

Università degli Studi di Salerno

Dottorato di ricerca

Etica e filosofia politico-giuridica

La prima voce.
Un' antropologia materiale

Presentata da: Carmela Covino

Coordinatore Dottorato
Prof. Roberto Racinaro

Relatore
Prof. Mariapaola Fimiani

A.A. 2010-2011

INDICE

Introduzione

Primo Capitolo - Sull'arte primitiva

Pittografia e linguaggio

Mitogramma e pluridimensionalità linguistica

Suono, ritmo, memoria

Secondo Capitolo – Cultura e Natura

Linguaggio e utensile

Utensile e utilità. La produzione tecnica

Gesto e memoria: la voce del corpo

Terzo Capitolo – Nascita dell'agricoltura e della città

Quasi un prologo

Ricostruzione cosmologica

La comunità politica. Specie ed etnia

La misura della ragione

Quarto Capitolo – Comunità politica e comunità umana

La nostalgia di Rilke

Opera e comunità

San Pellegrino che ruba gli occhi

Introduzione

“Certi amanti del mistero vogliono credere che rimanga qualcosa, negli oggetti, degli sguardi che li hanno toccati”. M. Proust

Quando si ritrovò sola al buio della grotta, Maria ebbe paura. Lui, Marcelino Sanz de Sautuola, suo padre, era rimasto indietro. Si era allontanata senza accorgersene. Provò, allora, a sforzare gli occhi, perchè si abituassero a vedere più oltre, più oltre di quello che era sufficiente ai piedi. Era il 1879 e ciò che Maria vide nella grotta di Juan Morsero, ad Altamira, fu una mandria di animali che correvano immobili sulle pareti di roccia. A chiuderli nella grotta, fissandoli nella parete era stata, 15 mila anni fa, la mano dell’Uomo.

Chi di mestiere dipingeva accolse in quella grotta una sfida impossibile. Sarebbe stato impossibile tornare a dipingere a quel modo. Quei dipinti, sposati alla maternità delle pareti della grotta sembravano annunciare sacralmente la primordiale convivenza dell’Uomo e del mondo. “Dopo di allora l’arte è decadenza”, avrebbe affermato Picasso dopo la sua visita alla grotta di Altamira. Era il 1937, al padiglione spagnolo dell’Esposizione internazionale delle arti e delle tecniche di Parigi fu esposta “Guernica”.

Occhi, un’opera di occhi. Guernica fu dipinta per rubare ancora altri occhi, gli occhi di chi la guarda, e confinarli, poi, nel proprio registro intemporale, dove vedere è sempre vedere con gli occhi di chi prima ha già visto, partecipando ad una visione comune. Non avrebbe avuto più senso l’artista, di lui, soltanto gli occhi restavano al quadro, piccola cosa, per quanto vitale; pure mancava qualcosa.

Abdicare a se stessi nell’opera non pareva più sufficiente. Altamira, Altamira...

“Rabbi Yehudah cominciò e disse: ogni anima lodi il Signore. Abbiamo studiato che tutte le anime provengono da questo corpo santo e dimorano negli uomini. E qual è il luogo? Da quel luogo che è chiamato mano”. Zohar, Libro dello Splendore.

“Si (como el griego afirma en el Cratilo)/ El nombre es arquetipo de la cosa,/ en las letras de rosa està la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra Nilo”. J.L. Borges, Golem.

1. Nel 1959 i coniugi Leakey partirono alla volta dell’Africa del Sud alla ricerca di fossili e grotte. Il loro viaggio ebbe buon esito. In una grotta tanzana ritrovarono i resti di un australopiteco di circa 1,75 milioni di anni, accompagnati da utensili molto primitivi. L’ambiente scientifico ne fu stupefatto. Si riteneva, allora, che il cervello avesse aperto la strada all’evoluzione, ossia che il suo sviluppo avesse determinato la stazione eretta e l’andatura bipede. Da due anni si sapeva che l’Australopiteco camminava verticalmente e molti avevano espresso l’ipotesi che possedesse un’utensileria. I ritrovamenti dei Leakey avevano confermato queste ipotesi, ma a queste si aggiungeva la scoperta di una scatola cranica piccola come quella di un gorilla che testimoniava come alla fine del Terziario l’umanità era già compiuta nella sua forma corporea, ma ancora ben lungi da uguale compiutezza nello sviluppo mentale. L’uomo era, in sostanza, cominciato dai piedi. Lo sviluppo cerebrale si era avvantaggiato dei progressi dell’adattamento locomotore anziché provarli. Ad esso aveva corrisposto la preminenza della prensione della mano rispetto a quella del piede. Questa differenziazione aveva consentito alle mani, liberate dalle funzioni della locomozione, di manipolare, fabbricare utensili e trasportare cose e cibo. “Il destino cede sotto il debole peso delle mani./ il bisogno teme da lontano la mano che vigila/ sulle leve,

signora delle strade”¹. Le specie il cui cranio era in grado di contenere un cervello più grande furono quelle la cui struttura aveva permesso una maggiore liberazione della mano, riducendo, così, gli sforzi della volta cranica. I criteri fondamentali per distinguere l’uomo stanno nella libertà della mano durante la locomozione e nel possesso di utensili. “La libertà della mano comporta quasi necessariamente una attività tecnica diversa da quella delle scimmie e la libertà durante la locomozione, unitamente ad una faccia corta e priva di canini offensivi, impone l’utilizzazione di organi artificiali, vale a dire di utensili”².

La creazione del primo utensile aveva posto la tecnica al di fuori delle realtà biologiche. Con essa aveva avuto inizio l’evoluzione culturale: non era stato necessario attendere che l’evoluzione biologica conducesse all’uomo anatomicamente moderno. “Si possono distinguere gli uomini dagli animali – scrive Marx – per la coscienza, per la religione, per tutto ciò che si vuole; ma essi cominciarono a distinguersi dagli animali allorché cominciarono a produrre i loro mezzi di sussistenza, un progresso che è condizionato dalla loro organizzazione fisica. Producendo i loro mezzi di sussistenza, gli uomini producono indirettamente la loro stessa vita materiale”³. Per l’uomo gli utensili furono come una inevitabile conseguenza di un corpo organizzato per operazioni manuali complesse. Essi furono sua incarnazione inorganica. Tutta la sua evoluzione aveva contribuito a porre al di fuori di lui ciò che nel resto del mondo animale corrispondeva all’adattamento specifico. Egli aveva condotto “la propria lotta per la vita attraverso organi non biologici, ossia attraverso organi artificiali”⁴. La paleontologia raccontò allora della nascita dell’uomo, che fu nascita incompleta, avvenne fuori di lui.

¹ S. Weil, *Prométhée*, in *Poesie e altri scritti*, Crocetti editore, Milano, 1993, p.53

² A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino, 1977, p. 26

³ K. Marx, *L’ideologia tedesca*, Editori Riuniti, Roma, 1958, p.34

⁴ B. Stiegler, *La technique et le temps, 1. Le faute d’Epiméthée*, Galilée, Paris, 1994, p. 165

2. Accadde – raccontò un greco - al tempo in cui furono dati alla luce “coloro che non sono immortali”. Gli dei li avevano plasmati mescolando terra e fuoco e avevano affidato ai due figli di Giapeto il compito di ordinarli e di distribuire loro le qualità che gli avessero permesso di sopravvivere. “Lascia che sia io a distribuire – pregò Epimeteo – poi verrai tu a controllare”. Acconsentí Prometeo e allora ogni specie ebbe un dono. Ad alcuni fu data la forza senza la velocità, altri, piú deboli, ebbero la velocità. Ancora alcuni ebbero le unghie, altri gli zoccoli, e ci furono i grandi e i piccoli, quelli alati e quelli con le pinne. “Cosí distribuí le altre doti in modo che si compensassero. Escogitandole, aveva la precauzione che nessuna razza si estinguesse”⁵. Fu attento, poi, Epimeteo a che ogni specie avesse di che nutrirsi e nei corpi di tutti quanti pose una memoria a che ogni specie avesse in se stessa le proprie capacità di sopravvivenza, la caccia e la difesa. Ma quando Prometeo ritornò per controllare cosa aveva fatto suo fratello trovò che “l’uomo era nudo, scalzo, senza coperte ed inerme”⁶. “Un animale stravolto di solitudine,/ con un pungolo incessante che gli morde il ventre,/ lo fa correre, tremante di stanchezza,/ per fuggire la fame, a cui si sottrae solo morendo;/ un animale che cerca la sua vita per oscure selve;/ cieco quando la notte distende le sue ombre;/ sferzato da freddi mortali nel cavo delle rocce;/ che si accoppia soltanto in casuali amplessi;/ che urla, preda degli dei, ai loro strali”⁷. Epimeteo lo aveva dimenticato. Non sarebbe sopravvissuto alla luce. Pure era necessario che i mortali tutti fossero pronti al mondo. Prometeo si avvide che il piede dell’uomo poteva sopportare il peso del gracile corpo, rendendo libera la mano. Allora ebbe un’idea. Salí all’Olimpo e rubò agli dei il fuoco e la sua virtù tecnica. La condizione dell’uomo sarebbe stata “quella di supplire il suo difetto d’origine dotandosi di protesi, di

⁵ Platone, *Protagora*, in *Dialoghi Filosofici di Platone*, vol. I, a cura di G. Cambiano, UTET, Torino 1991, p.320, 321a

⁶ Platone, *op. cit.*, p.321, 321c

⁷ Simone Weil, *op. cit.*, p.52

strumenti”⁸. L’uomo, cui la mano e i denti non avrebbero potuto, troppo deboli, servire, divenne “a tool-making animal”⁹, divenne l’unico vivente ad avere la propria qualità fuori di se stesso. La sua apparizione fu l’apparizione della tecnica. Non fu l’uomo ad inventarla, ma egli fu con essa. Così l’umanità dell’uomo avvenne fuori di lui.

3. La tecnica aveva smesso di dipendere dalla biologia quando l’uomo fu¹⁰. E quando l’uomo fu, fu la parola, che la mano aveva resa libera. La parola fu utensile dell’uomo e nel gesto del produrre parola e cosa l’uomo fu uomo. Avvenne qualcosa come un grido, la prima volta. Ma non avvenne da solo, fu un accompagnamento. La voce era insieme al corpo. Furono una cosa sola essa e il braccio teso. Seguirono la pietra e con essa il lancio. Fu così che la prima parola disse con un suono “la sostanza della cosa”: non fece altro che imitare, riprodurre, o meglio, non imitò ma divenne la cosa stessa. La prima voce disse il lancio e poté dirlo perché la prima voce era quel lancio. E fu per questo che essa rivelò qualcosa di essenziale: essa aveva da dire, da essere opera. Non servì null’altro. Fu l’uomo.

I risultati degli ultimi studi sull’uomo “sotto l’aspetto biologico ed etnologico” mostrano l’inseparabilità tra attività motoria (di cui la mano è l’agente perfetto) e attività verbale. “Non esistono due fatti tipicamente umani uno dei quali sarebbe la tecnica e l’altro il

⁸ B. Stiegler, *op. cit.*, p. 126, ma cfr., pp. 95-187.

⁹ L’espressione “un animale che fabbrica strumenti” di B. Franklin è citata in K. Marx, *Capitale*, I libro, Einaudi, Torino, 1975, p. 218.

¹⁰ Gran parte dell’antropologia filosofica del Novecento poggia sulla constatazione di una costitutiva indeterminazione specifica dell’uomo. Quest’ultimo, difatti, “è determinato in linea fondamentale da una serie di carenze, le quali di volta in volta vanno definite nel preciso senso biologico di inadattamenti, non specializzazioni, primitivismi, cioè di carenze di sviluppo: e dunque in senso essenzialmente negativo. Manca in lui il rivestimento pilifero, e pertanto la protezione naturale dalle intemperie; egli è privo di organi difensivi naturali, ma anche di una struttura somatica atta alla fuga; quanto ad acutezza di sensi è superato dalla maggior parte degli animali e, in una misura che è addirittura un pericolo per la sua vita, difetta di istinti autentici e durante la primissima infanzia ha necessità di protezione per un tempo incomparabilmente protratto”. A. Gehlen, *L’uomo nell’era della tecnica*, Il Mulino, Milano, 1984, p.60. Inoltre Cfr. B. Stiegler, *op. cit.*, pp. 95-187.

linguaggio, ma un unico fenomeno mentale, fondato neurologicamente su territori connessi ed espresso insieme dal corpo e dai suoni”¹¹. Questo unico fenomeno mentale fu il processo produttivo, l’opera, un processo di esteriorizzazione del proprio stesso corpo. Nella produzione l’uomo oggettivava la propria essenza nel mondo. Ciò che essenzialmente lo rendeva uomo si rivelava nel “gesto in quanto unità di mano e cosa, ove la ‘cosa’ [...] continua il corpo, ‘inessente’ senza di essa”¹², si rivelava nel gesto con il quale l’uomo sapeva la natura legame con l’uomo, nel gesto testimone del rapporto dell’uomo all’uomo e dell’uomo al mondo. In quel gesto l’uomo “gestualizzava” il mondo e se stesso col mondo, ossia “le cose e l’uomo, l’uomo e le cose”. E in quel gesto sorse la parola. Non l’uomo parlò allora, ma fu dalle parole parlato, non lui ne visse, ma ne fu vissuto, non una volontà scandì quelle parole, ma ne fu umanamente scandita. Furono parole non destinate “al sacrificio della comunicazione”¹³, furono “la musica originaria dell’umano agire, che nasce di dentro: non nell’anima, ma dentro ai corpi”¹⁴, con la quale l’uomo fu unito alla lingua muta delle cose.

Tecnica e linguaggio completavano esteriormente la mancanza umana rendendo all’uomo corpo il mondo e ciò perché, producendo, l’uomo ebbe la natura come “corpo inorganico”. Egli, con le mani e con la bocca, la trasformò, la conobbe, la imitò.

Aveva abituato la sua mano alla produzione di utensili a poco a poco. Perché si arrivasse al momento in cui il primo ciottolo fu lavorato da quella mano fino ad essere trasformato in coltello trascorsero molti millenni. La mano non fu soltanto organo del lavoro, ripeteva Engels, ma suo prodotto. Essa imparò sempre nuove operazioni attraverso la trasmissione ereditaria del particolare sviluppo dei muscoli, dei tendini, delle articolazioni. Soprattutto però

¹¹ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 465

¹² V. Vitiello, *Filologia e nichilismo*, in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996, p. 244.

¹³ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 88

¹⁴ V. Vitiello, *op. cit.*, p. 246

la mano imparò dall'abitudine, dallo sforzo, dal lavoro e dalla sua conservazione nella memoria. E fu la conservazione delle operazioni compiute dalla mano ad obbligare la voce al significato. Non fu per quella voce una condanna. Essa non fu costretta ad emanciparsi da lui, ma con lui si uní in una corrispondenza segreta che silenziosamente legava tutti gli esseri. Il significato non apparteneva a qualcuno. Esso serviva alla memoria umana perché restasse fuori di sé nel tempo, perché fosse memoria sociale nel tempo.

4. Tutti i raggruppamenti animali conservano i propri comportamenti in una memoria¹⁵. Tra gli animali questa memoria, propria ad ogni specie, poggia sull'apparato molto complesso dell'istinto. Alcuni gechi, quando vengono minacciati da un potenziale predatore, alzano la coda e la agitano; il predatore tende a sferrare allora il primo attacco alla base della coda che, possedendo solo una fragile connessione con il resto del corpo, si stacca facilmente. La coda distaccata continua a muoversi vigorosamente, distraendo l'attenzione del predatore, e così la preda può darsi alla fuga indisturbata. La memoria tecnica di questi gechi è ereditaria e appartiene totalmente al singolo seppure in quanto patrimonio specifico. La società è detentrica di questa memoria solo in quanto rappresenta la sopravvivenza di una certa combinazione genetica in cui l'individuo non ha possibilità rilevanti di confronto. Gli animali possiedono pure un'altra memoria, una memoria epigenetica, di educazione, marginale rispetto alla memoria istintiva. I singoli individui apprendono determinate tecniche o per esperienza personale o attraverso l'esempio da parte di altri individui della stessa specie. Nel corso della vita accumulano una serie di conoscenze che vengono memorizzate, ma che non sono trasmissibili per via genetica, dunque scompaiono con la morte dei soggetti. Affinché queste

¹⁵ La memoria è definita da Leroi-Gourhan (*op. cit.*, p. 260) in senso ampio come "la base su cui si registrano le concatenazioni d'atti". Essa non è una proprietà dell'intelligenza e va divisa in "memoria specifica" che definisce la conservazione dei comportamenti delle specie animali e "memoria etnica" che assicura la riproduzione dei comportamenti nelle società umane.

possano fondersi con la memoria della specie occorrono tempi biologici di evoluzione, e non è neppure chiaro attraverso quale meccanismo le conoscenze basilari diventino innate o se si possano definire tali. Una generazione, comunque, non è sufficiente; e ciò mostra la fusione dell'individuo con la specie.

Nell'uomo vi sono proporzioni totalmente differenti tra memoria istintiva e memoria epigenetica. L'individuo sembra essere divenuto l'elemento essenziale della società e del "pensiero". Esso assume caratteri molto più differenziati dal punto di vista della conoscenza e dell'azione. Molto presto le sue azioni e le sue esperienze diventano relazioni memorizzabili e trasmissibili col mondo circostante, compreso l'altro uomo. Queste esperienze costituiscono un corpo di tradizioni con le quali l'individuo fin dalla nascita interagisce, e dall'infanzia in poi si stabilisce un dialogo, su vari piani, tra lui e l'organismo sociale. La tradizione è biologicamente indispensabile alla specie umana quanto il condizionamento genetico alle società di gechi: la routine ha un ruolo fondamentale nella sopravvivenza etnica. Il dialogo che si stabilisce genera l'equilibrio tra routine e progresso, dove la prima rappresenta il capitale necessario alla sopravvivenza del gruppo, mentre il progresso è dato dall'intervento delle innovazioni individuali per una sopravvivenza sempre migliore.

La possibilità di trasmettere l'esperienza da parte di un individuo segna, dunque, il processo di esteriorizzazione della memoria epigenetica. Questa, costruita individualmente, è al contempo guidata dalle conoscenze delle quali il linguaggio assicura in ogni comunità etnica la conservazione e la trasmissione. Sulla memoria potenziale, il cui contenuto appartiene integralmente alla società, si fondano le possibilità di dialogo dell'individuo e della sua concreta liberazione¹⁶. Ciò che è umano e ciò che è animale è stato oggetto, specie negli ultimi due secoli, di analisi e discussioni. Scienza e filosofia separavano radicalmente o identificavano i due mondi. Natura e

¹⁶ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 268-69.

Cultura, ciò che è zoologico e ciò che è sociologico, riproponevano, in età moderna, il conflitto tra materiale e spirituale. Fu attribuita di volta in volta una diversa preminenza, senza, però, uscire mai da una visione antropocentrica.

L'antitesi tra istinto e intelligenza declinò le interpretazioni di chi era alla ricerca di una netta, biologica, separazione tra uomo e animale. Si partiva dal livello più semplice per arrivare agli animali superiori e constatare l'evoluzione di un istinto che al vertice si sarebbe trasformato in intelligenza. Una costruzione gerarchica – questa - che affidava al concetto di istinto come virtù propria dell'animale, la determinazione dei comportamenti ereditari. In realtà l'istinto e l'intelligenza non sono semplicemente all'origine dei comportamenti, ma rappresentano piuttosto l'effetto di processi complessi e di varia origine. L'esperienza del comportamento animale mette in rilievo l'eventuale duttilità del comportamento dell'individuo nei confronti dei suoi mezzi specifici; si tratta, non di una liberazione dall'istinto ma solo dalle concatenazioni determinatesi alla confluenza dell'ambiente biologico interno e di quello esterno. In ogni caso, non è il contrasto tra istinto e intelligenza a determinare le differenze tra uomo e animale.

I naturalisti del XIX secolo, d'altro canto, avevano già rifiutato questa opposizione. Essi sostenevano una sostanziale identità tra uomo e animale. Osservavano le società di formiche e tentavano di decifrarne il linguaggio, non allontanandosi di molto dalle numerose tradizioni popolari che raccontavano di animali parlanti, pienamente inseriti nella successione dei comportamenti umani. Tra uomini e animali non c'era alcuna differenza per i cantastorie. I cani sbraitano, i gatti indossano stivali, le rane abitano castelli sfarzosi, le capre preparano prelibati manicaretti.

5. Una antropologia non antropocentrica che non desse per acquisite le abituali distinzioni tra animalità e umanità sarebbe possibile

soltanto con l'abbandono delle distinzioni tra natura e cultura e della ricerca delle funzioni dell'istinto e dell'intelligenza. Il comportamento operativo dell'uomo cela manifestazioni molto complesse che non corrispondono affatto ad una formula che opponga in blocco l'istinto dell'ape all'intelligenza umana, o ad una formula che dall'identità degli stati sociali faccia derivare una comunanza essenziale tra società di insetti e società umane. È necessario, invece, considerare la prevalenza del problema del raggruppamento sui problemi di animalità o di umanità, mettendo in rilievo l'importanza, nell'animale e nell'uomo, della società, mantenuta in un corpo di tradizioni il cui sostegno non è più istintivo né intellettuale ma, a vari livelli, zoologico e sociale insieme. Una società di formiche e una società umana possiedono tradizioni che devono garantire, da una generazione all'altra, la trasmissione delle concatenazioni operative necessarie alla sopravvivenza e allo sviluppo del gruppo sociale. Le formiche affidano questa sopravvivenza ad un patrimonio genetico, appartenente alla specie, ma che è interno a ciascun individuo. Gli uomini, invece, esteriorizzano col proprio corpo la propria memoria. Essa modula per l'uomo un rapporto al mondo non immediato. Le sue tradizioni riposano nel linguaggio e più lontano in quel processo di esteriorizzazione che fece dell'uomo un essere di relazione¹⁷.

6. Il canto di un uccello può avvertire di luoghi e pericoli. Non gli occorrono parole. Occorsero all'uomo.

La sua voce, la sua prima voce, non avvertì. In essa egli ascoltò le proprie opere, tutte. Le ascoltò in quella voce, che era essa stessa opera, legame di appartenenza dei vivi e dei morti. Non c'era essere che non fosse toccato da quella voce. Per ricordarla l'uomo, che non poteva possederla, lasciò che il tempo la conservasse. E nel tempo la voce divenne parola e nome. Non smise di essere voce. In essa c'era qualcosa che "eccede il senso e che, solo lo rende possibile, un

¹⁷ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, pp.257-314.

elemento che, senza avere senso, conferisce senso ad ogni altra cosa”¹⁸.

“Così l’uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie della terra”. Non vi era arbitrarietà. In quei nomi si celava il verbo, si celava l’opera, la prima voce che ogni volta in ogni parola tornava, ogni volta prima. In essa l’origine era sempre, nascendo.

La parola non ebbe perciò significato per indicare le cose o la loro essenza. Non fu mai voce di cosa. Non costrinse la Natura a rinchiudersi nel verbo astraendo tutto. Nascose in se stessa la propria origine, quell’origine che non della cosa rivelava l’essenza, ma diceva dell’uomo. Nella parola pietra l’uomo non indicò questa o quella pietra, né parlava di una pietra astratta che potesse comprenderne le diverse individualità. La parola pietra disse della relazione dell’uomo agli uomini e all’uomo, dell’uomo nei suoi molti modi alle pietre, alla pietra e degli uomini alle pietre ed alla pietra. Disse di come la pietra fosse parte dell’essenza umana, di come essa fosse stata afferrata dalla sua mano, di come la sua mano l’avesse levigata e poi o prima lanciata. Essa era stata suo corpo, aveva permesso al suo corpo di continuare in essa. E nel mondo con la pietra ed il legno, l’acqua e la terra l’uomo lo aveva prodotto, il suo corpo. Disse, allora, la parola pietra una parola piú lontana, una parola di comunione.

Dabar é la parola che fa sorgere dal nulla una cosa che accade. Rabbi Eliezer ripeteva che il Signore non avrebbe potuto creare il mondo se non nominando: “Andate, mirate le opere di Dio, che pose nomi sulla Terra”. Gesto e parola furono insieme una cosa sola.

Prometeo, Efesto, Vulcano furono retaggi della scoperta del fuoco. Demetra e innumerevoli divinità secondarie parlarono della rivoluzione portata dall’agricoltura e dal pane. Attraverso l’introduzione della vite e della produzione del vino crebbero Dioniso

¹⁸ G. Scholem, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano, p.89

e Bacco¹⁹. Ad ogni dio l'uomo affidava lo sguardo e la voce da cui il suo corpo era chiamato, in cui il suo corpo si produceva. Ogni dio fu parola, ebbe un nome affinché raccontasse fuori dell'uomo il suo gesto, la sua essenza operativa, ciò che di propriamente umano era nell'uomo.

7. Un pesante passato, piú profondo di lui stesso, lo possedeva. L'uomo aveva fuori di sé la sua essenza che egli stesso aveva prodotto. Era divenuto uomo producendo, lasciando che la sua essenza non gli appartenesse, lasciandola fuori di sé, nel suo gesto, nella sua opera perché in essa il mondo lo informasse, lo assediassero, lo costringesse. Quell'opera, insieme prodotto e produzione, coinvolse l'uomo per intero. Egli vide, udí, adorò, gustò, toccò, pensò, intuì, sentí, volle, agí, amò. Per intero come uomo, con i suoi sensi. Il suo occhio divenne, allora, umano perché guardando le cose del mondo queste ricambiarono il suo sguardo. E lui realizzando la sua essenza realizzava la sua comunità. Non altro che opera fu la sua comunità. L'essenza umana fu la vera comunità umana. Ciò che lo aveva reso uomo avvenne in un'ora condivisa. La sua opera non gli appartenne, il suo corpo non gli appartenne. Egli fu nella sua opera, nella sua essenza, ente sociale. La società non fu “un'astrazione di fronte all'individuo”. Non serví essere insieme perché la sua vita, la “manifestazione della sua vita”, fosse una affermazione della vita sociale. Ciò che lo aveva reso uomo fu sufficiente. Nella sua opera egli aveva la sua essenza comune. Fu sociale perché “attivo come uomo”. Fu uomo quando produsse, ma anche quando lasciò guidarsi dal pensiero chiuso nella solitudine di una stanza, quando la preghiera innalzò la sua anima religiosa, fu uomo quando la visione lo condusse tra forme e colori... Perché anche queste devono considerarsi opera.

¹⁹ Cfr. H. Usener, *San Ticone*, Morcellania, Brescia, 2007, pp. 155-172

Primo Capitolo – Sull’arte primitiva

*“Dal grido e dal gesto
concomitante è sorto il
linguaggio”. Friedrich Nietzsche*
*“Una parola è morta/ quando è
pronunciata,/ così dice qualcuno./
Io dico invece/ che incomincia a
vivere/ proprio quel giorno”.*
Emily Dickinson.

I, I Pittografia e linguaggio

Santillana del mar è un antico paese spagnolo. Si trova a nord, nella Cantabria, la vecchia regione di Santander. Il numero dei suoi abitanti non arriva ai quattromila. Un tempo fu meta di molti pellegrinaggi perché il suo monastero custodiva le spoglie di una martire cristiana, Santa Giuliana o Santa Iuliana, come si dice da quelle parti.

Arrivarci in macchina è faticoso per via delle strade che girano intorno alle colline, che sono dolci e tutte disegnate da muretti bassi in pietra, rinforzati da rose selvatiche e sambuco, a delimitare le piccole proprietà. Poi: sterminati prati di segale, piantagioni di eucalipto, castagni e querce. È un mosaico verde, enorme e irregolare.

Altamira chiamano questa zona, forse per via dello sguardo che può vagare lontano. Dietro le colline si intravedono le cime innevate della cordigliera cantabrica, dall’altra parte, a nord, non si vede, ma c’è il mare.

L'acqua non manca. Le colline ne sono tutte attraversate, tutte bucate dal suo passaggio sotterraneo.

Gli speleologi lo dicono carsismo questo fenomeno. Non è soltanto l'acqua che scava, pure la terra bisogna che sia fragile, calcarea.

E così è la terra di Santillana, una terra che cede, che al suo interno non conserva mai la stessa forma.

Circa sedicimila anni fa gli uomini la hanno abitata. Hanno scelto la pancia fragile di queste colline come riparo e ne hanno colorato e inciso le pareti.

La grotta di Altamira condizionò i suoi abitanti e furono le sue forme a raccontare le immagini e poi a conservarle. Essa le custodì sigillandosi, quando si chiuse al tempo con il crollo della propria entrata.

Fu scoperta, poi, nel 1879: era lunga circa trecento metri, divisa in tre ambienti collegati da gallerie. Le sue pareti erano porose, gialle, singolarmente accidentate con crepe e sporgenze pronunciate. L'umidità le rendeva morbide, facili da incidere, e pronte ad assorbire i colori. Chi vi fosse entrato avrebbe visto la luce ed i disegni muoversi con lui, con i suoi occhi ed il suo corpo. "L'arte preistorica è un'arte dinamica che si deve conquistare"¹.

Ombre gigantesche, enormi macchie scure gli sarebbero apparse, per svanire dopo pochi passi.

I primi visitatori non poterono non faticare a pensare che le pareti di quella grotta fossero stati dipinte da mani così vecchie. Mani di uomini troppo antichi².

¹ L. R. Nougier, *L'Arte della Preistoria*, TEA Arte, Milano, 1999, p.56

² Ancora nel 1941 Benedetto Croce si diceva colpito da "un senso di sconforto e di depressione o quasi di vergogna a ritrovarci noi discendenti da quegli antenati o sostanzialmente a loro simili, nonostante le illusioni e le ipocrisie delle civiltà brutali come loro". Cfr. *La natura come storia, senza storia da noi scritta*, in *La Critica*, XXXVIII, p.146.

I primi visitatori subirono il fascino di questi ambienti minerali sotterranei e delle figure che li animavano. La grotta gli apparve serbare, nei suoi giochi di buio e luce, un potere arcano.

Allora, i primi visitatori, credettero di capire quell'uomo antico, credettero di poter trovare una ragione a tanta sensibilità, tanto talento artistico. E lo immaginarono, quell'uomo, che disegnava per magia o per svago selvaggina e donne, giumente gravide e tori trafitti. Senza problemi di composizione. In molti, immaginarono cerimonie magiche che propiziavano la caccia o la riproduzione degli animali. Ogni immagine doveva essere il frutto di una cerimonia individuale. Non c'era composizione e perciò le figure si sovrapponevano senza ordine o senso.

Nella prima sala, poco distante da quella che sarebbe stata l'entrata, sulla volta, vi erano ventisette bisonti. E solo qualche cavallo, qualche cerva si mescolava a questo branco tumultuoso, in cui ogni animale era in posizione diversa rispetto al vicino.

Questo si butta in avanti, quello è raggomitolato, pronto al balzo, quest'altro si rizza sulle zampe posteriori e sta per cadere. Ogni figura era come percorsa da un dinamismo paradossale: si agitava, pure era lì, ferma, circoscritta dallo spazio del suo movimento.

Le proporzioni di questi animali erano di poco inferiori al naturale. Ogni gobba, ogni sporgenza del soffitto aveva suggerito un bisonte diverso: un bisonte raccolto, con le zampe piegate sotto il corpo, con la sola coda o le corna che sporgono a malapena dalle gibbosità.

Le sporgenze davano a queste figure l'aspetto di sculture e un non so che di potenza. I colori possedevano un senso drammatico.

La volta era incredibilmente affollata. Gli animali si accavallavano in una maniera confusa: si agitavano in branchi in uno spazio tendenzialmente infinito e fluttuante, si sovrapponevano in un gioco di linee che sembrava creare un vortice caotico e inestricabile, senza soluzione di continuità.

Non c'era alcun orizzonte, né vegetazione, né cielo, né mare. Nulla poteva dirsi collocato, non vi era altro luogo fuorché le pareti della grotta, nulla che potesse riflettere una realtà naturalistica.

Per arrivare al punto d'origine del branco bisognava raggiungere il fondo roccioso della sala. Qui una grande cerva color ocra, contemplava serenamente il dispiegarsi della massa dei bisonti. Sotto il suo collo c'era un giovane e fragile bisonte che contemplava anch'esso il branco.

Leggermente incisi in fondo alla sala, dei personaggi semi umani, incerti, occupavano lo spazio tra la cerva e la parete.

Subito dopo, in una saletta, si incontrava una maschera realizzata sfruttando una sporgenza naturale, cui erano stati dipinti gli occhi e la bocca lasciando che fosse la parete a suggerire la forma dell'animale. Accanto ad essa c'era un'altra maschera. Era una roccia senza alcun tipo di ritocco che ricordava una testa umana.

Le maschere apparivano sempre quando si usciva dalla galleria e mai quando vi si entrava.

La confusione delle pareti chiedeva qualche ragione.

Apparivano in sequenza teste di animali, corpi, sottilissimi segni, linee come fiati esalati sul calcare; tratti rossi, tocchi sfreccianti deformi, acuti, battiti e numeri corporali su un'unica fila; formicolii, vibrazioni, tracciati come crepe e segni superficiali, timidi. Apparivano segno dopo segno, testa dopo testa, in “uno sforzo di iterazione semplice”³.

Erano stati fatti in periodi differenti, forse ciò avrebbe spiegato il continuo sovrapporsi e ripetersi.

Poi le altre grotte – Europa, Africa, Asia, Oceania - furono scoperte e quei segni, quelle ripetizioni non poterono più essere casuali.

Erano intenzionali.

³ E.Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita, Milano, 2005, p. 58

Vi erano elementi ripetitivi⁴ molto diffusi che dovevano essere ‘leggibili’ in tutti i luoghi in cui erano stati fatti, al di là dei caratteri specifici locali. Una ripetizione senza numero li accompagnava. Una ripetizione che voleva essere ritmo, una ripetizione musicale, forse un canto.

Era il 1963: il paleontologo francese André Leroi-Gourhan raccolse al fine di un’analisi statistica, i dati relativi alle figure di 66 caverne o ripari decorati, scelti tra i 110 siti conosciuti a quel tempo⁵. Rilevò le piante delle grotte e costruì delle carte di ripartizione. Poté, così, riconoscere alcuni rapporti tra la struttura topografica delle caverne e i luoghi scelti per la rappresentazione delle figure. Poté confrontare la collocazione nella grotta di alcune specie di animali che ritornavano costantemente nello stesso ordine associate agli stessi segni: sui pannelli, nelle ripiegature delle pareti o in qualche diramazione isolata. Alcune specie, in particolare i bovini, il bisonte e l’uro, avevano, nella parte centrale della struttura, una posizione privilegiata. “Uno degli elementi che maggiormente colpiscono nello studio dell’arte paleolitica è la sistemazione delle figure sulle pareti delle caverne. Il numero delle specie animali rappresentate è limitato e costanti sono i loro rapporti topografici: bisonte e cavallo occupano il centro dei vari settori, stambecchi e cervi li circondano sugli orli, leoni e rinoceronti sono collocati in posizione periferica. Lo stesso tema può ripetersi parecchie volte nella medesima caverna e si ritrova, identico, malgrado le varianti, da una caverna all’altra”⁶. Ogni figura occupava il posto che le era proprio, all’interno di una struttura di fondo. La

⁴ Elementi diffusi universalmente sono: “il cerchio con il puntino centrale, la croce, il bastoncino, la linea e il punto, il segno a V, il dardo, il tettiforme, il triangolo, il quadrato, il segno fallico, il segno vulvare, le cinque dita di una mano, la serie di linee parallele, la serie di punti, la coppia di circoli”. E. Anati, *Origini dell’arte e della concettualità*, Jaca Book, Milano, 1988, p. 143

⁵ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Prehistoire de l’Art Occidental*, Mazenod, Paris, 1965

⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Volume primo, Einaudi, Torino, 1977, p. 231

suddivisione non era anarchica. Le figure erano raggruppate sistematicamente: “segni ritmici-vulva-animale”.

Senza rigidità, si mostrava, tuttavia, nelle superfici “un raro senso dell’opportunità”.

Senza linearità: nessun tema narrativo, nessuna azione era rappresentata.

Si trattava di raggruppamenti simbolici. Le immagini si presentavano come un quadro, con un centro ed una periferia. Si accumulavano senza perdere il senso di questa ripartizione in aureole. Tutto era, ogni volta, costruito intorno ad un soggetto che non poteva essere altro che un mito. Fu questa l’intuizione di Leroi-Gourhan, ciò che fino ad allora si era faticato a vedere.

Ciò che divenne evidente fu che non si trattava di una rappresentazione casuale di animali da caccia, neppure di una scrittura. Dietro il raggruppamento simbolico delle figure doveva essere esistito un contesto orale con il quale il raggruppamento simbolico era coordinato e del quale riproduceva spazialmente i valori. La sintassi figurativa era inseparabile da quella delle parole. I segni ritmici erano anteriori alle figure nitide⁷. Le forme esplicite erano dapprima ovali femminili e teste o parti anteriori di animali informi, che si integravano per sovrapposizione, come se si trattasse di un solo contesto reso a poco a poco più chiaro dai simboli visivi. I

⁷ Leroi-Gourhan considerò ogni caverna una composizione integrata, un santuario in cui il numero e le posizioni degli animali avevano un significato unitario e sistematico. Le sue statistiche, l’ordine delle sue associazioni, sono ormai invecchiate. Non, però, la sua linea di ricerca. Le datazioni scientifiche eseguite con il metodo del radiocarbonio non hanno dimostrato la fallacia del metodo stilistico, ma hanno più semplicemente evidenziato che alcune definizioni non erano precise e soprattutto che la cronologia assoluta attribuita agli stili era in diversi casi sbagliata, ma –ciò che conta maggiormente- non quella relativa. L’avvento delle nuove tecniche di datazione diretta e le straordinarie scoperte paleontologiche degli ultimi anni (ad esempio la grotta di Chauvet) richiedono una profonda rielaborazione dello schema dell’evoluzione dell’arte paleolitica proposto da Leroi-Gourhan, ma non uno stravolgimento totale. Esso resta, tutt’ora, lo schema di riferimento, si tratta di perfezionarlo e di adattarlo alle nuove conoscenze. Cfr. M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux Regards*, Errance, Paris, 1995

segni pieni erano composti da due elementi simmetrici su un asse verticale e mediano, che spesso eccedeva con la sua estremità superiore. Questo modello poteva presentare delle varianti, tuttavia era costantemente presente e doveva essere riconosciuto come elemento unitario lasciando “supporre una vasta zona culturale, cui l’ideologia forniva certamente una base simbolica comune”⁸.

Divennero, allora, insostenibili quelle teorie che avevano voluto vedere nelle figure dipinte una disordinata intenzione magica⁹: gli animali rappresentati non erano un riflesso fedele di quelli che popolavano l’ambiente in cui vivevano gli uomini del Paleolitico Superiore. Queste constatazioni permisero al paleontologo di riconoscere l’esistenza di un sistema figurativo duttile e vario, in cui le figure non erano distribuite a caso, ma secondo un ordine ben preciso. Sia nell’arte parietale che in quella mobiliare si mostrava un’identica sintassi.

⁸ A. Leroi-Gourhan, *Le radici del mondo*, Jaca Book, Milano, 1986, p.124

⁹ La scoperta dell’arte parietale aveva suscitato diverse interpretazioni. Fin dall’Ottocento due schieramenti si erano contrapposti sostenendo l’uno che l’uomo preistorico non conosceva la religione e praticava “l’arte per l’arte”, e l’altro che i paleolitici praticavano “l’arte magica” come i primitivi odierni. L’ubicazione difficile della maggior parte delle raffigurazioni aveva presto escluso una ipotesi esclusivamente decorativa. Nel 1903 Salomon Reinach aveva avanzato l’ipotesi di un’interpretazione magica. L’arte parietale avrebbe avuto uno scopo utilitaristico e nelle profondità delle caverne si sarebbero svolte cerimonie volte ad assicurare il successo nella caccia e la fecondità e quindi la riproduzione degli animali. Questa tesi fu accolta ed ulteriormente approfondita dall’abate Breuil. Si osservava che nell’arte parietale mancavano vere e proprie scene ed era del tutto assente un qualsiasi contenuto di carattere descrittivo-narrativo. In questa concezione l’arte delle caverne era il prodotto di pratiche rituali destinate a favorire il buon esito della caccia. Conseguenza di queste pratiche rituali era l’accumularsi progressivo delle immagini sulle pareti. I soggetti più frequenti come il cavallo e il bisonte erano gli animali più consumati, insieme alla renna. Non vi era alcuna composizione, dunque, poiché ogni immagine era frutto di una cerimonia individuale. L’abate Breuil era conscio della non corrispondenza tra gli animali abitualmente cacciati dagli uomini del Paleolitico Superiore e quelli rappresentati. Ad esempio la renna, l’animale più importante per l’economia paleolitica, non aveva grande rilievo nell’arte parietale, come pesci, gli uccelli e molti piccoli animali. Breuil riteneva che ciò potesse spiegarsi con la facilità con cui si catturavano le renne. Non era necessaria, dunque, la magia: al contrario delle grosse prede come il mammut, il bisonte, il cavallo, il cervo, ecc.. Cfr. P.J. Ucko - A. Rosenfeld, *Arte paleolitica*, Il Saggiatore, Milano, 1967. In questo testo è presentata un’ampia panoramica delle analisi e riflessioni dei più importanti studiosi in merito all’arte paleolitica e alle sue datazioni.

Nel 1965 Leroi-Gourhan raccolse i risultati delle sue analisi in *Préhistoire de l'Art Occidental*, dove ipotizzò una interpretazione del tema attorno al quale nasceva l'arte paleolitica: un tema mitologico, inevitabilmente incerto, fondato sull'opposizione e la complementarità di valori maschili e femminili, espressi simbolicamente da figure animali e segni più o meno astratti. Il simbolismo maschio-femmina pareva dettato dalla topografia. Le sue strettoie e i suoi vicoli ciechi si presentavano come simboli femminili, completati da simboli maschili: punti allineati, cavalli, stambecchi, cervi. Nel fondo si sarebbero incontrati i simboli maschili più possenti: l'uomo stesso, il leone, il rinoceronte. Potevano esistere altre corrispondenze, equivalenze, scambi. Ogni grotta diceva la propria originalità, mostrandosi diversa dalla norma e rivelando la necessità di uno schema interpretativo non rigido: "ogni luogo in sé è originale, e ogni grotta si adatta agli aspetti specifici di ciascun gruppo sociale". Di certo, però, in queste composizioni l'organizzazione spaziale era legata al significato delle figure e all'equilibrio delle forme nello spazio. Quel pensiero si disponeva graficamente in "una organizzazione che potremmo definire a raggiera", espressione di un linguaggio grafico parallelo a quello verbale ed estraneo ad una rigorosa specificazione delle coordinate spazio-temporali.

Le figure di Altamira non rappresentavano scene di caccia, animali morenti o commoventi scene familiari, o per lo meno non soltanto questo. Esse erano artifici grafici senza un nesso descrittivo, supporti di un contesto orale ormai scomparso, cui restavano, tuttavia, indipendenti. In esse, gli uomini avevano tentato di tradurre manualmente un contenuto verbale, dando vita alla costituzione di due linguaggi: "quello dell'audizione collegato all'evoluzione delle zone coordinatrici dei suoni, e quello della visione collegato alle zone coordinatrici dei gesti tradotti in simboli graficamente materializzati". Il legame che univa i due linguaggi era coordinativo. Il simbolismo grafico poteva esprimere nelle tre dimensioni dello spazio quello che

il linguaggio fonetico esprimeva nell'unica dimensione del tempo. Ciò conferiva all'immagine una libertà dimensionale perduta dalla scrittura¹⁰, che avrebbe, poi, subordinato, attraverso il linguaggio lineare, l'espressione grafica all'espressione fonetica. Nella grotta si incontravano, con una frequenza che diceva impossibile la casualità, gruppi di punti allineati, senza un ordine fisso. In essi il ritmo accompagnava e rinforzava i motivi incisi. Si trattava di tratti scalfiti nell'osso o nella pietra, piccole incisioni equidistanti in sequenza, che non tentavano una raffigurazione realistica¹¹. Essi testimoniavano dell'origine della figurazione "distaccata da una concreta figuratività" e mostravano "le prove delle più antiche manifestazioni ritmiche che siano state espresse". Le forme vennero dopo, o meglio, anch'esse non vollero essere calco della realtà: l'uomo paleolitico plasmava i suoi ricordi e le sue visioni. Il suo simbolismo fu, prima di tutto, pura espressione di valori ritmici: ritmo e movimento.

Le tecniche di fabbricazione erano state, fin dall'inizio, scandite in un ambiente di ritmi, "a un tempo muscolari, uditivi e visivi, derivati dalla ripetizione di gesti di urto". Esse comportavano la ripetizioni di gesti ad intervalli regolari. La successione reiterata di colpi differenti ma equidistanti tra loro irretiva i corpi in una ciclicità che era lo sfondo del ritmo e che diveniva riferimento di tutte le forme che in essa si sarebbero mosse. La ritmicità si realizza in successioni di unità nel tempo e nello spazio, che non possono essere simultanee. Essa

¹⁰ La scrittura, soltanto dopo la nascita dell'economia agricola, seguì la strada della linearità: una invenzione senza ritorno nella storia della scrittura, la cui alta funzionalità fonda nella transcodificazione dei fonemi costitutivi della parola nelle diverse lingue storico-naturali in un servomeccanismo fondato sulla combinazione lineare di un numero limitato di segni, affatto "arbitrari" rispetto alla 'cosa' significata, il cui potere di comunicazione/significazione risponde a una convenzione socialmente accettata e condivisa. Cfr. J. RIES, *Il Mito e I suoi primi passi*, in J. RIES (a cura di), *Il Mito. Il suo linguaggio e il suo messaggio attraverso le civiltà*, Jaca Book, Milano 2005, pp.18-21.

¹¹ Le più antiche tracce sono documentate dalla fine del Paleolitico medio (ca. 120.000- 35.000 a.C.). Cfr. Lorblanchet, *La naissance de l'art. Gènes de l'art préhistorique*, Errance, Paris, 1999

lascia emergere le vibrazioni, i ritmi, i polsi delle cose. Essa é nella linearità. Pure la linearità esige di isolare il ritmo, esige che ci sia un solo ritmo. La ritmicità figurativa paleolitica non fu lineare, essa era ritmo del suono e del gesto insieme. Dava conto di un pensiero globale e simultaneo che chiedeva alla parole di rivestire i ritmi e forse ai suoni di possedere l'effetto dei colori. Non era musica, ma un'idea acustica, l'idea del principio di tutte le cose. Era lo sfruttamento prepotente e dilettantesco della musica per la rappresentazione di un'idea mitica. Ogni immagine tradiva la sua voce. Ogni immagine restituiva alla sua voce una dimensione che non le sarebbe appartenuta altrimenti. Le conferiva "la dimensione dell'inesprimibile, la possibilità di moltiplicare le dimensioni dell'evento in simboli visivi immediatamente accessibili"¹². Esse, le immagini dipinte, erano simboli di un linguaggio non direttamente dipendente dalle parole, ma ad esse parallelo, erano simboli di una visione pluridimensionale, capace di suscitare "immagini mentali non imprecise ma aureolate e tali da muoversi in varie direzioni divergenti"¹³. In esse gli uomini avevano parlato scrivendo. Erano musica cristallizzata. Immagine e parola avevano uguale peso.

L'importanza dell'opera di Leroi-Gourhan non fu nell'aver attribuito o sconfessato una funzione magica o religiosa all'arte paleolitica, bensì nell'aver individuato la presenza di questo linguaggio, un linguaggio di parole e cose, di colore e suono. L'arte era inglobata nella società, era mito. Il mondo intero veniva compreso attraverso di esso. Tra le linee che descrivevano un bisonte e il bisonte stesso, spiegò, c'era la stessa distanza che separava la parola dall'utensile. Alle forme era attribuita una funzione di simbolo, una funzione astratta¹⁴ che si

¹² A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Volume primo, Einaudi, Torino, 1977, p. 233

¹³ A. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 245

¹⁴ Probabilmente il concetto di astratto, per l'uomo preistorico, non esisteva. Del resto, l'arte grafica e figurativa, anche la più naturalista, è sempre un'astrazione,

accompagnava alla musica e al linguaggio e forse alla danza. In questo senso l'astratto fu all'origine dell'espressione grafica. Non era, certo, possibile separare nel tempo l'esecuzione dei segni geometrici e quella delle figure animali, ma non vi era mai una linea narrativa. Per il segno come per la parola, l'astratto corrispose ad "un adattamento graduale del sistema motorio di espressione a sollecitazioni cerebrali sempre piú sfumate"¹⁵. Astrarre nel senso piú etimologico, significa "isolare con il pensiero, considerare una parte isolandola dal tutto". Ciò corrispose alle prime forme dell'arte preistorica che formò delle immagini espressive (fallo, vulva, testa del bisonte o del cavallo) e le riunì per tradurre in simboli un tutto mitologico, per costituire un mitogramma. Qualcosa che "si può sempre porre al posto di 'musica', [...] *non* è musica, ma solo attraverso la musica si esprime nel modo piú puro"¹⁶.

I,2 *Mitogramma e pluridimensionalità linguistica*

"Mitogramma" fu il termine utilizzato da Leroi-Gourhan per indicare l'arte delle caverne'. Esso servì a differenziare un insieme di figure simboliche che non esprimono o descrivono un'azione determinata e che mancano di una struttura narrativa temporale, appunto il mitogramma, dal pittogramma, ossia una figura o una sequenza di figure che illustrano concretamente e temporalmente un'azione. Il pittogramma è caratterizzato da una struttura lineare, illustrando le fasi di un'azione in un allineamento successivo. All'interno di un mitogramma era talvolta possibile ritrovare alcuni pittogrammi, in cui un gesto evocava il trascorrere del tempo: i tre bisonti del soffitto di

perché costituisce la figurazione, e quindi la trasfigurazione, di una realtà della quale si sceglie una parte, sia essa visuale, simbolica o concettuale. Cfr. E. Anati, *Le radici della cultura*, Jaca Book, Milano, 1992

¹⁵ A. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 225

¹⁶ R.M. Rilke, *Marginalien zu Friedrich Nietzsche 'Die Geburt der Tragödie'*, in Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Quodlibet, Macerata, 2002, p. 129

Altamira, i cosiddetti “bisonti che saltano”, sono in realtà animali che si rotolano nella polvere, bisonti maschi, che, al momento della fregola, si rotolano per terra, prima di andare a strofinarsi sugli alberi per delimitare il loro territorio. Questi bisonti rappresentavano un pittogramma ovvero un’immagine che aveva un passato, un presente e un futuro. Il loro movimento creava un prima, un durante, un dopo in cui l’azione terminava. “Il mitogramma, invece, non presenta gli stadi successivi di un’azione, ma i personaggi non strutturati linearmente, che sono i protagonisti di un’azione mitologica”¹⁷. La sua composizione spaziale esprime una sorta di “topologia”, un intreccio che non è solo un intreccio di linee, ma di volumi, uno spazio aperto, ambiguo, in cui concetti come dentro/fuori, qui/là, alto/basso, vicino/lontano sono assenti. Le immagini mitografiche componevano un insieme strutturato di simboli che rimandava ad una esclusiva tradizione orale, al di fuori dello spazio e del tempo convenzionali. Essi venivano letti. In un certo senso potevano dirsi una scrittura, una scrittura non lineare, che trasportava nello spazio ciò che, in seguito, fu concepibile nel tempo. Essi parlavano alla vista, non all’udito. Non potevano essere separati dal linguaggio, ma il loro legame era complesso. Estranei ad una notazione fonetica diretta, essi rimandavano ad un più vasto sistema orale, erano la puntuale rispondenza di un racconto mitologico. Alla mitologia, “costruzione pluridimensionale basata sul verbale”, corrispose “la ‘mito-grafia’, l’esatto corrispondente manuale”. Alla unidimensionalità del linguaggio di parole, alla sua ‘unilinearità’, corrispose un linguaggio pluridimensionale nello spazio, un linguaggio che era parola e corpo, colore e suono. Esso rappresentava con immagini sensibili e concrete concetti astratti: era mito. Non si trattava di una trasfigurazione fantasiosa e psicologica di una vicenda reale, ossia di un “puro travestimento immaginifico di avvenimenti storico-empirici”. Esso fu

¹⁷ A. Leroi-Gourhan, op. cit., p.46

la via dell'uomo nel mondo: gesto e opera insieme. In esso avvennero le prime manifestazioni di riconoscimento del 'Dio', cioè di quella forma primordiale ed intuitiva di giudicare la complessità dei fenomeni, in esso quelle manifestazioni si svilupparono in forme che ebbero del suono, della musica, del canto, della danza.

L'uomo rispose al 'Dio', in cui aveva riconosciuto il mondo, in ogni suo gesto. In ogni suo gesto l'uomo fu mondo, producendo le sue opere: selci e dipinti, lance e canti. Esse gli appartennero, "nella misura stessa in cui l'uomo appartenne ad esse"¹⁸. Egli le costruì per essere da esse costruito. Ogni colpo di pietra su pietra, ogni voce fu madre a quell'uomo. In ogni voce, ogni gesto vi fu la luna, le piante, la pietra, il metallo, la stella, il pesce, l'uomo. Le figure incise o dipinte furono "la parte visibile di un lunghissimo lavoro sommerso". Esse accompagnarono passo dopo passo, con sempre maggiore incisione, i suoni e i gesti. Esse confessarono un linguaggio che abitava i gesti e i colori allo stesso modo che le parole.

Era il primo linguaggio. Le pareti di Altamira lo testimoniavano. Esso non sostituiva a parole immagini e gesti. Esso era immagine e gesto e voce. Non ebbe cose da nominare, o meglio le nominò, ma dopo, quando le cose in esso trovarono nome. L'uomo soltanto allora le riconobbe, quando nel suo gesto, nel suo operare, esse furono legate alle sue mani e alla sua bocca, divenendone strumenti. Furono strumenti il cui senso era legato a quei bisogni "che andavano migliorando e diversificando le modalità di adattamento"¹⁹. Furono mito e il mito stesso fu strumento, che lasciò all'uomo costruire il suo corpo, lasciò che il suo corpo continuasse fuori di lui. La voce fu conservata nei colori, non era ancora parola. Era, essa stessa, opera.

¹⁸ V. Vitiello, *La scrittura del corpo*, in AA. VV., *Il corpo e le sue facoltà*, in "Laboratorio dell'ISPF", II, 2005, 1, p.48

¹⁹ F. Mori, *Le grandi civiltà del Sahara Antico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p.161

Apparteneva ad un pensiero collettivo, non già alla mente di un singolo artefice. E quando divenne parola, fu innanzitutto tradizione. Non indicò il soggetto che parla o quello cui si dirige il discorso, e tanto meno una parte del corpo o la luce, la tenebra, la terra, l'acqua, il cibo o il pericolo. Non sarebbe servita. Essa nacque perché l'uomo produceva utensili e non sapeva e non poteva produrli da solo, così dovette conservare la sua voce. Ecco, la parola fu memoria di gesto e voce e colore, fu strumento e fu strumento sociale che non sarebbe potuto essere in una coscienza individuale. Non fu, dunque, espressione di nulla la parola o la voce, non espresse nulla il colore o la forma. Né sarebbero serviti ad un uomo solo e immortale. La parola fu il naturale rimando di uno strumento prodotto da un animale il cui corpo non gli apparteneva. I suoi stessi strumenti determinarono il suo corpo, e produrli imponeva un lavoro comune. La parola nacque, dunque, "dal bisogno, dalla necessità del rapporto con altri uomini". Una necessità che fu solo per l'uomo: nessun altro animale produsse strumenti, nessun altro animale ebbe coscienza del proprio produrre. Lo strumento dell'uomo soltanto fu uno strumento cosciente perché nella parola trovò il veicolo della sua produzione sociale, nella parola poté infine esteriorizzare il suo produrre. Esso fu la ragione di un corpo individualmente impotente.

In una gabbia c'è uno scimpanzé e un bastone giace a terra. L'animale ci gioca, salta e corre. Poi qualcuno appende in alto un frutto, una banana. Lo scimpanzé non può arrivarci. Salta, ma è troppo alto. Ecco che afferra il bastone e "prolungando l'azione del suo braccio, tira giù, con molta soddisfazione la banana. Il bastone ora è abbandonato e ricade nella notte di un pensiero ancora preverbale"²⁰.

²⁰ Carlo Sini, *La materia delle cose. Filosofia e scienza dei materiali*, Cuem, Milano, 2004, p. 113. Marx osserva: "Il ragno compie operazioni che assomigliano a quelle del tessitore, l'ape fa vergognare molti architetti con la costruzione delle sue cellette di cera. Ma ciò che da principio distingue il peggiore architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in

Le opere del ‘pensiero manuale’ permisero di misurare il grado di evoluzione del pensiero verbale. Questo legame fu innegabile nell’arte paleolitica. Essa testimoniò l’inconsistenza della divisione tra cultura materiale e cultura immateriale, tra oggetti fisici conservabili e manifestazioni non necessariamente conservabili come il linguaggio verbale, le credenze religiose, il canto, la danza o il rito. “Ogni oggetto o strumento prodotto dall’azione umana svolta con l’occhio o con la mano (cioè con l’intero organismo psicofisico) – spiegava Carlo Ludovico Ragghianti, uno storico dell’arte quasi dimenticato- è espressione del pensiero o razicinio, il suo significato e il suo valore sono dati dal progresso cosciente che si è svolto creando il manufatto”²¹.

A lungo si credette – fino a non molti anni fa- che le pitture dell’arte paleolitica si trovassero solo all’interno delle grotte, mai in luoghi illuminati da luce diurna. Le pitture furono spesso, invece, situate in zone illuminate. La loro assenza in queste zone si deve piú ad erosione o alterazione che ad altro. L’area di occupazione della grotta di Altamira fu molto piú estesa di quanto oggi non sembri. La sequenza di crolli ne alterò la struttura, finché la grotta non divenne del tutto inaccessibile. Le ultime ricostruzioni hanno mostrato che dall’imboccatura, con molta probabilità, si accedesse a una grande sala orientata a nord, in cui la luce giungeva fino alla sala delle pitture, che in origine era in comunicazione con l’area abitata dai gruppi paleolitici. Ciò che aveva impedito, così a lungo, di comprendere la composizione della grotta, era stata la convinzione che l’arte paleolitica fosse destinata ad una interpretazione mistica, cui non

cera”. La produzione cosciente è ciò che per Marx distingue il lavoro dell’uomo da quello degli altri animali. L’uomo produce coscientemente in quanto parla, in quanto il suo è un linguaggio di parole, legato al processo lavorativo specificamente umano, ossia la produzione di utensili, attraverso la quale l’uomo esteriorizza il proprio corpo. Lo stesso linguaggio è, in questa prospettiva, un utensile. Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, Libro I, Einaudi, Torino, 1975, p. 216

²¹ Carlo Ludovico Ragghianti, *L’uomo cosciente, arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Firenze, p. XVI.

potesse appartenere la quotidianità diurna²². Qualunque ragione avesse, invece, spinto quegli uomini a incidere e dipingere le pareti senza riservare alle proprie immagine un luogo diviso e mistico, fu certo che, per quelli, non potesse darsi una separazione tra le varie forme del produrre, una separazione logica tra l'operare diurno, utile e la creazione artistica, libera. Non vi fu separazione perché nulla, che fosse uscito da quelle mani o quella bocca, poté confinarsi in un ambito solitario, nulla poté dirsi gratuito e parimente nulla poté risolversi in un bieco utilitarismo, che fosse una parola, una freccia, un canto. Tutte furono strumenti, opere. In esse gli uomini avevano costruito il proprio rapporto con la natura e con se stessi. Esse possedettero tutte una propria utilità, un'utilità piú profonda, che eccedeva il concetto di utile. In ogni opera questo eccesso era essenziale, "radicale". Ogni opera fu la testimonianza di ciò che essenzialmente costituiva l'uomo. Egli abitò il mondo costruendo in esso se stesso e i suoi strumenti ed essi furono foglie, pietre, terra, tronchi, voce. Ed in essi fu il suo rapporto con la natura, il suo essere natura. Ed in essi fu il suo rapporto con gli uomini, il suo essere insieme. E furono colori, forme, parole. In ogni gesto di quell'uomo, - che ancora non sapeva stabilire "netti confini tra uomo e animale ma che ancora poteva vedere negli altri esseri viventi intorno a sé l'espressione vitale di quella stessa natura di cui si sentiva parte integrante, e con tali esseri, quindi, contrarre legami profondi e indissolubili"²³ -, in ogni suo gesto fu l'uomo intero. Così ogni suo strumento poté raccontare "un pensiero mitologico in cui l'ordine del

²² Cfr., L. Nougier, *op. cit.*, p. 56: "L' arte paleolitica è arte d'illuminazione: la luce ha un'importante funzione nell'arte delle grotte buie [...]. Del resto la luce necessaria è una luce viva, una fiamma mutevole che fa apparire e sparire le sporgenze, creando con i risalti rocciosi, ombre gigantesche".

²³ P. Graziosi, *L'arte dell'antica età della pietra*, Sansoni, Firenze, 1956, p.38

mondo si integrava in un sistema di corrispondenze simboliche straordinariamente ricche”²⁴.

Di un pensiero mitologico e del suo accompagnamento grafico furono testimonianza i churinga australiani. Questi “sono piccole lastre di pietra o di legno incise con motivi astratti che raffigurano il corpo dell’antenato mitico o i luoghi in cui il suo mito vive”²⁵. Una possibile associazione tra i churinga e le figure dell’arte parietale paleolitica fu supposta da Leroi-Gourhan. L’associazione non era dovuta a somiglianze stilistiche o di contenuto, bensì alla funzione mnemonica che era, in entrambi i casi, affidata alle immagini. Karel Kupka, un pittore ceco, amico di Leroi-Gourhan, fu affascinato dai churinga e dalla pittura locale australiana. Negli anni tra il 1956 e il 1963, quando ormai essa era sul punto di subire un cambiamento, di diventare commerciale, egli raccolse molte delle testimonianze conservate nei musei europei. Trascorse molti anni a studiarli, ed ebbe il merito di comprendere il legame complesso di quei dipinti con la tradizione orale, così da conservarne “i testi”, ossia i miti che accompagnavano i disegni.

Come la mano di un bambino corre veloce su un foglio giocando una battaglia con un disegno mentre, contemporaneamente, la sua bocca racconta lo svolgimento di quella stessa battaglia. E lui, il bambino, ha effettivamente davanti agli occhi una battaglia reale, lui stesso é parte reale del gioco in corso, un gioco di figure e suoni che non sanno stare divisi.

Le raffigurazioni erano astratte, simboliche. Esse concretizzavano la recitazione magica, ne costituivano il sostegno. L’officiante, con la punta del dito, seguiva le figure al ritmo di quanto andava

²⁴ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Volume primo, Einaudi, Torino, 1977, p. 230

²⁵ A. Leroi-Gourhan, op. cit., p. 222. L’arte rupestre a livello etnografico, allorché si studiano le opere preistoriche, può aiutarci soltanto con una serie di indicazioni, tese ad evitarci di cadere nella trappola di interpretazioni che sono il frutto di una cultura, quella occidentale, dalle caratteristiche cognitive altamente specializzate ed anguste.

declamando. Al sistema ritmico era affidata una funzione magica che doveva, poi, stabilire la scansione e i tempi delle parole. I disegni non erano, allora, rudimentali, ma mnemonici, come rilevò Emmanuel Lowy²⁶, il primo ad accorgersi che il disegno primitivo non era rudimentale, ma svolgeva una funzione mnemonica. Le immagini furono supporti mnemonici, quasi come se esse aiutassero i suoni a fissarsi nel tempo, a divenire parola, come se i suoni divenissero colori. Quasi. In realtà le immagini non si subordinarono al racconto, né i colori scomparvero nei suoni. Dall'unione di immagini e suoni e dai loro gesti nacque la memoria, il suo racconto. E fu poi la memoria, a sua volta, a rendere necessarie immagini e suoni e i loro gesti; fu la memoria, la dea Mnemosine, la madre delle nove Muse. Immagini e suoni tessevano una melodia di più voci, un canto. Non era un racconto di parole, il cui ricordo era soltanto aiutato da un segno preciso. Le immagini e i gesti che accompagnavano le parole non potevano possedere un significato letterale. Essi, fin dal loro costituirsi, furono, piuttosto, portatori di un significato metaforico. Quelle tradizioni, la cui memoria si fondava contemporaneamente su immagine e parola, non tentavano di rappresentare un oggetto attraverso una forma tipica che ne imitasse l'apparenza. Esse raffiguravano, semmai, la relazione che si stabiliva tra certe forme e certe parole nel contesto di una tecnica di memorizzazione, come quella australiana. La forma non imitava direttamente il senso presunto di una parola.

Del resto le immagini possono essere segno in una maniera particolare. Esse non indicano, ma rimandano, rimandano ad uno sfondo che può essere compreso, e non decodificato, da chi ne partecipi. L'idea di un linguaggio grafico basato su di un legame

²⁶ Emmanuel Lowy, archeologo austriaco, fu l'istitutore della prima cattedra di Archeologia in Italia, a Roma, nel 1891, dove insegnò fino al 1915.

iconografico di somiglianza, subordinato al linguaggio verbale, non sarebbe che una scrittura di cose.

Gli autori, – molti - che nel passato credettero che qualunque grafismo, che non rappresentasse i suoni della lingua, non potesse che essere un tentativo episodico e arbitrario di riprodurre l'apparenza di un oggetto, ricordano quei sapienti dell'Accademia di Lagado che spiegarono a Gulliver che “essendo le parole soltanto nomi delle cose, sarebbe piú conveniente se tutti gli uomini recassero seco le cose necessarie ad esprimere una certa faccenda di cui debbono discorrere”²⁷.

Tralasciando la scomodità, dovuta al peso da trasportare, pure, quando a Dario, in guerra con gli Sciti, fu recapitato, da un loro araldo, un messaggio di cose -un uccello e un topo e una rana e cinque frecce- egli non seppe leggerlo: la resa o la battaglia²⁸? Al re persiano fu evidente che l'idea di una rappresentazione diretta, tramite la pura somiglianza iconografica, di oggetti e concetti fosse illusoria.

I, 3 Suono, ritmo, memoria

Lo studio del canto rituale, in Oceania come nell'America indiana, ha condotto l'antropologo Carlo Severi allo studio delle tradizioni

²⁷ J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Feltrinelli, Milano, 1997, p.179

²⁸ Cfr. Erodoto, *Storie*, IV libro sezione 131-132, Vol. II, Rizzoli, Milano, 1984, p. 305.; Cfr. G. Vico, *Scienza Nuova*, Mondadori, Milano, p. 606. Un messaggio simile è descritto da Gelb a proposito degli Indiani americani: “Durante un attacco del re del Dahomey ad una città dello Yoruba, un indigeno venne fatto prigioniero e, desideroso di informare la moglie della sua sventura, le mandò una pietra, del carbone, del pepe, del granoturco ed uno straccio. La pietra indicava salute e il suo significato era quindi “come la pietra è dura, così il mio corpo è forte e resistente”; il carbone indicava la tristezza e il suo significato era “come il carbone è nero, così le mie prospettive sono oscure e tristi”, il pepe indicava calore e voleva dire “come il pepe riscalda, così la mia mente è infuocata al pensiero delle mie tristi prospettive”; il granoturco indicava la magrezza e significava “come il granoturco è secco per la mancanza d'acqua, così il mio corpo si rinsecchisce e dimagrisce sotto l'impeto delle mie afflizioni e sofferenze”, e infine, lo straccio indicava qualcosa di consumato, di liso, “come lo straccio, anche i miei panni sono consumati e a brandelli”. (I. J. Gelb, *Teoria generale e storia della scrittura*, Egea, Testi contemporanei n.5, Varese, pp. 6-7)

iconografiche di quei popoli che non conoscono l'uso della scrittura. È fallace definire orali tali tradizioni: si dimentica il ruolo svolto in esse dalle immagini. In questi contesti le immagini generano memoria, una memoria “più complessa di quella affidata al puro concatenarsi delle storie”²⁹.

Severi cita il frate francescano Diego Valades, figlio naturale di un *conquistador*, al servizio di Cortés, e di una donna indiana. Questi, nato a Tlaxcala nel 1533, pubblicò nel 1579 un trattato di retorica cristiana, in cui era sostenuta una tesi inusitata secondo la quale: “gli antichi americani avevano da sempre praticato, se non una qualche forma di scrittura, almeno qualcosa di molto simile all'arte della memoria”, una sorta di “poligrafia”. Essi non utilizzavano una scrittura alfabetica, comunicavano tra loro “per mezzo di certe figure, che disegnavano su tessuti o su fogli di carta porosa, che traevano dalle foglie degli alberi”. Questo sistema venne considerato più limitato di quello alfabetico, ed in certo senso lo era.

Il disegno indiano non era un segno, e non poteva sostituirsi alla tradizione orale, la sua evoluzione era, piuttosto, parallela a quella. Non era, inoltre, legato ad una lingua specifica. Popoli che parlassero lingue diverse avrebbero potuto leggerlo, se avessero partecipato del medesimo sistema culturale. Esso era un linguaggio iconografico che si accompagnava ad un racconto parlato, e svolgeva con esso una funzione mnemonica.

²⁹ Carlo Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2007, p. 89. L'antropologo italiano nelle sue analisi si fa erede della biologia delle immagini ottocentesca. Influenzato dalla tradizione warburghiana, riprende criticamente il metodo morfologico praticato dai biologi dell'arte nel ricostruire le operazioni mentali implicate dalle immagini. Questi limitavano le loro analisi alla sola evoluzione formale delle immagini, Severi tenta di analizzarne la relazione con la memorizzazione delle parole. Il suo è, dunque, uno studio delle relazioni mnemoniche che si stabiliscono in una tradizione tra immagini complesse e parole organizzate con criteri tassonomici. Per lui “conduce ad identificare il ruolo specifico dell'immagine nelle pratiche legate alla memorizzazione di un sapere. Si tratta di un processo di intensificazione (cognitiva e mnemonica) della rappresentazione visiva, attraverso la mobilitazione delle parti invisibili dell'immagine”.

Un altro esempio di iconografie a uso mnemonico, citato dall'antropologo piemontese, è quello utilizzato presso gli Iatmul della regione est del Sepik, in Nuova Guinea.

“Il sapere che gli uomini, appartenenti a un clan patrilineare, sono tenuti a trasmettere alle generazioni seguenti – spiega Severi- è essenzialmente organizzato e memorizzato a partire da liste di nomi propri. Si tratta di gruppi di nomi, in genere molto numerosi, che costituiscono il patrimonio di denominazioni possibili possedute dal clan patrilineare. Questi nomi sono in genere trasmessi seguendo una regola di alternanza delle generazioni, secondo la quale i nomi attribuiti ad un ragazzo e alle sue sorelle sono quelli che il padre di suo padre e le sue sorelle hanno posseduto prima di lui e che il figlio di suo figlio, e le sue sorelle, riceveranno. Queste liste sono strettamente legate all'insieme di antenati totemici che definiscono da un lato le unità sociali e d'altro canto al concetto di persona, che si trova così identificata, attraverso i nomi che riceve, agli antenati che li hanno portati in precedenza. Questa definizione dell'esistenza attraverso il nome nel Sepik non riguarda soltanto l'individuo e i gruppi sociali. L'atto mitico di creazione del mondo è pensato prevalentemente come un atto di nominazione. In questa prospettiva nulla può realmente esistere, un uomo, un animale o persino un luogo, senza che un nome gli sia stato attribuito”³⁰.

Alcune di queste liste di nomi venivano interpretate come i percorsi compiuti dagli antenati nel corso di una migrazione originaria. Severi ricorda a tal proposito le descrizioni dell'antropologo svizzero Jurg Wassmann. Questi, dedicatosi per anni allo studio del canto Iatmul della Volpe Volante, spiegava come chi portasse uno di questi nomi potesse indentificarsi all'antenato totemico corrispondente fino al punto di proclamare di “esser stato colui che ha portato a termine la

³⁰ C. Severi, op. cit., pp. 66 e sgg.

migrazione originaria”, annullando qualsiasi riferimento allo spazio e al tempo reali.

La trasmissione di questi nomi, in cui è conservata l’intera mitologia Iatmul, è resa possibile dall’uso mnemonico dell’immagine.

Ogni clan conservava gelosamente una cordicella annodata: un oggetto visuale piuttosto complesso, attraverso l’ordine dei suoi nodi rimandava ai nomi degli antenati totemici del clan.

Essa forniva diversi livelli di lettura. Aveva un nome e attraverso di esso era associata ad un mito d’origine. La cordicella, chiamata Coccodrillo, avrebbe, dunque, rappresentato il corpo del coccodrillo che “emergendo progressivamente dalle acque del fiume Sepik, ha dato origine alla terra su cui gli umani hanno stabilito i loro villaggi”.

La cordicella sarebbe stata, quindi, letta in quanto immagine dell’itinerario compiuto dall’antenato totemico, il coccodrillo, seguendo il verso da sinistra a destra. E, sarebbe, poi, stata letta in quanto racconto del viaggio, la notte, e, quindi, racconto del periodo che seguì il parto, la vita, il giorno.

Ogni nodo era un nome. Anzi i nomi erano sempre due:

*“Andi-Kabak-meli;
Kipma-Kabak-meli”.*

Andi era il vecchio nome della terra, Kabak il coccodrillo delle origini, meli era un semplice suffisso maschile. Ancora Kipma era la terra. I nomi da ricordare erano Andi e Kipma e venivano iscritti in una formula costante (Kabak, meli). In questo modo si creava uno sfondo fatto di parole, meglio suoni ripetuti, una musica di parole, che consentiva un più facile ricordo. La serie di nodi della cordicella seguiva un ordine tassonomico, che aveva come scopo la memorizzazione: “i grandi nodi designano i toponimi dei luoghi percorsi, tappa dopo tappa, dal Coccodrillo durante il viaggio che l’ha portato a emergere dalle acque. I nodi più piccoli, invece,

rappresentano gli antroponimi degli antenati umani del clan”. I nomi degli antenati sono associati a quelli dei luoghi, le tappe della migrazione originaria, che sono divenuti villaggi.

Si costruisce così una corrispondenza nello spazio e nel tempo, luogo e storia, che si affida ad un ordine visivo dato ad un gruppo di parole. “La codificazione mnemonica suppone la classificazione, e il tipo di inferenza che ogni classificazione implica”.

Tuttavia nessuna immagine sostiene direttamente la memoria. Se fosse isolato da un contesto, il solo ordine dei nodi non potrebbe orientare l’evocazione mnemonica, ossia il ricordo “delle liste di denominazione che possono contare fino ad alcune migliaia di nomi”. E non si tratta soltanto di uno strumento mnemonico di codificazione, esso orienta il ricordo, determinando il genere di immaginazione che l’evocazione implica.

In karawori, la lingua di una delle popolazioni del Sepik, i nomi sono chiamati ‘notte’ o ‘sogni’, perché essi non svelano nulla, non rendono visibile ciò che nominano. Né lo rendono visibile i nodi, ciò che essi mostrano è qualcosa di complesso, in cui voce, figura e gesto operano insieme e soltanto insieme mostrano. Costruiscono un legame fra la memoria e la vista, fondato sulla funzione dell’immagine e sui suoi rapporti con la parola.

Una mostra francese, *Nodi e legature*, che esibiva alcuni esemplari di queste cordicelle annodate, affascino nel 1983 Italo Calvino. Questi si interrogava sulla incomprensibile corrispondenza che si stabiliva tra “le successioni di nomi e gesta di eroi e antenati e i nodi di diversa forma e grossezza disposti a intervalli diversi”³¹, che pure costituivano un indispensabile strumento per la memoria orale. Allo scrittore questi nodi richiamavano alla memoria vecchie pagine letterarie, quelle in cui Victor Segalen, nel 1907, scriveva di come, a

³¹ I. Calvino, *Ditelo coi nodi*, in *Collezione di sabbia. Esposizioni-Esplorazioni*, in *Le opere di Italo Calvino. Saggi 1945-1985*, Mondadori, 2001, p.469-470.

Tahiti, un giovane polinesiano abituasse i suoi gesti e la sua voce alle pratiche del rito.

“Aiutava la sua memoria di adolescente con i soliti trucchetti che i maestri conoscevano bene e costruiva trecce di cordicelle i cui fili, tutti di diversa lunghezza con nodi ad intervalli regolari, uscivano da un sacchetto di tela. Ad occhi chiusi il recitante sgranava i nodi tra le dita; ogni nodo rappresentava il nome di un viaggiatore, di un capo o di un dio, e tutti insieme, le infinite generazioni. Il nome della treccia era ‘Origine del verbo’ perché sembrava far nascere le parole”³².

Alcuni europei sospettarono, quando per la prima volta assistettero alle recitazione di parole suggerite da una corda, si trattasse di un sortilegio, un espediente magico. Lo pensarono inglesi e francesi in Nuova Caledonia e Tahiti, e lo pensarono gli spagnoli in Perú.

Questi ultimi conobbero nel Nuovo Mondo una civiltà avanzata, notevolmente progredita in arti e tecniche, che però non possedeva alcuna forma di scrittura, ma “non certo per questo - notava José Acosta - conservarono minor memoria delle loro antichità”³³.

Gli Indios del Perú affidavano le proprie memorie, cantate dagli aedi, a dei nodi, i quipu.

La parola quipu significava nodo e un quipu consisteva in un insieme di cordicelle annodate di colori e materiali diversi. “Gli indiani preparavano fili di diverso colore – scriveva nei *Commentari Reali* Garcilazo de Vega – gli uni monocromi, altri di due colori, altri bicromi, altri ancora policromi, perché i colori da soli o uniti ad altri avevano particolari significati”³⁴. I quipu furono utilizzati come

³² Victor Segalen, *Le isole dei senza memoria*, Meltemi, Roma, 2000, p. 17-19.

³³ José Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*, in L. Laurencich Minelli, *La scrittura dell'antico Perú*, Clueb, Bologna, 1996, p. 15

³⁴ Garcilao de Vega, *Commentari Reali*, in L. Laurencich Minelli, op. cit., p.18

registri contabili e come supporti mnemonici delle parole degli uomini e delle donne di un tempo.

Ciò che il quipu conservava non erano parole, chi lo avesse letto avrebbe dovuto cercare le sue parole in un ritmo comune in cui i colori esprimevano dei suoni. Il quipu raffigurava visivamente un ritmo in cui la memoria avrebbe collocato delle parole. Era ai poeti affidata tale lettura. Ai poeti, ossia a coloro che avevano imparato a riconoscere nei nodi, come in un canto, una musica, un disegno, il ritmo in cui si era tramandata la memoria.

Perché un ritmo era custodito da ogni opera dell'uomo. Chi avesse concesso ai propri occhi di ascoltare i segni e le figure lo avrebbe trovato. Nelle ripetizioni, nei rimandi, nella simmetria... ogni forma come ogni suono dovette custodirlo.

Il piú antico linguaggio umano fu ritmico. Esso dovette usare intervalli fissi e un'intonazione musicale delle vocali e delle consonanti sonore. Dovette essere un canto.

“Due sono gli elementi comuni ad ogni canto: ritmo e intervalli fissi. Il ritmo non va concepito sulla base della nostra regolarità moderna come una sequenza di misure di uguale durata suddivise piuttosto liberamente: la sua forma è molto piú generale. Non si deve prendere un'apparente irregolarità per una mancanza di ritmo, infatti in ogni ripetizione di un canto si conserva, senza modifiche, uno stesso ordine. L'uso di intervalli fissi. Un secondo importantissimo elemento di ogni musica è l'uso di intervalli fissi che possono essere trasposti da un punto all'altro della serie tonale e che vengono sempre riconosciuti come equivalenti. Nel canto questi intervalli sono naturalmente imprecisi perché l'intonazione è incerta e oscillante e dipende dall'intensità dell'eccitazione emotiva”³⁵.

³⁵ Franz Boas, *Arte primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 329

Del resto, nelle tradizioni orali di ogni società, vi è una contiguità fra parola e canto. Molte modalità di formalizzazione del discorso sono caratterizzate dalla preminenza enfatica di uno o più tratti, attraverso ritmo e intonazione: saluti, preghiere, incitazioni, scongiuri, cantilene, poesie. Ed esse, le poesie, rappresentano, forse, il legame più evidente. “Nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita”³⁶ è la definizione di Dante.

La poesia è ‘verso cantato’ ed è talvolta indistinguibile dalla musica. Una compenetrazione tra l’organizzazione sonora e il modo di costituire un significato, è un aspetto proprio a ogni poesia. A ogni poesia e ad ogni canto. Le parole trovano nella poesia e nel canto il luogo della voce e su di essa si adagiano. In questi casi è al suono che si deve chiedere senso. Le parole si ripetono sottraendosi al proprio significato. “Tutto [...] porta a pensare – nota Jean Molino - che queste pretese forme intermedie (fra parola e canto) siano geneticamente primarie, mentre musica e linguaggio, come noi li conosciamo, si sono separati gradualmente, a partire da una indistinzione anteriore”³⁷.

L’antropologo Severi cita un linguista canadese, Kevin Tuite, che aveva mostrato come nei canti tradizionali georgiani, da lui studiati, vi fosse l’alternarsi “di parole dotate di senso e di parti puramente sonore, del tutto prive di senso”. In uno di questi canti, quello in cui si celebra la nascita di un bimbo maschio, una serie di gruppi di parole viene ripetuta e regolarmente variata:

“Sole dentro e sole fuori

O sole vieni dentro!

³⁶ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Garzanti, Milano, 2005, vv.1304 ca., 1. II, cap. IV. Non è altro che una formulazione retorica messa in musica

³⁷ J. Molino, in F. Giannattasio, *Dal parlato al cantato*, in *L’unità della musica*, *Enciclopedia della musica*, vol. V, Einaudi, Torino, 2005, p. 1032

*Il gallo ha cantato
 O sole, vieni dentro!
 Alzati in cielo, sole
 O sole vieni dentro!
 Il sole ha partorito la luna
 O sole vieni dentro!
 Un maschietto è nato
 O sole, vieni dentro!”*

La ripetizione e l'alternanza creano un equivoco fra il ritmo e le parole che esso trascina. Quanto più il canto è riuscito, musicale, tanto meno sono comprensibili le parole. Suono e parola obbediscono alla medesima organizzazione interna. Esso resta, però, autonomo dalla parola significante. E può sostituirsi totalmente ad essa, conservando una struttura ripetitiva, alternante e ritmica. Kevin Tuite ne mostra un esempio in un canto funebre georgiano:

*“oi owo lawa,
 eio woiwoeo ioi oi oy
 oho io woi, iowo owda woy!
 Wo iwoi woi io iwo iwo iwo iwo ioi
 o io owoy!”³⁸*

Il suono sfugge alla parole, è solo voce. Instaura, però, una relazione profonda con il senso, che è da essa superato e sommerso. Si mostra

³⁸ C. Severi, *op. cit.*, pp. 228-229. Nella stessa lamentazione funebre ed in essa il rapporto speciale tra parola e suono è interessante la testimonianza di Ernesto De Martino e Diego Carpitella. Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino, 1958

nel ritmo del canto e si trasmette “senza che intervenga necessariamente la natura del linguaggio”³⁹.

Pure la voce del dio egiziano della parola, Thot, fu un canto. Una voce che canta fu quella degli aedi. Il cieco Omero girava le città, cantando.

Cantando si ricorda meglio. La voce poetica è memoria, perciò la poesia precedette la prosa, nella storia letteraria.

Un tempo “i Greci utilizzavano uno stesso termine, *mousiké*, per designare la danza, la musica, la poesia e l’educazione di base”, in quanto “*mousiké* era essenzialmente una ‘mnemotecnica’, una modalità ritmica e melodica di preservare i saperi della cultura”⁴⁰.

E fu la memoria e non il pensare ciò di cui il dio egiziano ebbe pena quando si preoccupava per la sapienza dei suoi sudditi.

A fondare il discorso poetico è la ricorrenza, ripetizione di parola o di suono, creatrice di ritmi. “Se la parola non si ripetesse – scrive un poeta arabo dell’XI secolo, Ibn Rachid - sparirebbe”. La parola non può esistere se non ripetuta. Essa deve disperdersi e riprendersi, passare di bocca in bocca. Altrimenti, sterile, morirebbe.

La ricorrenza discorsiva permette di conservare un’esperienza spaziotemporale, trasformandola in suono. Essa intreccia la trama del discorso, al punto che la parola sembra dialogare con il suo proprio tema, e ogni volta il suo discorso cambia, le parole sfilano, si stabiliscono, in impercettibili modifiche – aggiunte o sottrazioni – sfumature, nuove parole, una nuova conoscenza. Dal ritmo, più ancora che dalla parola, nasce e si legittima un sapere, perché esso crea lo

³⁹ P. Zumthor, *La lettera e la voce*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 203. Del resto da tanti testi di linguistica, di antropologia, di psichiatria, si evince che certi livelli della comunicazione possono genericamente aggiungersi a, o influenzare, dall’esterno anche profondamente, la comunicazione linguistica. L’intera pragmatica si occupa delle turbolenze di questa comunicazione.

⁴⁰ J.A. Winn, in F. Giannattasio, *Dal parlato al cantato*, in *L’unità della musica*, *Enciclopedia della musica*, vol. V, Einaudi, Torino, 2005, p. 1007

spazio e il tempo, che non esistono, “se non materializzati entro un rivestimento ritmico”⁴¹.

Chi abbia ascoltato un racconto orale sa bene che il suo fascino riposa nella voce, nel suo ritmo di silenzio e parola, nei suoi ritorni e ripetizioni. Chi racconta ripete le parole, le stesse, come una formula, e talvolta il loro ritmico alternarsi sfocia in un quasi canto. Le parole si ripetono aggiungendo e variando il succedersi degli eventi, che insistono su particolari minimi.

“Far-li-Mas fu chiamato. Far-li-Mas giunse. Il re disse: ‘Far-li-Mas, oggi è venuto il giorno in cui tu devi allietarmi. Raccontami una storia’. Far-li-Mas iniziò il suo racconto. Il re stette ad ascoltare. Gli ospiti stettero ad ascoltare. Il re e gli ospiti dimenticarono di bere. Dimenticarono di respirare. Gli schiavi dimenticarono di servire a tavola. Dimenticarono di respirare. Il racconto di Far-li-Mas era come *hascisc*”⁴².

Al ritmo si affidano le parole e la memoria. In esso scompare la distinzione tra significato e significante, perché è esso a organizzare e dare senso al discorso: accentuale, intonazione e prosodia sono, insieme, ritmo⁴³.

Ritmici sono i passi di chi cammina, il respiro di ogni vivente, l’alternarsi di sonno e veglia, la fame, la sete. Movimenti nel tempo, cadenze, legate ad una alternanza maggiore, una trama più larga, cosmologica forse. La notte ed il giorno, le stagioni, la pioggia e poi il sole. L’uomo vede la natura alternare ritmicamente il suo movimento ed esso condiziona il suo corpo.

⁴¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola, La memoria e i ritmi*, vol. II, Einaudi, Torino, 1977, p. 361

⁴² Leo Frobenius, *Fiabe del Kordofan*, Adelphi, Milano, 1997, p.25.

⁴³ Cfr. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Claudel sognò di regolare il suo verso al ritmo del cuore che batte: “*Un. Un. Un. Un. Un. Un./ Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien)*”⁴⁴. Pensava ad una poesia che funzionasse come il corpo. Al ritmo, pensò, come a un principio di vita, salvo poi costringere il cuore in un ritmo solo, definito, francese.

Al medico greco Erofilo, Diderot e D’Alembert avevano attribuito il primo utilizzo della nozione di ritmo nella fisiologia medica. Erofilo scrisse un trattato sul polso, “concepito come una teoria della misura del movimento delle arterie, movimento specifico, differente dal movimento del cuore e da quello della respirazione”. Vi sostenne, in opposizione agli ippocratici, che i battiti delle arterie avevano un loro ‘senso’, ossia una propria regolarità, ‘una specie di modulazione a cadenza’. Erofilo pensava che il corpo funzionasse come una poesia.

Forse Marcel Jousse, quando, dopo anni di ricerche, ritenne indissociabili parola e gesto, pensava al ritmo⁴⁵. Un ritmo globale in cui la lingua del gesto e della parola era la stessa del respiro.

Non sarebbe cosa facile dare una definizione del ritmo.

L’etimologia è incerta⁴⁶: il vocabolario lo definisce ‘scansione regolare nel tempo di movimenti, accenti e simili’. A questa seguono molte altre specificazioni che legano il ritmo a molti e diversi ambiti: letteratura, musica, biologia, architettura, ecc.. Il senso centrale resta quello di un’ ‘articolazione differenziata e sequenziale’ che si articola nel tempo cronologico. Kofi Agawu, seguendo Harold Powers, lo definisce come “il modello del movimento nel tempo”⁴⁷.

⁴⁴ P. Claudel, *Reflexions et propositions sur le vers francais*, in G. Dessond, *Il polso nel ritmo*, AA.VV., *Ritmo, Studi di Estetica*, III serie, anno XXVIII, fasc. I, Clueb, Bologna, 2000, p. 31

⁴⁵ Cfr. M. Jousse, *L’antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Roma, 1979.

⁴⁶ P. Ferretti nel suo articolo, - *Harmonica e ritmica nella musica antica, Jucunda Laudatio*, S. Giorgio Maggiore - Venezia, luglio/dicembre 1969, p. 248 -, spiega una possibile etimologia: “dal verbo *réo* che vuol dire scorro, fluisco, ondeggio, fluttuo, stillo (di qualsiasi liquido), a cui corrisponde il latino *ruo*. Questo verbo greco è derivato dall’arcaico *refo* radice *ru*, donde il latino *rivus*”.

⁴⁷ Cfr. Kofi Agawu, *Il ritmo*, in *Il sapere musicale, Enciclopedia della musica*, vol. II, Einaudi, Torino, 2002, p. 45-47

Del resto già i greci riconducevano il ritmo al movimento cosciente dei corpi. La danza ne era una testimonianza.

I movimenti della danza, studiati dagli antropologi nelle popolazioni cosiddette primitive, erano riconducibili a quelli del lavoro. Queste constatazioni furono radicalizzate dalle teorie del sociologo ed economista Karl Bucher nel suo *Arbeit und Rhythmus*⁴⁸. Questi sostenne che il ritmo è una qualità intrinseca del movimento del corpo e deriva dai movimenti che accompagnano il lavoro. Furono questi movimenti, funzionalmente ritmizzati, a condurre, ad esempio, ai canti di lavoro.

“Aw, ha ya ya hae/ Ha ya he ja ae/ he ya ha ya ae/A, ha ya ha ya hae/ aw, ha ya he ya hae/ he ya ha ya hei/ya hae/hae hae wo wo woe”. Questo canto kwakiutl accompagnava gli uomini in canoa, “ogni sillaba corrisponde[va] a un colpo di pagaia”⁴⁹. La struttura ritmica dei versi e delle melodie era semplicemente trasmessa dal corpo in movimento. Non era dubitabile il condizionamento dei movimenti del lavoro nella formazione del linguaggio e nella produzione dei suoni. Tuttavia tale legame non era semplice.

Presso le tribù primitive ogni tipo di lavoro possedette un proprio canto, un motivo che si andava adattando al ritmo dei movimenti che quel lavoro richiedeva.

I primi ritmi sonori furono certo tecnici. Leroi-Gourhan specifica che “la ritmicità figurativa del suono e del gesto è comparsa probabilmente lungo il filo dello svolgimento geologico, come il linguaggio, in sincronia con lo sviluppo delle tecniche”⁵⁰. Il primo utensile lo si ottenne con una successione di colpi e fu utilizzato attraverso percussioni ripetute.

⁴⁸ Cfr. G.V. Plechanov, *Scritti di estetica*, Samonà e Savelli, Roma, 1972, pp. 112-140

⁴⁹ F. Boas, *op. cit.*, p. 307

⁵⁰ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 425

Non fu, però, il ritmo a legare il movimento al suono. Movimento e suono furono insieme prima. Il ritmo, come la parola, seguì al canto. Non fu lo sfondo di una ripetizione che doveva facilitare lo sforzo. Non fu eco di un rapporto percettivo o fisiologico. Al movimento l'uomo sempre accompagnò una voce, perché fosse condiviso agli altri uomini. Il canto, perciò, fu la sua prima opera, non un accompagnamento, ma lo sforzo stesso, la forma cosciente di quello sforzo. Soltanto dopo, il ritmo seppe ritrovare nel canto il movimento e accompagnarlo nel tempo. Soltanto dopo, l'uomo lo riconobbe nel battito del proprio cuore, nel respiro del petto, nel giorno e nella notte. Soltanto dopo, vi fu percezione o percezione cosciente.

Il primo gesto dell'uomo fu, dunque, poetico. Fu un canto.

Molti popoli lo seppero. “Il cinese antico denominava la lirica con un termine associato all'idea di battere il piede al suolo”⁵¹. La voce fu insieme al corpo, e gesto fu il corpo nella voce, rivolta all'altro⁵². Molti popoli raccontarono nei miti che il mondo stesso fu generato da un canto. La voce del Dio divenne, nelle civiltà tecnicamente più progredite, quella di un artigiano, un vasaio, un falegname o uno scultore. Prima, però, fu la sola voce a dare origine al mondo.

I miti aborigeni, ad esempio, narrano di leggendarie creature totemiche, che nel Tempo del Sogno, hanno percorso in lungo e in largo il continente cantando il nome di ogni cosa nella quale si imbattevano – uccelli, animali, rocce, pozzi – e con la loro voce

⁵¹ P. Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 198

⁵² “Il gesto, inseparabile dal linguaggio deve aver seguito il suo primo sviluppo – scrive il paleontologo – perché è presente nella raffigurazione molto per tempo. In un secondo momento vengono e rappresentazioni uditive della musica e della poesia, perché il legame che la musica ha con il gesto e la poesia con il linguaggio conferisce loro una funzione di intermediare con le forme visive”. A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola, La memoria e i ritmi*, vol. II, Einaudi, Torino, 1977, p. 320; interessante sarebbe un confronto con il linguaggio metaforico di gesto e voce di G. Vico.

avevano fatto esistere il mondo. Spesso quella voce fu il tuono, a volte la pioggia o il vento⁵³.

In origine il greco Zeus fu “colui che tuona”. E il nome fu la voce che accompagnò nell’uomo la paura del tuono. Essa ripetuta, partecipata, divenne nome. Non si trattò di imitare il tuono, di ripetere con il suono il rumore della pioggia o il muggito di un bisonte. La voce stabilì con quei suoni una relazione profonda, ma non dovette imitarli, né significarli. In essi, piuttosto, la voce riconobbe l’urgenza di una propria risposta. Essa, allora, nel gesto da cui mai poté separarsi rispose a quei suoni. Non fu paura o passione il suo canto, essa, piuttosto, indicò al gesto la via per non restare impotente, gli permise di avvenire nello spazio fuori del corpo individuale, gli permise di non appartenere ad un uomo solo. Fu opera. Ripeté, poi, quel gesto, più volte, e fu nome: memoria esterna dell’uomo, strumento nel tempo. Da principio questo nome non fu nient’altro che il ‘predicato di un soggetto ignoto’. Gli uomini spaventati del tuono piansero, invocarono aiuto agli dei con gesto e con voci ed il loro lamento sonoro, comune, divenne parola.

Un filologo tedesco, Hermann Usener, propose uno studio comparativo della cultura fondato sulla storia delle parole e dei concetti, partendo dalla relazione di parole e concetti nella vita religiosa. Egli sapeva impossibile che la parola fosse un segno convenzionale o che dovesse svelare l’essenza della cosa. “Tutti gli appellativi del linguaggio devono essere stati al momento della loro creazione, di natura aggettivale: o veri aggettivi di qualità ecc. oppure *nomina agentis*”⁵⁴. Usener tentò di ricondurre i nomi divini al loro originario contesto di azione. L’idea era che gli dei derivassero dai loro nomi. In alcuni casi questa derivazione era immediatamente

⁵³ Cfr. M. Schneider, *La musica primitiva*, Adelphi, Milano, 1992

⁵⁴ H. Usener, *I nomi degli dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcellania, Brescia, 2008, p. 46

evidente. Ogni azione dell'uomo chiedeva in soccorso un dio particolare il cui nome rimandava direttamente all'azione da compiersi. Il contadino romano avrebbe invocato "il *Vervactor* per la prima aratura del maggese (*vervactum*); il *Reparator* per la seconda aratura; l' *Inporcitor* per la terza e definitiva aratura, nella quale venivano tracciati i solchi (*lirae*) e sollevate le parcelle di campo (*porcae*); l' *Insitor* per la semina; l' *Obarator* per l'aratura sopra il seminato; l' *Occator* per la lavorazione del campo con l'erpice (*occa*); il *Saritor* per il raschiare (*sarire*) o divellare le erbe infestanti con la zappa; il *Subruncinator* (o *Subrucantor*?) per l'azione di strappare le erbe infestanti; il *Messor* per l'azione del mietere; il *Convector* per il trasporto del grano raccolto; il *Conditor* per lo stoccaggio; il *Promitor* per la consegna del grano dal magazzino e dal granaio"⁵⁵, ecc..

Ogni nome e prima del nome ogni parola ebbe origine in un predicato, un verbo, un azione. Ogni parola fu, dunque, il ricordo di un gesto. Un gesto sonoro che serbava la risposta dell'uomo a quella che egli aveva ascoltato come voce del Dio.

In Africa alcuni popoli sostengono che la voce del Dio fu conservata nella pietra, quando egli decise di creare il mondo. E nella pietra gli uomini poterono per la prima volta ascoltarla, o meglio comprenderla e riconoscere poi quella del cielo. La prima pietra lavorata fu poetica, carica della voce di quel Dio. E poetico fu il produrre dell'uomo.

Del resto poetare non significa null'altro: fare, produrre, creare. Ed essi produssero, poetarono cose e parole e idee.

Il primo pensiero nacque con la prima parola e con essa nacque il primo utensile, cui il primo pensiero e la prima parola si riferirono. Segno linguistico, concetto o idea (significato) e cosa si formarono tutti e tre all'interno di un unico processo. Gli uomini ebbero una consapevole esperienza del mondo e delle cose che in esso sono contenute solo quando queste cose e il mondo che le conteneva

⁵⁵ H. Usener, *op. cit.*, p. 119

acquistarono un loro significato, ossia quando l'uomo producendole diede loro un nome. Essi non avrebbero parlato o pensato, non avrebbero dato nome alle cose, se non avessero dovuto produrre insieme il proprio corpo fuori di se stessi: non parlarono per comprendersi, ma per aiutarsi nel produrre.

La realtà del loro abitare il mondo si costruì attraverso i loro strumenti. Pensiero e linguaggio non furono, dunque, immagine di una realtà oggettiva, non furono immagini di cose. Pensiero e linguaggio non raccontarono di una corrispondenza tra parole e cose, ne nominarono un'essenza.

Ad essi fu possibile dire il mondo perché nelle parole rimandavano a quel legame che nell'opera avveniva, un legame cosmologico e sociale insieme, che di un'essenza era testimonianza: l'essenza di quell'animale che nell'esteriorizzazione tecnica e sociale del proprio corpo era divenuto l'uomo.

La voce, la prima voce, che fu gesto e cosa, fu serbata nella parola, fu la sua origine, ciò che rese lo strumento stesso opera. E nella parola la voce poté divenire memoria.

Fu memoria per non abbandonare i gesti e i colori al tempo, dopo che l'uomo aveva nelle pietre e nel legno lavorato le sue braccia. La memoria fu, allora, fantasia, costruzione costante del corpo sociale dell'uomo in immagini e suoni.

Alle origini dell'esperienza umana essa ebbe la sua piena realizzazione, quando l'uomo nel suo produrre non aveva distinto la parola dalla cosa, quando l'uomo non aveva distinto le funzioni del suo corpo, trovando nel mito il suo linguaggio pienamente adeguato. Il mito la raccolse, serbandola in un linguaggio di gesti sonori, linguaggio originario, linguaggio di azioni, che non poteva ancora stabilire confini. Linguaggio indiviso che mai poté svanire, non nacque per un'origine sola.

La sua voce non fu una volta, bensí essa è ciò che fu ed è ogni volta, in un gioco, un verso, un solco. Essa è la voce di una melodia che risuona in un'ora condivisa.

Quando fu nel suo studiolo, Faust decise di tradurre il Testamento del “caro Giovanni”. Cominciò: “In principio era la Parola”. Non lo convinceva: si trattava di assegnare alla parola una “dignità” che non meritava. “In principio era il Pensiero”: no, non ci siamo. “In principio era la Forza”: neanche così. Poi un'illuminazione: “In principio era l'Azione”, “Im Anfang war die Tat”. Ecco: comparve il diavolo⁵⁶.

⁵⁶ Cfr. W. Goethe, *Faust*, Einaudi, Torino, 1965, p. 37-39

Secondo Capitolo – Natura e Cultura

“L’uomo è una creatura plasmatrice di forme e di ritmi [...] Senza la trasformazione del mondo in figure e ritmi non ci sarebbe per noi niente di uguale, dunque neppure niente che ritorni, dunque neppure una possibilità di esperienza e di appropriazione, di nutrizione”. F. Nietzsche

“ [...] ritengo che, sia essa compenetrata di metafisica religiosa o di dialettica materialistica, la preistoria non abbia altro significato reale che quello di collocare l’uomo futuro nel suo presente e nel suo passato piú lontano. In caso contrario, sarebbe solo, esplicitamente o implicitamente, la sostituzione di un mito scientifico agli innumerevoli miti religiosi che risolvono in poche parole il problema delle origini dell’uomo”. A. Leroi-Gourhan

II, 1 Linguaggio e utensile

C’era una volta una lavandaia che non poteva avere figli. Di questo essa si disperava. Un giorno si rivolse piangendo alla madonna chiedendole la grazia di una figlia, foss’anche stata una gallina. La madonna ne ebbe compassione. Di lí a qualche mese la donna partorì una gallina. Si trattava di una gallina fatata. Infatti, non appena era sola essa si scrollava le penne di dosso e si trasformava in una bellissima fanciulla. Un figlio di re se ne innamorò, avendola vista di nascosto. Pregò la lavandaia di vendergliela e le sue insistenze furono

tali che la poveretta non poté dirgli di no. A palazzo il principe le preparò una cesta che pose accanto al suo letto. Quando fu sera finse di uscire. Si nascose, e aspettò. Credendosi sola, la gallina si svestì delle sue penne. Il principe allora le raccolse e le bruciò. La fanciulla non poté più ritornare gallina e sposò il principe¹.

Sono molte le fiabe e molti i miti che raccontano di uomini trasformati in orsi o cervi, di donne divenute cigni. Ogni volta a questi è concesso di ritornare all'aspetto umano quando si svestano di piume o pellicce. La figlia della lavandaia era costretta ad un comportamento da gallina dalle sue penne. Chi non rispettasse, poi, le regole dettate dal proprio vestito di specie non sarebbe più riconosciuto. Esopo raccontava di una gatta, che divenuta donna, non seppe resistere alla tentazione di catturare un topo alla maniera felina, disgustando Afrodite che le aveva concesso le sembianze umane.

In questi racconti gli animali con i loro caratteristici 'attributi esteriori' sono assimilati a vere e proprie etnie. La corrispondenza sociale tra comportamento e 'abbigliamento' rimanda a distinzioni specificamente umane. Nell'uomo l'abbigliamento è un involucro sociale. Una gallina è socialmente e fisicamente nelle sue penne, ossia nei suoi attributi di specie. Le caratteristiche di specie, nell'uomo, invece, non esauriscono il suo ruolo sociale. Ad attributi esterni, non specifici, egli affida le proprie caratteristiche sociali e di appartenenza etnica. "Gli individui umani – spiega Leroi-Gourhan – sono diversi etnicamente come gli animali lo sono specificamente". Una vecchia favola orientale racconta di un principe che credeva di essere un pollo. Sebbene avesse smesso gli abiti umani, continuò ad essere un uomo. Un uomo folle. Le sue caratteristiche etniche e sociali non minavano la sua appartenenza specifica. E la consapevolezza di una sorta di 'doppia appartenenza', sociale e specifica, ha, spesso, generato l'illusione di una distinzione tra mondo sociologico e mondo zoologico, cultura e natura.

¹ Cfr. Italo Calvino (a cura di), *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 490-491

L'uomo costruisce il proprio mondo. Costruiscono pure gli altri animali. Ma soltanto l'uomo, pare, costruire 'consapevolmente'. Un castoreo costruisce dighe la cui funzionalità e bellezza sono indiscutibili. Le sue costruzioni, si è a lungo sostenuto, risponderebbero, però, a meccanismi prestabiliti in cui non vi è intenzione o direzione conscia delle proprie azioni. Sarebbe il meccanismo evolutivo della selezione naturale, installato geneticamente nel cuore stesso degli organismi, nel nucleo di ogni cellula, a determinare le stesse forme dei prodotti di animali e piante. Le costruzioni dei castori o delle api sarebbero, dunque, il prodotto di un istinto innato, mentre quelle umane sarebbero il frutto di un'azione intelligente. Nei concetti di istinto e intelligenza viene, in questo modo, ravvisato il criterio distintivo tra la produzione umana e quella animale. Criterio, reputato, per anni, sufficiente a rintracciare nell'uomo una separazione tra natura e cultura. In verità "né istinto né intelligenza possono essere considerati cause ma piuttosto effetti, dato che l'istinto non spiega il comportamento istintivo ma caratterizza, filosoficamente, l'esito di processi complessi e di origini varie". L'istinto nasce dall'interazione tra i mezzi specifici di un individuo e le cause esterne che ne determinano l'utilizzo. Le stesse cause esterne sono, poi, determinate insieme da educazione e stimolo. "L'eventuale duttilità del comportamento dell'individuo nei confronti dei suoi mezzi specifici" non è "una liberazione dall'istinto ma dalle concatenazioni che nascono alla confluenza dell'ambiente biologico interno e di quello esterno"². Non si tratta, dunque, della presenza di una virtù propria alla condizione animale. Piuttosto, per l'uomo e per

² Cfr. A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977 pp. 257, 259, 260, 274, 277. Per il paleontologo francese non è possibile attribuire una valenza pratica ai concetti di istinto e intelligenza se non per quegli esseri che si "trovano agli estremi opposti, per l'insetto e per l'uomo, benché sia difficile provare il valore reale della distinzione". Non vi è un contrasto tra istinto e intelligenza ma, semmai, "tra due aspetti della programmazione di cui l'uno, nell'insetto, corrisponde al massimo di predeterminazione, l'altro, nell'uomo, a una apparente indeterminazione genetica. In realtà, la distinzione si manifesta attraverso dispositivi cerebrali molto diversi nell'insetto e nell'uomo e il problema riguarda più la neurofisiologia che la filosofia".

gli altri animali, si tratta della costruzione di programmi con i quali il sistema nervoso risponde alle sollecitazioni esterne.

Distinguere un fare istintivo, innato, proprio all'animale, da un fare intelligente, acquisito, proprio all'uomo aveva condotto, l'antropologo inglese Tim Ingold, in un suo saggio del 1987, alla conclusione che "costruire equivale[ss]e a dare un ordinamento culturale alla natura", fosse "l'iscrizione di un progetto ideale sulla materialità del mondo degli oggetti". Qualche anno più tardi lo stesso antropologo ritornava sul tema del costruire, 'confessando' imbarazzo per le vecchie affermazioni. L'opposizione tra una tradizione culturale acquisita ed un modello geneticamente innato era insufficiente a spiegare non solo il comportamento animale, ma molte tecniche umane quali fare nodi, tessere o intrecciare il cui programma d'esecuzione non poteva che essere immanente all'attività stessa. "Ci troviamo di fronte a un'abilità che non è né innata né acquisita, ma evolutivamente incarnata, nel modus operandi del corpo dell'uccello come dell'uomo, attraverso la pratica e l'esperienza". Se - spiegava Ingold - osservassimo un pescatore intento a costruire una rete, ci accorgeremmo che la forma del suo lavoro "emerge non da qualche modello ma da una serie complessa di movimenti eseguiti con abilità. Più in generale, le forme degli artefatti non si trovano iscritte dall'intelletto razionale sulla superficie concreta della natura, ma sono piuttosto generate nel corso del dispiegamento progressivo di quel campo di forze e di relazioni che si stabilisce attraverso il coinvolgimento sensoriale e attivo dell'operatore esperto – o dell'operatrice esperta – col materiale con cui lavora"³. Costruire o produrre impongono un dialogo costante,

³ T. Ingold, *Ecolia della cultura*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 120, 152-154. Ingold, critico della sua stessa precedente posizione che attribuiva all'operare umano una differenza essenziale rispetto all'operare degli altri animali, definisce l'errore nell'idea di progettualità che suppone alla base di quella prospettiva, da lui definita 'del costruire'. Si chiede, dunque, se sia possibile "dire che la tela di un ragno è opera del ragno allo stesso modo in cui diciamo che la rete del pescatore è opera di un uomo?" (Ivi, p. 147). La prospettiva del costruire imporrebbe una risposta negativa. E una risposta negativa, secondo l'antropologo, sarebbe quella di Marx che "in un noto passaggio osservò come il ragno non disegni la sua tela prima di darne esecuzione materiale" (p. 147). In verità per Marx, seppure l'idea di progettualità

gestuale, tra il corpo che si muove e la materia di ciò che si forma. Un dialogo che non può esaurirsi in un programma innato, prestabilito⁴. Al contempo non può essere negata l'esistenza di una memoria specifica, che, secondo Leroi-Gourhan, "può costituirsi in concatenazioni di atti attraverso il condizionamento progressivo dell'individuo sollecitato dall'esterno e in grado di dar le uniche risposte per le quali è costruito dall'ereditarietà"⁵. L'argomento è da approfondire e sviluppare, intanto è innegabile che l'uomo produce utensili che esteriorizzano il suo corpo, sono fuori di lui, amovibili ed hanno caratteristiche non specifiche, ma etniche.

Un vecchio pioniere americano Frank Hamilton Cushing raccontava che un indiano, una volta, gli aveva chiesto perché mai l'uomo dovrebbe ritenersi superiore all'animale: "Guarda l'antilope, che è velocità pura e corre tanto più veloce dell'uomo; oppure l'orso, che è tutto forza. Gli uomini sanno solo fare in parte ciò che l'animale è, interamente"⁶.

Gli animali non hanno bisogno di produrre il proprio corpo fuori di sé. Essi non devono produrre i propri mezzi di produzione. Così, ad esempio, ai castori per costruire case e dighe, non servono altri

sostenesse specificamente l'operare umano, la risposta non sarebbe stata negativa. Egli scriveva nelle sue *Teorie del Plusvalore*: "Il Milton produsse il Paradiso Perduto per lo stesso motivo per cui un baco da seta produce seta. Era una manifestazione della sua natura" (K. Marx, *Teorie del Plusvalore*, Editori Riuniti, Roma, 1972, p.599-600). Ciò che differenziava la posizione di Marx da quella che Ingold gli attribuiva, inserendolo tra gli autori della *teoria del costruire*, era sostanziale. Per l'antropologo l'idea di progetto o design era basata sulla vecchia distinzione idealistica tra istinto e intelligenza, il filosofo di Treviri trovava, invece, nel progetto il compimento linguistico del processo di esteriorizzazione produttiva, specificamente umano.

⁴ Cfr. J.L. Gould, C.G.Gould, *L'architettura degli animali. Nidi, tane, alveari*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008. Attraverso numerosi esempi di operazioni compiute da vespe, termiti, api e castori viene mostrata l'impossibilità di ricondurre all'aut-aut di un fare istintivo o intelligente il comportamento animale.

⁵ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, p. 260. "La tecnica è contemporaneamente gesto e utensile - continua il paleontologo -, organizzati in una concatenazione da una vera e propria sintassi che conferisce alle serie operative fissità e duttilità al tempo stesso" (Ibidem, p. 137). La memoria suggerisce una linea operativa che deriva da una sorta di compromesso tra 'il cervello e l'ambiente materiale'. Del resto l'uomo, contraddistinto dalla prevalenza della vista e dell'udito, è condizionato nei suoi comportamenti dalle sue caratteristiche genetiche che gli impongono determinate risposte operative, quanto altri animali in cui prevale l'olfatto e il tatto.

⁶ Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 30-31

utensili che non appartengano organicamente al loro corpo, zampe, denti, ecc.. L'utensile, in essi, non è distinto dal gesto che lo governa. È un organo interno che, come la pinza del granchio o il pungiglione dell'ape, si confonde con tutto il comportamento organico, ossia "con il programma operativo mediante il quale si esprime il comportamento dell'animale per l'acquisizione degli alimenti". Esso appare, perciò, caratteristico dell'istinto. Tuttavia in entrambi i casi 'la sinergia operativa' di gesto e utensile presuppone l'esistenza di una memoria nella quale si registra il programma del comportamento. Questa memoria assicura la sopravvivenza, garantendo la conservazione di "un corpo di 'tradizioni', il cui sostegno non è né istintivo né intellettuale ma, a vari livelli, zoologico e sociale insieme"⁷. Nell'uomo, però, l'ammovibilità dell'utensile, la sua non appartenenza al corpo che lo produce, determina una esteriorizzazione dei programmi operativi legati alla sopravvivenza del sistema collettivo. Essi sono affidati al linguaggio e appartengono al capitale etnico e soltanto socialmente al singolo individuo.

Un gallo conosce più canti. La sua voce è roca se avverte un pericolo, un falco che vola nel cielo o un topo sotto l'assito del pollaio. Essa diviene squillante se chiama le galline per il cibo e ancora più acuto è il suo canto se le chiama per l'amore. Le api, poi, danzano. E danzando raccontano alle compagne il cammino per raggiungere i fiori nuovi. Il loro corpo ne conserva il profumo per rivelare alle altre di quale fiore si tratti. Non servono parole⁸.

⁷ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, pp. 259, 278

⁸ Cfr. A. Sommerfelt, *Parola e linguaggio*, in, C. Singer, E.J. Holmyard, A.R. Hall, T.I. Williams a cura di, *Storia della tecnologia. La preistoria e gli antichi imperi*, Bollati Boringhieri, Milano, 1993, p. 89-90. La tecnica e il linguaggio delle grandi scimmie sono condizionati dalla immediatezza della loro comparsa in risposta ad uno stimolo esterno, e dalla contemporanea immediata scomparsa quando lo stimolo che le aveva prodotte è assente. "La fabbricazione o l'uso del chopper o dell'arma tagliente – spiega Leroi-Gourhan - derivano da un meccanismo diversissimo, perché le operazioni per fabbricarli preesistono all'occasione di usarli e l'utensile dura in vista di azioni ulteriori. La differenza fra il segnale e la parola non è di diversa natura" (A. Leroi-Gourhan, *op. cit.* 1977, p.137). Gli animali adoperano utensili in via eccezionale, cosa che sorprende l'uomo in quanto assomigliano a ciò che egli stesso fa. Non vi è, però, nessuna distinzione essenziale, dal punto di vista tecnico. E

L'uomo dovette costruire il suo linguaggio. Alle sue mani non erano sufficienti dei segnali. Il suo linguaggio non apparteneva al suo corpo. Fu fuori di lui con i suoi gesti.

Egli parlò parole. E nella parola disse il mondo, non attraverso di essa, ma in essa. Non fu un segnale. Non fu veicolo di informazioni. La sua parola fu un gesto di voce, un verbo, che dell'uomo col mondo rivelava il legame. La sua parola fu l'esteriorizzazione sociale di quei gesti che producendo utensili avevano esteriorizzato le sue membra. Essa prestò alle pietre e al cielo la voce dell'uomo. Testimoniò la comunione dell'uomo con l'uomo. E diede, infine, una memoria ai suoi gesti.

A una scimmia non sarebbe servito conservare quei gesti in una memoria di voce, in una memoria esterna. A volte utilizza un bastone, per tendere un'esca, avvicinare un ramo o scansarlo. Ma succede di rado. Di rado lo adopera e ogni volta lo scorda. Così che una nuova situazione le impone di ricominciare daccapo. Ricordare i suoi sforzi di prima o gli sforzi di altre sarebbe inutile, uno sforzo che si aggiunge, gratuito, così poco le serve un arnese. Non ha mani una scimmia. O meglio le sue zampe differiscono quasi nulla dalle mani dell'uomo. Quasi nulla fisiologicamente, perché, invece, l'uomo le sue mani le ha lavorate, prodotte, col suo lavoro, con le sue parole.

Le mani dell'uomo possiedono le parole⁹. I gesti di quella, hanno voce nelle parole. E la voce consente insieme al ricordo di stabilire dei

la meraviglia dell'uomo rispetto al tecnicismo animale ricorda il vecchio naturalismo ottocentesco e le sue favole antropocentriche. Essa è associabile, ironizza il paleontologo francese, allo stupore che si proverebbe nel considerare "l'andatura bipedica e, invece di limitare il paragone ai rari momenti in cui il gibbono cammina diritto, raggruppare in un unico panorama i dinosauri bipedi, l'armadillo, il pangolino, la gerboa, il canguro, il cane ammaestrato, ma questo mostrerebbe solo una delle spiegazioni per l'andatura che l'uomo ha in comune con il mondo dei vertebrati. L'uomo è un tutto unico nel mondo animale, i cui elementi sono però tutti in larga misura comuni ad altre specie" (Ivi, p. 97)

⁹ Nell'uomo, a differenza che negli altri primati, esiste un rapporto di interdipendenza tra linguaggio, utilizzo di utensili e intelligenza sociale. Sarebbe utile approfondire il discorso sul tempo necessario alle costruzioni umane, un tempo lungo che impone una collaborazione. Cfr. K.R. Gibson, *Tool use, language and social behavior in relationships to information processing capacities*, in K.R. Gibson

nessi, interrelare i ricordi, prevedere nell'uso di una pietra l'effetto del lancio. La mano dell'uomo è per questo che può dirsi possiede una coscienza. La coscienza sono le parole, la voce dei gesti che l'uomo ha parlato costruendo fuori di sé il proprio corpo.

Allora, come voleva Marx, il linguaggio, il progetto e la coscienza si realizzano come prodotto sociale.

E le sue parole, le parole dell'uomo, come i suoi utensili ebbero asilo nel tempo, una permanenza esclusa ai segnali degli altri animali. Ed ancora le parole come gli utensili nacquero insieme e insieme si svilupparono con ritmo lento. Per l'uomo il loro impiego non fu fortuito, ma condizione necessaria della sua esistenza. Mentre li fabbricava, mentre li utilizzava era cominciato il suo linguaggio.

Aveva accordato le sue mani e la sua bocca. O meglio il contrario. Sono le scimmie a conoscere tale accordo. Esse utilizzano le guance, la bocca per trasportare il cibo poiché le mani ancora servono per camminare. Mani e faccia sono legate in un equilibrio prezioso.

È nell'uomo che esse si dividono.

Una scimmia, certo, può raddrizzarsi e liberare le mani e le braccia, ma dopo poco esse tornano a confondersi. Soltanto nell'uomo vi è una separazione completa.

Ciò accadde quando i piedi impararono a sostenere l'intero corpo. E ogni arto si adattò a questi piedi nuovi, con le dita a raggi paralleli, non più capaci di afferrare rami o frutti. Il bacino si adattò al tronco che doveva mantenersi in equilibrio, la colonna vertebrale si adattò verticalizzandosi in piccole curve di compensazione, infine la testa imparò a stare in equilibrio alla sommità della colonna vertebrale. Tutto questo ebbe nei piedi il suo inizio. Essi furono 'causa' - al modo di intenderla dell'uomo- dell'andatura eretta e questa determinò un

and T. Ingold a cura di, *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 251-270

aumento della superficie della volta cranica¹⁰. Questo aumento fu graduale.

Quando il mondo animale si divise da quello vegetale gli esseri ebbero due diversi modi di relazionarsi all'ambiente esterno, all'acqua: gli uni, immobili, vivevano in attesa che il caso portasse il cibo alla loro bocca; gli altri impararono a cercarlo, a cacciarlo, muovendosi. Questi ultimi costruirono il loro corpo secondo un asse longitudinale dove la parte anteriore, la testa, era centro del campo di relazione e la parte posteriore del corpo era l'organo di locomozione, in una sorta di associazione tra loro attraverso la transizione dell'arto anteriore.

Già nei pesci era, dunque, presente una "mano", ad esempio, la pinna pettorale dello squalo, il suo timone, l'organo tattile gustativo nella triglia.

Sin dagli inizi si stabilisce un dispositivo di relazione tra la scatola cranica, che alloggia organi fragili e immobili, e due elementi resistenti e mobili: la mandibola e il braccio. Entrambi confluiscono all'estremità dell'asse vertebrale che acquista la doppia funzione della mobilità e della protezione del sistema nervoso spinale. Questo rapporto non cambia per nulla durante il passaggio dalla vita acquatica alla vita aerea. Solo allorquando risulta assicurata la locomozione quadrupede, il campo di relazione anteriore acquista un doppio campo tecnico, quello del muso e quello della mano. Lungo tutta la storia evolutiva dei mammiferi, a cominciare dalla fine del secondario, si realizza un vero e proprio bilanciamento proporzionale fra il campo tecnico facciale e il campo tecnico manuale, come a determinare per ogni specie un equilibrato rapporto tra i bisogni e i mezzi tecnici, necessari per soddisfarli. Poche le eccezioni: la coda prensile ne è un esempio.

¹⁰ Cfr. F. Engels, *Parte avuta dal lavoro nel processo di umanizzazione della scimmia*, in F. Engels, *Dialettica della Natura*, Editori Riuniti, Roma, 1978, pp. 183-196. Le modificazioni di determinate forme portano con sé modificazioni della forma di altre parti del corpo, spiega Engels, senza che noi siamo in grado di spiegare tale rapporto.

Una nuova divisione avvenne tra gli erbivori cui non servì una mano, ma denti forti e gambe veloci e i carnivori, i roditori. Questi impararono a sedersi, a liberare gli arti anteriori. Tra loro le scimmie e i lemuri ebbero mani e piedi le cui dita erano opponibili. Il pollice opponibile fu una delle soluzioni del problema della locomozione arboricola. La mano, poi, liberata dal compito del movimento, quando si stava seduti, diveniva uno strumento di prensione agile e preciso. Vi era quindi una coincidenza tra i vincoli di locomozione e le sollecitazioni tecniche, un legame fisiologico tra gli organi della mano e quelli del volto. Vi era una correlazione tra lo sviluppo del pollice della mano e le radici dei denti, dei canini: un pollice più lungo implica uno sviluppo maggiore dell'andatura eretta e un canino più piccolo, ossia spazio maggiore di espansione per la volta cranica. Quanto più l'attività tecnica si polarizza sul campo manuale, maggiore è la regressione della faccia.

La divisione completa dei compiti affidati alla mano e ai piedi, i soli che debbano preoccuparsi della locomozione, permette, nell'uomo, un diverso sviluppo degli organi facciali e quindi della volta cranica, liberata dai vincoli meccanici imposti dalle mascelle. Il legame tra mano e volto non diminuisce, cambia: "la locomozione non interessa più la mano. Ma in primo luogo, la mano tende a essere organo di fabbricazione, mentre la faccia è lo strumento della fonazione organizzata in lingua"¹¹.

¹¹ A. Leroi-Gourhan, *Meccanica Vivente. Il cranio dei vertebrati dai pesci all'uomo*, Jaca Book, Milano, 1986, p.100, 182-183. Come quello dei mammiferi superiori, il cervello dell'uomo presenta, lungo il canale di Rolando, sulle circonvoluzioni frontali ascendenti, una zona motoria primaria nella quale è possibile distinguere con precisione, dalla base al vertice, i gruppi di neuroni che controllano la faccia, le dita della mano, l'arto superiore, il tronco, l'arto inferiore. Vi si ritrova l'immagine capovolta della macchina corporea, di cui l'area suddetta costituisce il quadro di controllo. La quantità di neuroni adibita a ogni regione del corpo è proporzionale alla complessità di funzioni che se ne richiedono: nell'uomo odierno l'80% dei neuroni dell'area considerata sono adibiti al controllo motorio della testa e degli arti superiori, in altre parole i due poli del campo di relazione mobilitano i 4/5 del dispositivo motorio primario. La lingua, le labbra, la laringe e le dita rappresentano da soli quasi la metà di quest'area. La nozione di espansione cerebrale e in special modo quella relativa alla corteccia media è di fondamentale importanza poiché quest'ultima è la sede della motilità primaria. Simiani e antropiani possiedono

La produzione di utensili, l'attività tecnica è contemporaneamente causa e prodotto di questo cambiamento. Fu essa ad educare la mano, ad educare la testa. Gli effetti meccanici della postura e del lavoro interagiscono sulla fisiologia e sulla morfologia generale della specie, dal momento che le trasformazioni essenziali avvengono per rimaneggiamento nelle proporzioni delle differenti parti del cervello attraverso l'aumento di densità delle cellule e la moltiplicazione delle connessioni.

Produrre utensili impose di perfezionare i movimenti del corpo, li rese sempre più precisi. La struttura del patrimonio genetico dell'uomo si modificò, nel corso della sua evoluzione, in parallelo con l'utilizzazione di strumenti. E strumento dell'uomo fu, perciò, innanzitutto il suo corpo¹².

Oramai sono molte le testimonianze paleontologiche riguardo l'esistenza tra la fine del terziario e l'inizio del quaternario, di una popolazione di creature bipedi – il nome muta a ogni nuovo ritrovamento - che facevano uso di utensili. Camminavano in posizione eretta, avevano braccia normali, costruivano rudimentali utensili, battendo pochi colpi sull'estremità di un ciottolo e possedevano un cervello incredibilmente piccolo.

quindi la stessa corteccia, che presiede al movimento di tutte le parti del corpo, in cui faccia e mano rivestono un ruolo predominante. Alla fine del volume è riportata un'ampia appendice sulla meccanica vivente, utilissima per una visione panoramica attraverso la ricognizione delle ricerche degli ultimi decenni.

¹² Cfr. M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 385-409. Leroi-Gourhan fu allievo di Mauss e fu molto condizionato dal suo saggio sulle tecniche del corpo, in cui il grande antropologo si sforzava di dimostrare che “i modi che hanno gli uomini, nelle più varie società, di servirsi del loro corpo” sono trasmessi per tradizione e apprendimento. Ne proponeva una classificazione, sottolineando il vecchio errore di ritenere “che esistano delle tecniche solo quando ci sono strumenti”. Tecnica era per Mauss “un atto tradizionale efficace” che non poteva distinguere e differire dall’atto magico, religioso, simbolico”. Prerogativa della tecnica era che un atto fosse tradizionale ed efficace. “Non esiste tecnica né trasmissione, se non c'è tradizione. È in questo che l'uomo si distingue, prima di tutto, dagli animali: per la trasmissione delle sue tecniche e, molto probabilmente, per la loro trasmissione orale”. Il corpo umano è stato da sempre – sosteneva l'antropologo, in opposizione ad una concezione fissista della natura umana - ampliato da strumenti in senso sia conoscitivo che operativo. Riguardo al condizionamento operato dal breve saggio di Mauss sugli studi di tecnologia culturale, cfr. J. P. Warnier, *La cultura materiale*, Meltemi, Roma 2005, pp. 212 – 223.

La statura eretta e la liberazione della mano rappresentano i primi criteri visibili di umanizzazione: “gli australopitechi sono uomini per la loro postura e la loro mano prima di ogni umanità fondata su criteri intellettuali o morali”¹³.

In questi uomini lontani, produrre strumenti fu una ‘conseguenza anatomica’, la via che la natura riservò all’animale diventato “del tutto inerme quanto alla mano e alla dentatura” e il cui cervello, “organizzato per operazioni manuali di tipo complesso”, era già pronto alla parola.

I primi ciottoli lavorati da quelle mani furono il prodotto del più semplice dei gesti: un unico colpo dall’alto. Quel gesto, conforme a un cervello tanto piccolo, presupponeva già una voce sociale, che a esso era indissolubilmente legato. Ciò che venne dopo impose, ogni volta, una corrispondenza tra la voce e il gesto.

Poiché fu la mano a trascinare e permettere al volto di occuparsi di una nuova forma di attività: la mimica e il linguaggio. Le labbra e la lingua impararono a modulare suoni insieme alla mano che si abituava a costruire oggetti¹⁴.

I primi ciottoli lavorati furono raschiatoi, strumenti da taglio. All’inizio l’uomo li ottenne tramite la frantumazione di due ciottoli. A quel primo gesto si aggiunsero nuovi movimenti in tempi lunghi. L’uomo apprese a colpire la pietra in modo da ottenere schegge molto

¹³ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1986, p.185. La paleontologia ha percorso per anni la strada di una sostanziale affinità tra l’uomo e i grandi primati, credendo di potere stabilire tra essi una linea evolutiva diretta. Oggi si è ormai certi che l’uomo non è, “come ci si era abituati a credere, una specie di scimmia che migliora se stessa, maestoso coronamento dell’edificio paleontologico, ma, appena si riesce a capirlo, qualcosa di diverso dalla scimmia” (A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, p. 138).

¹⁴ Cfr. M. V. V. Bounak, *L’origine du Langage*, in *Le processus de l’homínisation*, Colloque internationaux du CNRS, Paris, 1958. Bounak, partendo da argomentazioni e tesi diverse da quelle di Leroi-Gourhan, finisce con il convenire sull’essenzialità del rapporto tra produzione tecnica e linguaggio, sottolineando, in tale contesto che “il problema dell’origine del linguaggio è indissolubilmente legato al problema dell’origine dell’uomo” (ivi, p.99). “Questo rapporto tra la tecnica manuale e il linguaggio, implicato in qualche modo da una evoluzione che si può seguire sin dai primi vertebrati, è certamente uno degli aspetti della paleontologia e della psicologia che più danno soddisfazione perché esso restituisce i legami profondi tra il gesto e la parola, tra il pensiero esprimibile e l’attività creatrice della mano” (A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1986, p.186).

più lunghe e sottili. Apprese a scegliere tra i ciottoli quello la cui forma poteva meglio servire alla sua intenzione. Apprese a intravedere il suo progetto nella pietra prima che la sua mano la lavorasse. Il linguaggio servì il suo progetto.

Questa evoluzione nella lavorazione della pietra nel Paleolitico copri centinaia di migliaia di anni e fu il risultato dell'acquisizione di una serie di gesti supplementari che conservarono lo stesso stereotipo, arricchendolo di poche forme e migliorandolo innanzitutto dal punto di vista dell'esecuzione. Esso implicò un alto grado di previsione nello svolgimento delle attività tecniche e trovò nel linguaggio il proprio strumento.

Linguaggio e motilità tecnica appaiono in stretto rapporto tanto da lasciare supporre che, valendosi delle stesse vie cerebrali, essi potrebbero essere manifestazioni di un solo fenomeno. La possibilità di un linguaggio si realizza sin dalla preistoria che ci consegna degli utensili, “perché utensile e linguaggio sono collegati neurologicamente e perché l'uno non è dissociabile dall'altro nella struttura sociale dell'umanità”, tanto che, oggi, paleontologi e archeologi concordano nell'attribuire “agli australopitechi e agli arcantropi un linguaggio di un livello pari a quello dei loro utensili”¹⁵.

¹⁵ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977 p. 136-137. L'evoluzione degli utensili nell'età della pietra è avvenuta in quattro tempi: all'origine, gli strumenti da taglio, i chopper sono ottenuti tramite la semplice frantumazione di due ciottoli. In un secondo momento gli strumenti sono nuclei da cui sono state rimosse delle schegge il più delle volte su entrambe le facce (chopping tool) usando un percussore di pietra. Il terzo tempo vede la produzione di arnesi realizzati percuotendo il nucleo con strumenti da taglio in cui le schegge sono lavorate su una sola faccia. Infine, il quarto tempo di questa storia della lavorazione degli strumenti di pietra è quello della produzione di utensili tramite sagomatura delle schegge. È utile consultare sull'argomento anche il citato articolo del Bounak. L'antropologo russo avanza l'ipotesi di “gesti sonori” o movimenti sinergici che potrebbero essere stati all'origine del linguaggio umano. Molte sono, ormai, le teorie che sostengono la relazione tra linguaggio e produzione di utensili. Negli ultimi anni è stata avanzata una teoria, Machiavellian intelligence hypothesis, che attribuisce il legame tra linguaggio e utensili alla sfera delle relazioni sociali, ossia attribuisce lo sviluppo dell'intelligenza e quindi delle capacità tecniche e linguistiche ad una sorta di volontà di adattamento e dominio sociale. Questa teoria, in realtà, presuppone una differenza tra natura e cultura, attribuendo una specificazione qualitativa all'intelligenza, ossia presupponendo ciò che si proponeva di spiegare. Cfr. N. Humphrey, *The social function of Intellect*, in *Growing Points in Ethology*, (P.P.G. Bateson, R.A. Hinde a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 1976, pp.

La tecnica del lavoro della pietra è utilizzata come indice dello sviluppo delle capacità linguistiche. Alcuni studiosi hanno ipotizzato una correlazione genetica fra la distribuzione geografica dei tre principali tipi di struttura linguistica – isolante, flessiva e agglutinante – e quella dei tre principali tipi di industria litica preistorica – chopper, bifacciali e schegge/lame¹⁶.

II, 2 Utensile e utilità. La produzione tecnica

L'uomo primitivo iniziò molto presto a produrre strumenti di lavoro in pietra, circa due milioni di anni fa. Egli li possedette come fossero artigli. Furono per lui “emanazione diretta del comportamento specifico”, proprio come le penne di una gallina. Impiegò molti anni per imparare l'angolo esatto della pietra a cui vibrare il colpo “per essere certo di staccare una scheggia al punto giusto e nella direzione voluta”¹⁷. E gli servì ancora altro tempo per individuare che occorreva dirigere il colpo in vicinanza del bordo della pietra. Seppe poi staccare schegge sempre più grandi, costruendo una sorta di incudine da un blocco fisso in pietra su cui percuotere la scheggia da modellare. Gli utensili ottenuti con queste tecniche erano irregolari e dentellati. L'uomo imparò allora ad usare un nuovo percussore dai bordi arrotondati e di un materiale tenero - osso o legno, forse - che permetteva di produrre una scheggia dalla superficie quasi piana, con un bordo tagliente, quasi diritto. Imparò poi a lavorare la forma della scheggia prima di staccarla dal suo blocco con un colpo solo. Infine apprese a lavorare le schegge senza percuoterle, esercitando diverse pressioni, senza rischiare di spezzarle e modellandole e levigandole in

303- 317. Per una serrata critica all'ipotesi di intelligenza machiavellica, cfr. T. Ingold, *Tool-use, sociality and intelligence*, in op. cit., pp. 429- 445

¹⁶ Cfr. M. Alinei, *Geolinguistic and Other Lines of Evidence For the Correlation between Lithic and Linguistic Development*, in *Europea, Journal of Europaenists*, 1997, III/1, introduzione all'ottavo Congresso UISPP di Forlì, *Lithic industries, language and social behavior in the first human forms*. Sul parallelismo geografico tra le forme dell'evoluzione linguistica e di quelle dell' industria litica si veda anche N. Toht-K. Schick, *Early stone industries and references regarding language and cognition*, in op. cit., pp. 346-362.

¹⁷ L.S.B. Leakey, *Lavorazione della pietra, dell'osso e del legno*, in op. cit., p. 129

maniera sempre più precisa, ottenendone utensili come lame e coltelli. Questi utensili ebbero una loro evoluzione a seconda delle aree, ma ogni cultura giunse invariabilmente alla produzione di una selce 'bifacciale', scheggiata a forma di mandorla (amigdala), di varie misure, ma per lo più adattate alla misura della mano. Fu chiamata impropriamente anche "ascia a mano". Impropriamente, perché nessuno finora sa a che cosa potesse servire tale oggetto, così diverso da altri attrezzi contemporanei di uso accertato, come bulini, raschiatoi e coltelli in selce e ossidiana.

Tutte le funzioni che si possono attribuire all'amigdala possono essere svolte da oggetti più semplici e, nella maggior parte dei casi, più pratici. Inoltre, i segni di micro-usura riscontrati sulle superfici indicavano che esso non veniva praticamente adoperato. E tuttavia era il risultato di un lavoro che richiedeva una serie di operazioni articolate su di un materiale che bisognava conoscere, anzi 'capire'. La scheggia era prodotta dall'onda d'urto provocata all'interno del materiale da un solo colpo del percussore; ad ogni colpo corrispondeva una sola scheggia e l'estrazione di più schegge lasciava un nucleo più o meno massiccio. Schegge e nuclei venivano poi rifiniti togliendo schegge più piccole e da essi si ricavano, rispettivamente, utensili vari e amigdale. Il bilancio energetico per la costruzione di queste ultime era del tutto sfavorevole, dato che esigeva, anche negli esemplari più rozzi, molta più energia di quanta se ne potesse, poi, risparmiare con il loro utilizzo.

La conclusione cui sono giunti molti paleoantropologi è che l'amigdala, il primo utensile, non fosse un utensile, ossia non fosse un utensile utile. Collegando la forma, il lavoro in essa contenuto e l'improbabile utilizzo come ascia o altro, pensano che fosse un mezzo di produzione simbolico, più attinente alla formazione del linguaggio che alla caccia o altro, ossia indirettamente attinente alla caccia o altro. Per un mezzo milione di anni, gli uomini la fabbricarono.

Non importa molto che i paleoantropologi di oggi abbiano ragione. Le prove preistoriche sono spesso parziali e spesso indirette. Si può stabilire perfettamente a quale angolo e in quale verso fosse vibrato il colpo per fabbricare un'amigdala, pure non può esserci certezza circa il suo utilizzo.

E non importa che essa avesse o no un utilizzo utile, poiché, prima della sua utilità essa testimoniò il tempo, il tempo che l'uomo dedicò a modellarla, tempo lento e lungo in cui la mano diede alla pietra la sua cura e la sua perizia. Tempo indefinito e indefinibile.

Marcel Mauss, maestro di Leroi-Gourhan, scriveva, in appendice al suo Saggio sul dono, di un vecchio rituale australiano, rituale di caccia e di corsa insieme. Nei pressi di Adelaide, rincorrendo un cane selvatico, il cacciatore canta, canta nonostante la corsa gli rubi il fiato. "Colpiscilo con il ciuffo di penne d'aquila (di iniziazione, ecc.)/ colpiscilo con la cintura/ colpiscilo con la fascia del capo/ colpiscilo con il sangue della circoncisione,/ colpiscilo con il sangue del braccio,/ colpiscilo con i mestruai della donna,/ fallo dormire, ecc."¹⁸. Talvolta il cacciatore tiene in bocca un frammento di cristallo di rocca, "pietra magica fra tutte", e sempre canta. È grazie alla pietra e al suo canto, allo spreco gratuito di forze che esse richiedono, che egli può "snidare l'opussum, arrampicarsi e restare sospeso con la cintura all'albero"¹⁹. Le parole del canto ed i gesti di quello sono più necessari dell'utile, permettono alle gambe di resistere alla corsa, permettono al corpo di resistere alla fatica. Per il cacciatore non è possibile dividerne i compiti. Una cosa è lo sforzo delle gambe e quello della voce. Non c'è un atto fisico, un atto magico-religioso e un atto tecnico. Ma una cosa sola è il canto, la corsa, la caccia.

"Ma qual è la differenza – si chiedeva Mauss - tra l'atto tradizionale efficace della religione, l'atto tradizionale efficace, simbolico, giuridico, gli atti della vita in comune, gli atti morali da un lato, e l'atto tradizionale delle tecniche dall'altro? La differenza sta nel fatto

¹⁸ M. Mauss, op. cit., p. 391

¹⁹ Ibidem

che quest'ultimo è sentito dall'autore come un atto di ordine meccanico, fisico o fisico-chimico ed è perseguito con tale scopo. Date queste condizioni, occorre dire molto semplicemente: abbiamo da fare con tecniche del corpo"²⁰. Ecco, una pietra lavorata, il piú 'perfetto' strumento della preistoria, fu un utensile del corpo. E se non poteva servire come una zagaglia, o come un coltello non importa. Avrebbe aiutato la mano, avrebbe ricambiato la cura che essa gli dedicava esercitandola. Pure non è cosa sicura. Perché quegli uomini lontani, forse, vollero che quella pietra fosse un utensile da taglio e lo vollero alla maniera del cacciatore australiano. Perché il loro costruire custodiva sempre uno spreco incantevole. Spreco di tempo e d'attenzione.

L'amigdala fu costruita in Europa, Asia, Africa, America, Oceania. Dovunque. Zagaglie, coltelli, raschiatoi la accompagnavano. Spesso incisi o dipinti, come le pareti delle grotte di quegli stessi anni. Prevalsero allora paradigmi universali, con poche varianti di cui si sa poco. I cacciatori non avrebbero certo dipinto o inciso un lama se si fossero trovati in Europa, o mammut se si fossero trovati in America. Però, indipendentemente dalla specie, gli animali erano visti e rappresentati allo stesso modo. Gli orizzonti culturali erano comuni a livello mondiale. A diversificarli intervenne la fine dell'economia di caccia e raccolta. Gli elementi locali acquistarono sempre piú importanza, condizionati sempre piú dal contingente. Alla produzione dei medesimi oggetti si sovrappose moda, stile, abbellimento, caratteristiche delle varie tribú.

Quando si parla di comunità e identità bisogna sempre ricordare che "le differenze rappresentano la lunga maturazione delle tradizioni locali".

Per diventare un popolo serve tempo. E poco senso hanno le ricerche di unità etniche originarie, che si pensano perdute in un 'irrimediabile meticciamento'. Poco senso ha rivolgersi al passato. "L'etnia –

²⁰ Ivi, p. 392.

secondo l'espressione di Leroi-Gourhan- è piú un divenire che un passato"²¹. Non esiste come unità fissa, si forma nel tempo su una relativa coincidenza di criteri geografici e politici, linguistici e istituzionali. Nomi di popoli, date, luoghi vacillano nella preistoria. "Il piú delle volte, non si sa chi abbia utilizzato il tale oggetto, a partire da quando e in seguito a quali eventi storici". Tali nomi sono al piú utili, comodi.

Non può trovarsi altro fondamento che non sia testimonianza materiale, in un certo senso essa, la preistoria, non è altro che storia della tecnica. In quanto tale, essa ci mostra che esistono delle tendenze generali che danno origine a tecniche identiche, determinano le esigenze e i loro possibili sviluppi. A queste si associano fatti materiali, unici per ciascuna cultura geografica o etnica, perché determinati dall'intersezione dell'ambiente esterno, costituito dalle caratteristiche geografiche, zoologiche, botaniche e dagli effetti prodotti dalla vicinanza con altri gruppi umani, con l'ambiente interno, che custodisce le tradizioni di ogni unità etnica. Il numero delle soluzioni tecniche è, però, limitato: "si può affermare che 'gli uomini hanno risolto il problema del legno con l'accetta, quello del ferro con la fucina, quello del filo con il fuso'". In ciò una sorta di prevedibilità dell'interazione 'ambiente esterno - ambiente interno' che Leroi-Gourhan esemplifica con il termine 'tendenza'²².

L'aratro malese, quello del Giappone e quello del Tibet hanno relazione di parentela, ma ognuno di essi ha particolarità individualizzate derivanti dal suolo coltivato, dai dettagli del montaggio, dalle modalità d'attacco, dal senso simbolico o sociale ad

²¹ A. Leroi-Gourhan, *Evoluzione e tecniche: Ambiente e tecniche*, Jaca Book, Milano, 1994, pp. 215, 233, 288. "L'immagine di uno stato puro antico, a partire dal quale la personalità dei diversi gruppi andrebbe smarrendosi, è falsa. [...] Al contrario di quanto prospettato da una concezione pessimista, che vuole vedere nelle razze attuali le vestigia imbastardite delle razze pure primitive, e nei popoli molto rustici attuali i sopravvissuti appassiti di un'inaccessibile Età dell'oro, noi abbiamo convenuto che razze e popoli sono di fronte all'avvenire, e non di fronte al passato, e che solo lo storico dispone del privilegio di vedere sfilare la civiltà come se si trovasse sull'ultimo vagone di un treno in movimento" (Ivi, p. 236).

²² Sarebbe opportuno esaminare il concetto di 'tendenza' derivato da Bergson, anche secondo le osservazioni di Stiegler.

esso collegato. “Tutto si presenta come se vi fossero insieme una tendenza ‘aratro’ realizzata in ogni punto del tempo e dello spazio da un fatto unico e dei rapporti storici certi su scale di tempo e di spazio qualche volta considerevoli”. Ogni gruppo possiede oggetti tecnici diversi da quelli degli altri gruppi. Esistono cucchiai cinesi, eschimesi, europei, tuareg, ecc. Ogni cucchiaio conserva un’impronta delle rispettive tradizioni culturali: “il manico di tal cucchiaio lappone è influenzato dalla tradizione religiosa, [...] l’incavo di tal cucchiaio giapponese rimanda all’antico utilizzo di una conchiglia bivalve legata al manico: per ogni esempio si possono così trovare spiegazioni al contempo tecniche, religiose, decorative”²³. Ogni utensile, ogni oggetto, custodisce le tracce lasciate dalle mani che si sono seguite nel fabbricarlo.

Nel vecchio Canada, gli Haida costruivano cucchiai di legno, che tentavano di ripetere la forma dei vecchi cucchiai costruiti con le corna delle capre, dai manici ricurvi. Avevano imparato ad intagliare il legno adattando le tecniche, a cui esso vincolava, alla vecchia tecnica di taglio del corno. Il cucchiaio, inoltre, doveva essere grande, doveva poter contenere circa tre litri di olio di pesce. Questa la quantità di olio che i nuovi iniziati erano tenuti ad assumere durante le feste per il raggiungimento della maggiore età. Il manico aveva la forma dell’orca, il cetaceo piú temuto e potente, uno dei principali emblemi del blasone dei clan dei pescatori.

In ogni utensile erano custodite le ragioni del gruppo e ogni utensile quelle ragioni le assecondava e determinava.

Alla fine dell’Ottocento in Alaska le grandi compagnie di pesca avevano distrutto la fauna marina che aveva fino ad allora assicurato la vita di alcuni gruppi di pescatori eschimesi. Il governo americano tentó di salvaguardarli introducendo l’allevamento delle renne. Il tentativo in parte riuscì.

²³ A. Leroi-Gourhan, *L’uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993, pp.14, 236

Gli eschimesi conoscevano le renne, avevano cacciato quelle selvatiche e utilizzato le pelli di quelle domestiche, allevate da gruppi vicini con i quali scambiavano il pesce.

Non le avevano mai utilizzate per il trasporto: le loro slitte prevedevano cani. Mancavano, inoltre, di qualsiasi attrezzo per l'allevamento, che in pochi anni avrebbe, però, dovuto, progressivamente, sostituire la caccia e la pesca. In pochi anni, l'allevamento delle renne avrebbe modificato le vecchie tradizioni. A volte, le avrebbe sconvolte.

I vestiti e il cibo dipesero dal nuovo animale domestico. E per quanto le cuciture e le fogge o le pentole e le stoviglie restassero immutate cambiò, con il materiale, il tempo e la tecnica del lavoro.

La renna non possedeva il grasso sufficiente che agli eschimesi serviva come combustibile. Come, invece, le foche.

Così che i nuovi allevatori dovettero imparare a conoscere e a cercare combustibili vegetali. Ed anche questo influì sul tempo e il lavoro.

Il cane ebbe un nuovo ruolo. Non fu più necessario per le slitte, sostituito, anch' esso, dalle renne. Dovette, però, imparare a sorvegliare la mandria, un compito che richiese pazienza, poiché il cane era, prima, abituato a cacciare. Fu a lungo tenuto legato a un palo per evitare che sgozzasse le renne. A queste dovette adattarsi la slitta, che cambiò in dimensioni ed altezza.

Non fu, invece, necessario cambiare le abitazioni. Gli eschimesi continuarono a vivere in tende che dovettero però cambiare il loro luogo. Non più nomadi - non fu più necessario seguire i percorsi dei salmoni lungo i fiumi - stabilirono le loro tende nei pressi dei pascoli di licheni. E fu questa, forse, tra le modifiche la più complessa.

Tutto cambiò. Cambiò la vecchia organizzazione sociale e religiosa che voleva l'alternarsi di compiti del mare, femminili ed invernali, a compiti della terra, maschili ed estivi. Ogni cosa viveva di questa divisione. Appartenevano al mare gli oggetti delle donne, che erano di avorio di tricheco o di ossa di cetaceo. Appartenevano alla terra gli

oggetti degli uomini, costruiti con il legno o con le ossa di renna. Molte le interdizioni rituali che cercavano corrispondenze e proibizioni tra mare e terra, maschio e femmina.

Quando l'allevamento della renna sostituì la caccia e la pesca, fornendo in ogni stagione la propria pelle, le corna, la carne, le ossa, il mare con i suoi simboli e le sue abitudini sparì e con esso tutta la vecchia struttura morale e culturale. Gli eschimesi divennero, in un lasso di tempo molto breve, da cacciatori, allevatori.

La specializzazione tecnica non interveniva nelle operazioni vitali di un gruppo di cacciatori: ogni uomo doveva possedere tutte le conoscenze necessarie alla sopravvivenza.

Nulla era separato: né la vita dal lavoro, né il lavoro dalla conoscenza. Prima di agricoltura e allevamento del bestiame le società, molto poco numerose, vivevano sfruttando l'ambiente naturale selvaggio.

Le si dice primitive, tra molte polemiche, per via di una complessità estetica, religiosa e sociale che pare questa parola voglia sminuire. Spesso la storia degli storici si è soffermata su fatti che si sono svolti esclusivamente in Europa, Africa del Nord, Giappone e India. Da una parte c'è il nostro universo, che è anche quello degli egizi, dei cinesi e degli indù, e dall'altra quello degli altri uomini. Ci troviamo di fronte al caso degli 'attardati', dei 'primitivi', dei 'selvaggi'. Eppure le nostre lingue non presentano caratteri decisamente superiori alle 'loro' lingue; le stesse forme del cranio sono comuni tanto a perfetti primitivi quanto a bravi civilizzati; anche nei campi dell'arte o della religione i "primitivi" manifestano le nostre stesse reazioni. Diversamente succede nella tecnologia comparata, dove gli "attardati" mostrano tutta la loro inferiorità nella disponibilità di strumenti tecnici. Da qui la storia generale rappresentata dagli storici come "la storia dei popoli che possiedono buoni utensili per rivoltare la terra e forgiare le spade"²⁴.

²⁴ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993, p. 222

La parola primitivo riguarda, allora, quei gruppi umani, che come i gruppi paleolitici, vivevano sfruttando l'ambiente naturale selvaggio, ossia vivevano esclusivamente di caccia, pesca e raccolta di prodotti spontanei.

Tutti questi gruppi si organizzarono in piccole comunità, costruirono capanne e decorarono utensili per la maggior parte destinati a tagliare. Nel paleolitico, del resto, le stesse tecniche della macellazione e dello scuoiamento erano progredite quanto quella della selce: esisteva una stretta associazione tra le tecniche litiche e la destinazione degli arnesi. La portata del gruppo sociale doveva essere “proporzionale all'abbondanza di selvaggina nel territorio accessibile ai cacciatori”²⁵. Gli uomini dovevano spostarsi, seguendo percorsi periodicamente battuti, a seconda del ritmo in cui si presentavano le risorse, sfruttando il territorio entro un ciclo per lo più stagionale. La disponibilità alimentare interveniva come fattore limitante del numero dei consumatori. Si instaurava, dunque, un rapporto definitivo tra le capacità del territorio, il numero degli individui che costituivano il gruppo e la superficie del territorio frequentato. Il regime alimentare doveva essere più che sufficiente per vivere.

A lungo, in realtà, era stato creduto che i cacciatori e raccoglitori nomadi soddisfacessero “appena i bisogni minimi di sussistenza e spesso neppure quelli”²⁶. Erano stati immaginati costantemente in moto alla ricerca del cibo, impossibilitati a dedicare tempo ad attività che non fossero di mera sussistenza. Contribuì a mostrare l'infondatezza di tali tesi il libro pubblicato dall'antropologo americano Marshall Sahlins nel 1972, *Stone Age Economics*. Sahlins vi sostenne - utilizzando i lavori presentati nel simposio *Man the Hunter*, organizzato da Richard Lee e Irvan DeVore all'università di Chicago nel 1966 – che cacciatori e raccoglitori non dedicavano alla ricerca del cibo che poche ore al giorno “e che le ore di sonno

²⁵ A. Leroi-Gourhan, *Gli uomini della preistoria*, Feltrinelli, Milano, 1961, p. 101

²⁶ Steward e Faron, in M. Sahlins, *L'economia dell'età della pietra*, Bompiani, Milano, 1980, p. 15

giornaliere a testa sono superiori nell'arco di un anno a ogni altro tipo di società”²⁷. Sahlins raccolse le testimonianze degli antropologi australiani Frederick McCarthy e Margaret McArthur, relative ai tempi di caccia e raccolta e al livello nutrizionale in terra d'Arnhem in Australia, e quelle di Richard Lee sul gruppo Dobe dei Boscimani Kung che abitavano la parte settentrionale del deserto del Kalahari in Africa. Da questi studi risultava che la ricerca del cibo, presso questi popoli dediti, come i gruppi paleolitici, esclusivamente a caccia e raccolta, veniva eseguita quotidianamente, ma con ritmo blando e senza sforzo per quel che riguardava le donne, e veniva eseguita soltanto sporadicamente dagli uomini che “se un giorno erano fortunati, spesso l'indomani riposavano”²⁸. La ricerca del cibo non era per essi un compito gravoso. “Certamente non vi si accostavano come ad un lavoro spiacevole di cui liberarsi il piú presto possibile, o come a un male necessario da rimandare il piú a lungo possibile”. L'antropologo americano ne dedusse che il cacciatore-raccoglitore era un uomo non-economico. La ricerca del cibo occupava parzialmente la sua giornata, la sua vita lavorativa era molto breve e gli obblighi economici, spesso, non erano proporzionali alle capacità fisiche – magari gli uomini piú robusti ne erano esentati. Del resto funzionalizzare i tempi di lavoro sarebbe stato inutile. Inutile produrre una quantità di cibo maggiore a quella che poteva consumarsi nell'immediatezza dato che il cibo non veniva conservato. “Nella carestia che attraversammo – testimoniava un ricercatore francese -, se il mio ospite catturava due, tre o quattro castori, immediatamente, notte o giorno, si allestiva un banchetto per tutti i selvaggi vicini. E se

²⁷ M. Sahlins, *op. cit.*, p.26. Sahlins formulò le sue teorie sull'economia di caccia e raccolta a metà degli anni sessanta, ponendosi nel solco dell'interpretazione sostanzialista: “inevitabilmente il libro si iscrive nell'attuale controversia antropologica tra pratiche formaliste e sostantiviste della teoria economica” (Ivi, p. 9). I sostantivisti, ispirandosi all'opera dell'ungherese Karl Polanyi, basavano le loro teorie sulla relazione tra economia e società, opponendo alla rappresentazione dell'economico di società astratte dei formalisti, una rappresentazione fondata sul rapporto tra gli uomini in relazione alla disponibilità delle risorse naturali. Cfr. R. Marchionatti, *Gli economisti e i selvaggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, pp. 115-133

²⁸ Ivi, p.30

costoro avevano a loro volta catturato qualcosa, ne allestivano anch'essi un altro contemporaneamente, sicché, finito di banchettare da una parte, ci si trasferiva in un'altra e così via. Quando dissi loro che sbagliavano e che sarebbe stato meglio riservare quei festini per il futuro, perché così non avrebbero più avuto l'assillo della fame, mi risero in faccia. 'Domani' dissero 'banchetteremo di nuovo con le nostre prede'”²⁹.

L'immagazzinamento di cibo avrebbe comportato per i cacciatori maggiori preoccupazioni piuttosto che vantaggi, poiché avrebbe ancorato l'accampamento ad una zona determinata, che in breve tempo sarebbe stata svuotata delle sue riserve alimentari naturali. Il nomadismo li rendeva, in certo senso, completamente indifferenti ad ogni proprietà materiale. Meno possedevano, più comodamente avrebbero potuto viaggiare.

²⁹ Ivi, pp. 30, 42. “Le economie primitive sono sottoproduttive”: la forza-lavoro è sottoutilizzata, i mezzi tecnologici sono solo parzialmente impegnati, e le risorse naturali rimangono non sfruttate. La produzione è inferiore alle possibilità esistenti, ciò non è, però, incompatibile con una primordiale ‘opulenza’. La tecnologia primitiva non è causa di assenza di sovrappiù. Il sovrappiù nella società ‘selvaggia’ è coscientemente limitato o distrutto. Questo è quanto sostenuto da Sahlins nel suo studio sul *l'Economia dell'Età della Pietra*. A partire dagli anni ottanta vari lavori sul campo hanno messo in discussione i dati empirici utilizzati da Sahlins per dimostrare le proprie tesi. Le sue indagini, ad esempio, non prendevano in considerazione un fattore importante come le differenze stagionali nel clima. “Resta vero che tra la maggior parte dei cacciatori e raccoglitori il lavoro per la sussistenza è intermittente, il tempo libero è abbondante e lo stato nutrizionale eccellente” (A. Barnard, in R. Marchionatti, *op. cit.*, p. 135). Però questa constatazione dimentica, nota David Kaplan, che termini come lavoro, tempo libero e abbondanza appartengono alla cultura ‘occidentale’. È difficile o, addirittura, impossibile, distinguere tra lavoro e tempo libero nelle società di caccia e raccolta. Sahlins, distinguendo nelle società di caccia e raccolta una attività simbolico-culturale dalla generale attività economica, ritornava in ultima istanza, alla distinzione tra un fare della mente e un fare del corpo, accogliendo, infine, il concetto di divisione del lavoro occidentale come proprio delle culture primitive. E se è ancora vero affermare che “nella gestione delle risorse naturali le società primitive operano in modo efficiente” (Ivi, p. 136), mantenendo un equilibrio di lungo periodo con la natura, non è possibile dimenticare che questo adattamento presuppone una ‘particolare nicchia ecologica’. Ossia: “un particolare ambiente offre opzioni per stili di vita diversi [...]. I popoli si adattano culturalmente a differenti strategie di sussistenza [...]”. (I. Eibl-Eibesfeldt, in *op. cit.*, p. 137).

Per il cacciatore la ricchezza era un fardello. Gli utensili per lui possedevano soltanto un valore d'uso, valevano per il loro utilizzo, poiché non eccedevano i suoi bisogni immediati e non potevano, quindi, valere per lo scambio. “Quando il selvaggio – nota Marx - costruisce archi, frecce, martelli di pietra, asce, ceste ecc., sa perfettamente che non ha impiegato questo tempo nella fabbricazione di mezzi di consumo, che quindi ha coperto il suo bisogno di mezzi di produzione e non altro. Inoltre il selvaggio commette un grave peccato economico con la sua assoluta indifferenza riguardo alle perdite di tempo, e talvolta, come racconta Tylor, impiega un mese intero per fabbricare una freccia”³⁰.

Presso gli abitanti delle isole Figi non esisteva distinzione tra lavoro e rito. Non avevano nomi diversi per indicarli. ‘Lavoro degli Dei’ dicevano entrambi. Talvolta non ci sono parole nemmeno per distinguere il lavoro dal gioco. Ad alcuni europei i giorni di questi uomini parvero passatempo, giorni oziosi. La loro, però, non era una vita d'ozio, né lo era quella dei cacciatori del paleolitico. Essi, semplicemente, dedicavano attenzione estrema a qualsiasi cosa facessero. Un'attenzione che era la condizione stessa del tempo, un'attenzione che spesso diveniva gioco. Era gioco la fabbricazione di una zagaglia, una corsa, la raccolta del cibo. Aveva il senso di un rito il loro produrre che affidava alla mano il suo pensiero.

Spreco era, allora, l'utile. Spreco il gesto che non sapeva di essere bello ed era incapace a non esserlo. Spreco di tempo e di bellezza. Attento a tessere nel mondo il suo corpo, il vecchio uomo sapeva in ogni suo oggetto custodita, oltre la sua funzione, la memoria di lui e del suo gruppo, memoria di fatti e colori, figure e miti, e memoria di gesti esperti che avevano tentato nel tempo di rispondere ad una funzione ideale dell'oggetto. A quella funzione i gesti dell'uomo si erano dedicati a lungo, l'avevano cercata a lungo. Quanta fatica e quanta bellezza era costata. Aveva imparato a conoscere la sua

³⁰ K. Marx, *op. cit.*, *Il processo di circolazione del Capitale*, pp. 535-536

materia, carezzandola, colpendola. Aveva imparato a controllare i suoi gesti fino a che questi divenissero automaticamente regolari.

“L’artigiano che intreccia un cesto a spirale dispone le fibre che formano la spirale in modo da ottenere la massima regolarità di diametro; nelle cuciture, il controllo automatico della mano sinistra, che sostiene la spirale, e della destra, che tira i punti che la fissano, dà come risultato un’assoluta regolarità nella distanza tra i punti e nella forza di trazione, così che la superficie risulta liscia e uniformemente arrotondata e i punti formano un motivo perfettamente regolare. Allo stesso modo un’abile cucitrice farà i punti ad intervalli regolari e con tensione sempre uguale, in modo da farli sembrare una filza di perline. La stessa osservazione si può fare per i panieri intrecciati: nel manufatto di un esperto artigiano la trazione delle fasce della trama è così regolare che non c’è alcuna deformazione nei fili dell’ordito e le fasce ritorte formano anelli regolarmente disposti; ogni mancanza di controllo automatico porterebbe invece a irregolarità nel motivo della superficie. [...] L’esperienza e l’abilità nel trattare le superfici generano non solo regolarità ma anche motivi decorativi: nel lavoro ad ascia, per esempio, la forma dell’oggetto da levigare determina la direzione più utile della traiettoria che l’ascia deve compiere”³¹.

Il procedimento tecnico aveva influito sulla forma dell’oggetto e più avanti sulla forma della decorazione che lo accompagnava. Lavorare un grosso asse di legno con l’ascia presupponeva che ci si spostasse di continuo e questi spostamenti influenzarono motivi diversi nel legno. Perché si ottenesse un tessuto resistente, poi, “occor[se] alternare i salti”, dall’alternanza nacque un motivo diagonale, e tanto più complicato fu questo motivo, quanto più complicato era stato il ritmo dei movimenti. Essi, i motivi, condizionando i modi della decorazione, divennero parte integrante dello stile locale. Gli venne conferito un significato che completò quello della decorazione

³¹ F. Boas, *Arte primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 44 e 53. Interessante al riguardo il confronto dell’antropologo con l’opera di Gottfried Semper, un architetto tedesco che sostenne, intorno al 1860, una teoria rigidamente deterministica dell’evoluzione degli stili ornamentali: l’intreccio di fibre vegetali avrebbe originariamente suggerito il modello a linee rette e angoli dei disegni tessuti e questi a loro volta avrebbero ispirato l’ornamentazione geometrica della ceramica.

figurativa, cui si associavano. Furono condizionati pure dai materiali utilizzati e dalla forma e dalle dimensioni cui le decorazioni dovettero adattarsi. Spesso si preferì, piuttosto che interrompere il motivo da raffigurare, distorcerlo in modo da farlo rientrare per intero nello spazio disponibile. “Se si deve rappresentare in uno spazio lungo e stretto un uccello con le ali aperte, che occuperebbe uno spazio grosso modo quadrato, l’artista può piegare il corpo e la coda e allungare la ali così da schiacciare il disegno nello spazio disponibile”³².

Soltanto molto lentamente si divenne padroni di questi motivi che furono al contempo movimenti. E soltanto alle mani più esperte fu possibile scoprirne di nuovi. Scoprire, non inventare. I disegni furono più spesso scoperte di gioco, motivi di mani veloci che ritmicamente si alternarono nei movimenti.

All’invenzione, all’idea consapevole che assegna un nome e un paese a un oggetto o a una forma, l’uomo non deve poi molto. E se essa è diventata “il simbolo del progresso, è per effetto di un’illusione collettiva”³³.

Molto, se non tutto, di quello che diciamo invenzione comporta la scoperta di nuovi usi per cose vecchie. ‘Ogni nuovo artefatto ha un antecedente’ e l’importanza di ciò che segue risiede nel sorgere di un nuovo bisogno. Esso impone un nuovo compito a qualcosa che in qualche modo già c’era. Esso col tempo si adatta sempre meglio al nuovo scopo, al punto, talvolta di perdere o dimenticare la sua funzione originale, se ne aveva. “L’aspetto sociale domina quello individuale da una posizione molto elevata e l’evoluzione non conosce

³² Ivi, p. 165

³³ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1994, p. 257. Ai margini della storia, figurano sempre anche i nomi di alcuni precursori, che inducono a chiedersi se non sia il gruppo ad inventare o se l’invenzione “non sia il punto alla superficie dell’ambiente interno sul quale si produce la materializzazione”. È possibile affermare che l’invenzione è “un atto dell’intelligenza che coincide con il senso della tendenza”. Si dovrebbe riflettere, inoltre, sul destino di invenzioni, quali l’eolipila ellenistica (la prima(?) macchina a vapore), dimenticate perché ancora inutili alla società che trovava nella forza delle braccia umane, gli schiavi, la propria risorsa.

altro giudizio che quello del rendimento collettivo”³⁴. Non esiste per l’uomo un solo gesto che non venga da fuori, che non sia stato degli altri, sia pure un atto esclusivamente biologico, che riguardi soltanto il suo corpo. Un uomo non saprebbe come camminare.

Marcel Mauss raccontava di un libro in cui si diceva del modo di camminare della donna maori. Le donne lasciano che le anche segnino i loro passi dondolandosi, ondeggiandosi. Lasciando che gli occhi conoscano il ritmo dei passi. Insegnano a farlo alle figlie e lo chiamano ‘onoi’. È un modo acquisito, non certo naturale. Però nell’uomo, nell’adulto non esiste ‘un modo naturale’. Ad esempio: usiamo le scarpe...

II, 3 Gesto e memoria: la voce del corpo

Da bambina ricordo la volta che guardando un documentario in televisione ebbi chiara l’esistenza di un mondo di grazia, lontano dal nostro. Il documentario raccontava di un qualche popolo polinesiano, delle sue abitudini e dei suoi costumi. Mostrava - qui si fermò la mia attenzione - delle donne che si recavano ad un fiume per lavare i vestiti. Camminavano dritte in vestiti dai colori sgargianti, si muovevano lente ritmando ogni gesto. E ogni gesto sembrava venire dall’alto, sembrava celebrare qualcosa. Al fiume raccolsero dei fiori, anche questi sgargianti e li misero nei capelli. Io, allora, non ero mai entrata in una chiesa. E molti anni dopo fu in una chiesa che ritrovai quelle donne. La loro grazia, nei gesti di un rito cristiano.

Nei *Detti dei Padri del Deserto* si dice che il demonio non sappia conoscere i pensieri dell’uomo, ma possa indovinarli osservando i movimenti del suo corpo, che non sono “solo espressione di vita, ma in qualche modo il sorgere della vita”³⁵. Essi sono le voci del corpo, la sua scrittura, figurazione della totalità di esso. Ma, al contempo, non gli appartengono, perché nascono dall’incontro del mondo, del cosmo,

³⁴ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, p.327

³⁵ Ugo di San Vittore, in P. Zumthor, *op. cit.*, p.327

con gli uomini, le loro società, e soltanto alla fine arrivano al corpo di uno di essi.

Talvolta a dei gesti è stata affidata una lingua di parole precise, convenzioni.

Nel Medioevo piú lontano, prima del 1200, una lingua la avevano i gesti. Anzi ne avevano due. Perché quella del viso non poteva mischiarsi a quella del corpo. Di quella del viso si diffidava, dicendola smorfia. Il corpo parlava e non aveva, del resto, bisogno del viso.

Ne restano oggi gli esempi in qualche teatro, laddove al corpo si affida di dire ciò che è negato alla voce. Quelle dei gesti sono allora espressioni precise, costruite in un movimento convenzionalmente riconosciuto.

Quando Telfrone si accinse a raccontare di come fosse sopravvissuto alle streghe, una notte in cui, a Larissa, era a guardia di un morto cui esse avrebbero voluto strappare il viso a morsi, cominciò le parole distendendo la mano destra in avanti, “come gli oratori - le ultime due dita chiuse e le altre ben tese con il pollice spinto in avanti”³⁶. Era la mano parlante, il gesto di chi, specie l’oratore nell’Antichità, si accingeva al racconto.

Un gesto che Teodosio, nel 388 d.C., volle accompagnasse la sua figura incisa su un missorium, “un grande piatto di metallo lavorato per celebrare ricorrenze speciali”³⁷.

La mano parlante, in seguito, accompagnò le parole mute di tutte le figure dipinte o incise, imperatori, madonne e santi. E nei santi divenne giuramento: sollevata verso l’alto, essa era parola, promessa a Dio. La mano parlante, raffigurata e descritta, fu un gesto speciale, non si servì della sua propria voce, ebbe una sua propria parola affidata.

Pure in ogni atteggiamento del corpo, ogni gesto, per quanto libero da un motivo prestabilito, c’è una voce. È una tecnica, che varia con le

³⁶ Apuleio, *L’Asino d’oro*, Mondadori, Milano, 2007, II, 21, p. 81

³⁷ C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino, 2010, p. 67

società e l'educazione, la convenienza e le mode. È acquisita, arriva all'uomo venendo da fuori. È così che le signorine francesi, - osservate da Mauss, camminare come le dive del cinema americano -, si vestivano della propria andatura come una gallina delle sue penne. Per le signorine di Parigi quella andatura era, però, 'un'idiosincrasia sociale'. "L'adattamento costante a uno scopo fisico, meccanico, chimico (quando beviamo, per esempio) – spiegava l'antropologo – viene perseguito attraverso una serie di atti collegati non semplicemente dall'individuo, ma da tutta la sua educazione, da tutta la società di cui fa parte, nel posto che egli vi occupa"³⁸. Camminare, mangiare, dormire, respirare.

Ogni gesto dell'uomo custodisce memoria, tiene dentro un inizio che non è mai compiuto. Chi lo esegue quel gesto si inserisce, come voce di un coro...

Ogni gesto è un utensile, una abilità acquisita, prodotta, espressione sociale, esteriore di un corpo che si è costruito fuori di se stesso, con gli altri.

Utensile è il corpo che nei gesti e nella voce ha perduto i confini. E come una pietra quando sia lavorata dalle mani dell'uomo ha una voce, così pure i gesti hanno voce. Un gesto è da sempre una voce. Fuori dal corpo, una voce.

Esso è stato talvolta figura, talvolta è un suono, una musica.

Agostino associava nel suo *De Musica* il *gestus* e il *sonus* nell'idea di armonia musicale, in cui l'azione della voce e delle mani non poteva dividersi.

Un legame funzionale unisce il gesto alla voce. La parola pronunciata non esiste in un contesto puramente verbale: partecipa necessariamente a un processo generale, che opera su una situazione esistenziale che esso altera in qualche modo e la cui totalità coinvolge i corpi dei partecipanti. Marcel Jousse, alla fine di vent'anni di ricerche e di tentativi per arrivare alle vere radici della spontaneità

³⁸ M. Mauss, *op. cit.*, p. 393

espressiva, riteneva indissociabili il gesto e la parola, in un dinamismo complesso che chiamava verbo motore³⁹.

Talvolta un gesto è una danza. Ripete un accordo col cielo, le stelle, ne segue le strade celesti calpestando la terra, e invocando da essa figli e raccolti.

Accompagna passaggi, cambiamenti. Segue la musica, che può non essere suono, la recita col corpo. La conserva e lo fa in molti modi. Perché i gesti dell'uomo sono serbati dai suoi oggetti. Ogni oggetto possiede i movimenti che lo hanno prodotto. Sono cristallizzazioni sociali.

Così talvolta, quando la musica è suono, accade che un gesto ne ripeta il canto in una pietra.

Marius Schneider trascorse molto tempo, nel nord della Spagna, ad osservare i chiostrini romanici di San Cugat di Gerona e di Ripoll in Catalogna. Ne annotò le figure fantastiche effigiate sui capitelli, su di esse tornò a lungo la sua attenzione. Imparò che serviva guardarle con l'orecchio. A ogni figura andava assegnato un valore musicale, ogni figura rimandava ad una nota ed insieme formavano un inno, un inno gregoriano. Le pietre cantavano. I capitelli andavano ripetendo quegli inni che cambiavano il tono con il sole.

Ogni figura aveva un suo grido e un suo luogo, che insieme alla melodia segnava il tempo del calendario, l'anno solare, ed ancora il ritmo dell'esecuzione musicale del canto.

A San Cugat l'inno del santo, ci dicono le pietre, “consta di 14 crome, un tempo tipico di molta musica popolare balcanica e mediorientale: un avviso su come andrebbe cantato il gregoriano”⁴⁰. Ed il tempo ed il canto delle pietre possiedono gli stessi movimenti di una danza, la danza delle spade, che ripete lo stesso ritmo quasi che i movimenti dei danzatori possono sovrapporsi alle figure dei capitelli.

³⁹Cfr. M. Jousse, *L'antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Roma, 1979

⁴⁰ E. Zolla, *Postfazione*, in M. Schneider, *Pietre che cantano*, SE, Milano, 2005, p. 111

Schneider ne aveva indovinato la musica dopo aver appreso che “le singolari figure di dei delle antiche culture superiori sudamericane non sono affatto i prodotti di una fantasia sfrenata, ma il frutto di una composizione coerente di simboli sonori e di attributi mitologici. [...] Questi idoli sono in realtà suoni rituali scolpiti nella pietra, dei che, per colui che sa interpretarli, si trasformano in pietre sonore”⁴¹.

È difficile intuire ciò che la loro bocca un tempo diceva o cantava. Le statue sono mute. Di certo dicevano o cantavano ciò che facevano o ciò che erano, ed insieme ciò che facevano o ciò che erano le mani che le avevano costruite. Le mani avevano conferito loro una voce. Le avevano ascoltate, liberate. E non esisteva più cosa alcuna che non avesse voce.

Voce che l’uomo ritrovava in se stesso, dentro – pensava - e che, invece, veniva da fuori.

La credette interiore quando non sapeva che il suo corpo aveva il suo centro fuori di lui. E allora nel corpo ritrovava le idee, i suoni, le parole.

Quasi uno scherzo, come la storia di un musicista sordo che non sappia nei suoni, che ascolta continui, riconoscere il mondo. Anzi li creda suoi figli. Figli del suo ritiro dal mondo, della sua solitudine. Ed invece pure a lui è impossibile essere solo. A nessun uomo appartengono gesti e ricordi, neppure quelli più intimi, in apparenza i più solitari. “Non è necessario che altri siano presenti, che si distinguano materialmente da noi: perché ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone distinte”⁴².

L’uomo riconobbe nel suo corpo la voce, di dentro e di fuori, la stessa voce. Un suo gesto fu, dunque, pietra, fu canto o colore. È per questo che talvolta in un gesto, il più vano o il più utile, è possibile scorgere l’eco di quella preghiera ininterrotta – “Non restare mai d’orare” – che il pellegrino russo andava cercando.

⁴¹ M. Schneider, *op. cit.*, p. 13-14

⁴² Cfr. M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano, 2001, p. 80

È per questo che le figure e le forme di una piccola zagaglia e le figure e le forme delle pareti di Altamira custodiscono gli stessi gesti, la stessa voce. Gli stessi bisonti, fori, frecce, cavalli. Leroi-Gourhan vi lesse i simboli dell'uomo e della donna. “Se il buco del bastone forato è circondato di bisonti e il manico decorato con cavalli, è perché il buco corrispondeva al simbolo femminile del bisonte e il manico al simbolo maschile del cavallo; questo è tanto più certo in quanto numerosi bastoni forati recano, al posto della coppia animale, i simboli della coppia umana. Le zagaglie che entrano nelle ferite come un organo maschile, mostrano file di cavalli che vengono schematizzati fino a diventare semplici elementi geometrici; la decorazione degli arpioni fa intervenire il pesce, che è anche esso un simbolo maschile. Queste constatazioni sono concomitanti con quello che si sa dei rapporti fra linguaggio e figurazione; gli oggetti parlano fin dall'aurignaciano”⁴³.

Un oggetto rendeva conto a più voci. Vestiva le sue forme e i suoi colori in maniera essenziale. “L'ornamento non è uno sport praticato con le linee”⁴⁴. Un antropologo svedese, Hjalmar Stolpe, aveva condotto una lunga ricerca comparativa su migliaia di oggetti, sulle loro figure, forme, materie. Egli vi aveva letto un numero finito di idee formali, rette da una sorta di semplificazione progressiva, una convenzionalizzazione, che poteva dispiegarsi su migliaia di anni. Essa, tramite la simmetria e la ripetizione, permetteva agli oggetti non

⁴³ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, p. 447

⁴⁴ La frase di Stolpe è riportata in C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, (C. Cieri Via, P. Montani a cura di), Nino Aragno, Torino, 2004, pp. 53-78, p. 510. H. Stolpe, al termine di una lunga fase di viaggi in America, Asia, Oceania, in cui aveva analizzato la produzione tecnica dei cosiddetti popoli selvaggi, pubblicò nel 1883 un importante testo *Sulla evoluzione nell'arte ornamentale dei popoli selvaggi*, in cui sostenne una lettura evolucionistica dell'ornamento. La sua teoria ebbe una vasta eco. Egli aveva attribuito troppa importanza alla derivazione di elementi grafici dalla rappresentazione “realistica”. Però, ebbe il merito di individuare il significato profondo che questi elementi assumevano per le popolazioni che producendoli, da essi si sentivano rappresentati ed in essi conservavano la propria memoria tecnica e culturale. L'intuizione di Stolpe fu, anche, nell'aver riconosciuto un processo di convenzionalizzazione, che anche se non diretto da una rappresentazione realistica ad una astratta, prevedeva attraverso l'evoluzione etnica di elementi grafici la conservazione di un importante bagaglio mnemonico.

di soddisfare un vago sentimento estetico, né divertire l'occhio o la mano, essa permetteva loro di ricordare e tramandare forme e movimenti piú lontani, assicurando “la persistenza nel tempo di certi motivi grafici”⁴⁵, che semplificati, convenzionalizzati, adattati al luogo e alla materia, erano traditi in un certo numero di movimenti, pratiche, tecniche cui si affidava, infine, l'invenzione di forme nuove.

Un oggetto, un utensile vestiva le sue forme, dunque, custodendo i gesti del fare. Li custodiva stabilendo nelle sue vesti una foggia e un colore di tradizione. Ma piú oltre un oggetto li custodiva perché corpo esterno dell'uomo, corpo di gesti e di voce. Essi stessi, gesto e voce, del resto, sono utensili, oggetti, prodotti del lavoro, della tecnica.

E un utensile, un gesto sociale, è la venuta al mondo di un uomo, la sua nascita.

Si nasce in maniera diversa a seconda del luogo e del tempo. All'in piedi, in un ospedale, secondo il cammino degli astri o delle acque.

Si nasce possedendo un nome, un nome cui si affidano tradizioni e attese. Si nasce in un nome. E ogni società affida al nominare chi nasce un suo fondamento.

Degli Indiani dell'America del Nord, i Suak, dividevano il mondo in due parti e anche a un nome di uomo spettava di schierarsi tra i neri, gli Oskush, e i bianchi, i Kishko. E chi fosse appartenuto ai neri avrebbe dovuto portare a termine qualsiasi compito, i bianchi avrebbero potuto, di diritto, rinunciarvi. “In verità, la teoria indigena è che tutto ciò che esiste appartiene o all'una o all'altra parte. Ogni individuo, membro di una metà, è in un particolare rapporto con una delle cose caratteristiche della sua metà – rapporto che si può considerare come totemico- ma in un modo e in uno soltanto: mediante il nome”⁴⁶. Ogni padre sapeva che il suo primo figlio sarebbe appartenuto ai neri, se lui fosse stato tra i bianchi, o ai bianchi, se lui fosse stato tra i neri. Il secondo sarebbe appartenuto alla sua stessa metà. E poi il terzo di nuovo l'opposto e il quarto, con

⁴⁵ C. Severi, *op. cit.*, p. 521

⁴⁶ C. Levi-Strauss, *Il pensiero Selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2003, pp. 188-190

alternanza. Ogni nato avrebbe avuto una vocazione già decisa. E, talvolta, una morte già decisa.

Presso i Mota, in Melanesia, sono nascita e morte a dare un nome a chi nasce ed insieme ad esso ad indicare delle interdizioni alimentari. Uomini e donne hanno vietati alcuni cibi, frutti o animali. Il divieto si deve al tempo in cui la madre li teneva in grembo. Aveva, allora, trovato un frutto o un animale e lo aveva recato al villaggio. Qui le era stato spiegato che avrebbe partorito un bambino che sarebbe assomigliato a quel frutto, quell'animale. La donna lo avrebbe riportato dove l'aveva trovato e se si fosse trattato di un animale gli avrebbe costruito un riparo, e lo avrebbe nutrito, fino a quando "l'animale scompare" e "significa che è penetrato nel corpo della donna da cui verrà fuori sotto forma di bambino"⁴⁷.

Talvolta, invece, il divieto e il nome sono dovuti a una morte. La morte è un gesto sociale, ancor più del nascere, perché essa viene eseguita da chi muore e da coloro a cui muore.

Chi muore, nelle isole Banks, avverte i suoi discendenti di qualcosa in cui si ritrova e che gli sarà, d'ora in avanti, vietato mangiare o nominare⁴⁸. Il suo divieto, come la sua morte, avviene per gli altri. Non si muore a se stessi e la morte riserva per questo i suoi gesti più propri ai vivi, a chi rimane.

I suoi gesti sono forse tra i più antichi, con le mani e le voci che lavorarono la pietra.

Un filosofo napoletano, un filosofo fantasioso, diceva che la parola uomo trova la sua radice in quei gesti, nella sepoltura, homo da humanare, seppellire. E forse non era lontano dal vero se nel paleolitico l'uomo seppelliva già i suoi morti. Li distendeva o ripiegava e in ogni tomba cospargeva ocre rossa.

Ecco, la morte è una tecnica che appartiene a vivi e morti, è riconoscimento sociale, riconoscimento del venir meno di un corpo

⁴⁷ Ivi, p. 90

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 90-94; p.195

che aveva la sua essenza fuori di se stesso, nel mondo e negli altri. Per questo l'uomo è l'unico animale che muore, gli altri periscono.

Lo sapeva Gulliver, il viaggiatore di Swift, che apprese dei Struldbruggs, uomini cui non era dato crepare. Egli li credette felici: “Ma piú felici di tutti i venerabili Struldbruggs i quali, nati liberi dal principale vincolo della vita umana, hanno liberi animi che ignorano la malinconia che l'ombra della morte genera in noi!”⁴⁹. Fu deriso per queste parole. Europeo, egli ignorava che, a Lunggnagg, la morte era una salvezza. Ignorava che quegli esseri, incapaci di finire la vita, però troppo vecchi, decrepiti, per il mondo degli uomini, morivano vivi, quando, compiuti ottant'anni erano dichiarati morti per legge.

⁴⁹ J. Swift, *op. cit.*, pp.193-194

Terzo Capitolo – Nascita dell’agricoltura e della città

“mentre gli altri animali stanno curvi e guardano il suolo, all’uomo egli dette un viso rivolto verso l’alto, e ordinò che vedesse il cielo e che fissasse, eretto, il firmamento”. Ovidio

“del mio scudo qualcuno fra i Sai ora si gloria. Presso un cespuglio/fui costretto a lasciarlo, arma irreprensibile./ ho salvato me stesso. E allora, cosa mi importa di quello scudo?/ alla malora! Presto me ne procurerò uno non peggiore”. Archiloco

“Ma il mezzo è il vero potere su un oggetto, e dunque noi consideriamo vicendevolmente il nostro prodotto come il potere di ciascuno sull’altro e su e stesso; in altri termini, il nostro proprio prodotto si è levato sulle zampe posteriori contro di noi; sembrava nostra proprietà, ma in verità siamo noi la sua proprietà. Noi stessi siamo esclusi dalla vera proprietà, poiché la nostra proprietà esclude l’altro uomo”. K. Marx

III,1 Quasi un prologo

Il cittadino dei nostri giorni non guarda più il cielo, diversamente dal passato, anche da quello più remoto dell’uomo della preistoria, quando nel cielo le divinità scorazzavano, tuonanti, sui carri, gli eroi navigavano su veloci e splendenti navi, tra rozzi strumenti della vita quotidiana e orribili e ostili mostri. L’uomo vive nel cosmo e col cosmo, la conoscenza del quale è necessaria a orientare i passi sulla terra, a misurare il tempo delle opere nelle notti e nei giorni dei camminanti. Con una curiosità intellettuale non dissimile da quella dell’uomo post-industriale, quei lontani progenitori si rapportavano ai fenomeni naturali. Mostravano una raffinata sensibilità artistica e religiosa e nello stesso tempo la capacità di sapersi integrare in maniera completa e assoluta nell’ambiente naturale, alzando gli occhi al cielo, osservandolo con attenzione e continuità.

L'astronomia, la scienza che misura il cielo, assunse un ruolo fondamentale allorché si passò da un'economia di sussistenza, legata alla caccia e alla raccolta, ad una economia di produzione basata sull'agricoltura.

Per le operazioni agrarie e per la pianificazione di esse, in particolare la semina, non bastava più la conoscenza spontanea e puramente qualitativa del cielo, occorrevo ormai registrazioni quantitative dei fenomeni, in particolare delle variabilità stagionali dell'anno e delle sue ricorrenti periodicità. La loro conoscenza venne da una mutata osservazione, ancora più scrupolosa e approfondita, della volta celeste, della luna e dei pianeti, del sole e delle altre stelle.

Ancora nell'inoltrato Novecento, quando l'inverno iniziava a volgere alla fine, nelle terre fredde dell'Irpinia, lontane dal mare, tra le montagne, veniva il tempo giusto per seminare le patate, tra febbraio e marzo. La terra veniva arata, poi si divideva in solchi e in ogni solco una serie di buchi, per ogni buco un seme. Un seme, ossia una patata vecchia, di quelle col germoglio. Meglio ancora un suo pezzo, perché le patate col tempo germogliano e una sola patata possiede più germogli. Bisognava, perciò, spaccarle, dividerle in parti affinché i germogli non andassero persi e fossero utilizzati tutti. Bisognava metterci attenzione: badare che il germoglio, che chiamavano occhio, non si rompesse. Preparare i semi riutilizzando le patate dell'anno passato - o, più spesso, comprandone di nuove, che a riutilizzare quelle vecchie, ne nascono meno -, era lavoro di donna. Agli uomini, i maschi, si affidava la terra. Bisognava prendersene cura. Alternare la produzione perché alla terra non poteva chiedersi ogni anno lo stesso prodotto. Bisognava tenere conto delle sue ragioni, delle sue e di quelle del cielo.

E aspettare la luna. Soltanto in 'mancanza' si seminava.

Poi c'era *san Bastiano*, anche lui da rispettare. Il suo giorno veniva a gennaio e ogni anno, per tutto l'anno, quel giorno della settimana, in cui il santo era venuto, era giorno proibito per la semina.

L'uomo era davanti e scavava i solchi con la zappa, la donna lo seguiva. Lei teneva le patate con gli occhi nel grembiule legato. Apriva i buchi nel solco col *puzzucolo* o *pizzucolo*, un bastone di legno corto con una estremità

appuntita e l'altra ricurva, un manico. Stava china, le gambe larghe. In ogni buco metteva un seme e ricopriva, poi, con la terra.

Era l'uomo che determinava il ritmo del lavoro: con la zappa e con la sua stanchezza, che dipendeva dalla terra talvolta pianeggiante e talvolta no. Dipendeva dalla terra che era molle e polverosa – fosse stata dura sarebbe bastata la zappa e non sarebbe servito il *pizzoculo* delle donne.

Finita la primavera le patate sarebbero state raccolte. Anche a raccogliere, c'erano i maschi e c'erano le femmine. E i maschi scavavano e con la zappa le spingevano ai lati dei solchi, fuori della terra, e le femmine le raccoglievano in sacchi e sporte, dividendole tra piccole, medie e grandi. Le raccoglievano tre volte. La prima volta prendevano quelle grandi, le piú belle, quelle che avrebbero venduto, poi le medie che conservavano per casa e infine le piccole da dare agli animali. Le conservavano al buio, per preservarle non dal giorno e dalla sua luce, ma dalla notte, dalla luna che 'se le prendeva'. Se la luna le avesse toccate le avrebbe rese amare e per ripararle, allora, oltre che al buio, le si ricopriva di felci...

Duratura permanenza. Terra e cielo, uomini e piante, nascita e morte, maschi e femmine, le opere e i giorni, tutto è cadenzato sul millenario ritmo cosmologico.

3.2 Ricostruzione cosmologica

Gli Arapaho abitavano le Grandi Pianure dell'est. In verità le abitavano dalla primavera all'estate, quando i bisonti, lì, si riunivano per l'amore. L'inverno lo trascorrevano nel Colorado, alle sorgenti dei fiumi Platte e Arkansas, ai piedi delle Montagne Rocciose, sempre ad inseguire le mandrie. Dovevano, perciò, spostarsi spesso. Si dice che un intero villaggio arapaho potesse smontare le proprie case, i propri averi, ed essere tutti pronti a partire in un'ora. Non avevano sempre vissuto in viaggio.

Prima, intorno ai primi anni del 1600, avevano vissuto presso le sorgenti del Mississippi, nel Minnesota ed erano quasi fermi. Coltivavano piante e non avevano cavalli. In seguito venne la vita nomade delle Pianure.

Si divisero in piú gruppi ed ogni gruppo ebbe il nome di uno dei membri della Società dei Cani, una delle associazioni cerimoniali che in base all'età organizzava la comunità. L'età decideva l'appartenenza ad una delle otto 'capanne', ossia una delle otto associazioni cerimoniali. Ed appartenere alle piú alte, quelle dei piú vecchi, consentiva ruoli di maggiore responsabilità.

Soltanto la vecchiezza poteva custodire i segreti cerimoniali, quei segreti che consentivano di organizzare la 'Capanna delle offerte', - la Danza del Sole, la dicevano altri indiani -, la cerimonia religiosa piú importante, attorno alla quale l'intera vita era stabilita. Soltanto un vecchio poteva custodirne i segreti perché il filo delle ore, l'ordine dei giorni e degli anni lo legava al mondo e agli uomini da piú tempo. Gli Arapaho lasciavano, perciò, agli anni scandire ciò che così fortemente li legava. Agli anni perché nel tempo della loro appartenenza al mondo vi era lo stesso senso del proprio corpo.

Lo stesso legame era tra l'uomo e le pianure e le sorgenti e la sua propria pelle, i suoi organi di senso e i suoi compagni. Il mondo non sapeva ancora di essere paesaggio. Montagne, ruscelli, alberi, ogni cosa, ogni essere che circondava l'uomo, custodiva parte della storia degli esseri immortali che il mondo di uomini e boschi, di pietre e acqua avevano creato. Ed ogni parte possedeva una forma che non era per sempre, perché ogni parte, almeno una volta fu padre, nonno, fratello, madre o sorella di quegli uomini.

Ogni azione compiuta da quelli è come lo fosse da lui e ogni racconto racconta di lui in un tempo diverso.

I vecchi questo lo sanno da prima. E di questo possesso, - di questo sapere che rende agli uomini proprietà il mondo e al contempo rende gli uomini proprietà dei luoghi che i loro passi attraversano-, di questo possesso soltanto un vecchio può dar conto. Un vecchio che ha imparato negli anni ad appartenere a quel solo possesso che impone di spogliarsi di ogni altro bene.

“Per il benessere generale della mia tribú, affinché il popolo possa accrescersi, affinché non vi siano piú malattie, io faccio voto di eseguire per me la cerimonia della Capanna delle offerte”¹.

Colui che pronunciava questo voto era il costruttore della capanna. Indossava una coperta di pelle di bisonte. Su di essa era l’universo, un’immagine: il sole, la luna, le quattro direzioni.

Tra l’entrata dell’accampamento che segue il sole quando arriva e la tenda dei preparativi, al centro del campo, un’altra pelle di bisonte stava ferma. Essa era un bisonte. Veniva cacciato come fosse un nemico. Veniva ucciso e portato nella tenda. Qui un vecchio, un guerriero esperto con maestosa lentezza gli poneva accanto un teschio, un teschio di bisonte, su cui i colori avevano depositato significati di morte e di resurrezione.

Il vecchio univa i suoi movimenti alla voce che si circondava di parole piú acute di una preghiera e chiamavano “affinché i suoi passi quotidiani possano essere luminosi come il Sole, nostro Nonno, affinché possa essere protetto dalla Vecchia-Donna-Notte, nostra Nonna!”². Il bisonte diveniva ‘Giovane Toro’, colui che permetteva e presiedeva la cerimonia.

Intanto un albero di pioppo veniva abbattuto e portato all’interno dell’accampamento. Qui si svolgeva un rito speciale, una battaglia combattuta fra i guerrieri delle diverse società e il suo luogo, il luogo della battaglia, era il luogo in cui si sarebbe costruita la Capanna delle Offerte. “Dona a tutti noi il tuo spirito e una generosa misericordia e fa che ci possiamo unire in un solo spirito verso di te, che ci hai creato e hai ordinato queste cose! Nonno mio, la luce-della-Terra, guarda, ti prego, in questo giorno verso il tuo povero popolo bisognoso, affinché quello che viene fatto a loro vantaggio possa incontrare il tuo favore! Ora, mia Madre-Terra, abbi pietà di me, povera creatura, e guidami sul cammino diritto! Fai in modo che possa fare le cose nel modo giusto, nel modo in cui i tuoi servitori erano soliti fare”³.

¹ *Testi religiosi degli Indiani del Nordamerica*, (E. Comba, a cura di), Utet, Torino, 2001, p.283

² *Ibidem*, p. 284

³ *Ibidem*, p.285

Al centro della capanna veniva posto il palo, l'albero di pioppo che ricordava l'albero su cui si era arrampicata colei che aveva raggiunto il cielo per congiungersi in matrimonio con un essere celeste. Lei che aveva raggiunto il cielo e poi con un bastone lo aveva scavato, quel cielo di terra. Aveva guardato dall'alto la terra da cui era venuta e ne aveva avuto nostalgia. Come lei, gli uomini che prendevano parte alla cerimonia scavavano con un bastone, scavavano la terra, ma pensavano al cielo: "aiutaci a fare queste cose in armonia con te!".

Poiché furono i conigli a insegnare loro la cerimonia, questi uomini erano detti 'uomini-coniglio'. Dovevano digiunare per tutti e quattro i giorni di durata del rito e col corpo dipinto danzare, affidando il respiro al ritmo del canto e lasciando che il corpo ritrovasse, nella levità della danza, il suo luogo e il suo tempo più proprio.

Al termine della danza, donne e bambini si recavano presso il palo centrale. Mettevano lì i vestiti usati dei propri figli. Li offrivano, invocando il sole con le braccia levate perché i bambini, a cui quegli abiti appartenevano, potessero crescere e divenire uomini e donne. E conservare memoria, memoria di un mondo in cui ogni cosa aveva un suo posto, in cui ogni cosa partecipava del legame al quale la vita dell'uomo arcanamente rispondeva. La stessa memoria sapeva, sapeva di non appartenere al solo uomo, di essere fuori di lui, nel mondo. Non vi era creatura troppo prossima. Quei bambini sarebbero, perciò, diventati uomini e donne vivendo in quella verità che è "assieme alla pietra e alla quercia". Quei bambini sarebbero diventati uomini e donne senza stabilire "confini netti tra l'uomo e l'animale", ma vedendo "negli altri esseri viventi intorno a sé l'espressione vitale di quella stessa natura di cui si sente parte integrante, e con tali esseri, quindi, contrae legami profondi e indissolubili". Legami che fanno sì che il corpo dell'uomo sia organo di presagio e corrispondenza.

Un indiano sapeva "distinguere esattamente i caratteri generici di tutte le specie viventi, terrestri e marine, e così pure le più impercettibili variazioni di fenomeni naturali quali i venti, la luce e i colori del cielo, le increspature

delle onde, i movimenti della risacca, le correnti acquatiche e aeree”⁴. E in ogni cosa scorgeva una corrispondenza remota cui spesso non vi era altro accesso che non fosse l’affidamento. La sua credenza non era perciò superstizione. Essa diceva del rapporto di quell’uomo con la natura, di cui egli partecipava, dalla quale nulla lo separava. I prodotti di lui, ciò che lui faceva, appartenevano alla natura allo stesso modo di ciò che da lei spontaneamente veniva. Nei suoi gesti, nei suoi utensili, l’uomo riconosceva il suo legame con lei. Mai i suoi prodotti gli apparvero come sua unilaterale invenzione, in essi ritrovava immediatamente il senso della profonda interdipendenza tra esseri animati e inanimati. Quella reciproca appartenenza che il rito rappresentava, rendeva cosa visibile, ma che restava in ogni cosa in cui l’uomo compiva il proprio corpo, in ogni utensile, in ogni suo prodotto, in ogni suo lavoro.

Non vi erano “lavori mal fatti”⁵. Ogni oggetto, ogni utensile aveva da rispondere del mondo.

In ogni oggetto, in ogni utensile gli Arapaho sapevano essere riposto il destino dell’uomo. Essi sapevano che financo in una scarpa era serbato. Essa calpestava il suolo, doveva calpestarlo con accortezza, senza pesare. Permetteva, così, ai piedi dell’uomo di camminare la terra, terra di roccia o terra di sabbia, di sole o d’acqua.

Una scarpa conservava nelle sue forme quelle della terra e del cielo che avrebbe percorso.

La scarpa assecondava, nella sua, la forma del piede che avvolgeva, aveva imparato a farlo divenendo liscia e piana come uno specchio d’acqua calma, come un cristallo o lo sfaldamento di una roccia. Aveva appreso, poi, le sue linee rette dai germogli e dagli steli delle piante, le sue linee regolari e ripetitive, e al contempo morbide, le aveva copiate ai gusci delle lumache, alle bolle d’acqua, alle piante rampicanti. Certo queste forme dovevano all’abilità dell’uomo i loro motivi regolari, le loro simmetrie. Dalle sue mani venivano la terra e il cielo, perché nelle sue mani la scarpa li aveva veduti e conosciuti prima di percorrerli e nelle sue mani li attendeva.

⁴ E. Comba, *op. cit.*, p.18

⁵ Cfr. F. Boas, *op. cit.*, pp. 115-128

Ciò che l'uomo del mondo aveva conosciuto le sue mani lo rivelavano a quelle scarpe. Affidavano ai suoi materiali e ai suoi colori di conservarlo. Gli Arapaho costruivano con la pelle dei bisonti le loro scarpe⁶.

Il bisonte per loro che abitavano le pianure significava molto. Rappresentava la vita. Essi pensavano che avrebbero ottenuto il suo corpo e la sua carne soltanto se lui avesse voluto donarsi a loro volontariamente. La generosità di lui, la sua disponibilità a donarsi, dipendeva da un obbligo che gli uomini con lui prendevano. Essi avrebbero seguito determinate regole comportamentali, avrebbero osservato quelle determinate prescrizioni cerimoniali volte al trattamento delle ossa e dello spirito di lui che si lasciava uccidere. Gli avrebbero garantito, così, la riproduzione e la moltiplicazione. Anche questo era nelle scarpe di un indiano, nei modi in cui la pelle era lavorata si custodiva la moltiplicazione della forza vitale del bisonte, l'utilità del cacciatore per l'animale che gli dava la vita. Nelle scarpe di un indiano erano, poi, i passi della caccia che aveva ucciso il bisonte e i passi della danza che aveva accompagnato la lavorazione della loro materia e della loro forma.

Essi vi affidavano le proprie cure e i propri racconti. Perché una scarpa aveva memoria, financo memoria di parole. Era memoria di uomini, certo, ma in essa vi erano terra e cielo, nessuna creatura che fosse reale vi era dimenticata.

Erano tutte le creature in quella memoria epperò esse tutte erano reali soltanto nel legame, nella relazione che le attraversava. Erano reali

⁶ Cfr. G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1992. "Noi guardiamo i vasi che un popolo ha prodotto e siamo in grado di dire a che razza apparteneva e a che livello di civiltà si trovava. – L'analisi formale e materiale di un prodotto dell'artigianato anonimo quale il vaso dischiude l'essenza stessa di una cultura e del popolo che la incarna. – Esaminiamo i due recipienti: il primo è la situla, il sacro secchio del Nilo usato dagli antichi Egiziani; il secondo è la idria ellenica. L'origine dei due vasi è eminentemente pratica: quella di attingere l'acqua". Ma la situla serviva a raccogliere l'acqua del fiume, perciò la sua forma è quella di una goccia; al contrario, l'idria non era un attingitoio, bensì un recipiente per raccogliere acqua alla fontana, perciò aveva il collo imbutiforme e il corpo panciuto. Oggetti dunque volti a svolgere la medesima funzione, eppure con forme diverse, corrispondenti a pratiche corporee differenti, che nell'anonimia del gesto concentrano un'intera costellazione culturale che è al contempo inerente a un determinato paesaggio naturale". Ibidem, p.195-96. Cfr. Autori Vari, *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007.

nell'operare umano, reali nella mediatezza di quell'operare. In quel tempo l'albero era nella tenda, era nella culla e nella bara, era nel fuoco, e nelle vesti.

Una striscia longitudinale diceva "il sentiero verso la meta", una piú piccola, all'altezza del calcagno, diceva la provenienza. Ciò che si desiderava possedere era indicato dai colori di una striscia piú larga, circondata da un lungo bordo bianco, la neve e le figure su di essa erano le colline coperte di alberi. Sul collo del piede, al centro, macchie e strisce mostravano quel loro andare "su e giu per la collina", là dove la neve si era già sciolta⁷.

In una scarpa un arapaho sapeva essere presente il destino del suo stare al mondo, il dialogo costante che il suo corpo aveva intessuto col mondo nel mondo, con la terra, il cielo, il tempo e l'uomo. Il destino di un arapaho era serbato in ogni utensile. Questa era per lui una verità indiscutibile, quanto semplice.

Il suo corpo di uomo nell'utensile, qualsiasi esso fosse e al di là del suo impiego, si compiva. E compendosi rendeva reale la sua relazione col mondo, lo legava ad esso indissolubilmente, convocando in esso cielo e terra, mortali ed immortali, come anche ripeteva, in un paese meno prossimo, il filosofo di Messkirch.

Ecco il destino di ogni uomo era quello di divenire custode di quella relazione. Una custodia affidatagli in ogni sua opera, ogni suo oggetto, ogni sua parola o pensiero. Affidarsi a tale relazione significava accordarle il compito, in ogni movimento, il piú scarno e il piú segreto, di annodare la vita singola in quel tessuto di meravigliosa complicazione "del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso".

Soltanto eccezionalmente è dato all'uomo intuire l'altro lato, "l'inconcepibile disegno" del quale egli é filo e nodo, "bruno o verde accordato ad altro bruno o verde"⁸, frammento di figura, parte per il tutto. Soltanto eccezionalmente è dato all'uomo fuggirne e soffrire l'estraniamento che accade quando ci si è perduti, "ciascuno da ciascuno" separati.

⁷ Cfr. F. Boas, *op. cit.*, p.119-120, che cita gli studi di A.L. Kroeber.

⁸ C. Campo, *op. cit.*, p. 115

Diviene impossibile, allora, ritrovare il proprio volto, il volto del destino, da cui l'uomo non è mai abbandonato, nel corpo di fuori, negli utensili. In essi il destino ha intessuto la sua trama di mondo, in essi egli si nasconde. E quando avviene che l'uomo ne fugga, che manchi l'incontro con i suoi compagni, ecco che egli viene meno a se stesso, al suo destino di mortale. Negli utensili, di nuovo, il destino lo avverte. Lo richiama verso una precisa radice, una fedeltà, un ritorno. Lo richiama all'appuntamento cui la sua opera lo destina, perché l'uomo non può mancarlo senza che il suo corpo se ne avveda, senza che esso divenga mancante, perda parte di ciò che costituisce la sua più propria essenza. Lo richiama all'appuntamento in cui egli, soltanto, può realizzare la sua propria natura, la sua comunità di uomo, ricomponendo l'arcano disegno che nella sua opera lo lega indissolubilmente all'altro uomo, al cielo e alla terra.

E giacché nulla sparisce mai che sia reale, quell'appuntamento non è possibile all'uomo disattenderlo. Il suo destino lo attende, lo attende manifestandosi, talora, in un ritmo, in un'ascesi coperta, nella bellezza innanzitutto. Terra e cielo, spazio e tempo.

Ecco allora che viene il tentativo di raccontare della volta in cui l'uomo costruì la sua città, un tentativo che non può che giocare con Evemero.

3,3 La comunità politica. Specie ed etnia

Ai maschi l'uomo ha sempre riservato la caccia, mentre alle femmine è spettata la raccolta dei vegetali, al più la caccia di animali piccoli o insetti. Probabilmente tali compiti hanno una ragione fisiologica. I maschi sono più 'robusti' e le femmine, che portano prima dentro e poi fuori i lentissimi figli – lentissimi nello sviluppo fisico-, possono muoversi meno. Accade per molti altri animali, specie altri mammiferi, nell'uomo è accentuato dalle sue caratteristiche alimentari: mangia tutto: frutta, verdura, carni varie. La rigidità dei limiti di questa specializzazione fu successiva ed ha a che fare con fattori sociali, etnicamente variabili. Nei gruppi primitivi, oltre questa, non esisteva altra specializzazione tecnica. Ognuno era capace di tutte le operazioni che gli avrebbero permesso la sopravvivenza. Ciò non escludeva

una certa suddivisione dei compiti, che, però non implicava scambi; meglio, non implicava un rapporto mediato di produzione: la distribuzione era diretta. Per ogni uomo, proprietà non era altro che rapporto con le condizioni naturali della produzioni, condizioni che erano il presupposto stesso della sua esistenza, il prolungamento del suo corpo, la terra, il cielo e la sua appartenenza ad essi e agli uomini che con lui vi appartenevano. In essi era la sua lingua, i suoi strumenti. E la sua terra, il suo cielo mutavano nelle sue mani, erano per la caccia quando cacciava, raccolta quando raccoglieva e nelle sue mani, mutando gli appartenevano. Ed erano confine le montagne e i deserti, i corsi d'acqua ed il clima.

Ogni gruppo, poi, si integrava “in un piú ampio dispositivo, costituito da parecchi altri gruppi”⁹ con i quali praticava scambi su diversi piani, in particolare su quello matrimoniale. Il matrimonio, soltanto, assicurava legami. Essi erano sempre di sangue, si costruivano come un grosso albero genealogico¹⁰. Si radicavano in una comunità che non si pensava separata dalla natura e che per questo includeva la riproduzione dei suoi membri nel piú umano processo produttivo. I legami di sangue erano perciò presupposto essenziale della produzione e, al contempo, rappresentavano i rapporti sociali fondamentali. Fu così che in qualche luogo l'aumento della popolazione, necessario talvolta, a poco a poco minò l'esistenza di queste comunità di sangue.

Per ogni gruppo fu determinante, là dove non era stato ancora raggiunto un equilibrio, il costante adattamento ai cambiamenti ambientali, che costituì un “vero e proprio appello all'innovazione”. La sua piú diretta conseguenza fu nella densità del gruppo stesso. L'aumento della popolazione impose, allora, nuovi bisogni e nuovi uomini che non potevano piú appartenere al

⁹ A. Leroi-Gourhan, *op.cit.*, 1977, p. 179

¹⁰Le tribú degli antichi stati sono infatti organizzate in due modi: su base gentilizia o su base territoriale, le prime piú antiche delle seconde che finiscono col soppiantarle quasi dappertutto. La loro forma piú rigida è il sistema delle caste, in cui ogni casta è divisa dall'altra, senza reciprocità di matrimonio e secondo una gerarchia molto accentuata; ciascuna esercita un mestiere esclusivo e immutabile. L'organizzazione territoriale delle tribú si trasmetteva originariamente sulla distribuzione del paese in distretti e villaggi. Meriterebbe un ulteriore approfondimento l'esempio di Roma, dove, dopo la sedentarizzazione anche l'organizzazione gentilizia di consanguineità si fondò sulla proprietà terriera, - indifferentemente collettiva, personale, familiare -, e non piú immediatamente sul legame di appartenenza naturale.

sangue: ogni società “foggia il proprio comportamento sugli strumenti che le sono offerti dal mondo materiale”¹¹.

Il progresso tecnico, in alcune zone, impose una produzione che assicurasse più del necessario al semplice mantenimento¹², che permettesse l’incremento delle forze produttive.

Ciò fu possibile quando la vecchia comunità non poté oltre conservare i suoi legami, quando gli uomini dovettero essere troppi per avere un unico padre; quando e dove gli uomini dovettero essere molti perché, cooperando nel lavoro, potessero apporre alla natura una maggiore resistenza, produrre più cose, tra loro diverse. E ciò fu possibile – ancora troppo poco produttivo era il lavoro umano - soltanto attraverso un’accresciuta divisione del lavoro che ebbe “come sua base la grande divisione del lavoro tra masse occupate nel semplice lavoro manuale e quei pochi privilegiati che esercitavano la direzione del lavoro”¹³, ossia nella divisione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale.

Soltanto la divisione tra lavoro manuale e lavoro mentale rese divisione sociale, reale, quella che prima non era che suddivisione di compiti.

Era cominciata quando alcuni gruppi smisero la caccia – smisero la caccia come principale occupazione - e si dedicarono all’allevamento domestico. Ed ebbero latte, pelli, filati, tessuti e furono altri i loro prodotti, altri da quelli dei cacciatori. Essi poterono produrre più di quanto sarebbe bastato ai propri bisogni. Ebbero oggetti da scambiare.

Prima, nella vecchia comunità, nessun oggetto possedeva un valore che non fosse nell’immediatezza del suo utilizzo, qualsiasi esso fosse. Non importava quanta fatica costasse, quanto lavoro contenesse.

¹¹ Ibidem, p. 175. Più avanti il paleontologo aggiunge: “la previdenza sociale non è pensabile tra i cacciatori di mammut, così come la famiglia patriarcale non è concepibile in una società industriale”.

¹² Spesso l’adattamento alle diverse condizioni ambientali conduce al progresso tecnico, all’innovazione, che permette una produzione maggiore del necessario. L’approfondimento del rapporto ambiente-innovazione è necessario anche per capire la direzione del progresso tecnico e della separazione tra lavoro manuale e mentale.

¹³ F. Engels, *Anti-During*, Editori Riuniti, Roma, 1971, p.179

Poi, nella nuova comunità, non furono più freccia, arco, veste, “né altra cosa utile”. Gli oggetti non ebbero più una qualità che li distinguesse. Non ebbe più importanza quale lavoro e quali mani li avessero decisi. I prodotti dell’uomo divennero merci, lo divennero quando in essi fu riconoscibile una misura che ne fissasse i rapporti di valore.

Ebbero dunque un valore di scambio, un valore che da essi prescindeva, un valore per lo scambio.

Certo rimase in essi la vecchia utilità e però essa era per gli altri, per chi non li possedeva, per chi offriva di riceverli in cambio di altro.

All’inizio lo scambio fu casuale, poi “ il bisogno di oggetti d’uso altrui si consolidò a poco a poco”. Esso fu ripetuto, fu ripetuto fino alla regolarità, fino a divenire “un processo sociale regolare”.

Cominciarono, allora, a prodursi oggetti che dovevano essere scambiati, oggetti prodotti apposta per lo scambio. Ed il loro valore di quantità dipese – essi diversi – dalla loro produzione, che eccedeva i bisogni immediati di chi li aveva prodotti.

L’uomo divenne proprietario dei suoi oggetti perdendone – a poco a poco – l’appartenenza.

Egli fu, in quanto proprietario, indipendente dall’altro uomo, l’altro che con lui scambiava ciò di cui lui non aveva più bisogno, l’altro che da lui era indipendente nell’eguaglianza del valore dei suoi prodotti, nell’eguaglianza della misura.

All’inizio, certo, ciò non avvenne tra i membri di uno stesso gruppo, avvenne fuori. E questo fuori definì un confine. “Lo scambio di merci comincia dove finiscono le comunità, ai loro punti di contatto con comunità estranee o con membri di comunità estranee. Ma, una volta le cose divenute merci nella vita esterna della comunità, esse diventano tali per reazione anche nella vita interna di essa”¹⁴.

Perché nello scambio l’uomo divise il proprio prodotto, perché il suo prodotto venne da “lavori privati, eseguiti indipendentemente l’uno

¹⁴ K. Marx, *Il Capitale*, Einaudi, Torino, p. 111; Cfr. *Ibidem*, pp. 43-101.

dall'altro". Perché i suoi prodotti furono il frutto della divisione del lavoro, frutto, cioè, di lavori privati, autonomi e indipendenti l'un l'altro.

E fu alla sedentarizzazione agricola che si accompagnò tale divisione. Essa, l'agricoltura, iniziò lentamente. Prima furono le donne. Esse impararono a coltivare piante rare. No, non per fame. All'inizio le donne coltivarono radici preziose, quelle che curavano il dolore, quelle che coloravano il corpo. All'inizio forse fu così.

Poi venne una carestia, o forse no, soltanto l'incontro con un altro gruppo, forse la guerra o forse nemmeno quella. Forse soltanto le donne all'inizio si fermarono per le loro piante o forse no. Però anche gli uomini a un certo punto – e questo è sicuro - per molte ragioni, ragioni di cielo e terra, di mortali ed immortali, smisero di partire. Si fermarono.

Essa, l'agricoltura, aveva permesso di accumulare riserve di cibo e aveva reso, dunque, possibile di coprire il fabbisogno alimentare di individui dediti a compiti che non si traducevano immediatamente in prodotti alimentari¹⁵. Mutarono i rapporti sociali: un'organizzazione stratificata fu l'adeguamento al nuovo sistema di produzione. Mutò la forma delle abitazioni, il loro senso. "Guardalo ancor oggi: il muro esterno lungo il quale corre il cornicione brilla dello splendore del rame, e il muro interno non ha eguali. Tocca la soglia: è antica. Avvicinati, alla dimora di Istar, nostra signora dell'amore e della guerra, all'Eanna che nessun re dei nostri giorni, nessun uomo vivente possono eguagliare"¹⁶.

Le case ebbero muri spessi, quadrangolari, ebbero cortili interni e stanze decorate. Strette le une alle altre, nascondevano dietro i muri le riserve di cereali. Fuori, i campi e le foreste. Intorno alle riserve alimentari si era fermata la vita del gruppo.

Si fermarono e divennero sempre più numerosi. Dovettero smettere di legare col sangue i loro rapporti. Lasciarono che fosse la terra, il luogo dove erano ormai fermi a legarli, a deciderli e definirli.

¹⁵ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *op.cit.*, pp. 186-220. "Il progresso tecnico entra infatti in un ciclo iniziato dalla presenza di prodotti alimentari atti a venire ammassati presso gli agricoltori stessi". *Ibidem*, p. 201

¹⁶ *L'epopea di Gilgamesh*, (N.K. Sandars, a cura di), Adelphi, Milano, 2009, p. 89

Fu la terra a dargli nuovi modi, una lingua di nuove parole, nuovi vestiti, nuovi lavori, nuovi strumenti¹⁷.

Si racconta che il nobile Enkidu, l'uomo selvaggio, nella terra di Sumer, conoscesse allora l'umanità, prima "ignaro di essa, nulla sapeva della terra coltivata".

Fu la città.

Il mondo divenne piú piccolo, ebbe un centro¹⁸, un granaio. Intorno ad esso, in cerchi concentrici fu la città. Essa circoscrisse e definì l'intero spazio dell'uomo. Diede un nome a chi la abitava, gli diede un nemico. Impose un congegno difensivo e comportó, perciò, al suo interno, la gerarchizzazione sociale: come in un corpo, "una testa in cui si elabora l'ideologia del gruppo, braccia che gli fabbricano i mezzi d'azione e un ampio sistema di

¹⁷ "Guardati – aveva scritto Lucrezio – dal supporre che il limpido lume degli occhi ci sia donato al fine di vedere; che la natura ci abbia fornito di gambe per procedere nel cammino e di piedi pieghevoli; che abbia legato alle spalle braccia robuste, munendole, inoltre, da entrambi i lati di mani abili, perché ciò bastasse ai bisogni della vita dell'essere umano; questo non crederlo. Darsi questa ragione di tali fatti è argomentare a rovescio, invertendo l'ordine delle cose. Non sono gli organi del corpo che sono fatti ai fini del bisogno umano; sono essi che, sorti per caso, creano l'uso". In genere, la riflessione sulle forme della vita umana, e quindi anche l'analisi scientifica di esse, prende una strada opposta allo svolgimento reale. Comincia post festum e quindi parte dai risultati belli e pronti del processo di svolgimento. Gli uomini non solo non fanno quello che vogliono, ma, al piú, non sanno quello che fanno. La rilettura degli avvenimenti passati trova materialmente delle cause concatenate nel susseguirsi degli eventi. Lo spirito della storia è dunque nello sguardo del presente che chiede al passato le sue ragioni: ci sono state tante storie e molti popoli non incontrandosi tra loro, né incontrando gli stessi ambienti, hanno percorso diverse vie. Le ragioni della storia, dell'affermarsi della cultura di un popolo, di una di queste vie percorse, è dovuta non ad un finalismo, ma a ragioni materialmente contingenti, che a posteriori possono essere comprese. "Eventi di una analogia sorprendente, ma verificatisi in ambienti storici affatto diversi, condussero a risultati diversi. Studiando ognuna di queste evoluzioni separatamente e poi confrontandole in seguito si troverà facilmente la chiave di questi fenomeni, ma non ci si arriverà mai col passe-partout di una teoria storico-filosofica generale, la cui virtù suprema consiste nell'essere soprastorica"(K. Marx, *Lettera alla redazione degli "Otecestvennje Zapiski"*, in Marx-Engels-Lenin, *Sulle società precapitalistiche*, Feltrinelli, Milano, 1976, pp.285-286) .

¹⁸ Cfr. G. Vico, *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in *Opere*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1990, pp.424 - 425 . "L'aratro scuopre la sola punta del dente e ne nasconde la curvatura (che, prima d'intendersi l'uso del ferro, dovette esser un legno curvo ben duro, che potesse fender le terre ed ararle) – la qual curvatura da' latini fu detta "urbs", ond'è l'antico "urbum", curvo – per significare che le prime città, le quali tutte si fondarono in campi colti".

conquista e di consumo che provvede al mantenimento e all'allargamento del gruppo”¹⁹.

Perché il vecchio gruppo non disponeva di sufficiente forza-lavoro, di sufficienti braccia, - per lo meno non di quante ne richiedeva la nuova organizzazione - fu la guerra, allora, a fornirgliene. Gli fornì prigionieri a cui era risparmiata la vita affinché potessero lavorare. Venne la schiavitù. Anche questa fu possibile perché la terra, la terra dell'agricoltura, la terra coltivata, aveva fornito agli uomini legami sociali che prescindevano dal sangue. Così che i vinti senza terra, non erano più nulla, non avevano più legami. Essi divenivano strumenti di chi aveva vinto la guerra.

La guerra c'era da prima. I vecchi gruppi si erano già scontrati, si erano già combattuti in passato. E però anche la guerra era cambiata. Era cambiata con l'agricoltura. Gli uomini erano aumentati e la lotta per il possesso dei territori più desiderabili si era intensificata attraverso la localizzazione dei vecchi gruppi in aree stabilite.

La città e i suoi scambi avevano permesso, poi, che un piccolissimo gruppo potesse provvedere ai propri bisogni, con la possibilità di ricorrere al mercato per quei prodotti che non poteva produrre. Un'indipendenza precaria, dunque, che covava al suo interno la propria disgregazione. Nacque, in ogni caso, la famiglia, la famiglia del padre. “Eccolo; denuda dunque il tuo seno, donna, lascia ogni vergogna, non indugiare ma accogli il suo amore. Che lui ti veda ignuda, che lui posseda il tuo corpo. Quando si avvicinerà a te, scopriti e giaci con lui; insegna a lui, all'uomo selvaggio, la tua arte di donna, poiché quando ti mormorerà amore, le bestie selvatiche che spartivano con lui la vita nelle colline lo respingeranno”²⁰. L'uomo conobbe la donna come moglie ed i figli di lei gli appartennero insieme a ciò che egli possedeva, destinati a possederlo, essi stessi, alla sua morte. *Familia* fu, per i romani, un equivalente di *patrimonium*, l'eredità che passava agli eredi, che comprendeva gli averi insieme agli schiavi, alla moglie, ai figli non eredi.

¹⁹ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 212

²⁰ *L'epopea di Gilgamesh*, *op. cit.*, p. 93

E fu la famiglia da difendere, la famiglia di uomini e cose, radicate al luogo, a imporre un'organizzazione militare che la difendesse, che la tutelasse, che le assicurasse la sua esistenza come proprietaria. Ecco perché la guerra era cambiata, era divenuta necessaria. Lo era divenuta quando l'altro, colui che fuori della città la minacciava, serviva al funzionamento della città, ora che l'altro aveva un valore, un'identità.

Era già accaduto che Caino, l'agricoltore, uccidesse suo fratello Abele, il pastore. E fu lui, il contadino, che scelse la dea Inanna della terra di Sumer come sposo: "Mai mi sposerà il pastore,/ Mai mi vestirà delle sue stoffe pelose,/ Mai mi toccherà la sua lana più fine./ Me, la vergine, avrà il contadino,/ E soltanto lui, in matrimonio- / Il contadino che sa coltivare i fagioli,/ Il contadino che sa coltivare il grano"²¹. Fu lui, il contadino, a fondare la prima città. Egli ne fu membro in quanto proprietario ed in quanto proprietario ad essa egli stesso appartenne.

La sua proprietà era, ora, il presupposto del suo lavoro che implicava per lui "una forma di esistenza determinata" che lo voleva membro di questa nuova comunità, che nella città si rendeva autonoma da lui stesso, assoggettandolo sempre più alla sua forma, ai rapporti di produzione che la determinavano²². L'uomo che abitava la città era nel suo comportamento

²¹ Frankfort, Wilson, Jacobsen, Irwin, *La filosofia prima dei greci*, Einaudi, Torino, 1963, p. 198

²² Cfr. Karl Marx, *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 451- 498. Per Marx il presupposto delle prime forme di proprietà fondiaria è costituito dalla comunità naturale, famiglia o famiglia allargata nella tribù. La comunità tribale, naturale "si presenta non come risultato ma come un presupposto dell'appropriazione (temporanea) e dell'utilizzazione comunitaria del suolo". In seguito all'insediamento, la modificazione maggiore o minore della comunità originaria è determinata sia dalla naturale disposizione tribale sia dalle differenti condizioni esterne, climatiche, geografiche, fisiche. Ancora per molto tempo il collaborazionismo tribale rappresenta la condizione imprescindibile per l'appropriazione delle condizioni oggettive della vita e dell'attività. "La terra è il grande laboratorio, l'arsenale che fornisce sia il mezzo di lavoro, sia il materiale di lavoro, sia la sede, la base della comunità. Alla terra gli uomini si riferiscono ingenuamente come proprietà della comunità, e della comunità che si produce e si riproduce nel lavoro vivo. Ogni singolo si comporta soltanto come elemento, come membro di questa comunità che è il proprietario o il possessore. L'appropriazione reale attraverso il processo del lavoro avviene in base a questi presupposti, che non sono essi stessi un prodotto del lavoro ma figurano invece come suoi presupposti naturali o divini. questa forma, quando alla base vi sia il medesimo rapporto fondamentale, può realizzarsi in molti modi diversi". Ibidem, p. 452. Con la sedentarizzazione agricola si realizza una ulteriore forma di appropriazione, determinando una seconda forma comunitaria. L'appartenenza alla comunità è il

“di fronte alle condizioni oggettive del lavoro” determinato dal suo esistere in quanto membro della comunità, che a sua volta era determinata da quelle che erano le condizioni oggettive del lavoro, ossia la proprietà fondiaria. La città fu, dunque, il legame di lui, lui che la abitava, e della sua terra. Quel legame, essa, la città, lo tutelava e sanciva nella sua stessa costituzione fisica, nelle sue mura, che erano insieme qualcosa di organico, qualcosa che eccedeva la somma delle sue parti.

Nelle sue mura, nel suo centro, il suo granaio da cui misurava il valore rendendo merce i suoi prodotti, il contadino sostituì i vecchi legami di sangue, trovando una propria identità nel luogo in cui le mura definirono il suo nuovo mondo.

“Ogni nazione gentile ebbe un suo Ercole”. Ebbe un nome. E nel nome ebbe un inizio. Esso coincise con un altro cominciamento.

La storia dei popoli, delle nazioni, cominciò a morire allora. Cominciò a morire quando il gruppo, divenendo popolo, si diede un’identità, il cui confine, senza più sangue, senza più razza, non poteva che coincidere con la sua stessa scomparsa. La comunità primitiva divenne comunità etnica,

presupposto dell’appropriazione della terra, anche se ormai il singolo è diventato proprietario privato in quanto, però, è membro della comunità “giacché la comunità, sebbene qui sia già un prodotto storico non solo di fatto ma riconosciuto come tale e quindi sorto, qui è un presupposto della proprietà della terra – ossia della relazione del soggetto che lavora con i presupposti naturali del lavoro come appartenenti a lui -, ove però quest’appartenenza è mediata dal suo essere in quanto membro dello stato, dall’essere dello stato, e quindi da un presupposto considerato divino ecc.”, Ibidem, p. 456. Nella vecchia città l’individuo non fu indipendente dalla comunità. Egli divenne indipendente dal sangue: il nuovo legame comunitario fu nella proprietà della terra, che fu il fondamento dello stesso legame di consanguineità, della famiglia. La proprietà della terra è mediata dall’appartenenza alla comunità, sia quando si presenta come proprietà comune e il singolo è solo possessore, sia quando coesistono proprietà statale e privata dove la seconda è posta dalla prima, sia quando la proprietà comunitaria si presenta come semplice complemento della proprietà individuale per cui la comunità si riconosce solo nell’assemblea dei suoi membri. “Tutte queste diverse forme di rapporto dei membri della comunità o della tribù con la terra della tribù – la terra su cui essa si è insediata – dipendono in parte dalle disposizioni naturali della tribù stessa, in parte dalle condizioni economiche nelle quali ora essa effettivamente si pone, come proprietaria in rapporto alla terra, cioè si appropria dei suoi frutti attraverso il lavoro; ciò dipenderà a sua volta dal clima, dalla costituzione fisica della terra, dal modo fisicamente condizionato del suo sfruttamento, dal rapporto con le tribù nemiche o vicine, e dai mutamenti provocati dalle migrazioni, da avvenimenti storici ecc”, Ibidem, p. 464. Su ciò Marx è ritornato più volte, rimettendo in discussione molte questioni relative al rapporto tra proprietà e consanguineità, dove il primo termine, come originaria appropriazione, è alla base del secondo.

comunità politica, quando all'uomo non fu più possibile esaurire la sua vita all'interno di un gruppo, quando la città ebbe bisogno di superare i propri confini per poterli per la prima volta tracciare. La comunità politica ebbe, allora, la propria origine e cominciò, allora, a morire.

E vennero la ceramica e i metalli, che trovarono ragioni nei nuovi ritmi di lavoro, nelle provviste immagazzinate e nelle nuove braccia. Da tempo si conosceva il fuoco e seppure accidentalmente la cottura delle argille. Si conoscevano, da tempo, i metalli, che erano già stati raccolti nel 35.000 a.C.. Ma, fino ad allora, non era bastato.

Ceramica e metalli pretesero dalla città uomini che dedicassero loro una cura speciale: gli artigiani, i tecnici del fuoco che dal fuoco trassero prima lo stucco, e poco dopo il rame ed il bronzo e dai residui della loro lavorazione ricavarono, ancora, il vetro. Questi uomini non furono schiavi, pure non ebbero prestigio né onori nella città. Ad essi si chiese di custodire un sapere riservato alle mani che non pretendesse dignità di parola o pensiero, dignità di gestione, comando. Ad essi si chiese innanzitutto di fabbricare armi che difendessero la città, che le procurassero altre braccia, quindi gli si chiese di costruire gioielli che adornassero i corpi, rendessero riconoscibili i corpi di coloro che nella città acquistavano onori, coloro cui spettava il compito della testa. Fu per questo che agli artigiani non si chiese di costruire utensili. O meglio glielo si chiese, ma dopo.

Soltanto quando il ferro divenne di uso comune anche per chi non ne possedesse la tecnica, fu dato ai contadini di sostituire le vecchie zappe di legno.

Gli utensili in metallo li ebbero presto, invece, coloro che costruivano palazzi, carpentieri e spaccapietre, perché, come gli artigiani, essi lavoravano al sovra-equipaggiamento della classe dirigente. Essi tutti furono “consumatori di eccedenza alimentare, anticipo accordato dal gruppo sul proprio capitale, in vista dell'aumento dei mezzi d'azione in futuro”²³.

²³A. Leroi-Gourhan, op. cit., 251. Quella degli artigiani costituì una classe fondamentale all'interno del nucleo urbano che si sviluppò in una serie di cellule di regola endogame. Gli artigiani ebbero un ruolo importantissimo in quelle prime città, in cui la conformazione ambientale – i lavori di irrigazione, ad esempio, laddove furono necessari, comportarono un enorme aumento del rendimento del

Mezzo d'azione per la città fu la scrittura che nacque allora, contemporaneamente alla metallurgia. Non fu una coincidenza fortuita. Straordinariamente simile è il sistema di rappresentazione simbolica dell'universo che, a grandi linee, ci propongono i primi testi quando una cultura varca o sta per varcare la soglia della scrittura. Ci si trovi in America, in Mesopotamia, in Cina, in Egitto o nelle Indie.

La necessità di una contabilità elementare, da una parte, e le rappresentazioni organizzate di simboli mitici, dall'altra, facilitarono la creazione dei primi sistemi di scrittura. Le immagini utilizzate nel vecchio repertorio figurativo vennero semplificate e allineate le une alle altre, permettendo di registrare esseri animati e cose. Non si trattava di veri e propri testi, ma ormai la strada verso la creazione della scrittura procedeva inarrestabile²⁴.

“Poi Iahvé Dio piantó un giardino in Eden, ad oriente, e vi collocó l'uomo che aveva plasmato. Iahvé Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi attraenti per la vista e buoni da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e veniva a formare quattro capi. Il primo fiume si chiama Pishon: è quello che gira attorno a tutta la terra di Havila, dove c'è l'oro, e l'oro di quella terra è fine; ivi c'è la resina odorosa e la pietra d'onice. Il secondo fiume si chiama Ghihon: è quello che gira attorno a tutta la terra di Kush. Il terzo fiume si chiama Tigri: è quello che scorre ad oriente di Assur. E il quarto fiume è l'Eufrate”²⁵. Sul delta dei due fiumi, del Tigri e dell'Eufrate, dai monti del nord fino al Golfo Persico, durante la seconda metà del IV millennio, sorsero numerose città. Qui, al popolo che in queste terre visse, la storia attribuì di aver trovato il modo di rappresentare, mediante figure, i suoni. Ogni città di queste terre si dice costituisse uno Stato indipendente

lavoro individuale - richieste fin da subito lavori cui lo schiavo vero e proprio, privo di proprietà e di legami sociali, mal si adattava. Era necessaria una manodopera specifica.

²⁴ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *op.cit.*, pp. 263- 263“All'origine della discriminazione che ancora oggi facciamo tra l'intellettuale e il tecnico, - nota l'antropologo - sta la gerarchia stabilita dagli antropiani tra azione tecnica e linguaggio”.

²⁵ *Genesi* (2, 8-14), *Antico Testamento* (I), UTET, Torino, 1979, p.10

amministrato da un re. E nessuna città ebbe più gloria di Uruk dalle forti mura, e del suo re Gilgamesh, “l’uomo a cui erano note tutte le cose, il re che conobbe i paesi del mondo”²⁶.

Ogni città ebbe i propri templi sacri agli dei e ogni tempio era circondato da un grande cortile e al suo interno un santuario. A Uruk dietro il santuario sorgeva la ziqqurat. Una montagna sacra, una torre che era anticamera fra la terra e il cielo in cui gli dei potevano conversare con gli uomini. Qui, la divina Ninsun, madre di Gilgamesh incontrava il grande Dio Sole. Qui, un largo stuolo di sacerdoti serviva il Dio Anu, “il grande sopra” e sua figlia Ishtar, tremenda e incantevole “regina del cielo”.

Ad essi e ai loro templi, in ogni città diversi, erano versati tributi, di cui bisognava tenere il conto. Le numerose tavolette con incisi segni, che paiono numeri, e figure di teste, uccelli, pesci, piante, parti del corpo si crede fossero i registri tenuti dai sacerdoti sui redditi del tempio. “Una tavoletta contenente la figura di una testa di mucca, di una spiga di grano o di un pesce, insieme con impronte circolari ritenute dei numeri, sarebbe stata un promemoria di tanti capi di bestiame, di tanto grano o di tanti pesci dovuti al tempio da qualche individuo o da una comunità di villaggio”²⁷. Quei segni furono il primo mezzo per contare, per fissare e conservare il ‘capitale’ agrario che andava formandosi e al contempo costruire le prime genealogie di quella gerarchizzazione sociale che, proprio, a quella ricchezza agraria si veniva accompagnando.

Le vecchie immagini si vennero contraendo. Impararono a legare la loro figura al solo suono, indipendenti dal significato. Seppero separarsi dal significato, all’inizio, soltanto in quelle parole –poche- in cui lo stesso suono poteva dire cose diverse: loto era fiore ed era fango. E però fu sufficiente a segnare la nuova strada. Furono necessari, allora, nuovi segni che dicessero ciò che la similitudine dei suoni aveva confuso, reso ambiguo. Oggi, coloro che studiano quelle prime lingue scritte, li chiamano determinanti: “il segno GIS, ‘legno’, è messo davanti ai nomi delle cose fatte interamente o parzialmente di legno. Così il segno-parola per aratro,

²⁶ N.K. Sandars, a cura di, *op. cit.*, p.89

²⁷ S.H. Hooke, *Fissazione grafica scrittura*, in *op. cit.*, p. 758

originariamente lo schizzo di un aratro che denotava sia l'aratro sia l'aratore, può acquistare con l'uso di segni determinanti un significato limitato. Col segno GIS preposto a esso si vuole intendere l'aratro, ma col prefisso LU, 'uomo', si può intendere soltanto l'aratore"²⁸.

E mentre imparavano a dividersi dal significato le vecchie immagini si diedero un luogo, un luogo preciso.

Ciò accadde perché nell'avvenire del mondo si intersecano le ragioni delle cose, pietre e uomini, terra e cielo.

Ciò accadde, allora, quando i fiumi di quella terra, il Tigri e l'Eufrate, non ebbero canne da cui si potesse ricavare il supporto su cui tracciare i nuovi segni. Vi era, tuttavia, l'argilla. E fu, quindi, l'argilla a formare le tavolette. Le prime volte la punta di una canna servì a incidere sull'argilla ancora morbida, con linee sottili. Era difficile, difficilissimo quando le linee curvavano, si tentò, perciò, di tagliare la punta delle canne con un cuneo di apertura abbastanza grande, in modo da non dover tracciare "le figure in linee curve o diritte", bensì "premendo e formando il disegno richiesto mediante un gruppo di cunei di grandezze e spessori diversi"²⁹.

Il disegno ne risultò ulteriormente schematizzato, o meglio il disegno scomparve. E i segni, adattandosi alle dimensioni delle nuove tavolette trovarono una disposizione fissa che li voleva orizzontali, nell'ordine in cui, divenendo parole, sarebbero stati letti, da sinistra verso destra.

Duemila anni dopo, verso il 1500 a.C., i Fenici utilizzavano i primi alfabeti consonantici e, forse, da essi furono, più tardi, diffusi in Grecia, se è vero che fu Cadmo – *qdm* è radice semitica che significa est- , l'uomo d'Oriente, a portare l'arte della scrittura nella penisola ellenica.

La riduzione a linee via via più semplici dei segni pittografici, che accompagnò la scrittura e quindi la notazione lineare del pensiero, avvenne con il metallo e la schiavitù.

La scrittura dovette conservare una memoria eccezionale non quotidiana, ciò che non era usuale fabbricare, ciò che non era usuale costruire. Essa custodì l'ossatura stessa della nuova società urbanizzata, in cui atti

²⁸ H.S. Hooke, *op. cit.*, p.761

²⁹ *Ibidem*, p.763

finanziari e religiosi, consacrazioni, genealogie, calendario che dicevano dei nuovi uomini e dei nuovi dei, creavano un codice di corrispondenza che conglobava tutta la creazione nella sua rete.

La città fu costruita all'incrocio dei punti cardinali e centralizzò in se stessa, nel suo spazio e nel suo tempo, il gruppo umano che la abitava. Fu per questo che la scrittura, l'alfabeto, la accompagnò. Esso rese disponibile alla parola e al gesto una memoria comune, uno spazio diviso e speciale, che, come la città, aveva un suo centro, un punto di riferimento intorno al quale gravitava il cielo e si regolavano le distanze. Un punto di riferimento che pretendeva esattezza alle parole e ai gesti e più ancora chiedeva loro la sedentarietà. Li piegò, gesto e parola, al suono, e fingendo la loro quantificabilità divenne loro misura.

Questo fu la scrittura: misura.

E misure di cose nacquero nella città. Anche prima della città si misuravano lunghezze di oggetti e luoghi, ma fu la città a volere che le lunghezze divenissero misura, ossia che in esse, pure, ci fosse un centro, un unità di riferimento duratura, che durasse nel tempo e nello spazio della città. Fu nel corpo dell'uomo che si formarono i primi paragoni. Unità fu l'avambraccio, il gomito, il dito medio. “Le suddivisioni più naturali erano basate sulla spanna grande, ossia la distanza a mano distesa tra la punta del pollice e quella del mignolo, all'incirca uguale a metà della lunghezza dell'avambraccio, oppure sulla spanna piccola, ossia la distanza a dita distese tra la punta dell'indice e la punta del mignolo, uguale a 1/3 dell'avambraccio”³⁰.

³⁰ F.G. Skinner, *Pesi e misure*, in *op. cit.*, p.787. Prima che in Europa si giungesse all'adozione generale del sistema metrico nel corso del diciannovesimo secolo, non solo ogni Stato aveva le proprie unità di pesi e misure, più o meno indipendenti da quelli degli altri, ma anche le principali città di uno stato avevano spesso proprie unità di misure che differivano totalmente da quelle delle città consorelle. Era poi del tutto naturale che una città avesse un'unità di peso commerciale per le merci voluminose e un'altra unità di peso per l'oro e l'argento. Così nelle misure lineari vi erano un'unità per i fabbricati e i terreni, e un'altra per i tessuti di lana e di lino e un'altra ancora per le stoffe di seta, le due ultime unità di misura corrispondendo ai nomi di 'auna', 'braccio' ecc. Analoghi fenomeni possono essere osservati nell'evoluzione dei segni-numeri. Una notazione più uniforme ebbe origine in Mesopotamia. Entrò in uso un sistema monetario basato sul peso dell'argento, e così accadde che “le due unità maggiori avevano il rapporto conveniente di 1:60”. Questa

La città, quale corpo collettivo dell'uomo, fu punto di riferimento della metrologia che legò la scrittura all'architettura, e più oltre, all'intera organizzazione spaziale.

L'agrimensura ebbe una funzione fondamentale, i confini del mondo erano collegati ad essa mediante i raggi simbolici della ruota delle distanze. Una rete elementare di corrispondenze spaziali forniva una immagine geometrica del mondo, della città. Le sue porte coincidevano con i punti cardinali, e fu sufficiente chiamare porta dell'universo la porta situata a nord perché il simbolismo spaziale si arricchisse della dinamica del tempo.

Atlante, fratello di Prometeo, separando il cielo e la terra, ebbe che la notte si separasse dal giorno. Nacque così il tempo.

Abbiamo, ormai, appreso che la separazione fra spazio e tempo non è che una convenzione tecnica o scientifica. "Spazio e tempo non esistono, non sono vissuti, se non in quanto materializzati entro un rivestimento ritmico"³¹. Ed è, in certo senso, il ritmo del passo che ci ha condotti al chilometro e all'ora. In un organismo urbanizzato, l'integrazione degli individui è assicurata da ritmi che governano il condizionamento collettivo. Pure ritmico non è soltanto il tempo delle cose umane, ritmico è il movimento che l'uomo riconosce nel mondo con il quale la città tenta di stabilire una continuità ordinata. "Questa continuità ideale è data dal moto della volta celeste che forma l'incrocio dei punti cardinali o da qualsiasi altro riferimento astrale considerato fisso"³².

La città è al centro del cielo e della terra, al centro del mondo. È ferma nel suo luogo a garanzia del ruotare del cielo attorno ad essa. Il sole sorge al suo est e tramonta al suo ovest, a distanze uguali. Non esiste altro est, altro ovest. La città segna e definisce il viaggio del sole, il suo entrare ed uscire "in un microcosmo totalmente umanizzato e simbolico". Osservare il cielo è allora cosa essenziale "per il vivere sociale, per il costruire, per l'abitare, per l'adorare. Cioè per essere per l'appunto uomini"³³.

conveniente forma di scrittura dei numeri ben presto si diffuse oltre l'ambito monetario originario per applicarsi ai numeri in genere: il sistema sessagesimale.

³¹ A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, 1977, p. 361

³² *Ibidem*, p. 384

³³ C. Sini, *Passare il segno*, Il Saggiatore, Milano, 1981, p. 85

La complessa correlazione dei movimenti degli astri produsse, in tutte le civiltà agricolo-pastorali, sistemi di riferimento astronomico che ordinavano geometricamente il fluire degli anni in una rete determinata dalla posizione spaziale, periodicamente controllata, di alcuni astri principali. Il tempo dell'uomo si legò al cielo. A misurarlo servì rivolgersi alla terra. Fu il calcolo dello spazio e delle quantità a garantire regolarità ai calendari, i primi tentativi di leggere la terra col cielo.

La misura del grano e degli armenti, l'integrazione architettonica del mondo furono determinanti. Furono determinanti e lo furono in quanto non vi fu in essi una utilità divisa, separata da una visione più ricca che integrava uomini e cose, terra e cielo..

Lo sfondo in cui l'osservazione delle stelle e l'aratura dei campi avveniva era uno sfondo comune, complesso, nel quale trovò un suo luogo la matematica, in una forma teorica che dovette poi a lungo attendere una applicazione.

Soprattutto si badava alla luna. Alle sue fasi era legato il calendario nella terra dei due fiumi. L'inizio di un nuovo mese lo diceva la luna, cominciava ogni volta che la luna ricompariva crescente nel cielo, durava 29 o 30 giorni, che iniziavano al tramonto. Ed era la luna a decidere le feste religiose.

Però era impossibile, in base alla luna, stabilire una durata esatta dei mesi che ogni volta, seppur lievemente, variava. E una durata esatta serviva, invece, alla vita economica della città. Così furono adottati dei "mesi civili di durata fissa, 30 giorni, ovunque si trattasse di fare previsioni economiche e di concludere accordi commerciali"³⁴. Del resto la luna e le sue stagioni dovevano conciliarsi con il sole. Bisognava che i mesi lunari coincidessero con le stagioni del sole e della terra, le stagioni agricole. Allora si aggiunse, perché trovassero corrispondenza i mesi anche quando questa mancava, "un mese lunare intercalare ai 12 mesi regolamentari".

Per molti secoli queste intercalazioni furono fatte in maniera del tutto arbitraria, ovunque fossero ritenute necessarie in relazione alla effettiva situazione agricola. Città situate a pochi chilometri di distanza l'una

³⁴ O. Neugebauer, *Matematica e astronomia antica*, in op. cit., p. 805

dall'altra decidevano differenti intercalazioni, e fu soltanto in conseguenza della pressione politica centrale che le variazioni locali finirono per scomparire nel corso della storia³⁵.

La pratica babilonese dell'intercalazione condusse, probabilmente verso il 380 a.C., a un passo di grande portata, ossia all'introduzione di "una regola d'intercalazione fissa consistente in un ciclo di 19 anni, 7 dei quali contenevano 13 mesi e il resto 12"³⁶. La sua importanza non fu tanto nella regolazione ciclica del calendario lunare, quanto nella previsione sistematica dei fenomeni lunari. E fu l'invenzione dei cicli periodici, infatti, la pietra angolare dello sviluppo dell'astronomia teorica. Essa ebbe alle spalle il nuovo sistema numerico che si era formato sulla base del sistema monetario. Questo aveva trovato nel peso dell'argento i suoi rapporti: "le due unità maggiori avevano il rapporto conveniente di 1:60", un sistema sessagesimale che fu applicato ad ogni misura.

Ogni misura della terra e poi ogni misura del cielo.

Il giorno fu diviso in sei parti e ogni parte fu suddivisa in sessagesimi. Il cielo avvertiva delle stagioni in molti modi. Ogni stagione le stelle erano diverse. Il tempo della semina era indicato da quelle costellazioni che apparivano "nella regione del sole dopo che esse erano rimaste invisibili per un certo tempo"³⁷.

In Egitto l'apparizione della stella piú bella, Sirio, la piú brillante coincideva con l'aumentare dell'acqua nel Nilo. Divenne allora "la portatrice del Nilo e l'annunziatrice delle stagioni agricole".

³⁵ In Egitto, dove prima avvenne l'unificazione del paese che non in Mesopotamia, il calendario civile di 12 mesi di 30 giorni ciascuno fu usato universalmente fin da un'epoca remota, nonostante la coesistenza di un calendario lunare religioso basato sull'osservazione reale. Il paese dipendeva completamente dall'inondazione del Nilo, con il suo deposito annuale di fertile limo. Gli egiziani registravano le inondazioni e non tardarono a notare che il calendario dei 12 mesi non registrava correttamente la sequenza delle inondazioni. Aggiunsero 5 giorni nell'arco di un anno perché il calendario trovasse corrispondenza con l'inondazione. Per l'intera sua storia il calendario egiziano fu il calendario del Nilo: $(12 \times 30) + 5$. Pure il Nilo non seguiva esattamente neppure tale schema, ma siccome era molto conveniente negli usi partici, esso fu accettato come un'utile convenzione. *Ibidem*, p.805

³⁶ *Ibidem*, p. 806. Siccome nel 432 a.c. lo stesso ciclo fu proposto da Metone ad Atene ed ivi adottato ufficialmente (benché mai messo in uso effettivo), attualmente esso é noto col nome di ciclo metonico.

³⁷ *Ibidem*, p. 807

Le stelle, poi, avevano un ordine d'apparizione. Se una certa stella, per esempio Sirio, fosse apparsa al mattino, poco prima del sorgere del sole, trascorsi dieci giorni essa sarebbe sorta circa 40 minuti prima e un'altra stella, quel giorno, l'avrebbe sostituita prima del sole, a segnare la fine della notte. Accadeva ogni dieci giorni, così ogni dieci giorni avevano il nome di una stella diversa. Il tempo trascorso in questo gioco di stelle durante la stessa notte lo dicevano *wnwt*, gli egiziani, un termine convenzionalmente tradotto con *ora*. Le stelle le chiamavano decane, per via dei loro dieci giorni di alternanza e fu ad esse che per secoli ci si rivolse per conoscere il tempo della notte. Dodici erano le stelle, le decane, che servivano perché il buio passasse, dall'imbrunire all'alba. E corrispondenza perfetta credevano gli egizi ci fosse tra il giorno e la notte che si alternava tra il mondo degli uomini e quello degli Inferi. In tutto 24 ore, 12 di giorno, 12 di notte. Allora è nato il nostro di giorno.

E quando l'astronomia babilonese giunse finalmente in Egitto, la divisione sessagesimale delle unità babilonesi fu combinata col sistema egizio delle 24 ore. Si usarono ore di eguale lunghezza denominate ore equinoziali - soltanto agli equinozi le 12 ore della notte hanno la medesima durata delle 12 ore del giorno. Quelle stesse ore, conservate nel Medioevo, divennero le ore degli orologi meccanici, dei nostri orologi.

Ecco la misura astratta del tempo nacque nella città, quando le stelle furono divinità e la vita urbana ebbe un luogo, un centro immobile che dava conto della nuova realtà operativa. "La nozione fondamentale di durata viene colta infatti solo attraverso l'avvicinarsi di prodotti o di operazioni di carattere vitale".

La città ebbe dunque il suo tempo, un tempo concreto, operativo, al quale i corpi celesti parteciparono sia come comprimari nell'ampia macchina tecno-religiosa, sia come lontani elargitori. Terra e cielo, spazio e tempo.

L'antica corte cinese, la sua reggia, gli ordini e i titoli dei dignitari, le vesti dell'imperatore, persino i suoi gesti dovevano rispecchiare, come un'immensa coreografia, l'ordinamento cosmico e celeste. Nella vecchia capitale il palazzo imperiale era situato al posto d'onore, addossato al muro

nord e rivolto a sud. Nel recinto del palazzo, nel giardino, talvolta si giocava con una palla. Era necessario giocando essere accorti a che nell'angolo a nord-est ci fosse un ciliegio, la primavera, un salice l'estate a sud-est, un acero l'autunno a sud-ovest, un pino l'inverno a nord-est. La palla, che doveva essere sui rami della primavera, sul ciliegio, era messa in gioco da due gruppi di quattro giocatori posti in circolo che idealmente le facevano percorrere a calci una doppia serie di rivoluzioni in senso contrario, che andavano a finire successivamente negli angoli degli equinozi e dei solstizi. Ogni giocatore tentava la palla in un percorso di zigzag est-ovest e nord-sud. Ancora nel nostro Occidente le processioni hanno continuato, per secoli, a ripetere nei passi il movimento degli astri. Le città dell'antichità mediterranea classica di influenza greca o romana conservarono una disposizione geometrica direttamente ispirata alle concezioni architettoniche arcaiche che volevano una corrispondenza col cielo e la conservarono anche quando la vecchia ideologia delle corrispondenze efficaci era in decadenza. Terra e cielo, spazio e tempo. Ancora una volta.

3, 4 La misura della ragione.

A dicembre viene il giorno di Sant'Aniello. Il quattordici dicembre. In questo giorno ogni donna, che portasse in grembo un bambino, sapeva di doversi fermare. Smettere ogni fare per onorare il Santo. Lo stesso avrebbe dovuto il padre. Sant'Aniello non avrebbe perdonato l'irriverenza di coloro che avessero dimenticato il suo giorno. Il bambino, di quella trasgressione, avrebbe portato i segni nel corpo. Quei segni Sant'Aniello non li spiegava. Ne mostrava la corrispondenza. Diceva una corrispondenza tra essi e il fare. Il bambino che nasceva avrebbe avuto il colore del vino se il padre avesse curato, in quel giorno, la vinificazione dell'uva. Gli sarebbero mancate le dita se, ancora il padre, o la madre avessero usato l'accetta per tagliare la legna. Coloro che a questa credenza si affidavano ne conoscevano la parzialità. Sapevano di non comprenderla che in parte. Sapevano che essa serviva, non a spiegare, ma, a rendere visibile, mostrare ciò che accadeva. Non pretendeva di esaurire il reale. E poiché non serviva a spiegare essi vi si

affidavano non da individui. Vi si affidavano con la consapevolezza di un'appartenenza condivisa, che mai poteva poggiare su capacità singolari. E in ciò il fascino loro.

I Peul del Sudan classificavano i vegetali in serie, ciascuna in relazione con un giorno della settimana e con una delle otto direzioni: “il vegetale... deve essere raggruppato in funzione delle seguenti classificazioni... scorza, radice, foglie o frutti debbono essere prelevati in base al giorno del mese lunare cui il vegetale corrisponde, invocando il lare, o ‘spirito guardiano’ delle mandrie, il quale è in rapporto con la sequenza del mese e in funzione della posizione del sole. Così, quando il silatigi darà le sue istruzioni, dirà per esempio: ‘per fare quella tal cosa, prenderai la foglia di una pianta spinosa rampicante e senza corteccia, quel dato giorno, quando il sole si troverà in quella data posizione, rivolgendoti verso tale direzione cardinale, invocando quel dato lare’”³⁸. Ogni forma, ogni colore o suono assumono il loro senso soltanto all'interno della particolare attività umana in cui esse inscrivono le loro varie relazioni con l'uomo.

La natura muta, acquista diversi significati in base ai modi in cui gli uomini ne partecipano. Le sue condizioni non sono subite e non sono libere “perché sono funzione delle tecniche e del genere di vita della popolazione che le definisce e che dà loro un significato, sfruttandole in un determinato senso”³⁹.

Diversamente dice la scienza.

Ciò che chiamiamo scienza nacque nella città. Ebbe nella misura la sua origine. Nella misura, perché essa fu il prodotto del modo in cui l'uomo la città abitava.

Nella scienza la misura mostrò il modo che la sedentarietà aveva dato alla relazione che l'uomo, vivendo, instaurava col mondo, col cielo e la terra, lo spazio ed il tempo.

E la scienza si illuse dell'illusione della sua città: credette di essere spiegazione del mondo, talvolta credette, essa stessa, più reale della realtà. Non seppe vedere di essere soltanto espressione della misura, di essere

³⁸ C. Levi-Strauss, *op. cit.*, p. 56

³⁹ *Ibidem*, p. 109

soltanto un modo di quella relazione che l'uomo, nel mondo, doveva. Non seppe vedere che anch'essa doveva ad una relazione le sue storie.

Si credette assoluta, sciolta da qualsiasi appartenenza. In parte era vero.

In parte.

Essa, potente, uniforme, affidava all'uomo da solo i suoi saperi, le affidava alle sue capacità di individuo. Singolarmente si accede ad essa rispettandone le regole, che 'così spesso e così a torto vogliono apparirci verità'.

La scienza della città dimenticò che le sue parole, singolari o indeterminate, assolute o relative, non furono mai cose, che della realtà esse, le sue parole, dicevano la relazione che in loro era dell'uomo.

Le parole, anche quelle della scienza, portano addosso gesti e passioni e non possono liberarsene, soltanto, talvolta, dimenticarlo. Dunque non le cose, bensì il rapporto dell'uomo al mondo e alle cose dicono le parole. Un rapporto operativo, un'essenza di relazione. Perciò svelano le parole qualcosa che ha a che fare con l'universale natura umana, l'essenza umana, "condizione d'ogni e qualsiasi relazione"⁴⁰.

Condizione trascendentale e antropologica, strutturale e storica, eterna e temporale. Perché, per l'uomo e le sue parole, la natura, "l'immediata natura sensibile" è innanzitutto "la sensibilità umana"⁴¹, che nell'altro uomo gli si rivela. Nell'altro che è nei suoi propri gesti, nelle sue costruzioni di mondo. Ecco che allora, nelle sue parole, la natura si manifesta, perché dell'uomo, della sua essenza, essa stessa partecipa. "Ma il senso comune, abbagliato dalla magia del linguaggio, identifica il reale con una sorta di immaginario mondo sostanziale là fuori in sé, così come allucina di essere un soggetto sostanza qui dentro in sé: ritagli superficiali di significati costruiti sul supporto di parole irrigidite e impoverite, sotto le quali stanno in realtà abissi di relazioni, di rimandi e di fantasmi"⁴².

⁴⁰ V. Vitiello, *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 2008, p. 111

⁴¹ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in Marx-Engels, Opere, III, Editori Riuniti, Roma, 1976, p.331

⁴² C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p.99

Quarto Capitolo – Comunità politica e comunità umana

“Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena”?

“Signori della giuria! Senza dubbio, a questo viaggiatore di commercio è stata tagliata la gola. Ma non è colpa mia; è colpa del coltello. E, per questo inconveniente temporaneo, dovremmo bandire l’uso del coltello? Pensate un pó! dove finirebbero l’agricoltura e l’industria, senza il coltello? Non è esso salutare in chirurgia come dotto in anatomia? E non è, inoltre, di compiacente ausilio sull’allegro desco? Abolite il coltello, e ci avrete ripiombati negli abissi della barbarie”. Charles Dickens.

“Marx aveva dichiarato di non poter piú collaborare con me poiché io ero soltanto un politico, mentre egli era comunista” A. Ruge

IV, 1 La nostalgia di Rilke

A distanza di pochi giorni, nel novembre del 1925, il signor Witold von Hulewicz scriveva al vecchio Rilke. Stava traducendo in polacco *I Quaderni di Malte Luardis Brigge* e *Le Elegie duinesi*. Piú volte quell’anno le sue lettere avevano raggiunto il poeta, che si trovava in Svizzera, nel castello di Muzot, - “pronuncia Muzotte” come piú volte suggeriva. Ogni volta il signor von Hulewicz chiedeva spiegazioni. Nelle ultime lettere si era risolto nel proporre questionari, domande dirette con le quali sperava di evitare l’evasività delle risposte. Il poeta aveva compilato i questionari, aveva direttamente risposto alle domande dirette. Restavano le *Elegie* e “qui, caro amico, io stesso oso appena dire qualche cosa”. Il poeta aveva acuta coscienza delle

aumentate difficoltà di dire parole che potessero contenere l'umano e larico esprimere dei padri, continuando, nello stesso tempo, ad accogliere senza mai traboccare anche quello dei figli. Ma, ormai dall'America o, meglio dai poveri tempi nuovi incalzavano “vuote cose indifferenti, apparenze di cose, parvenze della vita”.

“Ancora pei padri dei nostri padri era una ‘casa’, ‘una fontana’, una torre conosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, infinitamente piú, infinitamente piú familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi già trovavano l'umano e accumulavano ancora altro umano. Ora incalzano dall'America vuote cose indifferenti, apparenze di cose, parvenze della vita... Una casa, nel senso americano, una mela americana o una vite di là non ha nulla di comune con la casa, il frutto, il grappolo, in cui era penetrata la speranza e la meditazione dei nostri avi... Le cose, animate, vissute, consapevoli con noi, declinano e non possono piú essere sostituite. Noi siamo forse gli ultimi che abbiano ancora conosciuto tali cose. Su noi posa la responsabilità di conservare non solo il loro ricordo (sarebbe poco e infido) ma il loro valore umano e larico. (‘Larico’ nel senso delle divinità della casa)”¹.

Quel valore che legava poeticamente le cose all'uomo, che ad esse, le cose, lasciava custodire la custodia a cui l'uomo stesso, nel suo limite di tempo e mondo, ‘coi morti e coi futuri’, le aveva riservate. In quelle cose, che, qualunque fosse la forma e l'uso cui l'uomo le aveva affidate ed anzi proprio in quelle, e, al contempo, indifferentemente in quelle. In quelle cose, che portavano dentro l'umano, precipitava il destino. Destino cui l'uomo partecipava, sapendosi in esso abilitato al suo compito piú proprio. L'uomo, soltanto in esso, aveva da riconoscere il reale, compiendolo, compiendolo in se stesso e nelle cose, che lo portavano dentro, il destino di lui, ‘in una coscienza puramente terrestre, profondamente terrestre, beatamente terrestre’. E divinamente fiorivano in esse i motivi di gesti lontani e vicini, pur

¹ R. M. Rilke, *Lettere da Muzot*, Cederna, Milano, 1947, pp. 324-325. Cfr. M. Heidegger, *A che poeti*, in M. Heidegger, *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, 2002, pp. 323- 378

sempre prossimi. Una prossimità che si radicava appassionatamente alla terra, che dell'appartenenza dell'uomo alla terra chiedeva testimonianza al cielo.

Cosa mancava, adesso? Cosa in esse spariva? Spariva?

Forse nulla. Forse non vi era assenza. Nessuna mancanza. Nessuna perdita. Nulla era scomparso. Le cose continuavano quel loro compito di custodire, di far incontrare. Lo continuavano le cose americane, le cose indifferenti. Ciò che era mutato aveva, forse, a che a fare con un eccesso.

Se l'uomo, nella città, aveva appreso una misura comune su cui costruire. Se, in essa, egli aveva trovato il luogo in cui convocare i suoi gesti perché fossero abitati. Bene, quella misura che era la "base di ogni misurare", ora, in uno "strano eccesso di furia misurante e calcolante"², diveniva impotente. L'incontro che, nelle cose, avveniva non aveva più legami, pareva superfluo a se stesso. In esso ci si perdeva l'un l'altro, e custodire tale perdita era più di ciò che il loro corpo potesse sopportare o accettare. Poterla accettare equivaleva, di nuovo, ad avere con essa, a priori ed indipendentemente da essa, una misura comune.

L'uomo nelle cose trasformava il suo corpo, il suo mondo. Il suo corpo era, in quelle, mondo, ed, in quelle, il mondo era suo corpo. Poco importava che esse nascessero per placare un'urgenza dello stomaco o una voce. Molti erano i modi delle cose, né le sviliva il loro servire.

Fu la storia, la città con le sue mura e le sue divisioni, a trovare la misura sociale delle loro qualità, prima, e delle loro quantità, poi. Fu

² M. Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, p.136

la storia che in esse, diverse, trovó l'eguale, la misura che consentisse loro, al di là di esse stesse, del loro corpo, di essere scambiate, di essere trattate da pari. Da pari, ma stavolta in senso diverso. Non furono piú pari nelle loro qualità, anzi fu la loro qualità diversa a rendere necessario di trovare nella quantità, l'eguale.

La loro qualità le faceva diverse: essa era nei corpi, nelle forme. Era ciò che faceva la cosa tavola, casa, filo, arma. La loro qualità si realizzava, perciò nell'uso, nel consumo. Era valore d'uso. Era divenuta valore d'uso.

Perché le cose divenissero pari bisognava che questo valore ci fosse e bisognava da esso astrarre. Bisognava dimenticare, cancellare le loro qualità sensibili delle cose. Bisognava che non ci fosse piú tavola, “né casa, né filo né altra cosa utile”.

E non serviva piú sapere quali gesti o quali mani quelle cose avevano prodotto. Ogni gesto sarebbe stato lo stesso per la quantità che doveva misurarlo, perché, - per dirla con Marx - “col carattere di utilità dei prodotti del lavoro” scomparivano “il carattere di utilità dei lavori rappresentati in essi” e nello stesso tempo anche le loro “diverse forme concrete”, le quali non si distinguevano piú, ma erano “ridotte tutte insieme a lavoro umano uguale, lavoro umano in astratto”.

Ecco l'uguale. Esso non poteva essere legno o pietra, forma o colore - avrebbe, in tal modo, servito l'irriducibilità delle cose nella qualità. E, invece, nella qualità, prescindendo dai corpi, dagli usi, soltanto una - di qualità - restava loro in comune: “quella di essere prodotti del lavoro”.

Fu esso, il lavoro, a misurare l'eguale che permise lo scambio. Fu il lavoro a conferire alle cose un valore di scambio, una quantità da misurare. All'inizio esso apparve come “il rapporto quantitativo, la proporzione nella quale valori d'uso d'un tipo erano scambiati con valori d'uso d'altro tipo”. Tale rapporto mutava continuamente, nel tempo e nello spazio.

Così, quando Aristotele tentava di trovare in quel rapporto quale fosse la sostanza comune, quell'eguale, in grado di rendere commensurabili un letto e una casa, dichiarava che "una cosa del genere "in verità non poteva esistere"³. Sarebbe servito al greco pensare una misura che nel lavoro umano cancellasse i gesti, che rendesse ogni lavoro indeterminato e in quell'indeterminatezza trovasse una determinazione quantitativa. Fu possibile quella misura rintracciarla soltanto dopo, soltanto quando nulla rimase del lavoro "all'infuori di una medesima spettrale oggettività, d'una semplice concrezione di lavoro umano indistinto, cioè di dispendio di forza lavorativa umana senza riguardo alla forma del suo dispendio". In quella misura, le cose degli uomini, acquistando valore d'uso e valore di scambio, furono merci, oggetti d'uso e depositarie di valore, aventi una duplice forma, quella naturale e quella di valore.

Nelle cose divenute merci, i gesti che le avevano prodotte furono semplice lavoro accumulato, generica forza-lavoro umana, destinata a divenire il risolutivo criterio di misura. Oh, le merci non abbandonarono il vecchio compito, non smisero di custodire il destino che gli uomini gli avevano affidato. In esse continuava a serbarsi l'incontro, a riunirsi il destino.

Gli uomini ebbero nella misura il modo del loro incontro e nella misura dello scambio trovarono la forma nuova in cui abitare il mondo. Le merci rivelavano quella nuova forma, con la quale gli

³ K. Marx, op. cit., 1975, pp. 44, 46,47, 71, 73. Per Marx "Aristotele non poteva ricavare dalla forma di valore stessa il fatto che nella forma dei valori di merci tutti i lavori sono espressi come lavoro eguale e quindi come egualmente vevoli, perché la società greca poggiava sul lavoro servile e quindi aveva come base naturale la disuguaglianza degli uomini e delle loro forze-lavoro. [...] L'eguaglianza e la validità eguale di tutti i lavori, perché e in quanto sono lavoro umano in genere, può essere decifrato soltanto quando il concetto della eguaglianza umana posseda già la solidità di un pregiudizio popolare. Ma ciò è possibile soltanto in una società nella quale la forma di merce sia la forma generale del prodotto di lavoro, e quindi anche il rapporto reciproco fra gli uomini come possessori di merci sia il rapporto sociale dominante.", p.73.

uomini della città avevano cominciato ad organizzare il loro abitare, ossia il loro produrre, riflettendosi in essa come ‘specchio’.

Nella produzione, essi, gli uomini, producendo il proprio corpo nel mondo, producevano i loro rapporti, rapporti sociali, rapporti tra uomini. E in quei rapporti, ora, la misura, la città, si rifletteva. Le merci gli restituivano “l’immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, facendoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose”, e restituivano pure “l’immagine del rapporto sociale tra produttori e lavoro complessivo, facendolo apparire come un rapporto sociale fra oggetti esistente al di fuori di essi produttori”.

Questi ultimi rappresentavano una indifferenziata forza lavoro umana, identica alle altre, acquistando il carattere di una forza-lavoro sociale media, che, come tale “abbisogna, nella produzione di una merce, soltanto del tempo di lavoro necessario in media, ossia socialmente necessario”. Il rapporto sociale tra i produttori apparve come rapporto sociale tra oggetti.

Questa confusione avvenne nello scambio, perché fu quando le cose vennero prodotte per essere scambiate che esse si sdoppiarono in ‘cosa utile e cosa di valore’. E, soltanto quando lo scambio raggiunse una estensione tale per cui non la sola eccedenza della produzione venne scambiata, le cose vennero prodotte come meri valori e smisero la loro relazione personale ed immediata con chi le aveva prodotte. La loro utilità fu valore d’uso. Ma lo fu per coloro cui mancavano, per coloro che non le producevano, che non le possedevano. Per chi le produceva esse furono valori di scambio. Ciò avvenne, a poco a poco, quando a produrre furono uomini che avevano smesso una relazione altra dallo scambio, furono uomini tra loro indipendenti, proprietari privati di ciò che producevano e quindi scambiavano: uomini indipendenti e finalmente soli. I loro prodotti furono determinati dal proprio bisogno, dalle proprie capacità. Essi produssero da se stessi e per se stessi, e

non parteciparono piú che come individui, uomini soli, alla produzione sociale. Independentemente gli uni dagli altri.

Le loro merci dovevano essere tra loro diverse, che dovevano mancare l'un l'altro, l'un l'altro suscitare bisogno. Erano frutto di lavori diversi. Non potevano rappresentarsi come valori d'uso perché questi “non possono stare a confronto l'uno con l'altro come merci se non ci sono in essi lavori utili qualitativamente differenti”, frutto di lavoro astrattamente umano, misurabile nel mercato. Ecco perché lo scambio, la produzione di merci presuppose la divisione sociale del lavoro. Presuppose uomini che nello scambio dei loro prodotti, ed in esso soltanto, si relazionassero tra loro, relazionando i loro diversi prodotti. E questi furono non piú espressione di “rapporti immediatamente sociali fra persone nei loro stessi lavori”, ma “rapporti di cose fra persone e rapporti sociali fra cose”.

La merce soddisfa, certo, il desiderio dell'altro. Altro da colui che la produce e la possiede. Lo soddisfa pretendendolo. Essa impone dipendenza, una dipendenza che rifiuta qualsiasi relazione che non sia di misura. Obbliga coloro che la scambiano all'eguaglianza, ad una relazione che presupponga, nell'incontro, soltanto quantità. Uomo lo si è al di fuori di essa, solo quando, fuori dallo scambio, la merce non è piú. Quando egli si rapporta “al prodotto del suo lavoro, al suo lavoro oggettivato, come ad un oggetto estraneo, nemico, possente, da lui indipendente” accade “perché un altro uomo, a lui estraneo e nemico, possente, indipendente da lui, è il padrone di questo oggetto”⁴.

L'altro, per l' uomo della misura, non è che il proprietario di ciò che a lui manca. Ciò che a lui manca è il solo modo della sua relazione all'altro. Essa avviene in uno scambio, che, col tempo, impone una sempre maggiore reciprocità ed una sempre maggiore indipendenza del prodotto da colui che lo scambia. Esso non è, se non in relazione ad altro: questa l'essenza della merce, il suo valore. E però essa, la

⁴ K. Marx, op. cit., pp. 47, 52, 58, 60-64, 73, 89.

merce, che nella misura ha imposto all'uomo la solitudine della propria indipendenza, che lo ha liberato del sangue, prima, della terra, poi, legandolo, infine, all'inflessibilità del suo valore, si rivela, nella sua essenza quantitativa, solo attraverso un processo sociale, un determinato processo sociale, che ha dovuto integrare "l'indipendenza della produzione individuale" ad "una dipendenza sociale, la quale trova la sua espressione corrispondente nella divisione del lavoro"⁵. Questa, la divisione del lavoro, poggiava sui legami della sedentarietà cittadina e determinò l'orizzonte in cui l'uomo 'politico' costruì i suoi legami con gli altri uomini ed in essi col mondo. Su di essa si basava il carattere privato della produzione che produce valori di scambio. Questo il valore degli oggetti: il valore del valore. Null'altro.

L'uomo, che nel produrre i suoi oggetti abita il mondo, trova in essi, ora, confermata la propria estraneità al mondo ed a se stesso. In essi egli continua a trovare, continua a portare il suo più proprio compito. In essi continua ad avere luogo un incontro. Pure in essi, nell'incontro che in essi avviene, l'uomo trova, ora, un legame divelto. Quasi un'assenza.

La sua parola, essa pure, pare custodire tale assenza. Le manca persino quel comune che le permetta di essere, all'altro, significato. Le manca. Pure, mai, prima d'ora, ha posseduto una più comune misura. Essa, come le cose, gli oggetti, contiene un eccesso di misura, una troppo ingombrante presenza, piuttosto che una mancanza.

Essi, però, puzzano. Puzzano di morte.

Quale morte?

IV,2 Opera e Comunità

Plinio il Vecchio dedicò la sua *Naturalis Historia* all'imperatore Tito Vespasiano nell'anno 77 d. C.. Era allora il tempo in cui la società imperiale romana era entrata in una lenta agonia. Si assisteva alla

⁵ K. Marx, *Urtext (Grundrisse)*, International, Savona, 1977, p. 907

dissoluzione dell'antica comunità, quella comunità che sulla proprietà della terra aveva fondato le proprie leggi di appartenenza, e che quelle leggi, ora, faticava a rispettare. Certo, allora, almeno nella cerchia degli uomini liberi, si erano delineati importanti movimenti della circolazione semplice, che determinarono la dissoluzione dell'antica comunità, sviluppando anche le determinazioni della persona giuridica, del processo di scambio.

Plinio dedicava a Tito Vespasiano un'opera che alla Natura, "genitrice di tutte le cose", e ai suoi molti ritmi rivolgeva un'attenzione puntigliosa. E i modi in cui l'uomo la Natura aveva indagato, impiegato o imitato aveva occupato l'interesse 'tassonomico' dell'ammiraglio di Capo Miseno. Innanzitutto la medicina, l'arte per eccellenza, lo aveva impegnato nelle oltre ventimila schede che la sua opera componevano. Poco spazio, soltanto parte del XXXV libro, il testo pliniano dava all'arte della pittura, o meglio a ciò che di essa, "arte un tempo famosa", restava nella Roma imperiale.

Parlando della "pittura del ritratto, colla quale venivan tramandate nei secoli figure al massimo grado somiglianti", Plinio si rammaricava che essa fosse "del tutto caduta in disuso". Non più per gloria essa veniva praticata, ma – "come tutte le cose di questo mondo" - per guadagno. Non importava più ciò che si raffigurava, perché tutti erano esclusivamente interessati a mostrare "in prevalenza il materiale prezioso, anziché la propria immagine".

Le case dei nuovi romani erano tappezzate con vecchie tavole che celebravano "le immagini altrui facendo consistere l'onore nel solo prezzo". Ed il solo prezzo interessava l'erede, pronto a fare a pezzi le nuove immagini, a scambiarne le teste, per poterle vendere "più speditamente". Non vi erano imprese da ricordare. Non si trattava più "dell'effigie vivente di alcuno" solo importava "l'immagine del loro denaro, non la propria".

Il naturalista romano rimpiangeva la nobiltà delle immagini presenti negli atrii degli antichi: non si trattava di "opere di artisti stranieri, né

bronzi o marmi, ma volti di cera [...] disposti in ordine in singole nicchie, destinati ad accompagnare i funerali gentilizi come immagini degli antenati”, mentre “ad ogni nuovo morto era sempre presente la folla dei familiari vissuti prima di lui”.

“Del resto – continuava - gli alberi genealogici, colle loro ramificazioni di linee, costituivano già dei quadri. L’archivio della famiglia era pieno di registri e di memorie relative alle imprese compiute durante la magistratura; fuori del tablinum poi e intorno alle soglie c’erano altre immagini di grandi animi: le spoglie tolte al nemico, che l’eventuale compratore della casa non poteva staccare, sicché le case continuavano a trionfare anche mutando padrone”⁶.

Per lo storico dell’arte Georges Didi-Huberman le vecchie immagini, i vecchi ritratti legittimavano la “posizione degli individui nell’istituzione genealogica della gens romana”. Esse rappresentavano la loro appartenenza comunitaria che aveva luogo al di fuori dello scambio, del guadagno. Rappresentavano ciò che, nella città, aveva dovuto conservarsi al di fuori della misura, del commercio, e, che aveva, limitandola, la misura stessa fondato.

Luogo identitario dei rapporti sociali, le vecchie immagini erano supporto rituale del diritto privato. In esse la nozione teorica di somiglianza, propria del procedere artistico, veniva legata alla trasmissione genealogica della famiglia patriarcale romana e alla sua ‘dignitas’ civica. Somiglianza era corrispondenza figurativa delle immagini al volto di quegli antenati, quei cittadini romani, in cui si riconosceva il proprio diritto alla città.

Un’ immagine era allora “giusta o ingiusta, legale o illegale”, rappresentava “il punto di ancoraggio giuridico in grado di proibire alla somiglianza di scambiarsi, e di prescrivere simmetricamente le modalità attraverso cui essa potesse trasmettersi genealogicamente”. La somiglianza era nei ritratti ciò che tutelava, di generazione in generazione, “il volto di coloro che diedero alla gens il suo onore e la

⁶ Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti Antiche*, BUR, Milano, 2000, p. 145 - 146

sua dignità civica”. Essa, perciò, pretendeva una corrispondenza assoluta che non poteva rischiarsi in alcun sortilegio artistico. Presupponeva una duplicazione del volto che avveniva per aderenza, per contatto diretto della materia, la cera, con la materia, il volto. Quanto più fosse mancata la mano dell’uomo, tanto meglio l’immagine avrebbe potuto rispondere di quella somiglianza assoluta che, circoscrivendo un ambito da cui lo scambio era escluso, fondava la comunità. Le forniva, nella forma dell’appartenenza gentilizia, i confini ereditari.

Essa, l’immagine, non poteva, perciò, essere una creazione individuale, non poteva appartenere ad un mondo tecnico autonomo. Partecipava, piuttosto, di un regime epistemico aperto, “in cui gli oggetti figurativi erano solo una manifestazione tra le altre dell’arte umana”⁷.

Del resto l’arte si chiamava solo τέχνη, presso i greci: un modo di produrre qualche cosa secondo un metodo. Non aveva avuto un’origine solitaria, autonoma. Allo stesso modo ars presso i romani di Plinio.

A null’altro che alla sfera delle abilità, del saper fare e delle pratiche esperte in generale, rimandavano le etimologie. Erano l’opera dell’uomo che soltanto a quella della natura si contrapponeva. Arte era produrre; arte era mestiere; arte era cucinare⁸. In tale contesto le

⁷ Georges Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 61, 68, 74, 79

⁸ Se vogliamo trovare, nella filosofia classica, un nesso tra poesia, musica e belle arti, esso ci è offerto in primo luogo dal concetto di imitazione. Nel mondo antico, l’unica classificazione generale delle arti che assomiglia in modo significativo alle idee moderne è la suddivisione tardo ellenistica e romana tra arti liberali e arti del volgo (o servili). Le arti del volgo erano quelle che implicavano una fatica fisica oppure un compenso, mentre le arti liberali o libere erano intellettuali, quindi adatte alle persone nobili e colte. Isidoro di Siviglia fa discendere il termine liberale da “liber” nel senso di “libro”. Perciò esse rappresenterebbero le tecniche di carattere esclusivamente intellettuale. Altri autori precedenti riconducevano il termine a ‘leber’, nel senso di libero. Vi era un acuto pregiudizio aristocratico contro qualsiasi atto manuale di produzione o esecuzione dietro compenso; e non importava quanto questo atto potesse essere intelligente, ingegnoso o ispirato. Plutarco disse che nessun giovane aristocratico di talento che avesse visto e ammirato il celebre Zeus di Fidia avrebbe mai voluto essere Fidia. Le arti visive, escluse dalla maggior parte

immagini non potevano che partecipare di un orizzonte piú vasto, che era sociale, politico, religioso o pratico.

E quando la dissoluzione della vecchia comunità, quella che Plinio già rimpiangeva, fondata sulla consanguineità, diede vita a un sistema che su una nazionalità sempre piú politica, si fondava, - il feudalesimo -, allora, esso ebbe nelle gerarchie del clero e della nobiltà l'espressione della nuova proprietà fondiaria, ossia del nuovo legame che, ancora alla terra, consegnava le proprie leggi di appartenenza.

Per l'uomo l'appartenenza ad una comunità fu presupposto della sua proprietà della terra, che, all'inizio, fu il suo stesso appartenere ad essa, perché, come osserva Marx, "se isolato, l'individuo non potrebbe avere la proprietà della terra così come non potrebbe parlare".

Fu in quanto membro di una comunità che egli fece della terra il suo corpo inorganico e fu in quanto membro di una comunità che egli nella terra ebbe "la condizione primordiale esterna della produzione – poiché la terra è insieme materia prima, strumento e frutto". Nella sua proprietà della terra, proprietà che nella produzione si realizzava, egli, allora, riconobbe le condizioni della produzione stessa come sue proprie, che erano "presupposte come condizioni che gli appartenevano" e quindi egli stesso era "soggettivamente presupposto come membro di una comunità, la quale mediava il suo rapporto con la terra".

La sua relazione con le condizioni oggettive del lavoro è mediata dalla sua esistenza come membro della comunità. Allo stesso tempo l'esistenza della comunità è determinata dalla forma assunta dalla sua proprietà delle condizioni oggettive del lavoro. L'unità originaria tra una particolare forma di comunità e la connessa forma di proprietà della natura ha la sua realtà vivente in un determinato modo di produzione, un modo che si presenta sia come rapporto degli individui tra loro, sia come loro determinato rapporto attivo con la natura

degli autori dal reame delle Muse e delle arti liberali, dovevano – e per lungo tempo - accontentarsi della 'modesta compagnia' delle altre attività manuali.

inorganica, come determinato modo di lavoro. Lo sviluppo delle forze produttive dei lavoratori e i conseguenti mutati rapporti tra questi e con la natura determinano la nuova direzione di marcia della loro comunità e della proprietà che su di essa si fondava.

Al mutamento contribuiva lo stesso incremento della popolazione – elemento essenziale della produzione, la quale, a poco a poco, mutando i suoi modi, cambiò l'uomo e le sue stesse condizioni di operare e di rapportarsi nella società.

Fu soppressa la vecchia comunità, insieme ai rapporti di proprietà sui quali essa era fondata. La vecchia comunità tentò di conservarsi, preservando i vecchi modi, riproducendo i suoi membri come proprietari “in quello stesso modo di esistenza oggettivo che costituisce al tempo stesso il rapporto reciproco fra i membri e quindi la comunità stessa”⁹. Il tentativo di conservazione fallì, travolto dalla nuova produzione, che necessariamente portava alla distruzione della vecchia forma.

A Roma, l'ingrandimento dell'ager publicus, che fu tentato per preservare il vecchio patriziato, distrusse le condizioni su cui esso si fondava. Ogni cosa dovette mutare. Gli uomini cambiarono. Ebbero nuove forze, nuove idee, nuovi bisogni, nuovi linguaggi, una nuova fede, nuovi legami, che il feudalesimo faticosamente trovò. In questi legami, il feudalesimo confinò i propri limiti, in essi arginò la misura dello scambio. In essi, come una volta nelle maschere degli avi, le immagini riconobbero il proprio luogo.

Come nella vecchia Roma alle immagini era affidata la custodia di un ambito “genealogico” che della comunità dava conto e assegnava il confine, ora, ad esse si affidava la custodia dell'ordine divino che legava gli uomini della nuova città. Nel Medioevo al nuovo rapporto tra cielo e terra si adeguò l'intera comunità. Quel rapporto la stessa arte rappresentò. La personalità dell'artista aveva un'importanza assolutamente secondaria di fronte a quella del committente: il suo

⁹ K. Marx, *op. cit.*, 1977, p. 463-64, 471, 475

nome figura solo raramente sulle opere d'arte e nei documenti bizantini, mentre vi s'incontra spesso quello del committente. L'artista bizantino apparteneva ad uno dei ceti sociali piú bassi e, per conseguenza, gli si addicono le parole di Giovanni Damasceno: "Di me stesso non dirò nulla".

"L'atto creativo – ha scritto V. Lazarev - aveva un carattere del tutto impersonale ed era considerato in stretto rapporto con l'ispirazione divina; chiunque violasse i limiti consentiti cadeva vittima della propria audacia. L'artista era considerato non il creatore di valori individuali, ma l'interprete di una potenza ultraterrena"¹⁰. Tutto era rigorosamente prestabilito. La tecnica, il carattere artificioso e artificiale della pittura non era percepito come un pregio, ma semmai come un limite. "Le opere dell'ingegno e della creatività umana erano infatti ancora considerate cose utili e non mezzi di espressione individuale"¹¹.

San Tommaso non avrebbe potuto distinguere, in quanto artes, pittura e scultura, poesia e musica da calzoleria, cucina, gioco di prestigio, grammatica o aritmetica. Se un artefice, sosteneva l'Aquinate, decidesse di fare una bellissima sega in vetro, il risultato non sarebbe soltanto inutile come sega, e quindi difettoso come oggetto d'arte, ma non sarebbe nemmeno bello.

Si racconta che, una volta, nella Siria del Nord, nella città di Edessa, là dove sorse il primo regno cristiano, il suo re, Abgar, malato di lebbra, inviò il pittore Ananias, con una lettera, da Gesù. Voleva che il profeta lo guarisse e, prevedendo che il Messia non avrebbe potuto recarsi ad Edessa, che almeno consentisse al suo pittore di fargli un ritratto. Avrebbe forse potuto giovargli anche la sola visione del volto del Cristo. E così fu. Mentre Ananias sceglieva il luogo per ritrarre Gesù, senza essere disturbato dalla folla che lo attorniava, il profeta,

¹⁰ V. Lazarev, *Storia dell'arte bizantina*, Einaudi, Torino, 1967, p.12

¹¹ Francesco Ronzon, *Antropologia dell'arte*, Meltemi, Roma, 2006, p. 9. Essere un poeta, nel medioevo, significava avere a che fare maggiormente con la traspirazione che con l'ispirazione.

vedendolo, si sciacquò il viso, si asciugò con un panno e lo gettò verso Ananias. Su quel panno era restato il volto sacro. Quando re Abgar ebbe quel panno, guarì. Il santo fazzoletto, il *mandylion*, venne conservato nella chiesa di Edessa e lì venerato. La sua sorte fu lunga e spesso mutò la sua sede, talvolta fu dimenticato, però esso fu la prima immagine Achiropita. “A-cheiro-poiotos (non- fatto-da-mano-umana)”¹².

Presto, però, alla mano dell’artefice fu affidato un nuovo compito. Essa divenne nell’Occidente, in Italia prima che altrove, il simbolo di una comunità operosa in cerca di un riconoscimento. Giotto fu il suo primo eroe, l’eroe di quel ceto di artigiani e commercianti che popolavano i ricchi centri italiani. Al loro dinamismo commerciale si accompagnavano immagini che, non solo, non erano più sacre, ma si mostravano innanzitutto quali opere d’uomo, realizzate con tale perizia “da far considerare una persona eccellente colui che l’ha prodotta”¹³.

Il pittore fu uno dei pionieri di una nuova considerazione sociale rivendicata per i settori legati al mercato e cioè al commercio e all’artigianato. Le sue botteghe furono un brillante modello di piccola impresa. Esse producevano, normalmente, ancora nel Rinascimento, cooperando tra loro: s’impegnavano, attraverso specifici contratti, a decorare chiese, edifici pubblici, stendardi, cassoni nuziali, mobili.

¹² H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma, 2008, p. 76.

¹³ Roberto Terrosi, *Storia del concetto d'arte. Un'indagine genealogica*, Mimesis, Milano, 2006, p. 29. La beatificazione frequente di nuovi santi e il consistente ruolo plastico che essi assumono nei confronti della pratica religiosa, comportava una forte esigenza narrativa nei confronti del popolo analfabeta che si tradusse in forte incentivo alla realizzazione di pitture agiografiche e conseguentemente all’invenzione di nuovi tipi iconografici. Il pittore non aveva a disposizione dei chiari modelli visivi, ma solo delle indicazioni verbali. Egli doveva, dunque, dare forma visibile a una nuova materia religiosa, ossia doveva formulare fattivamente la nuova iconografia del santo. Non è un caso che l’opera che più di tutti porta a Giotto fama e gloria è rappresentata proprio dagli affreschi della basilica superiore di Assisi in cui egli forgia, anche se sotto la direzione della chiesa, una propria iconografia di san Francesco che diverrà fonte di ispirazione e confronto per larga parte dei pittori successivi

Secondo le osservazioni di Larry Shiner, prima del Settecento, tra i termini artista e artefice c'era intercambiabilità, difatti “la parola artista poteva indicare tanto i pittori e i compositori quanto i calzolai e i carradori, tanto gli alchimisti quanto gli studenti di arti liberali”, non esistendo “né artisti né artigiani, ma soltanto artigiani-artisti in grado di fabbricare poemi e dipinti, orologi e stivali, conformemente a una *techne* o *ars*, cioè a un'arte-mestiere”.

L'arte coinvolgeva molte mani e molte menti, richiedendo una necessaria collaborazione, tanto nel caso degli affreschi di Raffaello, quanto nelle produzioni teatrali di Shakespeare, dalla paternità multipla, quanto ancora nel libero scambio di melodie e armonie tra compositori, come nel caso di Bach.

Durante il Rinascimento venne riconosciuto uno stretto legame tra le arti visive, la scienza e la letteratura. I pittori rivendicarono, allora, il diritto a che la pittura fosse considerata un'arte liberale, non meccanica. Tale rivendicazione veniva condotta sulla base dei rapporti di essa con la matematica e, dunque, sulla sua presunta scientificità. A quel tempo le arti liberali erano prima di tutto delle scienze, delle conoscenze che potevano venire insegnate. E durante il XVI secolo in Italia, le tre arti visive (pittura, scultura e architettura) furono per la prima volta chiaramente distinte dagli altri mestieri con i quali erano state associate nel periodo precedente: divennero ‘arti del disegno’.

Il periodo rinascimentale apportò molti importanti cambiamenti alla posizione sociale e culturale delle varie arti. Ma il Rinascimento non formulò un sistema delle belle arti o una compiuta teoria dell'estetica¹⁴.

Fu l'emancipazione delle scienze naturali, che, durante il XVII secolo si compì sulla base della constatazione “che in alcuni settori, dove tutto si basava sul calcolo matematico e sull'incremento delle conoscenze, poteva essere chiaramente dimostrata la superiorità dei moderni sugli

¹⁴Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010, p. 6, 7

antichi”¹⁵, a rendere chiara la distinzione tra arti e scienze. Le arti divennero frutto del talento individuale che poteva prescindere dal progresso. Esse smisero di essere abitate dal divino. Fu piuttosto in esse, ora, che l’uomo al divino si ricongiungeva, passando “dall’immagine divina all’artefice divino”¹⁶.

Le opere furono sempre più testimonianza dell’eccezionalità della mano che le produceva. Non più un canone rigido, ma l’ispirazione. E l’ispirazione fu usata a decidere una nuova divisione tra la sfera dell’arte (ispirata) e dell’artigianato (abile), più avanti, divisione tra l’ideatore e il realizzatore dell’opera: divisione tra cose utili e cose espressive.

E venne il XVIII secolo e con esso la definitiva ascesa della società borghese. Nacquero, allora, le Accademie d’Arte – la prima fu quella francese -, istituzioni che ebbero la funzione di fissare i canoni delle opere da considerare come tali, le quali divennero per i nuovi compratori veri e propri simboli delle ricchezze acquisite (in particolar modo la pittura di ritratti). Gli artisti tentarono attraverso le Accademie di migliorare la propria posizione sociale, ponendosi sotto il patrocinio monarchico, in un momento storico che vedeva questa istituzione puntare sull’assolutismo e la centralizzazione. Determinante in questi cambiamenti fu “la sostituzione del lavoro su commissione con un mercato dell’arte e un pubblico borghese dell’arte”¹⁷, un pubblico molto più vasto e variegato, la cui crescente diversità e il cui anonimato impose un ripensamento dei termini in cui

¹⁵ P.O. Kristeller, *Il sistema moderno delle arti*, Alinea Editrice, Firenze, 1997, p. 18

¹⁶ R. Terrosi, *op. cit.*, p. 50

¹⁷ L. Shiner, *op. cit.*, p. 8. Ciò che si intende oggi con questa etichetta è un insieme locale di pratiche culturali che inizia ad articolarsi nella forma che noi conosciamo intorno al Settecento in Europa col progressivo affermarsi dei musei, delle Accademie e dei dibattiti sviluppati dagli esponenti più colti delle classi agiate dell’epoca. L’idea fondamentale secondo la quale le cinque ‘arti maggiori’ [pittura, scultura, architettura, musica e poesia] costituiscono in tutto e per tutto una zona a parte, essendo nettamente separate per le loro caratteristiche comuni dall’artigianato, dalla scienza e dalle altre attività umane, è stata accettata dalla maggior parte degli scrittori di estetica da Kant fino al giorno d’oggi. ha un’origine relativamente recente e non ha assunto un carattere definitivo prima del XVIII secolo.

le arti erano state concepite sino ad allora. I visitatori delle mostre, gli spettatori dei concerti, i lettori di libri e di critica, i frequentatori dei caffè e dei circoli in cui di tutto ciò si discuteva erano ora sufficientemente numerosi da finanziare la produzione artistica attraverso la combinazione delle loro scelte individuali.

L'aumentato interesse per le arti visive e la musica produsse, quindi, veri e propri trattati, scritti da e per amatori, nei quali le varie arti venivano raggruppate, confrontate le une alle altre e riunite secondo una classificazione sistematica basata su principi comuni. In Germania, avvenne il passo successivo: "l'inclusione della riflessione teorica comparata sulle belle arti come disciplina ben distinta all'intero del sistema della filosofia"¹⁸.

L'arte si divise, essa smise di essere una qualsiasi attività umana praticata con abilità e grazia. Si divise in due categorie: le belle arti (poesia, pittura, scultura, architettura, musica), e l'artigianato.

Alle belle arti, prodotto di ispirazione e genio, fu destinato un piacere raffinato; mentre, all'artigianato e alle arti popolari, cui erano sufficienti perizia e regole, fu affidato il compito di servire, al più, divertire, tanto che Rousseau poteva ironizzare su "questa gente importante che non si fa chiamare col nome di artigiani, ma con quello di artisti, giacchè lavora unicamente per gli oziosi e per i ricchi"¹⁹.

E furono artisti e artigiani. E tutti gli aspetti 'più nobili' appartennero all'artista: grazia, invenzione, immaginazione. L'artigiano, o artiere, possedette solo l'abilità, egli lavorava seguendo la consuetudine, e mirava principalmente al guadagno. Ecco il moderno sistema delle arti: era il 1762 e nel dizionario dell'Academie Francaise l'artista era definito 'colui che lavora in un'arte in cui devono concorrere il genio e la mano', mentre l'artigiano era soltanto 'operaio in un'arte meccanica, uomo di mestiere'.

¹⁸ P.O. Kristeller, op. cit., p. 35

¹⁹ J.J. Rousseau, *Emilio*, Mondadori, Milano, 2004, p. 53

Innanzitutto l'artista fu libero. Fu la sua libertà, in opposizione alla sottomissione dell'artigiano, ad essere la base di tutte le altre sue qualità, manifestandosi come originalità, in quanto libertà dall'imitazione di altri modelli, come ispirazione, ovvero libertà alle prescrizioni della ragione e delle regole, come immaginazione, ossia libertà dai limiti imposti alla fantasia, ed infine, come creazione, vale a dire libertà dall'imitazione esatta della natura.

L'insistenza sull'indipendenza e sulla libertà artistica, un tema ricorrente fin dall'Ottocento, costituisce in parte una reazione a un nuovo tipo di dipendenza, da cui la necessità per l'artista di manifestare la propria indipendenza proprio da coloro la cui approvazione determinava il successo.

La nuova Arte, con le sue libertà, si formò quando il mercato sostituì il mecenatismo. Fu questa sostituzione a richiedere nuove istituzioni quali il museo, il concerto, il diritto d'autore, che, definendo per l'arte un regno autonomo, separato dai piaceri quotidiani, imposero una rivendicazione d'indipendenza che la svincolava dalle vecchie dipendenze.

Le nuove opere, anche quando fossero concepite per uno specifico spazio o per uno scopo, ormai esistevano, come afferma L. Shiner, "principalmente per sé stesse" sicché "la distanza apertasi tra opere d'arte e ambito del funzionale" induceva "ad assumere un atteggiamento silenzioso e riverente nelle sale da concerto, nei musei d'arte, nei teatri e nelle sale di lettura".

Lo stesso Shiner riporta il pensiero del filosofo e romanziere tedesco, Karl Philipp Moritz, per il quale i lavori artigianali che avevano "il loro scopo fuori di loro" erano opposti all'oggetto dell'arte "che è compiuto in se stesso" ed esisteva soltanto in funzione della "sua stessa interna perfezione"²⁰. L'opera dell'arte era compiuta in se

²⁰ L. Shiner, *op. cit.*, pp. 8,151, 167. Strettamente collegata alla diffusione dell'idea dell'opera come creazione fu l'evoluzione finale verso il concetto di 'capolavoro'. In principio, un capolavoro era il pezzo con il quale un artigiano-artista dimostrava alla corporazione di essere all'altezza del titolo di maestro dell'arte. In questi avori

stessa, era una creazione autosufficiente, la cui unità era del tutto interna, ‘un piccolo mondo a sé’.

Fu abbandonata la vecchia collaborazione inventiva per la creazione individuale. Fu il mercato a richiederlo. Essa del mercato fu simbolo e non solo: “l’aumento della rivendita di quadri attraverso i mercanti e le mostre, aumentò il numero di dipinti eseguiti in anticipo per il mercato e aumentò, in conseguenza, l’interesse per lo stile individuale del pittore e per la firma”²¹.

Nel vecchio sistema del mecenatismo, l’oggetto realizzato era spesso considerato di proprietà del committente. Quando il mecenatismo lasciò il posto al mercato, invece, l’artista, vendendo la sua opera, ne confermava pubblicamente la proprietà e proclamava in proposito il suo potere concessivo: le sue opere erano considerate come “l’espressione di una personalità”.

Le nuove istituzioni dell’arte -critica, storie, accademie, conservatori –e gli stessi artisti, si sforzavano di guidare il gusto del pubblico, che, dal canto suo, si rivelava più sensibile. Più sensibile individualmente. Individualmente ci si recava alle mostre e alle nuove opere, al loro nuovo valore artistico, non si accedeva attraverso forme condivise, religiose o sociali, sulla base delle quali ognuno poteva giudicare.

dimostrativi si pretendeva dal candidato che affrontasse problemi particolari. A partire dal tardo Rinascimento, benché il termine capolavoro continuasse a indicare i lavori di prova, esso fu usato anche per indicare ogni realizzazione eccellente nel campo delle arti. nel XVIII secolo avvenne un’ulteriore trasformazione quando la nozione di capolavoro si fuse con la nuova idea di opera d’arte come creazione. La nozione di capolavoro vi si unì al punto che il termine indicò da allora le opere particolarmente ben riuscite nel senso nuovo, come mondi fissi e autonomi. L’idea moderna di capolavoro fu assorbita completamente dal concetto di artista come creatore, con il risultato che la storia dell’arte, della musica o della letteratura fu scritta da allora, nella maggior parte dei casi, come una sequenza di artisti-geni e dei loro capolavori.

²¹ Ibidem, p. 140. Nella prima metà del settecento i cataloghi delle vendite di dipinti a Parigi presentavano i quadri dandone le dimensioni, segnalando le cornici, menzionando i soggetti e citando soltanto in coda alla descrizione il nome del pittore. Questo ordine rifletteva la convinzione che il soggetto e la ‘bellezza’, giudicata dai conoscitori, fossero più importanti, in un dipinto contemporaneo, dell’identità del pittore e della bottega. Entro la fine del sesto decennio, tuttavia, i cataloghi di vendita iniziarono ad indicare i nomi dei pittori all’inizio della descrizione dei dipinti.

Il pubblico dell'arte che, inizialmente, in essa aveva visto la conferma della propria raffinatezza ed eleganza e, dunque, in essa aveva trovato il discrimine della propria differenza, ora diveniva sempre più eterogeneo.

Non pochi pensatori che, nel Settecento, scrissero sul gusto ritenevano che i lavoratori non possedessero la capacità o i mezzi per acquisire un gusto raffinato, tuttavia alcuni, come Kant, ritenevano che l'alfabetizzazione avrebbe potuto offrire a quasi tutti l'opportunità di far parte del pubblico²². La sensibilità estetica era una qualità privata, che non riguardava la classe sociale di appartenenza, se non per educazione, ogni uomo aveva potenzialmente accesso al linguaggio dell'arte, un linguaggio universale, egualitario. Libertà ed uguaglianza furono le doti delle belle arti. Libertà ed uguaglianza furono le doti del nuovo sistema borghese, che attraverso la misura del mercato, dello scambio, conquistava tutti gli ambiti della vita. Conquistava, infine, quello che fino ad allora aveva costituito un confine.

Nel costituirsi di un regno autonomo per gli oggetti artistici quel confine scomparve, esso fu assorbito dal mercato.

In ciò l'Arte nacque nella perdita della sua aura, ossia quando i prodotti delle sue tecniche smisero di custodire i legami della vecchia appartenenza comunitaria, legami che, al di là dello scambio, lo scambio avevano permesso e limitato. All'arte si credette, nel mercato, di affidare la custodia unica del rapporto dell'uomo al cosmo, ma, proprio quando questa illusione sorse, l'arte cominciò a morire. Dovette divenire confine di se stessa, smise le sue voci che le divennero ferite. L'inadeguatezza del suo canto fu il suo motivo. Perché nell'inadeguatezza essa seppe la sua nuova custodia. Non

²² Ibidem, pp. 169,187. Per Peter Burke, intorno al Cinquecento, la cultura popolare era l'unica a disposizione dei ceti subalterni, ma essa non era estranea alle persone istruite, per le quali essa rappresentava una seconda cultura. Intorno all'Ottocento, invece, il clero, i nobili, i mercanti, i professionisti avevano, con le loro donne, abbandonato la cultura popolare in mano alle classi sottoposte. Da allora le arti colte raffinate o belle sarebbero state, nelle società europee e americane come un contrassegno determinante per un nuovo tipo di raffinatezza sociale e di distinzione culturale. Cfr. Ibidem, p. 190

poteva altrimenti placarla, né oltrepassarla, lasciava che esplodesse nelle sue voci, che fosse lei a conferirle parola. Una parola che, ogni volta, cantava il lamento del canto che non può essere canto. “Dobbiamo rimpiangere che il re Salomone in tutta la sua gloria non sia ben vestito al pari dei gigli di campo?”.

L’arte smise il suo confine poiché il nuovo modo di produzione non aveva più spazio per oggetti che non fossero merce. La prima città aveva già conosciuto le merci, ma, come ripetutamente afferma Marx, “è solo sulla base della produzione capitalistica, infatti, che l’essere merce diventa la forma generale del prodotto, e più la produzione capitalistica si sviluppa, più tutti gli ingredienti della produzione entrano sotto forma di merci nel suo processo”.

Ogni cosa divenne merce, ma soprattutto il lavoro stesso divenne merce. Divenne misura, quantità. La merce, nata nella città con lo scambio, aveva preteso dall’uomo una propria misura, che, all’inizio, fu quella del confronto tra prodotti diversi che decidevano, di volta in volta, i modi dello scambio. Poi il confronto continuo fu sostituito da una merce-misura, un equivalente costante, che non doveva, di volta in volta, essere scelto.

E fu il denaro. Merce e denaro precedettero la produzione capitalistica, ma soltanto questa assegnò loro un regno tanto sconfinato e tanto potente, soltanto essa rese la merce “la forma generale del prodotto”. Non era coinvolta “solo l’eccedenza della produzione ma la sua sostanza medesima e le stesse condizioni della produzione, nella loro diversità come nel loro insieme, si presentavano in veste di merci che uscivano dalla circolazione per entrare nel processo di produzione”.

Il capitale distrusse ogni forma in cui l’uomo era appartenuto, sino ad allora, alla terra. La misura, il valore quantitativo, politico, della merce ruppe ogni vecchio vincolo, rese l’uomo libero. Egli non ebbe più proprietà, neppure del suolo, quella proprietà che anche, nel tempo in cui egli si era fermato nella città, aveva fondato la misura, per

affidare ai suoi prodotti una valenza sociale e liberarlo dalla vecchia appartenenza al sangue, quella che alla sola natura chiedeva conto. Non ebbe piú propriet  del suolo e dunque non vi appartenne. N  fu piú padrone dei suoi strumenti, di ci  che era stato il primo prodotto del suo lavoro. Nulla piú gli appartenne perch  a nulla, se non alla misura, egli apparteneva.

La misura aveva cominciato col dividere il lavoro. Prima aveva separato quello industriale e commerciale dal lavoro agricolo, in ci  aveva separato la citt  dalla campagna. Aveva poi separato quello commerciale da quello industriale. E nei diversi tempi di questa divisione aveva trovato a corrispondergli un diverso modo di propriet , ossia un diverso modo in cui, attraverso la propriet , gli uomini partecipavano della loro appartenenza comunitaria. Ciascun nuovo stadio di questa divisione aveva, ci , determinato anche i rapporti fra gli uomini in relazione al materiale, allo strumento e al prodotto del lavoro. E solo quando gli uomini, una parte di loro, quelli che la divisione del lavoro aveva destinato a tale compito, non poterono produrre nulla, quando essi persero ogni propriet , quando si realizzarono totalmente quali uomini politici, eguali, cittadini della misura, solo allora, avendo da vendere allo scambio null'altro che la propria capacit  lavorativa, solo allora la produzione divenne "in tutta la sua ampiezza, profondit  ed estensione, produzione di merci"²³. E questa sua estensione, questo divenire merce, prodotto della comunit  politica, di ogni ambito si accompagn  all'ultima divisione del lavoro, quella 'manifatturiera'. Essa presuppose le vecchie divisioni e le aument . Con la sua affermazione e progressiva estensione sembrarono finalmente svelati i segreti pi  intimi dell'umano produrre, che l'economia politica celebr  come destinati ad affermarsi per l'eternit . Non importava che l'inevitabile ed anche progressiva e liberatoria industria si impadronisse di tutti i mestieri, determinando

²³ K. Marx, *Il Capitale. Libro I. Capitolo VI inedito*, La nuova Italia, Firenze, 1977, pp. 101, 102, 104

tra di essi separazione e reciproca indipendenza. Difatti non appena la manifattura afferra “uno stadio particolare di produzione di una merce, i differenti stadi della produzione di questa merce si trasformano in differenti mestieri indipendenti”. Ogni cosa divenne un prodotto parziale. Se, sino ad allora, ad ogni mestiere era spettato di produrre, se non un oggetto, una merce, qualcosa che aveva esso stesso valore per lo scambio. Il lavoro di ora, il prodotto della nuova divisione, non era più nemmeno una merce.

Da solo era nulla. Allo stesso modo era nulla il lavoro che questa mancanza produceva. Ogni cosa, una parte.

Né più i mezzi di lavoro, come prima – nelle vecchie divisioni-, furono disperse tra tanti, ora essi dovevano concentrarsi, appartenere ad uno solo e non importa se questo uno fosse persona di corpo o altro.

Ciò che importava è che fossero slegati gli uomini che producevano, dai mezzi con i quali essi producevano.

Nessuna qualità era più da pretendere dal nuovo lavoro, esso produceva valori soltanto nell’insieme dei molti.

E i molti ebbero fuori di loro ciò che avevano perduto perchè “le potenze intellettuali della produzione allargano la loro scala da una parte perchè scompaiono da molte parti”.

Qualsiasi divisione del lavoro fondata sulla separazione del lavoro manuale da quello intellettuale comporta un certo “rattrappimento intellettuale e fisico”. L’uomo che consuma tutta la sua vita “eseguendo poche operazioni semplici... non ha nessuna occasione di esercitare le sue capacità mentali”.

E a nulla valse quale genere di lavoro si compisse, non se ne sarebbe trovato uno che dominasse sull’insieme. Lo stesso uomo poteva indifferentemente cambiare occupazione: l’una valeva l’altra, tutte egualmente indifferenti per lui, come era lui stesso, per esse, indifferente. Il suo prodotto era immutabile, sempre lo stesso: denaro. Si realizzava, nella pratica, come “vera l’astrazione della categoria

‘lavoro’, ‘lavoro in generale’, lavoro sans phrase, che è il punto di avvio dell’economia moderna”.

Per Marx “il lavoro è una categoria moderna” che si realizza nella realtà, nella quale esso “è diventato il mezzo per la creazione della ricchezza in generale, e come determinazione ha cessato di concretere con gli individui in una dimensione particolare”, come massimamente si era sviluppato “nella più moderna forma di esistenza della società borghese, gli Stati Uniti”²⁴.

Nella città del commercio, nella città della borghesia, lo scambio e la sua misura hanno sostituito ogni altra appartenenza, smettendo all’uomo ogni rapporto immediato con il suo prodotto come valore d’uso.

Gli uomini non sono che individui, singoli proprietari di valori di scambio. Sono essi stessi divenuti misura, attraverso la merce. Nessuna altra relazione è ormai tra loro. “Proprio questa è la condizione affinché essi in quanto persone private indipendenti siano al tempo stesso in un contesto sociale”²⁵.

Essi continuano a produrre in un contesto sociale, ma questo contesto non è che un mezzo per “per oggettivare la loro individualità”.

La moderna divisione del lavoro, il suo sviluppo, che ha portato a che l’uomo non scambiasse più la sola eccedenza, ha reso sempre più indifferente per lui ciò che produce. Così che neppure più scambia il suo prodotto con ciò che desidera, con ciò che gli serve.

Ecco che alla misura della merce, al suo valore, cui piega i suoi bisogni, egli fornisce un corpo, il denaro, l’intermediario dello scambio, l’equivalente. “Nel denaro, ossia nella completa indifferenza tanto nei confronti della natura del materiale, nei confronti cioè del lato specifico della proprietà privata, quanto riguardo alla personalità del proprietario privato, si è manifestato il dominio completo della cosa estraniata sull’uomo. Quel che era dominio della persona sulla

²⁴ K. Marx, *op. cit.*, 1975, pp. 1-37, 432, 442

²⁵ K. Marx, *op. cit.*, Savona, 1977, p. 910

persona è adesso l'universale dominio della cosa sulla persona, del prodotto sul produttore"²⁶.

Nel denaro, ora, ogni merce ottiene una esistenza indipendente da ciò che essa materialmente è all'in fuori del suo valore. Questa esistenza, questa misura di valore esprime i rapporti in cui gli individui partecipano alla produzione.

Essa fu, in uno stadio iniziale, la liberazione da rapporti di sudditanza personali, che, alla borghesia, che diveniva forte, apparvero vincoli insopportabili, dipendenze da non eguali, gerarchiche, schiavistiche, disumane. Anni dopo quei vincoli sarebbero stati, da alcuni, financo rimpianti. "Nell'epoca feudale il pagamento in contanti non era l'unico... nexus tra l'uomo e l'uomo. L'inferiore e il superiore stavano reciprocamente in rapporto non come compratore e venditore soltanto, ... bensì in senso molteplice, come soldato e capitano, ... come suddito leale e sovrano e così via. Con il trionfo definitivo del denaro è sopravvenuta un'altra epoca"²⁷.

Il denaro ha smesso ogni differenza. In esso risiede ogni potere. Un potere svincolato da qualsiasi altra definizione. Esso è impersonale ed universale. "Di che patria, di che stirpe è? È ricco".

La comprensione dei rapporti sociali diventava sempre più difficile tanto che il senso della produzione umana sembrava espresso da uno geroglifico. "Gli uomini – scriveva Marx - equiparano l'un con l'altro i loro differenti lavori come lavoro umano, equiparando l'uno con l'altro, come valori, nello scambio, i loro prodotti eterogenei. Non sanno di far ciò, ma lo fanno. Quindi il valore non porta scritto in fronte quel che é. Anzi, il valore trasforma ogni prodotto di lavoro in un geroglifico sociale. In seguito, gli uomini cercano di decifrare il senso del geroglifico, cercano di penetrare l'arcano del loro proprio prodotto sociale, poiché la determinazione degli oggetti d'uso come

²⁶ K. Marx, *Estratti da "Elémens d'économie politique" di James Mill*, in op. cit., pp. 239-240

²⁷ Th. Carlyle, in K. Marx, op. cit., Savona, 1977, p. 875

valori è loro prodotto sociale quanto il linguaggio”²⁸. Ma quando essi, nel denaro e nella merce che esso testimonia, tentano di rintracciare la forma che essi hanno dato al prodotto del loro lavoro, non ne sono più capaci. Gli appare immutabile. Poiché il denaro ha nascosto nella apparente tangibilità del suo valore il carattere sociale dei lavori privati che in esso e nella sua merce sono contenuti. Non riconoscono nel denaro né il loro lavoro, né i loro rapporti, che nel lavoro essi testimoniavano e costruivano. Si ritrovano, perciò, l’uno di fronte l’altro, soltanto come proprietari che scambiano uguali valori. Essi stessi hanno l’un l’altro soltanto l’eguale valore dei loro scambi, sono l’un l’altro soltanto “valori di scambio soggettivati”. Non ha importanza null’altro che la loro eguaglianza di valore. Smettono tra loro, socialmente, qualsiasi differenza, tra loro c’è soltanto misura. A soddisfare il reciproco loro bisogno è la misura. Nelle cose, nelle merci, essa, la misura, è ciò che contiene un eguale quantum di lavoro. Era stato il lavoro, le sue molte forme, a richiedere all’uomo la ricerca di una misura. Ora, era esso a divenire suo presupposto, il presupposto dell’eguaglianza. Il denaro, di questa eguaglianza, è “l’espressione reale”, poiché esso da un prezzo alle cose, che ne autonomizza il loro valore di scambio. Le rende, nel prezzo, nel medesimo valore, identiche. Identici, eguali, indifferenti tra loro, le merci e gli uomini che le scambiano.

Eguali e liberi: Il sistema monetario può di fatto essere soltanto la realizzazione di questo sistema dell’eguaglianza e della libertà. Esso non soltanto le rispetta, ma esse sono un suo prodotto. Poiché nell’univocità della sua misura è cancellato il valore d’uso che rende gli oggetti e i loro produttori qualitativamente differenti. È cancellata la diversità dei loro lavori e nella loro equivalenza risiede il fondamento della loro libertà, libertà di proprietari privati, svincolati infine da ogni altra appartenenza.

²⁸ K. Marx, op. cit., 1975, p. 90

Lo scambio, il valore, la misura delle sue merci aveva coinciso in una maniera radicale con la città, la creazione di una comunità che nello spazio aveva trovato la propria appartenenza. Nella città, un luogo fermo, lo scambio aveva trovato la sua misura ed aveva diviso il lavoro, facendo degli uomini dei proprietari. Ora i proprietari non avevano più proprietà. L'economia capitalista rese il rapporto tra compratore e venditore immanente alla produzione stessa, sicché "il compratore diventa venditore, il venditore diventa compratore e ciascuno può diventare compratore soltanto come venditore. L'eguaglianza è posta coralmemente e la differenza è posta come una differenza soltanto formale". Attribui alla circolazione la forma apparente, velò la natura processuale, poiché nulla in essa aveva esistenza isolata, nulla, nello scambio e nella sua produzione, smetteva di mutare forma. "Denaro e merce in quanto tali, proprio come la circolazione semplice stessa, esistono per il capitale soltanto ancora in quanto particolari momenti astratti della sua esistenza, nei quali esso come costantemente appare, trapassa dal'uno all'altro, così costantemente sparisce"²⁹.

Soltanto il lavoro restò: il solo valore d'uso da cui il valore di scambio non poteva che dipendere. E perché il lavoro divenisse merce, perché divenisse indifferenziatamente lavoro, esso doveva essere comprato, scambiato.

Allora chi possedesse un corpo da usare, da consumare nella realizzata misura di questo 'lavoro e basta', doveva, se non del proprio corpo, della capacità lavorativa del proprio corpo, essere padrone, padrone singolare, padrone di nulla, padrone di ciò che aveva in potenza soltanto. Doveva essere libero. Ecco realizzata la misura della città: la libertà politica. Libertà della merce che divenne assoluta quando il lavoro fu merce.

Esso e la sua misura, nella società della moneta e del capitale, ebbero il proprio regno unico. Destituirono qualsiasi altro legame. La misura

²⁹ Ibidem, p. 938

della comunità politica si realizzò in ogni cosa senza più alcun vincolo.

Ora che ciò era avvenuto, il denaro, la forma libera, più reale, dello scambio, la cui radice era nella proprietà privata, proprio quella radice corrode.

Ogni merce, attraverso di esso, è divenuta divisibile, per quanto infinitesimamente piccola o sommamente grande essa sia. Il denaro divide a suo piacere qualsiasi cosa, per quanto risulti indivisibile, quel denaro che era stato “il mezzo per spezzare il possesso in innumerevoli frammenti e consumarlo pezzo a pezzo tramite lo scambio”³⁰.

La proprietà che aveva dovuto essere di molti per liberarsi dai vecchi legami, si trasforma, nuovamente. E se all’inizio essa ha visto concentrarsi “nella proprietà colossale di pochi” la sua nuova forma, ora, divenuta autonoma nella compra-vendita di lavoro, trasforma “i mezzi di produzione individuali e dispersi in mezzi di produzione socialmente concentrati”. Molti perdono la loro proprietà, impossibilitati a difenderla di fronte all’incessante processo cooperativo, alla massiccia applicazione tecnica della scienza, alla potenza del lavoro sociale. “Ogni capitalista – scrive Marx - ne ammazza altri. Di pari passo con questa centralizzazione ossia con l’espropriazione di molti capitalisti da parte di pochi, si sviluppano su scala sempre crescente la forma cooperativa del processo di lavoro, la consapevole applicazione tecnica della scienza, lo sfruttamento metodico della terra, la trasformazione dei mezzi di lavoro in mezzi di lavoro utilizzabili solo collettivamente, l’economia di tutti i mezzi di produzione mediante il loro uso come mezzi di produzione del lavoro sociale, combinato, mentre tutti i popoli vengono via via intricati nella rete del mercato mondiale e così si sviluppa in misura sempre crescente il carattere internazionale del regime capitalistico”³¹.

³⁰ Ibidem, pp. 888, 915, 938

³¹ K. Marx, op. cit., 1975, p. 935- 37

L'involucro politico della comunità statale, di fronte all'internazionalizzazione del capitalismo, manifesta tutti i suoi limiti. La comunità politica realizza in esso la sua essenza. Riguarda ogni cosa, ha definitivamente oltrepassato – nullificato - il proprio confine. Quel confine era, però, ciò che le aveva dato fondamento. Nel realizzarsi essa ha, dunque, distrutto il suo fondamento. L'uomo è finalmente solo, “svincolato dai legami naturali ecc. che nelle precedenti epoche storiche ne fanno un accessorio di un conglomerato umano determinato, limitato”³². L'uomo è finalmente “nel senso più letterale del termine uno ζῶον πολιτικόν”. Ha diviso il lavoro sino a renderlo indifferente, ha espropriato la proprietà sino a distruggerla. Più nulla di essa, della comunità politica è restato, un'involucro, un cadavere, null'altro. E i suoi oggetti, ormai, puzzano di morte. Della sua morte.

IV, 3 San Pellegrino che ruba gli occhi

Se la misura della città ha, nei molti modi della storia, determinato l'umanità dell'uomo, l'ha costruita nel suo recinto, essa ha, però, sfuggito ciò che la sua costruzione ha reso possibile, ossia l'essenza di quella umanità. Essa ha creduto l'umanità dell'uomo appartenerele. Ha creduto l'umanità dell'uomo, di volta in volta, risiedere in ciò che essa costruiva, nelle sue prescrizioni e nelle sue abitudini. Ha creduto, perciò, di potere esaurire quell'umanità nelle sue mura, nella sua società, nella sua essenza politica.

³² Karl Marx, *op. cit.*, Torino, 1977, pp. 5, 6. Marx, nel riportare la definizione aristotelica aggiunge: La produzione dell'individuo isolato all'esterno della società – una rarità, un fatto che può effettivamente accadere a un individuo civilizzato che il caso ha condotto in un luogo selvaggio, a un individuo che in sé possiede già dinamicamente le forze sociali – è un'assurdità pari al formarsi di una lingua senza che esistano individui che vivano e parlino assieme. non è l'unità degli uomini viventi e attivi con le condizioni naturali inorganiche del loro ricambio con la natura, e di conseguenza la loro appropriazione della natura, bensì la separazione di queste condizioni inorganiche dell'esistenza umana da questa esistenza attiva, una separazione che è posta compiutamente solo nel rapporto tra lavoro salariato e capitale, che ha bisogno di una spiegazione o che è il risultato di un processo storico”.

Certo, essa poté, veramente, nell'uomo, riflettere i suoi modi. Lo vide in essi e con essi mutare, e quei mutamenti pensò che fossero ciò che totalmente lo definiva.

Essa non seppe di non aver interrogato abbastanza. Essa neppure seppe volgere indietro il proprio sguardo, non vide ciò che prima di lei era stato.

Soltanto misura vide, perché la rappresentazione politica dell'economia "concepisce l'essenza comune dell'uomo, ovvero l'essenza umana che realizza se stessa, la integrazione reciproca nella vita del genere, nella vita autenticamente umana, sotto la forma dello scambio e del commercio"³³. E fu vero.

L'uomo divenne ciò che la città aveva costruito e lo divenne in virtù della sua essenza, ma non per realizzarla. Essa era più oltre. Essa era ciò che gli uomini furono, ed ancora, essa era nel perché di ciò che gli uomini furono.

Furono uomini quando ebbero il proprio corpo fuori di sé. Furono uomini nel mondo: vedendo, udendo, adorando, gustando, toccando, pensando, intuendo, sentendo, volendo, agendo, amando.

Nel mondo furono mondo.

Costruendo si costruirono, producendo si produssero.

Furono nella loro opera. Essa fu la loro provenienza, la loro essenza. I suoi modi furono i modi di loro, di volta in volta, diversi. Soltanto, in essa, uguali.

I modi della produzione furono i modi della loro essenza, i modi dell'umanità dell'uomo. Furono l'origine senza luogo, l'origine che non ebbe un tempo d'avvento, ma che ogni volta accade.

Perché l'uomo che fu uomo nella sua opera, mutò, nella sua opera, ogni volta, se stesso. E ciò che mai poté mutare fu il suo farsi uomo nell'opera, e nell'opera legare, divenendo, se stesso e gli uomini, se stesso e il mondo, mondo di cose, di cielo e di terra, e nel mondo e negli uomini, custodire la sua comunità. Non appartenne ad un uomo

³³ K. Marx, op. cit., 1976, p. 236

solo. Lo attraversava. Si compiva in ogni gesto, in ogni oggetto in cui fosse convocata la presenza di uomini e mondo. In ogni gesto, ogni oggetto in cui tale presenza si rivelasse in quanto sfondo e destino. In ogni gesto, in ogni oggetto, in un tempo che non appartiene alla storia. È stato necessario, affinché tale sfondo apparisse, affinché non fosse più soltanto presupposto, che gli uomini fossero soli, che la città li rendesse stranieri, liberi, eguali e soli.

È stato necessario isolarli, gli uomini, isolarli da se stessi, da ciò che li faceva uomini, isolarli dalla propria stessa opera. È stato necessario isolarli per riconoscerli.

Soltanto dopo, dopo la libertà, dopo l'eguaglianza, dopo che la comunità politica in ogni dove aveva portato la sua misura, soltanto allora quel destino fu veduto, fu riconosciuto.

Sino ad allora ogni forma di comunanza aveva presupposto divisione, confine. Ogni forma di comunanza, sino ad allora, aveva preteso la solitudine della collettività, la solitudine del fare collettivo.

Quando l'uomo fu totalmente solo, estraniato nell'opera a se stesso, solo allora riconobbe il proprio sfondo. Lo vide, immutato, non più e non soltanto “nella forma di un'immediata attività comune e di una immediata fruizione comune”, lo vide “ovunque quella immediata espressione della socialità”, la sua opera, qualsiasi fosse la sua forma in cui non più si divideva l'utile, fosse “fondata sull'essenza del suo contenuto e conforme alla sua natura”³⁴. Ovunque egli fosse “attivo come uomo”, foss'anche la solitudine di una camera.

“Non soltanto il materiale della mia attività – come altresì lo stesso linguaggio con cui il pensatore opera – mi è dato come prodotto sociale, ma la mia propria esistenza è attività sociale, e però ciò che io faccio di me lo faccio per la società e con la coscienza di me come ente sociale”³⁵. Nell'opera l'uomo realizza la sua essenza umana che è il luogo della sua comunità, “di ben altra estensione che non la

³⁴ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici*, Einaudi, Torino, 1970, p.114

³⁵ *Ibidem*, p. 114

comunità politica”³⁶. Essa è “la vita stessa, la vita fisica e spirituale, la moralità umana, l’attività umana, l’umano piacere, l’essenza umana. L’essenza umana è la vera comunità umana”³⁷. In ogni gesto, in ogni oggetto, al di là del tempo della storia, essa si affaccia, avviene.

Riconosce allora, l’uomo, la sua ricchezza in ciò che prima era parsa una mancanza, ossia nel suo bisogno del mondo e dell’altro, dell’altro uomo. Egli sa la sua opera essere luogo di un incontro e che quell’incontro della sua costitutiva mancanza dà conto. Ed in essa, riconoscendola, egli può, infine, essere uomo. Col mondo, col cielo e la terra, le pietre e le creature avere un rapporto umano, un rapporto che dica amore all’amore, fiducia alla fiducia. Fuori dalla misura. L’occhio diviene, allora, occhio umano e così tutto il corpo. Il corpo di dentro, il corpo di fuori ed i suoi sensi. Essi, per amore della cosa, ad essa si rapportano, e lei, con se stessa e con lui, umanamente può rispondere. L’uomo può comportarsi “in modo umano con la cosa se la cosa si comporta in modo umano con l’uomo”³⁸. Perché “quando tu ami senza provocare amore reciproco, e attraverso la tua manifestazione di vita, di uomo che ama, non fai di te stesso un uomo amato, il tuo amore è impotente, è una sventura”³⁹.

Seguivano la statua in file scomposte. I più erano fermi ai bordi della via e osservavano. Fu quando il santo arrivò alla chiesa che avvenne il miracolo. In cosa consistesse di preciso, non poteva dirsi. Una commozione generale lo circondava. Qualche cosa li attirava, loro che il santo avevano seguito, e ciò accadeva in loro senza che di quell’accadere essi divenissero tramite. Qualche cosa che ricordava il desiderio d’amore, che dell’amore aveva la curiosità. Un incontro. Il santo passava, san Pellegrino passava e a chi lo guardava rubava gli occhi.

³⁶ K. Marx, *Glosse critiche all’articolo di un prussiano*, in op. cit., p. 222

³⁷ Ibidem, p.222

³⁸ K. Marx, op. cit., p. 327

³⁹ Ibidem, p. 354

Loro sapevano di essere visti da lui e, con lui, dai loro stessi occhi. Il Santo li richiedeva con la forza di un comando cui non era possibile opporsi. E in quello sguardo loro perdevano la misura del camminare e del parlare. E camminavano e parlavano. Davano voce agli occhi e lasciavano che essi accogliessero il canto non di una voce sola, ma il canto di tutte le cose. E loro che di esso partecipavano, loro che quel canto cantavano, soltanto stavano rispondendo.

Bibliografia:

Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, Garzanti, Milano, 2005

Althusser L., Baliber E., *Leggere il Capitale*, Feltrinelli, Milano, 1976

Althusser L., *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma, 1972

Anati E., *Le radici della cultura*, Jaca Book, Milano, 1992

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

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

Antico Testamento, I, (Galbiati E., a cura di) UTET, Torino, 1979

Appadurai A., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985

Apuleio, *L'Asino d'oro*, Mondadori, Milano, 2007

Autori Vari, *Il corpo e le sue facoltà*, in "Laboratorio dell'ISPF", II, 2005

Autori Vari, *Analisi marxista e società antiche*, Editori Riuniti, Roma, 1978

Autori Vari, *Autour de l'homme: contexte et actualite d'Andre Leroi-Gourhan*, (Audouze F., Schlanger N., a cura di), Antibes, Paris, 2004

Autori Vari, *E la filosofia scoprì l'America*, (Robles L., a cura di), prefazione di Sini C., Jaca Book, Milano, 2003

Autori Vari, *Elements d'ethnologie*, vol. 2, (Cresswell R., a cura di),
Armand Colin, Paris, 1975

Autori Vari, *Estetica e Antropologia*, (Carchia G. e Salizzoni R. a cura di),
Rosenberg & Sellier, Torino, 1980

Autori Vari, *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in
antropologia*, a cura di P.G. Solinas, Editori del Grifo, Montepulciano (SI), 1989

Autori Vari, *Growing Points in Ethology*, (Bateson P.P.G., Hinde R.A., a
cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 1976

Autori Vari, *Il Mito. Il suo linguaggio e il suo messaggio attraverso le
civiltà*, (Ries J. a cura di), Jaca Book, Milano 2005

Autori Vari, *Il Sapere musicale, Enciclopedia della musica*, vol. II, (J.J.
Nattiez a cura di), Einaudi, Torino, 2005

Autori Vari, *L'homme, hier et aujourd'hui, Hommage à A. Leroi-Gourhan*,
editions Cujas, Paris, 1973

Autori Vari, *L'unità della musica, Enciclopedia della musica*, vol. V, (J.J.
Nattiez a cura di), Einaudi, Torino, 2005

Autori Vari, *La grotta preistorica di Altamira*, a cura di Beltran A., Jaca Book,
Milano, 1998

Autori Vari, *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007

Autori Vari, *Le religioni dei popoli senza scrittura*, (Puech H.C., a cura di),
Laterza, Roma, 1987

Autori Vari, *Leroi-Gourhan, ou les voies de l'homme: actes du colloques du CNRS*, marzo 1987, Paris, Albin Michel, 1988

Autori Vari, *Les Processus de l'hominisation*, Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi, 1958

Autori Vari, *Lo sguardo di Giano*, (C. Cieri Via, P. Montani a cura di), Nino Aragno, Torino, 2004

Autori Vari, *Musica e culture, Enciclopedia della musica*, vol. III, (J.J. Nattiez a cura di), Einaudi, Torino, 2005

Autori Vari, *Primitivismo nell'Arte del XX secolo*, (Rubin W., a cura di), Mondadori, Milano, 1985

Autori Vari, *Storia della tecnologia, Tomo I, La preistoria e gli antichi imperi*, Singer- Holmyard- Hall- Williams (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1993

Autori Vari, *Storia della tecnologia, Tomo II, La preistoria e gli antichi imperi*, Singer- Holmyard- Hall- Williams (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1993

Autori Vari, *Sulle tracce di un fantasma. L'opera di Karl Marx tra filologia e filosofia*, (Musto M. a cura di), Manifestolibri, Roma 2005

Autori Vari, *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Gibson-Ingold (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 2004

Bataille G., *Lascaux o la nascita dell'arte*, Mimesis, Milano, 2007

Bataille G., *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004

- Baxandall M., *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino, 2000
- Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma, 2008
- Beltran A., *Da cacciatori ad allevatori. L'arte rupestre del Levante spagnolo*, Jaca Book, Milano, 1980
- Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995
- Benjamin W., *Opere Complete, VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino, 2004
- Besancon A., *L'immagine proibita*, Marietti 1820, Milano, 2009
- Blanchot M., *La comunità inconfessabile*, SE, Milano, 2002
- Boas F., *Arte primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008
- Boas F., *Introduzione alle lingue indiane d'America*, Torino, 2001
- Bongiovanni B., *L'universale pregiudizio. Le interpretazioni della critica marxiana della politica*, La Salamandra, Milano 1981
- Bordiga A., *I fattori di razza e nazione nella teoria marxista*, Iskra, Milano, 1976
- Bordiga A., *La questione agraria e la teoria della rendita fondiaria secondo Marx*, Iskra, Milano, 1979
- Borges J. L., *Tutte le Opere*, Mondadori, Milano, 1984
- Bullini-Pignatt-Virzo De Santo, *Ecologia generale*, UTET, Torino

- Cacciari- Donà- Gasparotti, *Le forme del fare*, Liguori Edistore, Napoli, 1987
- Calvino I., *Collezione di sabbia. Esposizioni-Esplorazioni*, in *Le opere di Italo Calvino. Saggi 1945-1985*, Mondadori, 2001
- Camatte J., *Il Capitale Totale*, Dedalo, Bari, 1976
- Camatte J., *Verso la comunità umana*, Jaca Book, 1978
- Campo C., *Gli Imperdonabili*, 1987, Adelphi, Milano
- Cardona G.R., *Antropologia della scrittura*, Utet, Novara, 2009
- Carocci, Roma, 2008
- Chevallier D., *Savoir faire et pouvoir transmettre*, MSH, Paris, 1990
- Chrétien J.L., *La ferita della Bellezza*, Marietti, Genova-Milano, 2010
- Cirese A.M., *Segnicità fabrilità procreazione*, CISU, Roma 1991
- Clark T.J., *Addio a un'idea. Modernismo e arti visive*, Einaudi, Torino, 2005
- Clastres P., *La società contro lo Stato, Ricerche di antropologia politica*, Feltrinelli, Milano, 1984
- Clifford J., *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- De Martino E., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino, 1958

- Della Volpe G., *Rousseau e Marx*, Editori Riuniti, Roma 1971
- Dickens C., *Oliver Twist*, Mondadori, Milano, 2001
- Dickinson E., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1997
- Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- Dietzgen J., *L'essenza del lavoro mentale umano*, Mimesis, Milano, 2009
- Einstein C., *La sculpture nègre*, L'Harmattan, Paris, 1998
- Engels F., *Antiduring*, Editori Riuniti, Roma, 1971
- Engels F., *L'origine della famiglia*, Editori Riuniti, Roma, 1976
- Engels F., *La dialettica della natura*, Editori Riuniti, Roma, 1978
- Erodoto, *Storie*, Vol. II, Rizzoli, Milano, 1984
- Esiodo, *Opere*, Utet, Torino, 1977
- Esposito R., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino, 1998
- Esposito R., *Terza persona*, Einaudi, Torino, 2007
- Facchini F., *Il cammino dell'evoluzione umana*, Jaca Book, Milano, 1985
- Fallot J., *Marx e la questione delle macchine*, La Nuova Italia, Firenze, 1971

Fiabe Italiane, (Calvino I. a cura di), Torino, 1991

Florenskij P., *Bellezza e Liturgia*, Mondadori, Milano, 2010

Florenskij P., *Il valore magico della parola*, Medusa, Milano, 2003

Frankfort, Wilson, Jacobsen, Irwin, *La filosofia prima dei greci*, Einaudi, Torino, 1963

Frobenius L., *Fiabe del Kordofan*, Adelphi, Milano, 1997

Frugoni C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino, 2010

Gehlen A., *L'uomo nell'era della tecnica*, Milano, 1984

Gelb I.J., *Teoria generale e storia della scrittura*, Egea, Testi contemporanei n.5, Varese

Goethe W., *Faust*, Einaudi, Torino, 1965

Goodman N., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Bari, 2008

Gould J.L., Gould C.G., *L'architettura degli animali. Nidi, tane, alveari*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008

Gould S.J., *I fossili di Leonardo e il pony di Sofia*, Il Saggiatore, Milano, 2004

Graziosi P., *L'arte dell'antica età della pietra*, Sansoni, Firenz, 1956

Guardini R., *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia, 2007

- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano, 2001
- Heidegger M., *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano, 2002
- Heidegger M., *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1976
- Heidegger M., *Fenomenologia della vita religiosa*, Adelphi, Milano, 2003
- Heidegger M., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, 2002
- Heidegger M., *Il concetto di tempo*, Adelphi, Milano, 2008
- Heidegger M., *In cammino verso il Linguaggio*, Mursia, Milano, 1979
- Heidegger M., *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano, 2005
- Heidegger M., *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano
- Ingold T., *Ecologia della cultura*, Meltemi, Roma, 2004
- Jensen, A.E., *Come una cultura primitiva ha concepito il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992
- Jesi F., *Esoterismo e linguaggio mitologico*, Quodlibet, Macerata, 2002
- Jousse M., *L'antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Roma, 1979
- Kallir A., *Segno e Disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali/ Vel, Milano, 1994
- Kantorowicz E.H., *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Marsilio, Venezia, 1995

Kaufmann J.C., *Le coeur à l'ouvrage*, Nathan, Paris, 1997

Kristeller P.O., *Il sistema moderno delle arti*, Alinea Editrice, Firenze, 1997

Kubler G., *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1989

L'epopea di Gilgamesh, (Sandars N.K., a cura di), Adelphi, Milano, 2009

La Grassa G., *Valore e Formazione sociale*, Editori Riuniti, Roma 1975

Latour B., *Aramis ou l'amour des techniques*, La Découverte, Paris, 1992

Latour B., *Il culto moderno dei feticci*, Meltemi, Roma, 2005

Latour B., *Non siamo mai stati moderni*, Eleuthera, 2009

Laurencich Minelli L., *La scrittura dell'antico Perú*, Clueb, Bologna, 1996

Lazarev V., *Storia dell'arte bizantina*, Einaudi, Torino, 1967

Lenin V.I., *Quaderni filosofici*, (L. Colletti, a cura di), Feltrinelli, Milano, 1970

Leroi- Gourhan A., *Ambiente e tecniche*, Jaca Book, Milano, 1994

Leroi- Gourhan A., *Dictionnaire de la Préhistoire*, Puf, Parigi, 1988

Leroi- Gourhan A., *I più antichi artisti d'Europa*, Jaca Book, Milano, 1988

Leroi- Gourhan A., *Le religioni della preistoria*, Adelphi, Milano, 1993

Leroi-Gourahn A., *Prehistoire de l'Art Occidental*, Mazenod, Paris, 1965

Leroi-Gourhan A., *Evoluzione e tecniche: Ambiente e tecniche*, Jaca Book, Milano, 1994

Leroi-Gourhan A., *Gli uomini della preistoria*, Feltrinelli, Milano, 1961

Leroi-Gourhan A., *Il filo del tempo: etnologia e preistoria*, La nuova Italia, 1993, Scandicci

Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola, La memoria e i ritmi*, Volume secondo, Einaudi, Torino, 1977

Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Volume primo, Einaudi, Torino, 1977

Leroi-Gourhan A., *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano, 1993

Leroi-Gourhan A., *Le radici del mondo*, Jaca Book, Milano, 1986

Leroi-Gourhan A., *Meccanica Vivente. Il cranio dei vertebrati dai pesci all'uomo*, Jaca Book, Milano, 1986

Levi-Strauss C., *Il pensiero Selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2003

Lévi-Strauss C., *Mito e Significato*, Il Saggiatore, Milano, 2005

Lirici greci, (Albini U., Sisti F., a cura di), Garzanti, Milano, 2008

Longo G.O., *Homo Technologicus*, Meltemi, Roma, 2005

Lorblanchet M., *La naissance de l'art. Gènes de l'art préhistorique*, Errance, Paris, 1999

Lorblanchet M., *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux Regards*, Errance, Paris, 1995

Losano M.G., *Automi d'Oriente*, Medusa, Milano, 2003

M. Mauss, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino, 2000

Malinowski B., *Argonauti del Pacifico occidentale, I*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004

Mann T., *Romanzi Brevi*, Mondadori, Milano, 1977

Marchionatti R., *Gli economisti e i selvaggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2008

Martinelli B., *L'interrogation du style. Antropologie, technique et esthétique*, Presses de l'Université de Provence, Aix, 2005

Marx - Engels - Lenin, *Sulle società precapitalistiche*, prefazione di Godelier M., Feltrinelli, Milano, 1976

Marx - Engels, *La concezione materialistica della storia*, Editori Riuniti, Roma, 1974

Marx - Engels, *Opere III (marzo 1843 - agosto 1844)*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti 1958

Marx K., *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, Einaudi, Torino, 1977

Marx K., *Capitale e Tecnologia*, Editori Riuniti, Roma, 1980

Marx K., *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico, con aggiunte di Clio Pizzingrilli*, Quodlibet, Macerata, 2008

Marx K., *Dalla critica della filosofia hegeliana del diritto*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Estratti dal libro di James Mill, "Elémens d'économie politique"*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Glosse critiche in margine all'articolo "Il re di Prussia e la riforma sociale. Di un prussiano"*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Il Capitale, Libro primo, Appendici: Per la critica dell'economia politica. Capitolo VI inedito e altri scritti*, Einaudi, Torino, 1975

Marx K., *Il Capitale, Libro primo, Il processo di produzione del capitale*, Einaudi, Torino, 1975

Marx K., *Il Capitale, Libro secondo, Il processo di circolazione del capitale*, Einaudi, Torino, 1975

Marx K., *Il Capitale, Libro terzo, Il processo complessivo della produzione capitalistica, I*, Einaudi, Torino, 1975

Marx K., *Il Capitale, Libro terzo, Il processo complessivo della produzione capitalistica, II*, Einaudi, Torino, 1975

Marx K., *Il Capitale: Libro I capitolo VI inedito*, prefazione di Bruno Maffi, La Nuova Italia, Firenze, 1977

Marx K., *Introduzione alla critica dell'economia politica, Commento storico critico di Marcello Musto*, Quodlibet, Macerata, 2010

Marx K., *Lettere dai "Deutsch-Franzoesische Jahrbucher"*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica (Grundrisse) I*, Einaudi, Torino, 1977

Marx K., *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica (Grundrisse) II*, Einaudi, Torino, 1977

Marx K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Manoscritti economico-filosofici*, Einaudi, Torino, 1970

Marx K., *Miseria della filosofia*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Quaderni Antropologici*, Edizioni Unicopli, Milano 2009

Marx K., *Quaderno Spinoza*, introduzione di Bongiovanni B., Bollati Boringhieri, Torino, 1987

Marx K., *Sulla questione ebraica*, Editori Riuniti, Roma, 1976

Marx K., *Teorie sull Plusvalore, I*, Editori Riuniti, Roma, 1972

Marx K., *Teorie sull Plusvalore, II*, Editori Riuniti, Roma, 1973

Marx K., *Urtext*, prefazione di J. Camatte, International Savona, Savona, 1977

Merker N., *Karl Marx. Vita e opera*, Laterza, Roma-Bari, 2010

Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Meschonnic H., *Il ritmo come poetica*, Bulzoni Editore, Roma, 2006

Monnoyer J.M., *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitives*, publications de l'université de Pau, Pau, 1999

Monti, M.R., *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Utet, Torino, 2008

Mori F., *Le grandi civiltà del Sahara Antico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000

Musto M., *Saggi su Marx e i marxismi*, Carocci, Roma, 2010

Nancy J.L., *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli, 2002

Negri A., *Marx oltre Marx*, Manifestolibri, Roma, 1998

Neihardt J.G., *Alce Nero parla*, Adelphi, Milano, 1999

Nietzsche F., *Frammenti postumi 1869-1874*, Adelphi, Milano, 1989

Nietzsche F., *La nascita della tragedia – Considerazioni inattuali, I- III*,

Nietzsche F., *Opere 1870/1881*, Newton Compton Editori, Roma 2008

Nietzsche F., *Richard Wagner a Bayreuth e Frammenti postumi (1875-1876)*, Adelphi, Milano, 1967

Nougier L.R., *L'arte della preistoria*, Tea, Milano, 1999

Ortega y Gasset J., *La disumanizzazione dell'arte*, Lerici, Roma, 1980

Ovidio, *Le Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1994

Parain C., *Outils, etnie et développement historique*, éditions sociales, Paris, 1979

Platone, *Dialoghi Filosofici di Platone*, vol. I, (G. Cambiano, a cura di), UTET, Torino 1991

Plechanov G.V., *Scritti di estetica*, Samonà e Savelli, Roma, 1972

Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti Antiche*, BUR, Milano, 2000

Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano, 1989

Ragghianti C.L., *L'uomo cosciente, arte e conoscenza nella paleostoria*, Calderini, Firenze, p. XVI.

Ragghianti C.L., *Marxismo perplesso*, Editoriale Nuova, Milano 1980

Ratzinger J., *Opera Omnia, Teologia della Liturgia*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2010

Rilke M.R., *Elegie Duinesi*, BUR, Milano, 1994

Rilke R.M., *Lettere da Muzot*, Cederna, Milano, 1947

Ronzon F., *Antropologia dell'arte*, Meltemi, Roma, 2006,

Rosdolsky R., *Genesi e struttura del "Capitale" di Marx, 1*, Laterza, Roma-Bari, 1975

Rosdolsky R., *Genesi e struttura del "Capitale" di Marx, 2*, Laterza, Roma-Bari, 1975

Rousseau J.J., *Emilio*, Mondadori, Milano, 2004

Rubel M., *Karl Marx. Saggio di biografia intellettuale*, Colibrì, Milano, 2001

Rubel, M., *Marx critico del marxismo*, Biblioteca Cappelli, Bologna, 1981

Sahlins M., *Cultura e Utilità*, Anabasi, Milano, 1994

Sahlins M., *L'economia dell'età della pietra*, Bompiani, Milano, 1980

Schneider M., *La musica primitiva*, Adelphi, Milano, 1992

Schneider M., *Pietre che cantano*, con *Postfazione* di Zolla E., SE, Milano, 2005

Scholem G., *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Milano

Schurmann R., *Dai principi all'anarchia, Essere e agire in Heidegger*, Il Mulino, Bologna, 1995

Segalen V., *Le isole dei senza memoria*, trad. it. Di M. Baldini, Roma, Meltemi, 2000

Semper G., *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1992.

Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004

Shiner L., *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2010

Simondon G., *Deux leçons sur l'animal et l'homme*, Ellipses, Paris, 2004

Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 1989

Simondon G., *L'individuazione psichica e collettiva*, Derive Approdi, Roma, 2006

Simondon G., *L'invention dans les techniques*, Seuil, Paris, 2005

Sini C., *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova, 1989

Sini C., *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009

Sini C., *La materia delle cose. Filosofia e scienza dei materiali*, Cuem, Milano, 2004,

Sini C., *Passare il segno*, Il Saggiatore, Milano, 1981

Stiegler B., *La Technique et le temps. 1. La Faute d'Epiméthée*, Galilée, Parigi, 1994

Swift J., *I viaggi di Gulliver*, Feltrinelli, Milano, 1997

Terray E., *Il marxismo e le società primitive*, Savelli, Roma, 1975

Terrosi R., *Storia del concetto d'arte. Un'indagine genealogica*, Mimesis, Milano, 2006

Testi religiosi degli Indiani del Nordamerica, (Comba E., a cura di), Utet, Torino, 2001

Tolstoj L., *Che cos'è l'arte?*, Feltrinelli, Milano, 1978

Ucko P.J. - Rosenfeld A., *Arte paleolitica*, Il Saggiatore, Milano, 1967

Usener H., *I nomi degli dei. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Morcellania, Brescia, 2008

Usener H., *San Ticone*, Brescia, 2007

Usener H., *Triade. Saggio di numerologia mitologica*, Guida, Napoli, 1993

Vico G., *De Antiquissima Italorum Sapientia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2009

Vico G., *Scienza Nuova*, Mondadori, Milano

Villa E., *L'arte dell'uomo primordiale*, Abscondita, Milano, 2005

Virno P., *Quando il verbo si fa carne*, Bollati Boringhieri, Torino 2003

Vitiello V., *Filologia e nichilismo*, in F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, 1996

Vitiello V., *I tempi della poesia*, Mimesis, Milano, 2007

Vitiello V., *La favola di Cadmo*, Laterza, Bari, 1998

Vitiello V., *Oblio e memoria del sacro*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2008

Vitiello V., *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 2008

Voegelin E., *Ordine e storia*, Vita e pensiero, Milano, 2009

Vygotsky L.S., *Pensiero e Linguaggio*, Giunti-Barbera, Firenze, 1980

Warburg A., *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998

Warnier J.P., *La cultura materiale*, Meltemi, Roma 2005, pp. 212 – 223.

Weil S., *Poesie e altri scritti*, Crocetti, Milano, 1993

Zambrano M., *Chiari del bosco*, Milano, 1991

Zambrano M., *L'uomo e il Divino*, Introduzione di Vincenzo Vitiello, Edizioni LLavoro, Roma 2008

Zohar. Libro dello Splendore, (Busi G., a cura di), Einaudi, Torino, 2008

Zumthor P., *La lettera e la voce*, Il Mulino, Bologna, 1990

Zumthor P., *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984

Riviste:

Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, in *aut aut*, 321/322, il Saggiatore, Milano, 2004

Alinei M., *Geolinguistic and Other Lines of Evidence For the Correlation between Lithic and Linguistic Development*, in *Europea, Journal of Europaenists*, 1997, III/1

Bromberger C., *Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémiotologie*, in *L'Homme*, gen-mar, XIX(1), 1979

Chamoux M., *La transmission des savoir-faire: un objet pour l'ethnologie des techniques*, in *Techniques et culture*, III, 1978

Creswell R., *Transfert de techniques et chaînes opératoires*, in *Techniques et culture*, II, 1983

Croce B., *La natura come storia, senza storia da noi scritta*, in *La Critica*, XXXVIII, 1941

Digard J.P., *La technologie en anthropologie. Fin de parcours ou nouveau souffle*, in *L'Homme*, gen-mar, XIX (1)

Ferretti P., *Harmonica e ritmica nella musica antica*, in *Jucunda Laudatio*, S. Giorgio Maggiore - Venezia, luglio/dicembre 1969

Haudricourt A., *Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui*, in *L'Homme*, 11/1, 1962

Haudricourt A., *La technologie: science humaine*, in *La Pensée*, CXV, 1964

Haudricourt A., *Nature et culture dans la civilisation de l'igname*, in *L'Homme*, 4/1, 1964

Heinich N., *Il triplice gioco dell'arte contemporanea*, in *Professione: Artista*, in *Agalma*, IX, Meltemi, Roma, 2005

Logica e antropologia, in *Forme di vita*, 6/2007, Derive e Approdi, Roma

Ritmo, *Studi di Estetica*, III serie, anno XXVIII, fasc. I, Clueb, Bologna, 2000

