano la teoria di Kallir delle "pitture decadute" all'alfabetizzazione infantile: i disegni decadono nelle lettere, lasciando però dei residui della condizione precedente.

In tutti gli autori citati, l'emersione di fattori anomali nella scrittura viene interpretata costantemente in termini negativi: sintomo di malattia mentale, allucinazione infantile, mancato superamento della fase primitiva, disturbo nell'apprendimento.

Rispetto alla lettura e alla scrittura corrette, la dislessia e la disgrafia rappresentano una degenerazione preoccupante, un difetto da eliminare. Rhoda Kellogg indica, col termine dislessia,

tutti i "disturbi oculo-cerebrali nell'apprendimento della lettura secondo i normali metodi di istruzione".88

Tenendo conto che le "Gestalt" (forme) delle lettere appaiono già come elementi del disegno spontaneo, la Kellogg riconduce la dislessia alla confusione tra le lettere e i disegni (tuttavia, nel disegno le Gestalt alfabetiche appaiono rovesciate, ruotate). "La cura consisterebbe nel far notare le differenze fra le Gestalt delle lettere nel disegno e nel linguaggio." 89

L'individuo deve essere portato alla consapevolezza che "vi è un solo modo di scrivere le lettere, ma molti per disegnarle". 90

Di nuovo, l'immagine va radicalmente allontanata e distinta dalla scrittura. Anche in rapporto alla dislessia, la razionalità occidentale ripete il senso fondamentale dell'avvento dell'alfabeto: la rimozione dell'immagine.

La grafologia delle lettere "anomale" è una lettura di sintomi, una diagnosi in vista di una terapia che riporti l'individuo alla normalità alfabetica.

Scriva Freud: "In generale, quando si trova un lapsus in una lettera, è segno che c'era qualcosa che non andava nello scrivente." 91

In questo contesto la posizione di Kallir rappresenta una interessante eccezione: il suo obiettivo di "riattivare la vitalità perduta delle lettere" trasforma la lettera anomala da sintomo a risorsa espressiva. Il metodo micropsichico di Kallir consiste fondamentalmente in una lettura dislessica dell'alfabeto, attenta ai fattori nascosti, rimossi e anomali più che a quelli "letterali." Dove il pedagogo e lo psicologo vedono l'errore e il sintomo, Kallir coglie il germe di una potenzialità espressiva, antica ma anche riattivabile nel presente e nel futuro.

In questo senso va interpretata la lettura "visionaria" della serie alfabetica delle lettere, come formula procreativa: "Le prime otto lettere del nostro alfabeto formano una processione, che racconta una chiara storia: l'uomo, creatore del sistema di scrittura, pone il suo autoritratto in testa alla processione:-A.


Egli incontra la donna; seguono le indicazioni delle labbra e del bacio, e le sue parti sporgenti, il seno:-B. L'occhio di lui si abbassa dal petto di lei, all'utero: -c. La penetrazione è indicata dall'inserzione del tratto di penna nella cavità:-nasce la G. L'atteso stato del grembo che cresce è dipinto:-D. Segue il processo della nascita:-E; e l'arrivo del bambino-digamma=F.(...) Infine, quel disegno è sostituito da quello di un uomo che alza le braccia al cielo, un uomo giubilante, un uomo che rende grazie al cielo per la ricca progenie che gli è stata concessa:-H." 92

### II.3.1. La V di Kallir e di Freud



Il progetto di una grafologia psicanalitica deve misurarsi con i risultati sia della grafologia culturale che della psicanalisi. Questo il motivo essenziale di un confronto fra Kallir e Freud; confronto che intendiamo istituire attorno ad una sola lettera alfabetica: la V. Trattandosi di un oggetto estremamente specifico, sarà più agevole rilevare le analogie e le differenze fra i due autori.

Il testo in cui Freud tratta, seppur marginalmente, della V, è Dalla storia di una nevrosi infantile (caso clinico dell'uomo dei lupi). La lettera appare nel paragrafo risolutivo del caso, accanto ad "altri materiali della prima infanzia". La nevrosi ossessiva del paziente viene ricondotta ad un trauma infantile: l'osservazione, avvenuta all'età di un anno e mezzo, della scena di un "coito a tergo" dei genitori. Dalla posizione della madre sorgono associazioni, tipicamente infantili, nelle quali il fattore costante è la forma delle gambe aperte, a V. La scena traumatica, secondo la ricostruzione del paziente, avvenne circa alle cinque del pomeriggio, indicate dal segno V romano. A quell'ora il soggetto è solito oscurarsi, persino all'epoca dell'analisi. All'età di due anni e mezzo la posizione della madre si ripete nella domestica, intenta a lavare il pavimento. Il bambino si eccita e urina per terra, suscitando minacce di castrazione. A tre anni la sorella maggiore tenta di sedurlo, richiamando una scena di seduzione fra la domestica e il giardiniere, le cui gambe erano aperte a V. L'anno seguente avviene il sogno dei lupi (dal quale il caso trae il nome): sei lupi bianchi minacciosi osservano il bambino, su un albero fuori dalla finestra. Le loro orecchie, attente ed

inquietanti, ricordano due V rovesciate: 

Ne deriva una zoofobia, estesa ai cavalli e, singolarmente alle farfalle. Nella lingua del paziente la farfalla è femminile; il fattore inquietante è nuovamente l'apertura, a V, delle ali.

Durante il periodo del trattamento, il paziente dichiara: "Ho sognato (...) di un uomo che strappava le ali a un'espa. Espa? - chiesi - che cosa intende? - ebbene, quell'insetto con le strisce gialle sul corpo, che punge.( ...) - Ma allora lei vuol dire vespa - corressi - Ah, si dice vespa? Credevo si dicesse espa. (la lingua madre del paziente, come sappiamo, non era il tedesco, ma egli - fatto comune - si serviva di questa circostanza per coprire degli atti sintomatici). Ma espa, allora, sono io: S.P."93

Vespa (wespe), privata della iniziale, diventa S.P. (es-pe, le iniziali del paziente), significando così il nevrotico, e la sua temuta castrazione.

Il lavoro dell'analisi ricostruisce così quello dell'inconscio, mentre entrambi ruotano attorno alla stessa lettera, la V.

Non si tratta però di un significante alfabetico: la lettura della V è dislessica, mentre la sua pratica è corporea, emotiva, sensoriale.

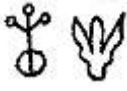



Il senso proviene più dagli spostamenti e dalle omissioni che dai significati "letterali".94


Non diverso appare il risultato delle ricerche di Kallir, che però si collocano nella sfera della collettività. Il "trauma" collettivo a cui si riferisce Kallir è addirittura la seconda guerra mondiale, cui è dedicato il pamphlet V is the War Aim, pubblicato privatamente a Oxford nel 1944. La domanda sulla finalità della guerra, secondo Kallir, non può trovare risposte verbali (né razionali, né ideologiche): la comprensione non passa per la lingua. La ricerca va condotta nell'ambito di una grafologia che sappia cogliere, dai segni scritti, i caratteri, i significati e i cambiamenti di un'epoca; nella storia dei segni si può leggere la storia dell'umanità.

Kallir riconosce nella V la chiave risolutiva, e il fine, della guerra ancora in corso. Il diffondersi di quel segno rappresenterà la risoluzione del conflitto, in virtù della forza di pacificazione che la V ha sviluppato nella sua storia.

I primi disegni della V vanno riconosciuti nelle biforcazioni dei dolmen iberici:





Seguono i pittogrammi dell'albero: hittita , cretese , runico , egiziano .



Presso i Semiti si perdono le radici  e presto si passa ai sistemi alfabetici: .


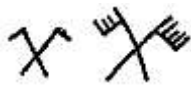


In Europa la V tardò ad essere introdotta; veniva confusa con la U. Dopo il mille si distinguono la vocale U e la consonante V. Ma l'arrivo della V, da Oriente, va connesso a un mutamento spirituale?

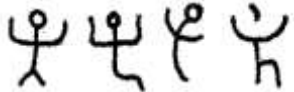
In Aramaico, la V appare in un cerchio O, che poi si apre nella U e infine arriva al nostro segno V. Ma il cerchio è un simbolo di perfezione e di sacralità; questi due caratteri si trasmettono nei segni successivi. Così la U, che apre le braccia e le alza al cielo. La trasformazione avviene all'epoca dei profeti, scossi da rivelazioni febbrili.


Il cerchio nei geroglifici indicava l'occhio , detto ajjn dagli

Ebrei. Ma con la scrittura quadrata l'ajjn diventa , le cui estremità superiori sono le jod (mani). La mano è da sempre associata allo scrivere; i numeri romani sono dita stilizzate: I II III IV V.

L'antica jod  raffigurava, oltre alle mani, le braccia e il corpo in un gesto di preghiera e di adorazione. La figura e le parti del corpo umano pervadono le scritture: la  è l'uomo, precorsa

da  gamma (che allude anche alla rotondità del corpo) e da  (con l'indicazione delle mani). Nel geroglifico le braccia alzate indicano pietà  o giubilo .

Dai geroglifici si passa ai segni sinaitici  e alle lettere sud semitiche (vau).



In questi segni si riconosce anche l'origine della H, il cui suono è il più divino e il più spirituale (soffio, fiato, sospiro). Nella V e nella H l'acrocrazia privilegia le braccia, omettendo la testa; nel disegno della mano v lascia solo le dita estreme. L'innalzarsi delle braccia (e l'aprirsi delle dita) è segno di vittoria, segno universale desiderato da tutti gli uomini; aspirazione verso il cielo, preghiera, ricerca di una comune origine in alto. Kallir riconosce nella W il segno del nuovo equilibrio, da ritrovare dopo la guerra.

Sia Freud che Kallir individuano nella V la chiave di lettura della storia (individuale per il primo, collettiva per il secondo). La lettera è la "chiave dei segreti del sogno" e la soluzione dell'enigma della guerra.

La finalità terapeutica della psicanalisi non va però confusa con quella "mistica" della grafologia di Kallir; né si deve ignorare che per Freud il comportamento dislessico della V è negativo, sintomatico di una situazione patologica, mentre per Kallir le anomalie extra-alfabetiche della lettera sono indici positivi, messaggi di speranza e di pace.

Entrambi però riconoscono alla V la capacità di fondare il comportamento umano, di influire nelle scelte e nelle azioni in modo determinante.

La lettera, in questa sua vita extra-alfabetica, sfugge alle tradizionali classificazioni degli enti: non è propriamente né una cosa né un segno, non funge da causa, né da effetto; resta incerto se si tratti di un oggetto reale o immaginario. Nella tripartizione metafisica di soggetto, oggetto e segno, la V di Kallir e di Freud non trova posto.

Eppure esiste un luogo originario, fondativo, della V: si tratta della scena primaria, teatro dei gesti corporei nei quali la lettera si fissa e dai quali trae ogni suo successivo investimento di senso.

Freud cita la scena del coito fra i genitori, Kallir il gesto dell'orante, che alza le braccia al cielo. Le coazioni nevrotiche e gli atti mistici si radicano e motivano nelle due scene corporee.

Ma qual è lo statuto di realtà della scena primaria? Essa è esistita realmente, o è frutto della fantasia? Freud afferma che nella psiche primitiva (infantile, inconscia) i desideri e gli impulsi hanno pieno valore di fatti, mentre non esistono distinzioni rigide tra pensare e agire. 95

La scena primaria, sia essa individuale o collettiva, può essere interamente prodotta (o perlomeno deformata) dalla fantasia dell'adulto, che proietta nell'infanzia una formazione fantastica nata da desideri successivi. Il paziente potrebbe, ad esempio, aver osservato da giovane la scena di un coito fra animali (a tergo), per poi spostarla, nell'infanzia, sui propri genitori. 96

Da parte sua, Kallir pone i disegni primordiali "al di là del tempo e dello spazio", quasi in un luogo mitico-mistico, anch'esso estraneo alla distinzione metafisica tra il reale e il fantastico. 97

Contraddicendo molte delle loro premesse psico-logiche, Freud e Kallir non giungono ad una rigorosa definizione e classificazione della V. La loro incertezza apre uno spiraglio nella gabbia dei concetti metafisici, consentendo la riattivazione della vita delle lettere. Lo spiraglio debitamente protetto ed allargato, potrà forse rendere pensabili nuovi organismi di segni, pratiche inedite di scrittura e di pensiero.

## II.4. Il geroglifico dei sogni

### II.4.1. L'immagine e il lavoro onirico

Freud non aveva molta considerazione della grafologia, intesa come l'arte di indovinare il carattere e predire il futuro di una persona, interpretandone la grafia.

Nonostante questa diffidenza di Freud, la psicanalisi stessa consiste fondamentalmente in una lettura di testi e segni personali, in vista della ricostruzione della storia psichica e della soluzione di situazioni patologiche.

Il progetto di una grafologia psicanalitica non può prescindere dal chiarimento delle analogie e delle differenze fra grafologia e psicanalisi. Ciò significa, in primo luogo, affrontare l'oggetto di studio del grafologo con quello dello psicanalista.

Quali sono dunque le grafie e i segni di cui si occupa la psicanalisi?

Si tratta, evidentemente, di grafie psichiche. Occasionalmente, queste grafie possono confondersi e sovrapporsi a quella alfabetica (è il caso del lapsus di scrittura, ma anche delle lettere dislessiche, come la V dell'uomo dei lupi). In condizioni normali, però, lo psicanalista si occupa di manifestazioni psichiche espresse in forma orale, non scritta. Dalla parola del paziente emergono i sintomi e i segni che consentiranno di ricostruirne la storia psichica.

Il sogno, espressione psichica fondamentale per la teoria freudiana, è un argomento privilegiato nel dialogo dell'analisi. Il compito dell'analista è però reso difficile da una radicale eterogeneità fra il linguaggio verbale del paziente e quello del sogno: "Prevalentemente si vive il sogno in immagini visive; (...) Una parte delle difficoltà nel raccontare il sogno proviene dal fatto che queste immagini devono essere tradotte in parole. 'Potrei disegnarlo - ci dice spesso il sognatore - ma non so come dirlo'."99

Si tratta di un complesso lavoro di traduzione: dal codice iconico del sogno al linguaggio verbale del paziente. Come il lettore alfabetico, lo psicanalista si trova di fronte ad un messaggio privo di immagini, rigorosamente fonetico.

Nel testo onirico, secondo Freud, le parole sono raffigurate plasticamente, assumono forma concreta. Per rendere conto delle difficoltà presenti nella raffigurazione plastica di parole, Freud invita il lettore a tradurre in immagini un articolo da giornale. Dichiarò poi, significativamente: "Dovreste in un certo senso tornare dalla scrittura alfabetica a quella ideografica." 100

Questa affermazione, per noi straordinariamente preziosa, è seguita da ulteriori precisazioni. Freud osserva che, nella traduzione delle parole in immagini, bisognerebbe affidarsi ai meccanismi del lavoro onirico.

"Riuscirete così, in certa misura, a compensare le goffaggini della scrittura ideografica costretta a sostituire la scrittura alfabetica."101

Il sogno, insomma, presenta moltissimi tratti in comune con il lavoro necessario ad un uomo cosciente per tradurre in immagini uno scritto. Analoga, ad esempio, è la perdita dei legami logici delle parole (perché, come se, o-o, ecc.), non raffigurabili iconicamente. Si tratta di un limite espressivo fondamentale, una "goffaggine" che rende problematica la strutturazione e la comprensione di qualsiasi discorso.

"Analogamente presentano le arti figurative, pittura e scultura, nei confronti della poesia, che può servirsi del discorso.(...) Prima di giungere alla conoscenza delle proprie leggi espressive, la pittura si sforzava di compensare questo svantaggio. In certi quadri antichi, dalla bocca delle persone dipinte si facevano pendere biglietti, sui quali era scritto il discorso che il pittore disperava di raffigurare nel quadro." 102

Sia la pittura che il sogno lottano contro i limiti espressivi ad essi conaturati, sviluppando espedienti e formule capaci di recuperare almeno alcuni dei nessi logici perduti. "Così il sogno si allontana ora più ora meno dal testo che ha di fronte per l'elaborazione".103

Ad esempio, il nesso logico della simultaneità può essere riprodotto da un sogno, il quale "procede in ciò come il pittore che, per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e i poeti che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima di un monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità." 104

Per raffigurare i rapporti causali, il sogno dispone in sequenze o gerarchie alterate, oppure trasforma un oggetto in un altro (la metamorfosi allude quindi all'effetto della prima forma sull'altra).

La relazione logica della somiglianza si avvantaggia notevolmente dei meccanismi onirici: analogie, concordanze, connessioni, possono essere raffigurate nel sogno con molteplici mezzi. Freud ricorda che già Aristotele aveva colto l'importanza delle analogie nell'interpretare i sogni; 105

“Somiglianza, concordanza, comunione vengono raffigurate dal sogno, in generale, per concentrazione in un'unità che è già presente nel materiale onirico oppure viene creata ex novo. Il primo caso può essere definito identificazione, il secondo formazione mista. L'identificazione viene applicata nel caso di persone; la formazione mista, nel caso in cui siano cose a comporre il materiale della mescolanza, per quanto si diano anche formazioni miste di persone. Spesso le località vengono trattate come persone.” 106

La concentrazione viene anche definita da Freud condensazione: "La produzione di persone miste e persone collettive è uno dei principali mezzi di lavoro della condensazione onirica." 107

Anche le parole e i nomi sono sottoposti al lavoro di una "chimica sillabica" che le scompone in parti, per poi ricostruire unità verbali bizzarre e inconsuete.

Sul piano delle immagini, Freud ritiene che esistano dei mezzi artificiali capaci di costruire concentrazioni e persone miste; ad esempio "il procedimento in base al quale Galton ottiene i suoi ritratti di famiglia, proiettando le due immagini una sopra l'altra, per cui i tratti comuni spiccano più netti, mentre quelli che non concordano si cancellano a vicenda e risultano nel quadro indistinti." 108

Di nuovo, il lavoro onirico e quello del produttore di immagini vengono associati. Finora abbiamo incontrato l'illustratore di testi, lo scrittore ideografico, il disegnatore di "fumetti", il pittore, il fotografo.

Freud porterà anche gli esempi dell'autore di mitogrammi"(vedi I.4.1.) e del disegnatore di indovinelli a figure (rebus).

Quanto ai "mitogrammi" Freud dichiara: "Il processo psichico che interviene nella formazione mista, durante il sogno, è evidentemente identico all'atto di immaginare o riprodurre, durante la veglia, un centauro e un drago." 109

I centauri e i draghi appartengono a quelle coalescenze preistoriche di figure che Leroi-Gourhan definisce "insiemi mitografici". Freud conosceva le scritture ideografiche (lineari), ma non riconosceva nel mitogramma una forma di scrittura. Per questo, i suoi significativi riferimenti alle scritture non-alfabetiche dovrebbero essere integrati con più espliciti richiami alla mitografia. E' ciò che cercheremo di fare, dopo aver concluso la trattazione dei mezzi di raffigurazione del lavoro onirico.

Freud ritiene che, nel sogno, la traduzione figurativa del pensiero astratto svolga un ruolo molto più significativo della simbolizzazione. La psicanalisi deve prendere le distanze dalla interpretazione simbolica del sogno (la cui chiave viene scelta arbitrariamente da un interprete), ma anche dal metodo popolare di decifrazione, che "tratta il sogno come una specie di linguaggio cifrato in cui ogni segno viene tradotto, secondo una chiave prestabilita, in un altro segno di significato." 110

A partire da questo metodo, sarebbe possibile fissare il significato in codice di ogni segno in un "libro dei sogni".

Invece, Freud si dichiara "quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto." 111

In psicanalisi si può parlare di simboli onirici, ma solo tenendo conto che "questi sono spesso plurisignificanti e ambigui, di modo che, come nella scrittura cinese, soltanto il contesto ci consente di volta in volta l'interpretazione esatta." 112

La relazione simbolica onirica va compresa a partire da strutture complesse (non immediate né univoche) dell'espressione per immagini.

“Per esempio, ho davanti a me un indovinello a figure (rebus): una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell'alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata dall'apostrofo, eccetera. Potrei ora cadere nell'errore critico di dichiarare assurda questa composizione e i suoi elementi.(...) Evidentemente, la valutazione esatta del rebus si ha soltanto se

io (...) invece mi sforzo di sostituire ad ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un'immagine." 113

Freud continua affermando che il sogno é "un indovinello a figure di questo tipo".

Una traduzione fra due sistemi espressivi così distanti (immagini e parole) sfocia necessariamente in una deformazione: nel sogno si verificano sostituzioni mediante frammenti, allusioni, adozioni di segni secondari con funzione determinativa, eccetera. 114

Oltretutto, "il sogno è per così dire diversamente centrato": su di esso agisce una forza psichica di censura che determina lo spostamento del desiderio onirico su elementi secondari, deformati, indiretti. 115

I concetti di deformazione e di spostamento ci appaiono in verità sospetti. Essi infatti presuppongono la credenza in una forma e in un luogo propri, rispetto ai quali il sogno risulterebbe deforme e decentrato.

Allo stesso modo, parlare di regressione e di indeterminatezza nel sogno significa aderire ad una visione evolutiva e coscienzialista della psiche, vale a dire ai capisaldi della strategia psicostorica. 116

In effetti, esiste una sostanziale convergenza tra le concettualizzazioni freudiane del lavoro onirico e quelle del pensiero primitivo elaborate dalla psicologia genetica (vedi II.1.). Molte delle sostituzioni oniriche, ad esempio, soggiacciono al principio della pars pro toto; altre si avvalgono degli stessi meccanismi della magia (contiguità, somiglianza). La condensazione e la formazione di figure miste hanno molto in comune con la convergenza simballica e l'organizzazione percettiva sincretica. L'animismo si confonde, all'origine, con i fenomeni del sogno. 117

Non intendiamo però sopravvalutare i pregiudizi psicostorici di Freud, che in parte abbiamo già esaminato e che vengono superati da una ben più interessante componente costruttiva.

Ci sembra, ad esempio, che dal confronto fra il lavoro onirico e quello dei produttori di immagini possano sorgere indicazioni preziose per la comprensione teorica e la stessa progettazione delle arti figurative.

Una siffatta riflessione e pratica dell'immagine è anche il presupposto per un nuovo colloquio con i "pensieri e segni primitivi". Un colloquio che sappia però porsi "in ascolto del linguaggio". Vale a dire, in questo caso, di un linguaggio che non è esclusivamente né prevalentemente fonetico.

#### II.4.2. La psiche come scrittura

Dalla trattazione del lavoro onirico emerge con sufficiente chiarezza che Freud considera il sogno come una sorta di linguaggio.

"Per linguaggio non si deve intendere qui la pura espressione del pensiero in parole, ma anche il linguaggio gestuale e qualsiasi altro tipo di espressione della attività psichica, come la scrittura." 118

Derrida, nel saggio Freud e la scena della scrittura, esamina il percorso freudiano a partire da una metafora fondamentale: "non è un caso se Freud, nei momenti decisivi del suo itinerario, fa ricorso a modelli metaforici che non sono presi dalla lingua parlata, dalle forme verbali e neppure dalla scrittura fonetica, ma da una grafia che non è mai subordinata, esterna e posteriore alla parola.(...)"

Freud allora non si serve semplicemente della metafora della scrittura non fonetica; non ritiene opportuno fare uso di metafore scritturali a fini didattici. Se questa metafora risulta indispensabile è perché chiarisce forse (...) il senso della scrittura coerentemente intesa.” 119

Se Freud adotta la scrittura come metafora dei meccanismi psichici, non si riferisce alla scrittura fonetica: essa è troppo subordinata alla parola.

"Ma il sogno non ha anch'esso l'uso della parola?"

'nel sogno noi vediamo ma non udiamo', diceva il Progetto. Per il vero, (...) Freud allora non pensava tanto all'assenza quanto alla subordinazione della parola sulla scena del sogno. Anziché scomparire del tutto, il discorso assume allora funzione e dignità diversa. E' ambientato, circondato, investito (in tutti i sensi della parola), costituito. Si inserisce nel sogno come la leggenda nei fumetti, in quella combinazione pitto-geroglifica in cui il testo è un'aggiunta, non l'arbitrio della narrazione.” 120

Abbiamo già incontrato l'esempio freudiano dei "biglietti" scritti nei quadri antichi, indici di una volontà espressiva che cerca di compensare (nella pittura come nel sogno) la carenza di messaggi verbali.

Ancora più significativa è l'affermazione che, per riprodurre il lavoro onirico, bisognerebbe "in un certo qual modo tornare dalla scrittura alfabetica a quella ideografica." All'inizio del capitolo sul lavoro onirico, nella Interpretazione dei sogni, Freud dichiara: "Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come delle esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. Noti questi, i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno.” 121

Freud osserva che l'interpretazione non deve considerare i segni onirici come mere immagini rappresentative, ma deve coglierne le relazioni simboliche. Proprio come nella "lettura" di un rebus, cioè di quel tipo di scrittura che Derrida definisce "catena significante di forma scenica". 122

La decifrazione delle antiche scritture figurative, secondo Freud, è "perfettamente analoga" a quella dei sogni: "Sia nel primo che nel secondo caso esistono elementi che non sono determinati per l'interpretazione o la lettura, ma che devono semplicemente assicurare in qualità di determinativi la comprensione di altri elementi." 123

La funzione del segno determinativo è indispensabile per la decifrazione del "geroglifico" dei sogni; "le antiche scritture conoscono una quantità di indeterminatezze che noi non tolleremmo nella nostra lingua. Ad esempio, il termine ken in Egiziano significa sia "forte" che "debole". Il primo significato si determina aggiungendo ai segni fonetici la figura di un uomo in piedi, il secondo aggiungendo quella di un uomo accovacciato. 124

Anche nel sogno esistono degli elementi destinati solo alla spiegazione di un altro segno: la presenza di una figura secondaria, in una scena onirica, può precisare il significato dell'intera scena (es.: "c'era anche mia madre"). 125

L'esistenza di simili fattori determina la multilateralità del segno onirico, che può essere inteso in senso positivo o negativo (opposizione), storicamente (come reminiscenza), simbolicamente, a partire dalla formulazione verbale, oppure come determinativo.

"Nonostante questa multilateralità, è lecito dire che la raffigurazione del lavoro onirico, che non si propone certo di essere compresa, non presenta al traduttore difficoltà maggiori di quelle offerte ai loro lettori dalle antiche scritture geroglifiche." 126

Ma la difficoltà più consistente, nella traduzione, è l'eterogeneità dei significanti (parole contro immagini) che ne impedisce una sostituzione (codificata) da un linguaggio all'altro, senza che anche i significati vadano perduti.

Derrida afferma che nella scrittura psichica la differenza fra significato e significante non è mai radicale, mentre il senso del segno è strettamente legato al corpo del significante: "Poiché il corpo del significante costituisce l'idioma per ogni scena di sogno, il sogno è intracucibile." 127

Noi riteniamo che la questione non vada posta solo in termini di traduzione, ma anche di trascrizione; vale a dire, in rapporto ai passaggi da una scrittura ad un'altra, di forma diversa. Per esempio, come indica lo stesso Freud, dalla scrittura ideografica a quella alfabetica.

Una simile trascrizione non può ignorare i problemi del passaggio, storico e psicogenetico, dall'ideogramma all'alfabeto (in tal senso questa ricerca può essere propedeutica per un futuro lavoro di traduzione, sia dei segni che delle pitto-ideografie). Qui si giocano le possibilità e le impossibilità dell'interpretazione dei sogni.

Non dobbiamo però ridurre il problema della trascrizione alla sostituzione dei segni di una scrittura con quelli di un'altra. Le differenze fra i sistemi di scrittura non riguardano solo la natura dei singoli segni, ma anche la loro strutturazione spazio-temporale (vedi I.4.1.). Su questo piano, la differenza fra la scrittura alfabetica e quella ideografica è meno radicale rispetto a quella fra la scrittura lineare e quella mitografica (pluridimensionale).

Freud allude più volte alla struttura non-lineare delle rappresentazioni oniriche: come la pittura, il sogno riunisce in una sola scena persone ed oggetti appartenenti a epoche e momenti diversi. La causa e l'effetto possono invertire la loro posizione cronologica, oppure presentarsi simultaneamente nella stessa immagine. La simultaneità è la legge fondamentale delle formazioni miste che Freud paragona ai personaggi mitografici della tradizione (centauri, draghi).

Scriva Derrida: "Qui non si tratta di una negazione del tempo, di una sosta del tempo in un presente o in una simultaneità, ma di un'altra struttura, di un'altra stratificazione del tempo." 128

La rappresentazione onirica è policentrica, mentre quella puramente verbale è unilineare (la catena parlata), irreversibile.

Freud osserva che l'indeterminatezza è un carattere comune ai sogni e alle scritture antiche; in queste ultime risulta indeterminata la direzione stessa dello scritto: è possibile allineare i segni da destra a sinistra, da sinistra a destra, in verticale. A margine, Freud aggiunge che la lettura può essere guidata dal verso dei volti delle figure. 129

Quest'ultimo fattore, a nostro avviso, indica che la linearità, nelle scritture ideografiche, mantiene uno spessore propriamente corporeo, e non meramente temporale, arbitrario e convenzionale (come nella scrittura alfabetica). Ciò significa che il verso dei volti (umani o animali) è un residuo mitografico nelle scritture ideografiche lineari: l'alto e il basso, la destra e la sinistra sono rapportati ad uno spazio corporeo pluridimensionale.

Tutto ciò va connesso a quella fondamentale funzione della scrittura che Derrida definisce spaziatura.

E' la "spaziatura (pausa, bianco, punteggiatura, intervallo in generale, ecc.) che costituisce l'origine della significazione." 130

Essa è sempre "il non-percepito, il non-presente e il non-conscio" che articola lo spazio e il tempo (il divenir spazio del tempo e il divenir tempo dello spazio).

Lo spaziare del sogno va posto in relazione con quello della scrittura: secondo Freud, "ogni volta che mostra due elementi l'uno accanto all'altro, (il lavoro onirico) garantisce l'esistenza di un rapporto singolarmente intimo tra i loro corrispettivi nei pensieri del sogno. E' come nel nostro sistema di scrittura: ab, significa che le due lettere vanno pronunciate come una sillaba; a b, con uno spazio vuoto nel mezzo, permette di riconoscere a come l'ultima lettera di una parola e b come la prima lettera di un'altra." 131

La contiguità spazio-temporale consente di riconoscere le unità segniche distinte, nel sogno come nella scrittura. La spaziatura è dunque la base, non-conscia e non-percepita, della identificazione dei segni.

Le differenze nella spaziatura determinano differenze radicali nel pensiero stesso: basta confrontare il principio di identità, nel quale la contiguità di due lettere A ne determina l'esatta identificazione (e distinzione da B), con un segno mitografico, coalescenza simultanea di caratteri contraddittori (un esempio da Freud: la dea egiziana Mut, sia uomo che donna, sia animale che umana 132).

Se dunque il sogno va compreso a partire dalla scrittura, le scritture vanno a loro volta radicate nel loro spaziare originario, vita scritturale intraducibile (intrascrivibile) e irriducibile, fondamento non-



conscio dello spazio e del tempo. Nella spaziatura si cela un nodo concettuale che cercheremo in seguito di sciogliere, anche se ciò richiederà ulteriori passaggi teorici, che ancora dobbiamo intraprendere.

Quanto a Freud, va detto che non si seppe trattenere fino in fondo dalla tentazione di una traduzione codificata e cifrata dei sogni: “Una volta presa confidenza con l’uso abbondante del simbolismo per la rappresentazione onirica di materiale sessuale, bisogna chiedersi se molti di questi simboli non si presentano come i segni della stenografia, con un significato fissato una volta per sempre e ci si sente tentati di abbozzare un nuovo 'libro dei sogni', secondo il metodo cifrato.”<sup>133</sup>

L’anima alfabetica di Freud reclama la fissazione univoca dei segni e dei significati, in osservanza dell’ideale di un testo immobile, scrittura di pietra, archivio dei contenuti consci e inconsci. Derrida denuncia la profonda connivenza tra la scrittura fonetica e il Logos (metafisica della presenza, tempo della logica), connivenza che coinvolge tutti i concetti freudiani, senza eccezione.

Fin da Platone e Aristotele il Logos illustra con metafore scritturali i rapporti tra ragione ed esperienza, percezione e memoria. Freud arriva a rappresentare la struttura dell’apparato psichico come una macchina di scrittura.

In tal modo, da una parte porta a compimento le indicazioni delle metafore tradizionali, dall’altra “apre un nuovo tipo di interrogazione sulla metaforicità, sulla scrittura e sulla spaziatura in generale.”<sup>134</sup>

In particolare, riteniamo fondamentale la descrizione, nella Nota sul notes magico, della psiche come tecnica di scrittura. Freud parte dall’osservazione che il foglio di carta consente una fissazione delle tracce eterna nel tempo ma limitata nello spazio. Al contrario, la lavagna fissa i segni per un tempo limitato, ma in uno spazio senza limiti, (Derrida commenta che, come Platone, Freud considera qui la scrittura come una tecnica al servizio della memoria). Un piccolo strumento, il “notes magico”, offre sia una superficie di ricezione sempre disponibile, che delle tracce persistenti: un foglio fine, sovrapposto ad una tavoletta di cera, viene premuto da una punta, che lascia tracce permanenti sulla cera ma cancellabili sul foglio, mediante la sola separazione delle due superfici.

”Se si pensa che, mentre una mano scrive sulla superficie del notes magico, l’altra stacca di tanto in tanto dalla tavoletta di cera la pagina stessa che la ricopre, si può avere la rappresentazione sensibile di come io volevo raffigurarmi il funzionamento del nostro apparato psichico di percezione.”<sup>135</sup>

L’interrogazione che sorge da questo passo è di vasta portata: l’analogia fra la psiche e le tecniche di notazione è solo una comoda metafora, oppure nasconde un profondo rapporto tra il pensiero e la scrittura?

Riserveremo alla risposta una parte del prossimo capitolo, più direttamente dedicato alle questioni di natura filosofica.

Quanto alla grafologia psicanalitica, essa dovrà tener conto di tutto ciò che concerne la psicogenesi delle lettere, ma anche del contributo più innovativo di Kallir: la tensione alla riattivazione della vita perduta delle lettere. In altri termini, occorre oltrepassare il pregiudizio psicostorico che relega l’immagine nella dimensione negativa del sintomo, dell’errore, dell’illusione fantastica.

Lo stesso Freud, che riconosce all’immagine un ruolo primario nel lavoro onirico e nell’inconscio, non esita poi a sottoporla al principio (psico-onto-logico) di realtà.

In tal modo il colloquio col primitivo (bambino, selvaggio, psicotico, sognatore) si trasforma nel monologo dello scrittore alfabetista su un’immagine inerte e ammutolita.

In questo senso è più audace e originale Kallir, che scorge nei fattori dislessici delle lettere una risorsa espressiva positiva, sia dal punto di vista teorico che da quello operativo (storico, sociale, religioso).

La tecnica, agire ragionato, è il nodo in cui si intrecciano la teoria e la prassi. Le tecniche dell’immagine e della scrittura racchiudono allora i segreti del costruire e del pensare; segreti inaccessibili allo scrittore che persegue la verità, obliando la natura del proprio scrivere.

## NOTE AL SECONDO CAPITOLO

1. A.Kallir, Sign and Design, cit. Pag. 187
2. Ibidem, pag. 5
3. Ibid, pag. 324
4. Ivi., pag. 43
5. Questo libro di Heinz Werner, comparso per la prima volta nel 1926 in lingua tedesca col titolo Einführung in die Entwicklungs-psychologie è stato ripubblicato, in forma ampliata nel 1940, col titolo di Comparative Psychology of Mental Development (New York, International Universities press, inc.); trad. It. Di B. Garau, Psicologia comparata dello sviluppo mentale, Firenze, Barbera, 1970.  
Facciamo riferimento, per le citazioni, all'edizione italiana.
6. A. Kallir, Op. cit., pag. 8
7. Ibidem
8. Op. Cit., pag. 46
9. H. Wermer, Op. cit., pag. 24
10. Op. cit., pagg. 27-28
11. Op. cit., pag. 29
12. Op. cit., pag. 31
13. A.Kallir, Op.cit., pag. 9
15. Op. cit., pag. 269
16. Op. cit., pag. 293
17. Op. cit., pag. 9

18. H. Wermer, Op. cit., pag. 347
19. Op. cit., pag. 341
20. Op. cit., pag. 343
21. Freud si riferisce all'opera di Frazer *Ramo d'oro*; l'analisi freudiana della magia si trova nel terzo capitolo di *Totem e tabù* (1912-13), in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Boringhieri, 1978, vol. 7.  
La definizione della magia è in Op. cit., pag. 89, mentre A. Kallir la riporta, in *Sign and Design*, pag. 170.
22. OSF, vol. 7, pag. 87
23. H. Werber, Op. cit., pag. 344
- 23-a. OSF, vol. 7, pag. 86n. Freud cita G. Frazer, *Golden Bough*, (3°ed., 2voll., Londra, 1911) vol. 1, Pag. 87n.
24. OSF, vol. 7; pag. 114. Nel paragrafo 4.2.a. Freud tratta dell'"Origine del totemismo", riportando le teorie di vari studiosi dell'epoca. Nella nota 2, a pag. 9.6, si riconosce la funzione magica delle immagini zoomorfe preistoriche.
25. A. Kallir, Op. cit., pagg. 23-24.
26. Op. cit., pag. 58
27. A. Kallir, Op. cit., pag. 24
28. H. Wermer, Op. cit., pag. 51
29. Op. cit., pag. 152
30. D. Düringer, *The Alphabet*, London, Hutchinson (3° ed. 2 voll.) 1968; vol. 2, pag. 104. La traduzione è nostra. È notevole l'analogia di questi "meccanismi sincretici" con la "chimica sillabica" che Freud pone alla base della formazione delle parole nel sogno (*L'interpretazione dei sogni*, OSF, vol. 3, pagg. 273, sgg.).
31. H. Werner, Op. cit., pag. 261
32. A. Kallir, Op. cit., pag. 21
33. Op. cit., pag. 22
34. Op. cit., pag. 36
35. Op. cit., pag. 112
36. H. Wermer, Op. cit., pag. 148
37. Op. cit., pag. 150
38. Op. cit., pag. 148
39. Op. cit., pag. 71
40. Op. cit., pag. 72
41. Op. cit., pagg. 72-73. La presenza di fenomeni animistici e magici nell'arte è osservata anche da Freud: "L'onnipotenza dei pensieri" si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un settore: quello dell'arte. (...) L'arte, che non ha certo esordito come l'art pour l'art, era in origine al servizio di tendenze oggi in gran parte estinte. Si può supporre, che fra queste si trovassero intenzioni magiche di ogni sorta". (OSF, vol. 7, pag. 96).
42. H. Wermer, Op. cit., pag. 76
43. Op. cit., pag. 76
44. OSF, vol. 7, pagg. 96-97. Freud riconosce la coincidenza della sua teoria psicoanalitica con la "teoria di R. R. Marett, il quale fa precedere l'animismo da uno stadio 'preanimistico', il cui carattere è meglio definito col nome di 'animatismo' (teoria dell'animazione universale)".
45. J. Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1926; trad. it. di M. Villaroel, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Torino, Boringhieri, 1966. Pag. 120.
46. A. Kallir, Op. cit., pag. 289
47. Op. cit., pag. 77
48. Op. cit., pag. 278
49. H. Werner, Op. cit., pag. 259

50. La nozione di “strategia psicostorica” viene chiarita nel paragrafo seguente. Per una sua descrizione più esauriente, rimandiamo a C. Sini, *Passare il segno*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
51. C. Sini, *Passare il segno*, pag. 308
52. Ibidem
53. Op. cit., pag. 312
54. Op. cit., pag.306. Derrida rileva in Rousseau una operazione analoga a quella vichiana: si distinguono “tre stati di società, tre lingue, tre scritture (selvaggio/barbaro/civile; cacciatore/pastore/agricoltore; pittografia/ideo-fonografia/fonografia analitica)”. Tali categorie rimangono fondamentali per la storia della scrittura (basti pensare a Diringher). (J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pag. 331).
55. C. Sini, *I luoghi dell’immagine e la teoria dell’immaginazione*, Milano, UNICOPLI, 1962, pag.122.
56. Op. cit., pag. 116
57. Op. cit., pagg. 144-145
58. A.Kallir, Op.cit., pag. 23
59. C. Sini, Op. cit., pag.122
60. Kallir cita: C. G. Jung, *Wandlung und Symbole der Libido*, Leipzig und Wien, F. Deuticke, 1912; trad. di G. Mancuso, *La Libido. Simboli e trasformazioni*, Roma, Newton Compton, 1975; pag. 28
61. Op. cit., pag. 18
62. Op. cit., pag. 24
63. Op. cit., pag. 28
64. Op. cit., pag. 21
65. C. Sini, Op.cit., pag. 122
66. C. G. Jung, *L’uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980; pag. 52
67. Op. cit., pag. 79
68. Op. cit., pag. 95
69. “Questo trasferimento avviene, come abbiamo più volte accennato, attraverso lo spostamento su un analogo. La Libido viene sottratta al suo vero posto e trasferita su un altro sostrato.” (C. G. Jung, Op. cit., pag. 142).
70. La questione viene sviluppata in A. Cazzullo, *Metafora: Aristotele e l’ermeneutica contemporanea*, Milano, UNICOPLI, 1983.
71. Il saggio è contenuto in: J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pag. 79
72. Op. cit., pag. 46
73. Op. cit., pag. 45
74. C. Sini, *Passare il segno*, pag. 306
75. H. Werner, Op. cit., pag. 51
76. P. D’Alessandro, *Il mito di un’origine tra evento e interpretazione*, in *L’uomo, un segno*, n° 3, Milano, 1982, pag. 43
77. C. Sini, Op. cit., pagg. 121-122
78. A. Kallir, *Sign and Design*, cit., pag. 1
79. J. Derrida, *Della Grammatologia*, cit., pag. 25
80. A. Kallir, *V is the war Aim*, Oxford (pubblicato privatamente), 1944, Pag.15
81. J. Derrida, Op. cit., pag. 103
82. J. Derida, *La scrittura e la differenza*, cit., pag. 297
83. Ibidem, ma anche *Della grammatologia*, pag. 103
84. H. Werner, Op. cit., pag. 77
85. Op. cit., pag. 259 sgg.
86. S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), in OFS, vol. 4, pagg. 97-98
87. R. Kellogg, *Analisi dell’arte infantile*, Milano, Emme, 1979, pag. 22
88. Op. cit., pag. 343

89. Op. cit., pag. 344
90. Ibidem
91. S. Freud, Introduzione alla psicoanalisi, (1915-17), in OFS, vol. 8, pag. 248
92. A. Kallir, Sign and Design, cit., pag. 228
93. S. Freud, Dalla storia di una nevrosi infantile (caso clinico dell'uomo dei lupi) in OFS, vol. 7, pag.567
94. Per la ricostruzione del caso, in rapporto alla lettera V, ci siamo riferiti in parte alle dichiarazioni dello stesso Freud, in parte all'interpretazione, di stampo lacaniano, esposta in A. Rifflet Lemaire, Introduzione a Jacques Lacan, Roma, Astrolabio, 1972, pag. 187, sgg.
95. S. Freud, Op. cit., in OFS, vol. 7, pagg. 162-164
96. Op. cit., in OFS, vol. 7, pag. 532. Per una analisi critica della questione della scena primaria, vedi A. D'Alessandro, art. cit., pag. 29 sgg.
97. A. Kallir, V is the war Aim, cit., pag. 27
98. S. Freud, Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie) (1932) in OFS, vol. II, pag. 158
99. S. Freud, Introduzione alla psicoanalisi, (1915-17), in OFS, vol. 8, pag. 265
100. Op. cit., pag. 346
101. Ibidem
102. S. Freud, L'interpretazione dei sogni (1899), in OFS, vol. 8, pag. 288
103. Op. cit., pag. 289
104. Ibidem
105. Op. cit., pag. 100, n 2. Un ulteriore aspetto della fondazione aristotelica delle analisi psicologiche. In particolare, ci sembra significativa la vicinanza tra il lavoro onirico in Freud e la metafora in Aristotele: entrambi si avvalgono delle somiglianze per motivare le associazioni immaginarie.
106. Op. cit., pag. 295
107. Op. cit., pag.272. Per l'esattezza, i due termini non vanno identificati, anche se possiedono molti tratti in comune; la condensazione, insieme allo spostamento, è uno dei meccanismi più generali del sogno. La concentrazione invece è solo un mezzo di raffigurazione del lavoro onirico.
108. Op. cit., pagg. 271-272
109. Op. cit., pag. 298
110. Op. cit., pag. 100
111. Op. cit., pag. 106
112. Op. cit., pag. 325
113. Op. cit., pagg. 257-258
114. Op. cit., OFS, vol. 8, pag. 340
115. Op. cit., OFS, vol. 3, pag. 282
116. Op. cit., OFS, vol. 8, pag. 351. (vedi II.2).
117. Op. cit., OFS, vol. 8, pag.340. (riferimento alla pars pro toto); Op. cit., OFS, vol. 7, pag. 82 (origine dell'animismo).
118. S. Freud, L'interesse per la psicoanalisi, (1913), in OFS, vol. 7, pag. 249.
119. J. Derrida, Op. cit., pag. 257
120. Op. cit., pag. 281. Derrida si riferisce al Progetto di una psicologia (1895), OSF, vol. 2
121. S. Freud, Op. cit., OSF, vol.3, pagg. 257-258
122. Op. cit., pag. 282
123. Op. cit., OFS, vol. 7, pag. 260
124. Op. cit., OFS, vol. 8, pag. 349
125. Op. cit., OFS, vol. 3, pagg. 295-296
126. Op. cit., pag. 314
127. J.Derrida, Op. cit., pag. 272
128. Op. cit., pag. 283
129. S. Freud, Op. cit., OFS, vol. 8, pag. 397

130. J. Derrida, Della grammatologia, cit., pag. 76
131. S. Freud, Op. cit., OFS, vol. 3, pag. 290
132. L'esempio, con una trattazione analitica, si trova in Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci (1910), OFS, vol. 6, pag. 233 sgg.
133. S. Freud, Op. cit., OFS, vol. 3, pag. 323
134. J. Derrida, Op. cit., pag. 258
135. S. Freud, Nota sul notes magico (1924), OFS, vol. 10, pag. 68

### III. TEORIE DELL'IMMAGINE CHE TACE

#### III.1. Derrida e l'ABC della filosofia

In filosofia l'interrogazione sul fondamento si articola da sempre attorno al nodo del concetto. Vale a dire, adottando una definizione filosofica del segno, non attorno al polo del significante ma a quello del significato.

In esplicita opposizione a questa strategia dominante, Jacques Derrida accusa il pensiero filosofico (l'intera storia della filosofia) di fondarsi su un atto originario da sempre obliato e dissimulato: la rimozione, o cancellazione, del significante.<sup>1</sup> L'accusa si rivela particolarmente grave perché è accompagnata dalla denuncia di una profonda connivenza tra il Logos filosofico e la scrittura fonetica, fra i significati metafisici e i significanti alfabetici.<sup>2</sup>

Da una parte la filosofia oblia e trascura la componente tecnico-corporea del segno (escludendola dalle operazioni fondative del Logos), dall'altra si avvale a tal punto del significante scritturale da meritarsi la definizione di "logocentrismo: metafisica della scrittura fonetica (per esempio di quella dell'alfabeto)."3 Secondo Derrida, la storia del pensiero filosofico è "la storia che associa la tecnica e la metafisica logocentrica da circa tre millenni." 4

Con questo riferimento ai "tre millenni" si allude forse all'epoca della scrittura fonetica, o addirittura la data d'origine dell'alfabeto? Ciò significherebbe porre il problema della partecipazione semitica (in particolare, ebraica: vedi 1.3.) alla fondazione del logocentrismo, "metafisica della scrittura fonetica". La questione (peraltro non marginale) dovrà rimanere qui nella forma di una domanda: "Siamo Ebrei? Siamo Greci? Noi viviamo nella differenza tra l'Ebreo e il Greco, che forse è l'unità di ciò che si chiama la storia." 5

Se l'alfabeto è anche (e originariamente) semitico, la filosofia fin dalla sua origine parla Greco. Ma il parlare filosofico non va inteso primariamente come una espressione orale. Lo rileva acutamente Martin Heidegger: "I Greci considerano la lingua, in senso abbastanza lato, otticamente, cioè a partire dallo scritto. E' qui che la parola detta si stabilizza. Dire che la lingua è, significa che essa sussiste nell'immagine scritta della parola, nei segni della scrittura, nelle lettere grammata. E' per questo che la grammatica rappresenta la lingua in quanto veramente essente; mentre invece attraverso il flusso delle parole, la lingua si perde nell'inconsistente. Così dunque, fino alla nostra epoca, la teoria della lingua è stata interpretata grammaticalmente." 6

Le "voci" fondamentali della filosofia vanno intese più propriamente come "scritture"; Derrida afferma che "l'essere è una Grammatica". L'ontologia e la grammatica si confondono nello scrivere.7 E' evidente che in un simile contesto teorico la scrittura non può essere ridotta ad una tecnica di espressione del pensiero; a meno che la nozione di "tecnica" non assuma una dignità diversa da quella abituale, antropologico-strumentale.

Una significativa valutazione della tecnica, in sede filosofica, è quella compiuta da Heidegger: "Il termine 'la tecnica' è qui inteso in senso così essenziale che il suo significato si identifica con quello di 'metafisica compiuta'". 8 Già nella *techne* greca va riconosciuta la condizione fondamentale del dispiegarsi dell'essenza della metafisica. Anche Derrida scorge l'unità della metafisica e della tecnica: il logocentrismo è una figura della *techne*. 9

Ciò che qui ci riguarda più da vicino è il nesso tra la filosofia e la tecnica della scrittura (per scrittura intendiamo evidentemente quella fonetica, vale a dire alfabetica). Seguiremo, nelle sue implicazioni più significative, l'ipotesi di una indistinzione originaria fra alfabeto e filosofia; in altri termini cercheremo di mostrare come la scrittura alfabetica possa rivelarsi la struttura fondativa del sapere filosofico. L'obiettivo è negare, con Derrida, che "ci sia di fatto una differenza fra grammatica e ontologia." 10 Anche Heidegger, come abbiamo visto, riconosce fin dalla filosofia greca il primato della scrittura sulla lingua, e l'interpretazione "grammaticale" della teoria del linguaggio.

Nella storia della metafisica la scrittura resta fundamentalmente un tema represso e spostato, "ma che esercita una pressione permanente ed ossessiva dal luogo in cui resta contenuto." 11

Nel saggio *La pharmacie de Platon*, Derrida si prefigge di indagare l'equivoca sorte teorica della scrittura, ("farmaco" e "veleno" al tempo stesso) proprio nel suo contesto inaugurale: la filosofia platonica. Nei confronti della tecnica alfabetica, Platone inizialmente avanza una serie di pesanti accuse: supplemento superfluo della parola, pratica vergognosa del logografo (che non ha il coraggio di proclamare oralmente le proprie opinioni), ripetizione senza sapere, strumento che provoca la perdita della memoria e la fiducia in ciò che è esteriore.

Lo scritto appare fisso, morto rispetto al Logos vivente, del quale risulta addirittura un parassita. Ma solo una lettura cieca e superficiale può ritenere che Platone condanni semplicemente la scrittura: al tempo stesso egli la rivaluta fino a considerarla il più nobile dei giochi, quello che deve avere la precedenza.12 Il detto contro la scrittura, osserva Derrida, contraddice se stesso già nel momento in cui si scrive; eppure esso continuerà ad apparire nella "lettera" dei testi filosofici occidentali. Nel platonismo (e nell'ontoteologia che ne deriva) il primato di fatto della scrittura,

anche se non si esprime direttamente, porta alla identità fra grammatica e ontologia. Per individuarlo, Derrida ricorre ad alcuni indizi apparentemente secondari nel testo platonico: in particolare le metafore, definite “esclusivamente ed irriducibilmente scritturali”. Traendo esempi e analogie dalla scrittura alfabetica, Platone istituisce i principi del logocentrismo. 13

Questa strategia risulta evidente nella Repubblica, dove l’alfabetizzazione, intesa come capacità di distinguere le lettere, è l’esempio e il presupposto analogico della fondamentale facoltà di distinguere il modello (eidos) dalla copia. (402 a b). Platone, nonostante le ripetute condanne dell’uso sofistico della tecnica alfabetica, non può nascondere la sua profonda connivenza con la scrittura: “Non soltanto perché è scrittore (...) e perché non può, né di fatto né di diritto, spiegare che cos’è la dialettica senza ricorrere alla scrittura; non soltanto perché giudica che la ripetizione del medesimo sia necessaria all’anamnesi, ma anche perché la giudica indispensabile come iscrizione del tipo (è notevole che typos si applichi con uguale pertinenza all’impronta grafica e all’eidos come modello...). 14

Le “metafore” delle lettere portano chiarezza nel discorso, introducono l’alterità e la determinazione (Filebo, 17 a b - 18 b d). Attraverso gli stoikeia (elementi o lettere: l’omonimia non è certo casuale) le differenze e le relazioni danno ordine al mondo (delle parole e delle cose), diviene pensabile e possibile l’imitazione dell’essenza che sta alla base del linguaggio (Cratilo, 424 b-425 a). Sottoposti all’analisi di Derrida, i capisaldi della teoria platonica della conoscenza rivelano un profondo radicamento nella scrittura. I riferimenti di Platone alle lettere, secondo Derrida, solo in apparenza sono metaforici o pedagogici: di fatto obbediscono alla necessità costante (seppure mai tematizzata) di far apparire la legge della differenza dell’analogia, della proporzionalità, la struttura stessa della relazione. 15

La discussione ontologica sui nessi e le mescolanze degli enti trae una chiarificazione decisiva dall’analogia con le lettere: “Se alcune cose ammettono la mescolanza, e altre no, avverrà presso a poco come per le lettere dell’alfabeto. Infatti alcune di queste, comunque ciò avvenga, non si accordano fra di loro, altre sì, invece, si accordano.”(Sofista, 252 e-253 a).

Gli esempi trattati dalla scrittura e dalla scienza grammaticale attraversano l’intera opera di Platone, comparando proprio nei passaggi più significativi sul piano della fondazione teorica delle discipline.

“Nel campo politico, la struttura è una scrittura. Al momento dell’ultima difficoltà, quando non è possibile nessun’altra risorsa pedagogica, quando il discorso teorico non può formulare diversamente l’ordine, il mondo, il cosmo del politico, si ricorre alla ‘metafora’ delle ‘lettere grandi’ e delle ‘lettere piccole’.” 16 Se la miopia ci impedisce di leggere i “caratteri piccoli” degli individui, solo il ricorso ai “caratteri grandi” dello stato ci renderà possibile la lettura (Repubblica, 368 c e).

Il carattere pubblico della verità si radica nell’anonimato dello scritto, un significante quasi insignificante a disposizione di tutti. 17

Una simile disponibilità consente alla scrittura di essere il custode delle leggi, oggetti ideali ai quali si può tornare a piacimento; il legislatore è uno scrittore, il giudice un lettore. 18

Solo la notazione scritta rende possibile la costituzione e la fissazione pubblica di un sapere storico, nel quale si manifesta la stessa “storia della filosofia”.

Ma, ci avverte Derrida, finché la filosofia tiene lo sguardo sul dentro della sua “storia”, le riesce impossibile vedere il modello enigmatico della linea, struttura basilare della scrittura che arriva a determinare le concezioni occidentali dello spazio e del tempo. Il concetto mondano della temporalità (omogenea, unidirezionale, in continuo movimento retto o circolare, dominata dalla forma dell’”ora”) non è pensabile senza la linearizzazione del linguaggio, a sua volta derivata dalla scrittura.

Come dimostra Heidegger, una simile concezione del tempo determina dall’interno tutta l’ontologia, da Aristotele ad Hegel. 19 Nel Timeo (20 a-23 e) Platone riconosce, attraverso la favola di Solone in Egitto, il debito della storia verso la scrittura: solo alle “lettere” è possibile ricostruire e far rivivere il passato. 20 Ancora nel Timeo il tempo viene descritto come l’immagine



eterna dell'eternità (la quale permane nell'unità) che procede secondo il numero (37 d). Come nella definizione aristotelica del tempo (il numero del movimento secondo il prima e il poi) Platone ricorre alla notazione numerica, introducendo la dimensione scritturale più intima e propria del nostro spaziotempo: lo scritto alfa-numerico. E' questa la base non solo del concetto mondano di temporalità, ma anche dello spazio dell'oggettività geometrica, "un oggetto o un significato ideale prodotto in un momento della scrittura." 21

Si tratta di ciò che Heidegger definisce "lo spazio tecnico-scientifico", vale a dire quella "estensione uniforme, di cui nessun luogo ha caratteristiche particolari, equivalente in ogni direzione e tuttavia non percepibile mediante i sensi. "22 Ma già Platone tratta di quella "natura che riceve tutti i corpi", il ricettacolo e il supporto di tutte le cose che è in sé informe e disponibile a ricevere l'impronta di infinite figure (Timeo, 48 e-51 e).

Se la nostra ipotesi è conseguente, si dovrà cercare nel supporto stesso della scrittura, il foglio o la pagina, il modello dell'idea geometrico-scientifica dello spazio.

Esso infatti è il ricettacolo informe, il porta-impronte (numeri e lettere) dalla estensione omogenea, equivalente in ogni direzione (il verso della scrittura, si sa, è meramente convenzionale), lo sfondo non percepibile ai sensi del lettore.

Con la spazialità concludiamo questa breve serie di cenni sull'"ABC della filosofia", volti a mostrare il radicamento dei principi del pensiero filosofico nella tecnica della scrittura. Non riteniamo certo di aver dato risposte esaurienti alle questioni sollevate, né di aver esaurito gli argomenti significativi per questa ricerca. (basti pensare, ad esempio, all'uso delle lettere nella logica formale aristotelica). 23 Ma il nostro interesse principale non è rivolto all'"ABC della filosofia" (che meriterebbe ben altro spazio in una indagine più specifica), quanto al suo risvolto particolare che investe la scrittura, l'immagine e la relativa "teoria". Abbiamo già affrontato, in sede storica e psicologica, la condizione delle immagini nell'epoca del sapere alfabetico. Anche se non sono mancati alcuni spunti teoretici, si tratta ora di tematizzare la questione in sede propriamente filosofica.

#### 111.1.1. L'immagine alfabetizzata

Nell'immagine più che nella scrittura si misura la distanza tra l'Ebreo e il Greco. Mentre nel contesto ebraico l'avvento dell'alfabeto rappresenta una rottura e una rivoluzione rispetto alle scritture pitto-ideografiche circostanti, al punto da motivare la proibizione sinaitica delle immagini. (vedi 1.3.), in Grecia la scrittura alfabetica arriva in forma puramente fonetica (i nomi delle lettere sono convenzionali, e non "figurati" come quelli semitici) e non si scontra con alcuna forma evoluta di pitto-ideografia.

Semmai la rottura avviene con il mito, sapere orale pre-alfabetico, e quindi di nuovo in campo propriamente verbale. Al mito corrisponde, in sede figurativa, una forma arcaica di scrittura per immagini: la mitografia (vedi I.4.1.) In Grecia infatti troviamo una fiorente figurazione mitografica, in cui lo scrivere e il dipingere si uniscono nella notazione iconica (non lineare) dei contenuti del

mito orale. 24 La distanza fra il mitogramma e la scrittura alfabetica è però tanto profonda da impedire qualsiasi rischio di confusione; non si motiva quindi alcuna proibizione delle immagini, come quella imposta dal Dio “geloso” e invisibile degli Ebrei. L’immagine mitografica greca non verrà proibita o rimossa, ma solo adattata alle esigenze della nuova cultura alfabetica, preoccupata piuttosto di sostituire al mito il sapere filosofico.

Nel carattere rigorosamente fonetico, della scrittura si radica il fonocentrismo della cultura greca, presupposto di quell’etnocentrismo che ha condotto la Grecia e poi l’Occidente ad impadronirsi della cultura mondiale. Derrida considera la fonetizzazione “origine storica e possibilità strutturale della filosofia così come della scienza.” 25

Il fatto che i Greci avessero una concezione e un uso strettamente fonetico della scrittura si rivela nella spiegazione platonica dell’origine dei segni alfabetici. Platone, ignorando del tutto i problemi connessi al decadere delle pitture preistoriche nell’alfabeto (vedi I.1.), considera le lettere a prescindere dalla forma visiva e quindi solo in quanto suoni (vocalici e consonantici).

Nel Cratilo la loro origine viene ricondotta agli organi della fonazione (lingua e labbra), che con il loro movimento producono una significazione minimale e primaria delle lettere. Così, ad esempio, la pronuncia della R (ρ) richiede una intensa vibrazione della lingua. Per questo la R viene usata nelle parole che esprimono il movimento, come *rhéin* (scorrere) o *tròmos* (tremore). Pronunciando invece la L (λ), la lingua scivola; quindi la lettera compare in parole come *léion* (liscio), *liparòn* (unto). Al contrario la GH (γ) si oppone allo scivolamento della lingua, e quindi eccola in *glischròn* (viscoso) e *gloiòdes* (attaccaticcio). (426 c - 427 c).

Da questi esempi emerge la strategia fonocentrica della filosofia greca, che non condanna le potenzialità iconiche dell’espressione scritta, ma semplicemente la oblia, incentrando sulla lingua il problema della scrittura. Lo scritto viene considerato come segno della parola. Segno di segno, dunque, ma anche imitazione, riproduzione: scomponendo la voce in elementi astratti e spaziali la scrittura in un certo senso la imita perfettamente. La voce, de-composta nello scritto, è ad un tempo al meglio conservata e corrotta (costretta al silenzio). 26 La scrittura è animata da un impulso al raddoppiamento: duplica graficamente il significante fonico, produce un’immagine della cosa a mezzo di lettere e sillabe. 27

Nel Cratilo si afferma ripetutamente che il nome imita l’essenza delle cose; e la imita, per l’appunto, mediante le lettere e le sillabe, adeguatamente combinate fra loro. Platone ricorre in questo caso ad una metafora rovesciata, rispetto a quelle già citate: per spiegare il funzionamento della scrittura, la pone in analogia con la pittura.

Come i pittori mescolano e accostano i colori di cui dispongono per ottenere immagini simili al reale, così chi istituisce i nomi deve associare e comporre le lettere, per imitare coi nomi l’essenza delle cose (424 b-425 a).

Con questa manovra, in realtà, è la pittura che viene presa al laccio: d’ora in poi il pittore dovrà soggiacere al meccanismo imitativo della scrittura, sarà contagiato dal fatale impulso al raddoppiamento che contraddistingue la tecnica fonetica. La strategia platonica vuole creare una pittura “a immagine e somiglianza” della scrittura .

Scrivendo Derrida: “la somiglianza fra la pittura e la scrittura, è la somiglianza stessa: il fatto che queste due operazioni devono innanzitutto mirare ad assomigliare.” 28

Ma se il fonocentrismo concepisce sia lo scrivere che il dipingere come tecniche mimetiche, lo fa a partire dallo scrivere: l’immagine deve alfabetizzarsi, imparare a riprodurre la luce come la scrittura riproduce la voce. In realtà è l’esattezza della riproduzione alfabetica che funge da modello per la mimesi artistica (431 c e).

Ma l’artista, piegato alla legge dell’alfabeto, è per di più perennemente destinato a fallire nel suo intento mimetico: solo un dio potrebbe fare una copia, per esempio di Cratilo, riproducendone non solo il colore e la forma, ma anche l’interno e il calore, il moto, l’anima e la mente. Chi pure riuscisse a farlo, cadrebbe nella delusione di non avere di fronte Cratilo e la sua copia, ma propriamente due Cratili (432 b c). Come Sisifo, il pittore è condannato ad uno sforzo eternamente vano.

Al contrario, l'imitazione dell'alfabeto è già da sempre perfetta: al riparo da ogni rischio di illusione o di confusione col modello. (la voce), le lettere duplicano esattamente il significante fonico. Il sapere alfabetico-filosofico elabora quindi una svalutazione ontologica della copia prodotta dall'artista: essa è lontana di tre gradi dalla verità originaria, la *physis* creata dal dio, e inferiore anche alle copie costruite dall'artigiano (Repubblica, 596 b-598 c). Copia di copia, dunque.

Analizzando la teoria platonica dell'immagine, Carlo Sini rileva una strategia di emarginazione e depotenziamento dell'immagine stessa, che viene "collocata nel luogo che conserverà fino ad oggi: luogo della parvenza e della somiglianza, luogo della mezza luce e della possibilità di errore e di abbaglio." 29

Il filosofo, esperto dell'ordine "reale" degli enti, si oppone al sofista accusandolo di produrre immagini ingannatrici, "fantastiche" (che non rispettano le proporzioni e corrispondono solo illusoriamente al modello) e non "icastiche" (cioè vere e proprie copie, identiche al soggetto nelle proporzioni e nei dettagli) (Sofista, 235 d-236 c). Seppure con intenti e linguaggi diversi, il filosofo greco e il pio israelita individuano il loro nemico in colui che "produce le immagini" (rispettivamente, il sofista e l'idolatra).

Solo la filosofia stabilisce e fissa nella scrittura alfabetica la struttura del reale (che verrà poi indagata dalle scienze particolari); all'arte rimane la possibilità di mimare quello stesso "reale", pur nella consapevolezza che la sua riproduzione sarà sempre secondaria e illusoria. La teoria greca della scrittura è caratterizzata dall'oblio dell'immagine: essa mira alla cancellazione del corpo materiale del segno, cancellazione che assume la forma dell'astrazione ma soprattutto della psicicizzazione. Scrive Sini: le immagini sono diventate per noi dei fatti psichici (...) proprio in virtù della grande rivoluzione platonica. Del tutto naturalmente, egli "muove dalle immagini 'esterne' per disegnarne la progressiva interiorizzazione." 30

La strategia dell'anima di Platone pone le sensazioni come immagini (copie) delle cose materiali, che a loro volta sono copie delle idee. "La sensazione risveglia nell'anima il ricordo della visione delle idee, cioè delle immagini concettuali. E' così che l'anima diventa il luogo delle immagini (sensibili o soprasensibili o intelleggibili)." 31

Come osserva Heidegger, nelle teorie occidentali della conoscenza e della percezione il rapporto tra soggetto e oggetto si conforma all'ideale della rappresentazione esatta; con ciò il mondo stesso viene risolto in immagine.

"Il termine immagine significa in questo caso: la configurazione della produzione rappresentante." 32

In una simile concezione, l'immagine perde ogni autonomia corporea ed espressiva, e viene invece sottoposta al controllo del soggetto, che la conduce innanzi a sé e la riconduce a sé, la fissa, la misura. 33 "L'uomo, come soggetto rappresentante, fantastica - cioè si muove nella *imaginatio* - nella misura in cui il suo rappresentare si immagina l'ente come la determinazione oggettiva di un mondo concepito come immagine." 34

Il rappresentare "si immagina": siamo nella sfera più spirituale dell'interiorità, nell'intimo di quell'anima istituita dalla strategia platonica e radicata nella pratica "anestetica" (priva cioè di qualsiasi elemento sensoriale e corporeo) della lettura alfabetica.

L'interiorizzazione del campo dell'immaginario (sensazione, immagine, concetto) è la faccia teoricamente costruttiva della strategia di "alfabetizzazione" dell'immagine. Nei testi filosofici (rigorosamente fonetici, cioè aniconici) non compare alcuna figura materiale - che comunque risulterebbe depotenziata e ridotta a copia del reale - ma si citano e suscitano solo le immagini psichiche, preziosi strumenti di mediazione tra il soggetto e l'oggetto, la percezione e il pensiero, il vero e il falso, l'anima e il corpo. Si tratta di immagini invisibili, intelligibili ad occhi chiusi ("ideali"), le uniche compatibili con quella pratica incorporea che è la scrittura.

Anche nell'immagine psicicizzata permangono però dei residui "analfabeti", fenomeni inaccettabili alla razionalità dello scrittore: fantasie illogiche, associazioni imprevedute, gesti e scene sconvenienti.

Di qui la necessità di istituire un duplice controllo dell'immaginazione: da una parte la logica figurativa dell'immaginario viene sottoposta allo sguardo inquisitore della psicologia, dall'altra viene incanalata nella sfera dell'arte. Nel capitolo precedente abbiamo illustrato estesamente i meccanismi di controllo che lo psicologo istituisce per sorvegliare la componente a-logica della immaginazione psichica.

Quanto all'arte, può sembrare a prima vista riduttivo considerarla una forma di controllo dell'immaginazione.

Se però confrontiamo il ruolo primario dell'immagine nelle civiltà analfabete (dotate di scritture mitografiche o pitto-ideografiche) con la funzione dei produttori di immagini in Occidente, ci rendiamo conto della emarginazione e del depotenziamento che l'alfabeto ha imposto all'immagine. Le tecniche artistiche rappresentano una grave minaccia per il fonocentrismo: non a caso Freud ricorre ad esse per descrivere i meccanismi costitutivi del lavoro onirico, irriducibili alla razionalità conscia. Platone riserva alle pitture e alle sculture una posizione secondaria nella gerarchia ontologica: le copie di copie possono solo trascrivere, peraltro imperfettamente, il "reale" filosofico. L'intento mimetico nella figurazione soggiace all'impulso al raddoppiamento e preclude all'immagine l'accesso alla sintassi figurativa che sta alla base delle scritture mitografiche e pitto-ideografiche. La mimesi nega alla pittura la facoltà di scrivere, appannaggio esclusivo dell'alfabeto. Anche nell'ambito teatrale Derrida denuncia la schiavitù e la cancellazione della scena: in Occidente essa è soggetta alla parola scritta, della quale deve essere una ripetizione rappresentativa. La presenza del testo rafforza il controllo alfabetico dell'immagine (del gesto e della scena), privata di quella vita autonoma che invece alimenta il teatro e le scritture delle civiltà primitive. 35

La stessa finalità estetica dell'arte rappresenta, a nostro avviso, una forma di depotenziamento dell'immaginario, al quale si concede l'obiettivo del bello dopo avergli proibito quello (ben più fondamentale) del vero.

La nozione aristotelica di metafora presuppone la credenza in una corrispondenza esatta fra i suoni della voce, le affezioni dell'anima (immagini psichiche), le lettere scritte e gli oggetti: "reali". Rispetto a questo ordine psico-semio-logico la metafora poetica è un errore, seppure giustificabile da finalità secondarie (il bello, appunto, o addirittura l'asservimento strumentale alla pedagogia del sapere fonocentrico); l'artista viene tollerato solo perché i suoi "errori", in quanto metaforici, risultano ormai innocui.

Se dunque la Grecità non arriva alla proibizione ebraica dell'idolatria, riesce però ad ingabbiare l'immagine nella psiche e nel gioco depotenziato e teoreticamente innocuo dell'arte.

Peraltro non mancò in Grecia una significativa opposizione al culto delle immagini. Essa non assunse la forma di un divieto legale, ma, naturalmente, di una critica razionale, filosofica. Non a caso si tratta di Senofane, ritenuto il primo assertore del monismo in sede onto-teologica. Accanto ad una serie di argomentazioni contro il politeismo antropomorfo, Senofane dichiara: "Ma se i buoi (e i cavalli) e i leoni avessero mani e potessero con le loro mani disegnare e fare ciò appunto che gli uomini fanno, i cavalli disegnerebbero figure di dèi simili ai cavalli e i buoi simili ai buoi, e farebbero corpi foggiate così come (ciascuno) di loro è foggiate." (B 15) 36

Questa derisione razionale dell'idolatria mitografica manifesta l'incompatibilità dell'immagine con quell'Uno, Dio, che "tutto intiero vede, tutto intiero pensa, tutto intiero ode" (B 24), "Ma senza fatica con la forza del pensiero tutto scuote" (B 25).

Nel successivo sviluppo del conflitto fra l'immagine e il monologismo-monoteismo, il Cristianesimo segnerà una tappa fondamentale. Mentre l'Ebraismo (e, in seguito, l'Islam) persiste nella proibizione sinaitica delle immagini, il Cristianesimo viene a contatto con la concezione greca dell'"arte" e arriva a consentire la raffigurazione religiosa. Proprio nel Prologo di Giovanni, dove avviene l'identificazione fra il Logos (greco) e Dio (ebraico-cristiano), troviamo l'allusione alla incarnazione di Cristo, presupposto essenziale della raffigurabilità di Dio. La teoria dell'immagine come "arte" e il mistero dell'incarnazione portano a trasgredire la lettera del primo comandamento.

Ma anche nel Cristianesimo l'immagine dovrà essere "alfabetizzata". Oltre a subire le limitazioni imposte dal platonismo, sarà costretta ad accettare una nuova forma di subordinazione alla scrittura: l'illustrazione dei libri sacri, della storia (scritta) della salvezza.

Nel decimo canto del Purgatorio, Dante raccoglie in pochi versi i tratti essenziali dell'immagine platonico-cristiana: essa è una "storia nella roccia imposta", destinata a gareggiare con la "natura" nell'apparire "verace" e a rimanere per sempre un'"immagine che tace". Il gioco estetico cattura lo spettatore, che si "dilettava di guardare l'imagini" mentre la mimesi lo inganna al punto che le figure "in vista al vento si movieno".

Ma al tempo stesso la visione dantesca, quasi per nostalgia o profezia, racchiude l'anelito ad un più alto e libero destino dell'"immagine che tace". L'immaginazione poetica, in trasgressione dell'ordine della scrittura, sogna un visibile parlare dell'immagine, che qui sulla terra "non si trova".

Dinanzi pareo gente; e tutta quanta, partita in sette cori, a' due mie' sensi faceva dir l'un "No", l'altro "Sì, canta".

(Purgatorio, X 58-60)

## III.2. L'al di là dell'alfabeto

### III.2.1. La chiusura del libro

Scorgere le radici della filosofia nella scrittura significa cogliere, al di sotto delle variazioni superficiali, l'unità profonda del destino di un'epoca; destino nel quale si decide per noi stessi della provenienza e del futuro.

In ossequio all'ordine alfabetico in una sua ulteriore metafora essenziale, lasciamo alle nostre spalle l'alfa (ABC) della filosofia, per dirigerci ora all'omega. L'indicazione del percorso, di nuovo, ci viene offerta da Derrida: "L'unità di tutto ciò che oggi si lascia inquadrare attraverso i più diversi concetti della scienza e della scrittura è determinato al principio, più o meno segretamente però sempre, da un'epoca storico-metafisica di cui non facciamo che intravedere la chiusura." 37

L'interrogazione stessa sulla fine (e sull'origine: alfa e omega) della filosofia sorge nel pensiero di chi è entrato già nel processo del suo superamento; le domande sulla sua morte o sul suo scampo,

secondo Derrida, forse “non sono neppure interrogativi filosofici, non fanno più parte della filosofia.” 38

D'altra parte, non disponiamo di alcun linguaggio (né sintassi, né lessico) che sia estraneo alla storia della metafisica: il segno stesso è controllato e determinato dalla filosofia e dalla sua scrittura. Si tratta quindi non tanto di formulare verbalmente delle domande, quanto di percepire il lento movimento che sta spostando ciò che in Occidente si intendeva sotto il termine di linguaggio, sotto il nome di scrittura. 39

Se il Logos stesso, come abbiamo cercato di mostrare, va radicato fin dalla sua origine nella tecnica alfabetica, il cammino epocale della metafisica potrà essere compreso nella veste di una scrittura dispiegata ed estesa, vale a dire nella forma di quella totalità presente e piena che è il libro. Arrivando a pensare, con Derrida, che l'essere è una Grammatica, il reale intero ci si presenterà come un testo, quel libro originario nel quale sta ogni cosa (persino Dio?) prima di venire al mondo. L'idea del libro, totalità del significante, rinvia sempre ad una totalità naturale (il reale) e richiede una totalità costituita del significato (la metafisica, stessa) che vigili sulla sua iscrizione e sui suoi segni. 40

“Ma se il libro fosse solo, in tutti i sensi dell'espressione, un'epoca dell'essere (epoca morente che permetterebbe di intravedere l'essere nei bagliori della sua agonia)? Se la forma del libro non dovesse più essere il modello del senso?” 41

Ciò significherebbe intendere la chiusura del sapere come chiusura (o fine) del libro. Sulla base di una simile ipotesi, la meditazione sulla scrittura diventa non solo la decostruzione della storia della filosofia, ma anche il pensiero preparatorio di ciò che si annuncia al di là della chiusura, di quel "mondo a venire" che fa tremare i valori metafisici di parola e scrittura. 42

"La fine della scrittura è esattamente la fine del libro, benché ancor oggi sia nella forma del libro che bene o male si lasciano involuppare le nuove scritture, letterarie o teoriche che siano." In questa sospensione fra due epoche della scrittura occorre cominciare a scrivere in altro modo e a rileggere in altro modo: "Ciò che oggi si dà da pensare non può scriversi secondo la linea e il libro, salvo imitare l'operazione che consisterebbe nell'insegnare la matematica moderna col pallottoliere." 43

Derrida interpreta le rivoluzioni novecentesche nella filosofia, nella scienza e nella letteratura come “scosse che a poco a poco distruggono il modello lineare.” Sul fronte dell'arte a nostro avviso la rivoluzione è ancora più radicale: i passi compiuti dalle avanguardie rappresentano altrettanti tentativi di sovversione dell'ordine imposto all'immagine dalla scrittura, se non addirittura il movimento inaugurale verso una nuova epoca della mitografia. Non si tratta certo di una semplice regressione verso il mitogramma, quanto dell'accesso ad una “pluridimensionalità” e temporalità delinearizzata. Divengono pensabili e praticabili forme non-alfabetiche di scrittura, nelle quali l'immagine si svincola dall'alfabetizzazione” e spazia verso possibilità ancora largamente inesplorate.

Tutto ciò si collega alla cosiddetta “morte della civiltà del libro”, fenomeno molto discusso ma ancora impensato nelle sue implicazioni più essenziali. Secondo Derrida, la morte del libro non annuncia altro che una morte della parola, “ed una nuova mutazione nella storia della scrittura, nella storia come scrittura. (...) indubbiamente 'morte della parola' è qui una metafora: prima di parlare di sparizione occorre pensare ad una nuova situazione della parola, alla sua subordinazione in una struttura di cui essa non sarà più l'arconte.” 44 L'estinzione del logocentrismo (metafisica della scrittura fonetica) allude quindi al trapasso del segno a nuova vita.

Una simile trasformazione comprende però, associata all'idea di morte della parola, una forte carica di violenza ideologica. Il destino della scrittura, lungi dall'assumere i caratteri della neutralità strumentale, trascina con sé i destini collettivi, l'alfa e l'omega delle epoche e delle divinità. Se l'avvento dell'alfabeto è stato accompagnato da una lotta etnocentrica e teocentrica contro i popoli e gli dei delle immagini (vedi 1.3.2.), anche la “chiusura del libro” comporta lo scatenarsi di una violenta conflittualità nel sapere.

A difesa dell'alfabeto si schierano i tre millenni del "più potente etnocentrismo, sul punto di imporsi oggi al pianeta", testimoni di quella complicità fra tecnica e metafisica che Heidegger definisce l'"imperialismo planetario dell'uomo tecnicamente organizzato". 45

La notazione alfa-numerica è il presupposto remoto (ma sempre attivo) della "furia calcolante" e misurante della tecnica, che dietro l'apparenza della "produttività" nasconde la devastazione della terra e la consunzione degli enti.

Heidegger ritiene che l'epoca della tecnica, intesa come "metafisica compiuta", stia per affermarsi. Sul piano della scrittura, essa comporta l'imposizione dell'ordine alfabetico anche a quelle poche aree culturali che ancora le sfuggono.

Nella "storia della scrittura", l'etnocentrismo occidentale produce "una sorta di monogenetismo grafico, che trasforma ogni differenza in scarti o ritardi, accidenti o deviazioni." 46

In nome del progresso tecnico, si istituisce una gerarchia evolutiva delle scritture, in cima alla quale siede l'alfabeto. Da tempo la decifrazione delle scritture non alfabetiche provoca la reazione ostile e violenta del fonocentrismo, pronto a negare la dignità di scrittura ai sistemi non fonetici. 47

In opposizione a questa persecuzione ideologica dell'analfabeta, si sviluppa in Occidente una strategia apparentemente alternativa: quasi per rimorso o nostalgia, lo scrittore rinnega il concetto stesso di progresso, nella esaltazione contro-etnocentrica del "buon selvaggio". 48

Si vuole vedere nell'analfabetismo l'unica cultura profonda e viva.

Derrida diffida però di questo rovesciamento dell'etnocentrismo: "ogni volta che l'etnocentrismo è precipitosamente e rumorosamente rovesciato, silenziosamente qualche sforzo si maschera dietro lo spettacolare per consolidare un dentro e trarne qualche beneficio domestico." 49

Si conferma anche in questo caso l'osservazione heideggeriana, secondo la quale "nessuna epoca può essere eliminata con un verdetto di ripudio. Ciò non eliminerebbe che il ripudiante." 50

Il tentativo di rovesciamento del sapere alfabetico a favore di un mitico ed esaltante sapere analfabeta, è analogo al rovesciamento del platonismo, in base al quale per Nietzsche il sensibile diventa il mondo vero e il soprasensibile il mondo non vero": esso rimane completamente all'interno della metafisica. 51

Il superamento del logocentrismo non passa dunque attraverso i verdetti di ripudio e i rovesciamenti; esso esige un faticoso cammino preparatorio, nel quale la "meditazione paziente e la ricerca rigorosa intorno a quello che provvisoriamente si chiama ancora scrittura" svolgono un ruolo fondamentale.

Oltre a questa risposta specificamente teorica, esiste un ulteriore percorso verso il "mondo a venire", un cammino dotato di uno spessore etico e pratico, oltre che filosofico. Si tratta del colloquio in ascolto del linguaggio, indicato e inaugurato da Heidegger in alcune sue ricerche, a torto ritenute marginali.

Come ormai sappiamo, per "linguaggio" non si deve intendere solo il parlare empirico, ma anche e primariamente la scrittura, e quindi l'unità epocale di grafia e pensiero (vedi III.2.).

Secondo Heidegger, "l'uomo parla in quanto corrisponde al linguaggio. Il corrispondere è ascoltare." 52

Parlare significa porgere ascolto al linguaggio che parliamo (non solo nel proferire parole: l'uomo parla ininterrottamente, nella veglia e nel sonno, nel silenzio e nell'ascolto, nella lettura, nel lavoro e nell'ozio). 53

Il nostro linguaggio, la lingua della metafisica, si radica nell'unità tecnica di suono e scrittura; esso descrive e motiva i suoi segni a partire dalla strategia fonocentrica.

Heidegger, dopo aver indicato il parlare autentico nell'ascolto del linguaggio, aggiunge che un simile parlare è possibile solo come colloquio. 54 Con notevole coerenza, egli inserisce queste dichiarazioni in un colloquio effettivo, da lui instaurato con il prof. Tezuka dell'università di Tokio.

Se il linguaggio, secondo una nota definizione heideggeriana, è la "dimora dell'Essere", occorre "supporre che noi europei abitiamo in una dimora del tutto diversa da quella dell'uomo orientale."

55

Nel colloquio con un Giapponese si celano i pericoli del contatto fra due linguaggi essenzialmente estranei, per non dire ostili. Minacciato dall'“onnivorrodo processo di europeizzazione” (vale a dire: fonetizzazione, alfabetizzazione), il linguaggio giapponese deve trovare una via al colloquio diversa da “segni e cifre, cose tutte che hanno la propria sede nella metafisica”. Solo la profonda disposizione di Heidegger al “colloquio in ascolto del linguaggio” consente che, pur nella lingua tedesca e nella scrittura alfabetica, qualcosa del linguaggio giapponese riesca, seppur faticosamente, a manifestarsi.

Un nodo fondamentale del colloquio è proprio l'immagine, nella quale si scontrano i diversi destini delle due civiltà: inseriti nell'oggettivazione filmica, i cenni e i gesti giapponesi devono atteggiarsi secondo le esigenze del realismo metafisico. Ma l'intimità essenziale del colloquio riesce non solo a smascherare l'intento di “alfabetizzazione” che si nasconde anche nell'apparenza neutrale della tecnica fotografica, ma addirittura a trasgredirlo: l'interlocutore, vista l'impossibilità di superare verbalmente la barriera fonocentrica, ricorre ad un gesto non verbale. Il Giapponese “solleva lentamente la mano aperta e la tiene all'altezza delle sopraciglia, immobile sopra l'occhio.” 56

Il gesto, proprio perché invisibile nel testo alfabetico, rivela la specificità del linguaggio orientale, nel quale l'immagine non è rimossa o alfabetizzata, ma rappresenta una fonte autonoma di significazione.

In Giappone il “linguaggio” si esprime nella parola koto ba, che non è traducibile nelle lingue europee, se non riducendola nella forma di una ideo-grafia, cioè di una rappresentazione per concetti”. 57

Ma lo sforzo meditativo del colloquio si spinge al di là della concettualizzazione metafisica, accedendo ad un imprevedibile incontro linguistico: il linguaggio, koto ba, è: “(ba) petali che fioriscono dal: (koto) messaggio rischiarante della grazia generatrice.”

### III.2.2. Dalla scrittura alla spaziatura

La prospettiva inquietante della “chiusura del libro” impone alla filosofia una riformulazione radicale della interrogazione sul fondamento. Non si tratta di rovesciare il primato del significato in una opposta, ma in fondo equivalente, priorità del significante. La minaccia di “chiusura” non riguarda il polo intelleggibile del concetto più che quello sensibile del segno tecnico-corporeo. 58 Entrambi vanno semmai ripensati a partire da una dimensione fondativa comune (ed estranea, al tempo stesso).

Ci sembra che su questo punto le ricerche più costruttive di Derrida e di Heidegger convergano nel medesimo luogo, che definiamo provvisoriamente spaziatura.

Più volte abbiamo riportato le tesi di Derrida sulla “originarietà” dell'operazione dello scrivere. Ma ancora non è emersa direttamente la dimensione originaria (ciò che la metafisica cerca sotto il nome di essenza) della scrittura. Qui si cela il rischio maggiore di sviamento e di errore, il pericolo incessante di ricadere nel dominio della metafisica.

Come ci ha insegnato Heidegger, il pensiero non può tracciare nel linguaggio (nella scrittura) solchi molto vistosi: deve forse accontentarsi dei passi lenti e provvisori di un cammino preparatorio. I limiti e i rischi del linguaggio non pregiudicano però l'accesso alla dimensione autentica del



pensare. Essa infatti è germinalmente già presente nella ricerca di “ciò che è più degno di essere pensato”. 59

Nel nostro cammino il “più degno di essere pensato” è ciò che è proprio della scrittura (la sua “origine”, la sua “essenza”).

Derrida elabora vari tentativi di approssimarsi alla questione: passando attraverso la traccia, “origine assoluta del senso” e “apertura della prima exteriorità in generale”, oppure l’archi-scrittura, “prima possibilità della parola”. 50

Se però intendiamo salvaguardare la specificità della nostra ricerca, volta ad instaurare un rapporto tra immagine e scrittura, dovremo percorrere una via che ci conduca alla “originarietà” sia dello scrivere che del disegnare. L’indicazione più idonea, crediamo, viene dal concetto di spaziatura.

Scrivendo Derrida: “A ciò che è proprio della scrittura, abbiamo già dato un nome; è, in un senso difficile della parola spaziatura: diastema e divenire-spazio del tempo, spiegamento, anche, in una località originaria, di significazioni (...)”. 61

Come abbiamo già indicato (vedi II.4.2.), Derrida considera la spaziatura l’“origine della significazione”, il non-percepito e non-presente che articola lo spazio e il tempo; essa è la “temporalizzazione del senso”, il movimento della “pura uscita fuori da sé del tempo” che porta lo spazio ad essere “nel” tempo. 62

Non dovrebbe sorprenderci l’indicazione della cooriginarietà di spazio e tempo: essa ci è già apparsa evidente nella fondazione scritturale dei principi filosofici (vedi III.1.). Ma la spaziatura indica una dimensione fondativa diversa, più vasta e più aperta rispetto al sistema fonetico-metafisico.

L’operazione originaria dello spaziare si manifesta anche nella scrittura alfabetica, ma accanto a questa si danno altre spaziature: silenziose, non esclusivamente foniche, capaci di “concatenazioni” e “rappresentazioni” estranee alla linearità del tempo e alla omogeneità dello spazio.

Derrida cita lo spazio della scena del sogno, quello non fonetico della scrittura e della scena teatrale al di là della rappresentazione. 63


Se lo scritto alfanumerico tende all’abbreviazione, al controllo e al risparmio di spazio e tempo (ma anche del significante), prima e fuori di esso si danno le spaziature illimitate ed incommensurabili del corpo “proprio”, della società nella sua dispersione vitale e mortale, del nome stesso nell’appellazione primitiva. 64

L’incontro (noi diremmo: il colloquio) con spaziature differenti è un evento di portata epocale: esso può farci apparire “tutta la razionalità soggetta al modello lineare come un’altra epoca della mitografia”, può condurci a ricomprendere lo spazio-tempo dell’Occidente alfabetizzato in una più vasta e originaria dimensione della spaziatura, nella quale trovano posto anche la pluridimensionalità e la temporalità delinearizzata che l’alfabeto ha sempre rimosso. 65

Da un simile punto di vista si fa strada la comprensione che la storia della metafisica “non è stata, e non sarà l’unica possibilità dell’essenza futurativa dell’uomo storico.” 66

Risulta altresì evidente che la nozione stessa di storia, per le sue premesse scritturali ed implicazioni ideologiche, è inadeguata a descrivere (e in-scrivere) l’immagine del sapere che stiamo indicando; un’immagine difficilmente manifestabile nel sistema della scrittura alfabetica.

La consapevolezza, e al tempo stesso il superamento di questa difficoltà si dispiegano

nell’iscrizione heideggeriana della parola “Essere” (Sein), al di sotto di una croce:  Questa croce non è semplicemente un segno negativo; lo stesso Derrida afferma che “questa barratura è l’ultima scrittura di un’epoca. Sotto i suoi tratti si cancella, (...) restando leggibile, si distrugge mentre si dà a vedere l’idea stessa di segno. In quanto, delimita l’onto-teologia, la metafisica della presenza e il logocentrismo, quest’ultima scrittura è anche la prima scrittura.” 67

La croce, oltre ad essere la barratura del concetto filosofico fondamentale (l’Essere), e quindi la “chiusura” della stessa storia della metafisica, rappresenta a nostro avviso una forma essenziale di spaziatura. Ammesso che l’inserimento di questo concetto nel pensiero di Heidegger non costituisca una forzatura inaccettabile.

Se ci riferiamo alla prima fase del percorso heideggeriano, in particolare a *Sein und Zeit*, la problematica della spazialità risulta secondaria e viene addirittura ricondotta programmaticamente alla questione privilegiata della temporalità. Già nell'opera del 1927 si possono però rilevare alcuni cenni significativi, indicazioni germinali della successiva meditazione sullo spazio: ad esempio, si distingue la considerazione semplicemente teorica della spazialità (che neutralizza la prossimità in dimensioni pure) da quella della "visione ambientale preveggenante" (intimamente significativa per l'orientarsi dell'esserci prendente cura). L'incontro con gli enti viene descritto come un "far posto", un "ordinare nello spazio". 68

Nella conferenza *Zeit und Sein* (1962), completamento ideale dell'opera del 1927, Heidegger introduce la distinzione fra lo spaziotempo della fisica (*Zeitraum*) e lo "spazio libero del tempo" (*Zeit-Raum*), che si apre nella radura dell'"Aperto" (*des Offenes*) accordando allo spazio "ogni suo possibile dispiegarsi come spazio". 69

L'iniziale primato della temporalità sulla spazialità si trasforma in un complesso gioco di rapporti, nel quale il tempo e lo spazio si richiamano vicendevolmente, disegnando i contorni di un comune evento originario. Il tempo autentico, afferma Heidegger, è un "luogo" prespaziale. 70

E' estremamente significativo, in *Unterwegs zur Sprache*, l'accostamento delle due proposizioni: "Del tempo si può dire: il tempo temporalizza. Dello spazio si può dire: lo spazio spazializza." 71

Riteniamo che l'Aperto ("metafora spaziale") heideggeriano possa contenere alcune delle significazioni primarie che Derrida attribuisce alla spaziatrice: l'Aperto, essendo pre-spaziale, può "accordare spazio allo spazio" (*Raum einräumen*). 72

Più volte, nelle sue opere più recenti, Heidegger investe di valenze fondative i termini: *räumen*, fare e lasciare spazio; *einräumen*, disporre, accordare, riempire un vuoto, aprire, mettere in ordine. 73


Va poi ricordato il ricorso frequente, e spesso decisivo, a "metafore" spaziali: il luogo, la contrada, la radura, il cielo, la terra, la misura, il costruire, l'abitare, la regione, l'inaggrabile, il gioco del mondo.

Secondo Gianni Vattimo, l'ultimo Heidegger riconosce lo spazio "come un *Urphänomenon*" che non può essere ricondotto ad altro; e si sforza di descrivere l'esistenza in termini 'spaziali', anzitutto individuando l'accadere della verità come un 'fare spazio'." 74

Se dunque non appare in Heidegger un termine direttamente corrispondente alla "spaziatrice", certo si può riconoscere un ruolo rilevante allo "spaziare", inteso come un "dare" e "fare" spazio. Esso va peraltro separato dallo spaziotempo della scienza e della tecnica, rispetto al quale (come la spaziatrice di Derrida) rappresenta una dimensione alternativa, ma anche più originaria. 75

Oggettivare, rappresentare, calcolare, catturare: queste le operazioni dell'im-posizione (*Ge-stell*) tecnico-scientifica, responsabili del dominio planetario sul "deserto della terra devastata". Sullo sfondo e al di là di tutto questo, Heidegger disegna una diversa esistenza per i "mortalità", un diverso abbracciare gli spazi e mantenersi in essi.

Il mondo deve accedere ad una nuova unità: il "gioco di specchi della semplicità di terra e cielo, divini e mortalità". L'unità si origina nello squadrare della quadratura (*Geviert*), nella cura del mondo come salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortalità. 76

L'abbraccio dei quattro, unità del mondo, si traccia nella doppia iscrizione:  oltrepassare l'ontologia metafisica significa sovrapporre all'Essere "alfabetico" (in tutti i sensi pensabili) lo "squadrare" della croce, che "è" lo squadrare del mondo.

"Il mondo è (west) in quanto mondeggia. Ciò vuol dire che il mondeggiare del mondo non è spiegabile in base ad altro né fondabile su altro". Lo squadrare della croce inscritta non raddoppia segni o significati: "è" il quadruplice "spaziare" del mondo. 77

Ciò che si apre in queste indicazioni heideggeriane deve ancora essere pensato dalla filosofia e forse, seppure pensabile, tutto ciò non è scrivibile.

Sullo sfondo della spaziatrice si fa strada, a passi leggeri il pensiero germinale di una nuova immagine della scrittura.

## NOTE AL TERZO CAPITOLO

1. J. Derrida, *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pagg. 322-324. (D'ora in poi questo testo sarà indicato con la sigla D. G.).
2. J. Derida, *La Scrittura e la Differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pag. 280. (D'ora in poi questo testo sarà indicato con la sigla S. D.).
3. D. G. , pag. 5
4. D. G., pag.II
5. S. D., pag. 197
6. M. Heidegger, *Introduzione alla Metafisica*, Milano, Mursia, 1968, pagg. 74-75. Per le citazioni da Heidegger ci riferiamo alle edizioni italiane.
7. S. D., pagg. 95-96, ma anche D. G., pagg. 9-10
8. M. Heidegger, di G. Vattimo, *Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pag. 52.
9. D. G. pag. 322; per una trattazione estesa del nesso fra filosofia e tecnica rimandiamo a C. Sini, *Passare il Segno. Semiotica, cosmologia, tecnica*. La questione viene tematizzata direttamente nella terza parte.

10. J. Derrida, *La Farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1985, pag. 149. (D'ora in poi questo testo sarà indicato con la sigla F. P.).
11. D. G., pag. 304
12. F. P., pag. 48 e pag. 138
13. F. P., pagg. 141-143
14. F. P., pag.95. Per le citazioni da Platone ci riferiamo alle *Opere complete*, 9 voll., Bari, Laterza, 1974.
15. F. P., pag. 142
16. F. P., pagg. 144-145
17. F. P., pagg. 126-127
18. F. P., pagg. 95-96. Per la questione della legge e della scrittura nell'Ebraismo, vedi I.3.2
19. D. G., pag. 100. M. Heidegger tratta del concetto ordinario di tempo e del suo radicarsi nell'ontologia tradizionale, nel sesto capitolo di *Sein und Zeit*, Hall e Niemeyer, 1927; trad. ita. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Torino, Utet, 1969.
20. Il brano platonico è riportato e commentato criticamente da C. Sini, *Op. cit.*, pagg. 234-236.
21. D. G., pag. 325
22. M. Heidegger, trad. ita. di G. Vattimo, *L'Arte e lo Spazio*, Genova, Il Melangolo, 1979, pag. 19.
23. Vedi E. Berti, *Profilo di Aristotele*, Roma, Studium, 1979, pag. 133.
24. Una trattazione significativa, sul piano filosofico, della litografia greca e del passaggio dall'età arcaica all'età classica si trova nel capitolo 17 di P. K. Feyerabend, *Against Method*, London, New Left Books, 1975. Rimandiamo inoltre agli studi di M. I. Finley e di B. Snell.
25. D. G., pag. 6
26. F. P., pagg. 121-122
27. F. P., pag. 92
28. F. P., pag. 120
29. C. Sini, *I luoghi dell'Immagine e la teoria dell'immagine*, Unicopli, Milano, 1982, pag. 86
30. *Ibidem*, pag. 63
31. *Ibidem*, pag. 76
32. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, la Nuova Italia, 1968, pag. 99. Ci riferiamo in particolare al saggio "L'epoca dell'immagine del mondo".
33. *Ibidem*, pag. 87 e pag. 93
34. *Ibidem*, pag. 92n
35. J. Derrida riserva alle problematiche teatrali i due saggi "Artaud: la parola soufflée" e "Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione", contenuti in *La scrittura e la differenza*, cit.
36. I frammenti di Senofane sono riprodotti nella traduzione di P. Alberelli, in *I Presocratici – testimonianze e frammenti*, 2 voll., Bari, Laterza, 1981.
37. D. G., pag. 7
38. S. D., pag. 100
39. D. G., pagg. 9-10
40. D. G., pag. 21
41. S. D., pag. 95
42. D. G., pagg. 7-8
43. D. G., pagg. 101-102
44. D. G., pag. 12
45. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., pag. 97n
46. D. G., pag. 108
47. D. G., pag. 37, ma anche pagg. 117 e 127
48. D. G., pagg. 134 e 154
49. D. G., pag. 93
50. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., pag. 72

51. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pag. 51. Vedi anche il saggio “La sentenza di Nietzsche ‘Dio è morto’” in *Sentieri interrotti*, cit.
52. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973, pag. 43
53. *Ibidem*, pag. 27
54. *Ibidem*, pag. 121
55. *Ibidem*, pag. 86. Ci riferiamo al saggio “Da un colloquio in ascolto del linguaggio”, scritto nel corso del 1953 e del 1954 in occasione della visita del prof. Tezuka.
56. *Ibidem*, pag. 96
57. *Ibidem*, pag. 117 sgg.
58. D. G., 22n
59. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pag. 86 sgg.
59. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pag. 86 sgg.
60. D. G., pag. 79
61. S. D., pag. 280
62. J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1968 (2° ed. 1984), pag. 126
63. S. D., pag. 280. Vedi anche il saggio su “Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione”, cit.
64. D. G.: lo spazio del “corpo proprio” viene trattato nelle pagg. 325 sgg., lo spazio sociale a pag. 310, la spaziatrice del nome primitivo a pag. 106.
65. D. G., pag. 102
66. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., pag. 97n
67. D. G., pag. 27. Derrida cita M. Heidegger, *Zur Seinfrage*, Francoforte, 1959, pag. 31
68. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit.; l’analisi della spazialità si trova nei paragrafi 22-24; le dichiarazioni sulla riduzione della spazialità alla temporalità sono nel paragrafo 70.
69. M. Heidegger, *Tempo ed essere*, Napoli, Guida, 1980, pagg. 113-114
70. *Ibidem*, pag. 116
71. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., pag. 168
72. M. Heidegger, *Tempo ed essere*, cit., pag. 114
73. Segnaliamo in particolare i passi contenuti in *Saggi e discorsi*, cit., pagg. 103 sgg., e *L’Arte e lo spazio*, cit., pagg. 24 sgg.
74. G. Vattimo, nell’introduzione a *L’Arte e lo spazio*, afferma che la riscoperta della dimensione della spazialità e l’indebolimento della temporalità rappresentano la direzione prevalente del cammino di Heidegger verso un pensiero ultrametafisico. In un’intervista gentilmente concessaci nel febbraio 1985, Vattimo ha ribadito queste tesi, aggiungendo che questa tendenza può comportare anche una rivalutazione della visualità, in contrapposizione alla coscienzialità storico-temporale della metafisica.
- L’intervista è comparsa in *Mosaico*, n° 8, Torino, 1985.
75. La questione appare in varie opere recenti di Heidegger. Segnaliamo in particolare, *In cammino verso il linguaggio*, cit., pagg. 164 sgg.
76. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pagg. 99-100
77. *Ibidem*, pag. 119. Nel commento critico, in nota a pag. 100, Vattimo osserva: “Heidegger (...)

spiega che la sua proposta di scrivere il termine Sein (Essere) con una barratura incrociata ( ~~Sein~~ ) non allude solo alla necessaria distruzione del modo metafisico di pensare l’Essere; ma anche, positivamente, alle quattro regioni del Geviert”. In *Passare il segno*, cit., C. Sini elabora una ulteriore interpretazione della “quadratura” heideggeriana, instaurando un inedito rapporto fra le parole di Heidegger e il senso cosmologico della preistoria. “Alla fine della metafisica, e dopo aver egli stesso annunciato questa fine, Heidegger pronuncia le parole chiave della protostoria: come se un immenso ciclo fosse compiuto per ritrovare nel suo omega, certamente in modo anche assai diverso, l’alfa dell’inizio.” (pag. 88). Come abbiamo indicato in I.4.1., cosmologia significa anche cosmo-grafia; dobbiamo pensare (con Derrida) ad una nuova epoca della cosmo-mito-grafia?

## CONCLUSIONI

Se la nostra ricerca possiede un'unità, essa va cercata nello sforzo di pensare l'immagine come scrittura e la scrittura come immagine. In virtù di questo intento, i riferimenti a Kallir e a Derrida hanno reso accessibile un diverso senso del linguaggio, nel quale il parlare, lo scrivere e il disegnare vengono a colloquio.

Nonostante i rilevanti (e in gran parte inevitabili) sconfinamenti in diversi ambiti disciplinari (archeologia, storia delle religioni, psicologia genetica, psicanalisi), vogliamo tentare ora un bilancio unitario, reso possibile solo dalla sintesi dello sguardo teoretico.

Il maggior contributo di Kallir consiste nell'aver esteso e relativizzato il concetto di scrittura, fino a trasgredire l'ordine fonetico dell'alfabeto esibendone le radici in un tessuto "immaginario" primordiale. Se l'alfabetizzazione accade come rimozione dell'immagine dalla scrittura (rimozione espressa nel divieto biblico delle immagini, come conferma Freud), essa può istituire il proprio sapere solo ritagliandolo sullo sfondo, obliato e temuto, di un "altro" sapere, scritto in immagini (la pre-istoria della storia, l'in-conscio della coscienza). L'archeologia e la psicologia portano alla luce proprio quelle articolazioni sintattiche del pensiero figurativo che l'alfabeto ha cancellato e allontanato da sé.

La filosofia, sostiene Derrida, è impensabile senza la scrittura fonetica: ben lungi dal rappresentare una tecnica fonetica di notazione, l'alfabeto è la struttura stessa del pensiero filosofico. La razionalità occidentale procede dalla strategia planetaria di alfabetizzazione, nella quale l'immagine si colloca in una posizione gregaria e saldamente controllata, oppure addirittura non trova posto.

La nostra stessa visione dell'immagine è "alfabetizzata": essa appare fugacemente nella sfera incorporea della psiche o viene relegata nel circuito depotenziato dell'arte. Ciò che le viene categoricamente proibito è la facoltà di scrivere, facoltà che invece si riattiva laddove il controllo fonetico-razionale non riesce ad instaurarsi: nell'infanzia e nel sogno.

Il primato dell'alfabeto porta Derrida ad identificare la grammatica con l'ontologia, la metafisica con la scrittura fonetica; il libro è il modello universale del senso.

In questa prospettiva, il tramonto dell'Occidente va interpretato come "chiusura" del libro: fine della scrittura come epoca dell'Essere. Alla riflessione filosofica spetta allora il compito di decostruire la storia della metafisica, ma anche di condurre il pensiero nel percorso preparatorio del mondo a venire, per ora indicibile e inscrivibile.

Oltrepassare il logocentrismo significa costruire una nuova immagine della scrittura, attraverso un paziente lavoro di ricerca e di interrogazione teorica su ciò che è proprio dello scrivere. Derrida ha indicato nella spaziatura la dimensione originaria non solo della notazione alfabetica, ma anche delle molteplici scritture che la affiancano e la contrastano. Lo spaziare, dare e fare spazio, è secondo Heidegger l'accadere stesso delle cose e del mondo, accadere che include e che supera al tempo stesso la spazialità e il linguaggio della metafisica.

Riteniamo essenziale per la riflessione filosofica ripensare questi cenni e proseguire nella direzione da loro indicata; nella convinzione però che ogni pretesa di univocità monologica vada abbandonata, con la chiusura del libro come modello totalitario del senso.

L'oltrepassamento dell'ideologia etnocentrica dell'alfabeto non passa attraverso i verdetti di ripudio o i rovesciamenti epocali: la portata planetaria del processo di europeizzazione richiede risposte meno immediate ma più costruttive, come la pratica heideggeriana del "colloquio in ascolto del linguaggio". Solo una concezione aperta del linguaggio, capace di includere la scrittura e l'immagine, rende pensabile la sostituzione dell'im-posizione alfabetica con l'incontro colloquante fra mondi linguistici diversi dal fonocentrismo occidentale.

Ciò significa istituire un'interrogazione radicale sulla dignità di un pensiero non iscritto in un testo alfabetico, vale a dire sull'autenticità delle possibili spaziature e messe in opera della verità.

Da tempo si scorgono i segni di un imminente processo epocale di de-scrittura della verità, inteso nel doppio senso di un decentramento del testo alfabetico e di un descrivere più vicino all'immagine e alla sua sintassi figurativa-descrittiva.

Si tratta ad esempio di de-scrivere l'etica, dissociandola dall'ordine immutabile della legge scritta (il cui prototipo, non a caso, resta il decalogo ebraico) e connettendola invece a pratiche gestuali collettive (le scritture in immagini del culto, ma anche dello schermo telematico). Ne consegue anche un ipotizzabile svincolamento dell'arte dall'alfabetizzazione, verso l'assunzione di ruoli più significativi nel sistema del sapere.

Alla filosofia, stretta fra l'operativismo tecnico-scientifico e la minaccia incalzante delle scritture in immagini crediamo si prospetti la difficile scelta fra la fedeltà alla "metafisica della scrittura fonetica" e il rischio di un diverso senso del pensiero.