ANTONIO PERRI

Quando è scrittura? Spunti per una riflessione semiotica su sistemi notazionali e grafismi

1. In un recente testo dedicato all'arte rupestre paleolitica in Europa, il divulgatore scientifico Amir D. Aczel si interroga circa la natura di questa manifestazione espressiva: "Ma le pitture e i segni rupestri costituiscono una scrittura? Dopo un secolo di intense ricerche, bisogna ammettere che non è stato trovato uno straccio di prova che pitture e segni rupestri rappresentino un testo scritto! Tuttavia, è assai plausibile che i segni sulla roccia si siano trasformati in lettere del nostro alfabeto"[1].

Colpisce, in questa argomentazione, la 'pulsione irriflessa' che associa la possibilità di identificare *tout court* una scrittura alla presenza di 'lettere' e di un 'alfabeto'. La *ratio* del ragionamento di Aczel sembra procedere in questo modo: poiché non è possibile individuare un rapporto 'trascrittivo' che connetta i segni dell'arte rupestre a una qualche lingua nota, se ne deve concludere che non si tratta di una scrittura; tuttavia, poiché è possibile individuare somiglianze iconiche di qualche genere fra quegli stessi segni e caratteri cui siamo certamente in grado di attribuire un valore semiologico scrittorio – nella misura in cui registrano, in quanto elementi alfabetici, i suoni della lingua –

[1] A.D. ACZEL, *The Cave and the Cathedral: How a Real-Life Indiana Jones and a Renegade Scholar Decoded the Ancient Art of Man*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, 2009; trad. it. *Le cattedrali della preistoria. Il significato dell'arte rupestre*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 37.

dobbiamo immaginare un misterioso (e lacunoso) processo storico–evolutivo che ha trasformato quei pittogrammi in lettere.

Il richiamo alla teoria delle origini pittoriche o 'pittografiche' della scrittura – criticata a più riprese da specialisti di ambiti diversi (basterebbe citare i casi di André Leroi–Gourhan e Denise Schmandt–Besserat) e, più di recente, rimessa in discussione dal semiologo Roy Harris – si rivela in realtà un alibi per eludere il problema, a mio avviso molto più rilevante, posto dall'inadeguatezza di qualunque definizione di 'scrittura' fondata su criteri 'ontologici' e non invece 'pragmatici', situazionali e relativi, del genere di quella formulata da Harris: "Qualunque configurazione grafica acquisisce un determinato valore linguistico nella misura in cui serve a creare l'integrazione tra una specifica forma di attività verbale e un'altra, o tra attività verbali e attività non verbali"[2].

Gli approcci storico–evolutivi alle manifestazioni grafiche del passato, in effetti, identificano per lo più la funzione scrittoria su basi linguistiche e/o contrastive, a partire cioè dalla struttura di sistemi ricostruiti e analizzati fondandosi sulla documentazione rinvenuta e su alcuni criteri *etic* ritenuti validi al fine di dare il via a un processo di decifrazione: in primo luogo numero e disposizione nello spazio grafico dei contrassegni, ma soprattutto possibile valore linguistico assunto da ciascuno di essi (che un approccio 'dall'esterno' suppone fisso e a–contestuale), nonché configurazione visiva e livello di schematizzazione–astrazione che differenzino i contrassegni o iscrizioni da altri elementi grafici.

Una (logica) conseguenza di simili approcci, dunque, consiste nel tentativo di individuare i tratti distintivi che consentano di dire *cosa* sia (o non sia) scrittura: il "discorso visibile" è davvero

[2] R. HARRIS, *Rethinking Writing*, London, Athlone Press, 2000; trad. it. *La tirannia dell'alfabeto*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2003, p. 224.

tale se articola mimeticamente una "registrazione" (*record*) del discorso verbale e ciò implica anzitutto, come tratti necessari e sufficienti, linearità e 'foneticità' – qualunque cosa voglia dire quest'ultimo criterio, confuso e contraddittorio ove lo si consideri come mera correlazione uno–a–uno fra caratteri grafici e unità fonetiche; in secondo luogo (subordinatamente), è necessaria la presenza di un principio di "astrattezza" e "arbitrarietà"[3], che agirebbe in opposizione complementare a un principio "iconico". Prendere questa strada, indubbiamente, vuol dire accogliere e contentarsi di definizioni "limitate"[4] e 'tradizionali' in cui "il termine scrittura" – a seconda dei casi definita *true* o *real writing* – "indica la *lingua scritta*"[5] (così si esprimeva Gelb il fondatore della grammatologia essenzialista). Dal mio punto di vista, tuttavia, tutto questo significa in definitiva rinunciare a tentare di misurarsi con la sfida lanciata da Harris: la prospettiva integrazionale, infatti, seguendo un percorso per molti aspetti assai simile alla rivoluzione copernicana operata da Goodman in relazione alla definizione dell'estetico[6], invita provocatoriamente a occuparsi di *quando* – ossia in che condizioni, in che contesti – *si dia* scrittura, e dunque *ipso facto* a relativizzare le definizioni linguistiche, strutturali o essenzialiste di 'scrittura'.

Anche ammesso che "quello che i primitivi intendevano per scrittura non è la stessa cosa che intendiamo noi"[7] – il che, sia

[3] Cfr. H. HAARMANN, *Writing technology and the abstract mind*, in «Semiotica», 122–1/2, 1988, pp. 69–97.

[4] Cfr. E. HILL BOONE, W. D. MIGNOLO, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, Durham–London, Duke University Press, 1996[2].

[5] I. J. GELB, *A Study of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1963[2]; trad. it. *Teoria generale e storia della scrittura*, Milano, EGEA, 1993, p. 16.

[6] Cfr. N. GOODMAN, *Languages of Art*, New York, Bobbs–Merrill, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976; ID., *Ways of Wordmaking*, Indianapolis–Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978; trad. it. *Vedere e costruire il mondo*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

[7] I. J. GELB, *Teoria generale e storia della scrittura*, *op. cit.*, p. 16

detto per inciso, è assai difficile da dimostrare, sprovvisti come siamo di resoconti o etnografie affidabili delle pratiche d'uso situate di sistemi grafico–notazionali spesso per noi del tutto ignoti – in un'ottica semiotica non sembra teoricamente produttivo separare in forma così netta 'esperienze di grafismo' come quelle della *rock art* preistorica o delle notazioni grafiche neolitiche dalle successive (*full*, *true*?) 'esperienze scrittorie' storiche, definibili così proprio in quanto distinte (*per noi*, e al di fuori di un qualunque contesto di integrazione) da tutte le altre manifestazioni grafiche compresenti. Leroi–Gourhan, del resto, lo aveva ben compreso già mezzo secolo fa: proprio in quelle espressioni originarie che oggi "studiosi o profani" esiterebbero a chiamare scrittura, insomma, è lecito cercare i medesimi 'sintomi dello scrittorio' (non necessari, né sufficienti) ancora in parte presenti nell'odierna fenomenologia (globalizzata) dello scrivere.

2. Alla luce di quanto detto, credo che una possibile strategia consista nell'accantonare temporaneamente la disputa sul termine "scrittura" e considerare le manifestazioni preistoriche di pensiero simbolico alla luce di un'elaborazione teorica di più ampio respiro, come la "teoria della notazione" di Goodman[8]. Chiediamoci anzitutto, ad esempio, se in una "composizione monumentale" come quella della famosa "Roccia dei 300" presso il Monte Bego (Alpi marittime, prima età del Bronzo[9]) gli elementi grafici rispettino i requisiti sintattici di disgiunzione e differenziazione finita[10].

[8] Cfr. il cap. IV di N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit., pp. 113–151.

[9] La composizione è riprodotta al tratto in A. PRIULI, *Arte rupestre. Paleoiconografia camuna e delle genti alpine*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1996, p. 67, fig. 113.

[10] Sui quali cfr. N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, *op. cit.*, pp. 116–124.

Nella misura in cui le tipologie di figurazioni come quella costruita da Emmanuel Anati per l'arte camuna nel corso di mezzo secolo di ricerche si basano sull'identificazione e suddivisione di gruppi (nel caso dell'arte camuna i principali sono cinque) e in tipi (Anati ne individua addirittura 155)[11], sembra si possa rispondere affermativamente alla questione: ma è proprio così? In effetti la possibilità di individuare caratteri notazionali *non densi* – tali cioè che nessuna "copia vera" o 'replica' di un segno possa appartenere a più di un carattere, e che non vi siano "due caratteri tali che per un certo segno [o replica] non esiste criterio, nemmeno in linea di principio, per stabilire che detto segno non appartiene a entrambi"[12] – è frutto di un'articolazione inferita necessariamente 'dall'esterno' che 'crea', per così dire, caratteri–tipi potenziali in modo a prima vista del tutto convenzionale e arbitrario – come è facile concludere esaminando classificazioni alternative relative a una 'stessa' figurazione iconicamente trasparente quale quella antropomorfa (cfr. in fig. 1 la classificazione tratta da Anati e relativa all'arte rupestre camuna; in fig. 2 le classi molto meno rigorose isolate da Priuli in relazione all'arte rupestre alpina in generale[13]).

[11] E. ANATI, *I Camuni: alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1979.

[12] N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, *op. cit.*, p. 119.

[13] A. PRIULI, *Arte rupestre. Paleoiconografia camuna e delle genti alpine*, *op. cit.*, p. 148.

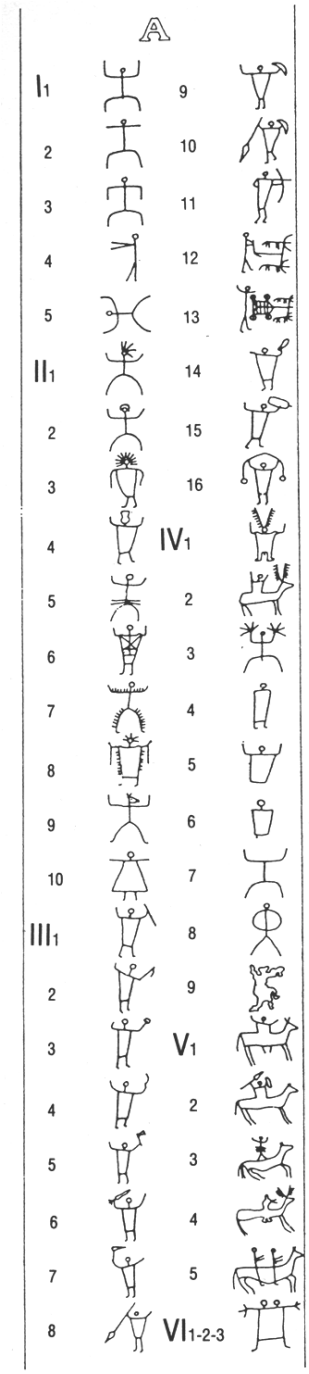


Fig. 1 – Fonte: Anati, 1979

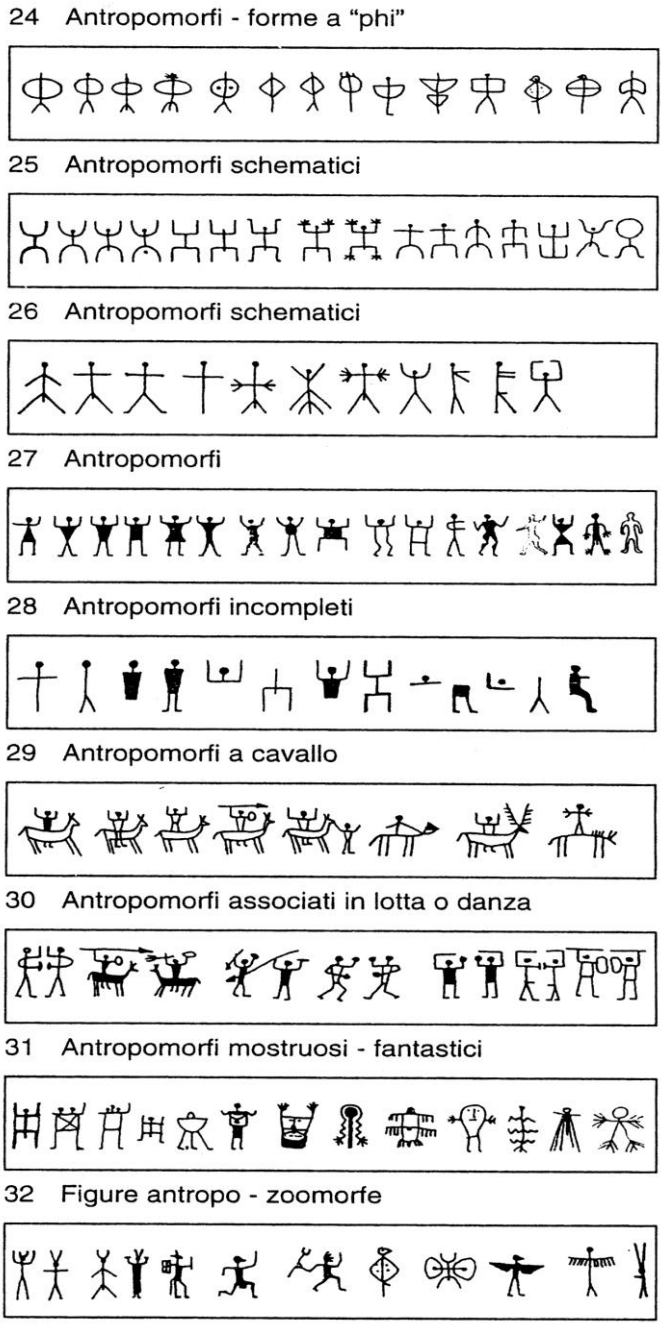
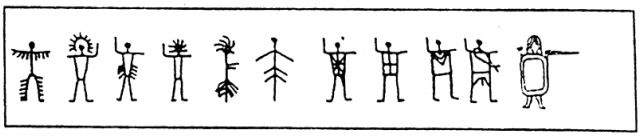
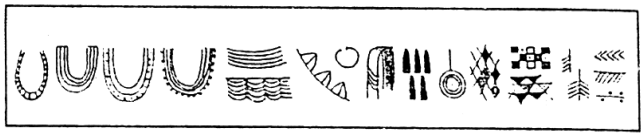


Fig. 2a – Fonte: Priuli, 1996, p. 148

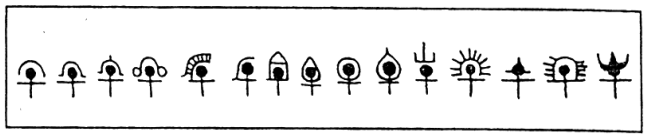
33 Antropomorfi con decorazioni



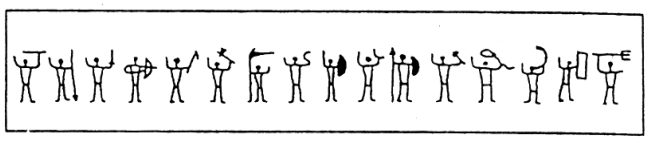
34 Motivi decorativi - ornamentali



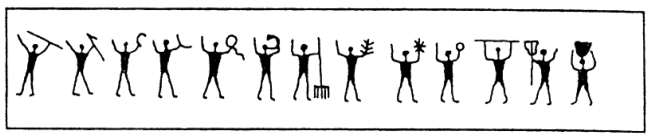
35 Elmi - copricapi



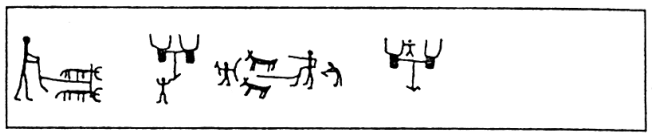
36 Figure antropomorfe armate



37 Figure antropomorfe con oggetti



38 Figure antropomorfe in scene di aratura



39 Antropomorfi in scene di accoppiamento



Fig. 2b – Fonte: Priuli, 1996, p. 148

Eppure, a dispetto della provvisorietà e della natura rivedibile di tutte queste classificazioni, non possiamo certo abbandonarle posti dinanzi a una manifestazione che, come la "Roccia dei 300", ci appare un'iscrizione *composta* anche se "abbiamo un certo margine di arbitrio nello stabilire che cosa intendere come atomi e come organizzare le regole di combinazione"[14]. Goodman, insomma, ha buon gioco nel mostrarci come la disgiunzione dei caratteri sia una caratteristica "sorprendente" proprio alla luce di una analisi empirica 'esterna' (e senza che si possa far riferimento ai requisiti semantici necessari a definire un sistema come pienamente notazionale): "abbiamo nella realtà non un regno di iscrizioni nettamente suddiviso in classi chiaramente separate, bensì una *mescolanza sconcertante di segni* che differiscono l'uno dall'altro in ogni modo e misura. Imporre una ripartizione secondo insiemi disgiunti sembra, per quanto necessaria, una violenza volontaristica"[15]. È significativo che queste parole trovino piena rispondenza con quanto, in modo senza dubbio meno tecnico, scriveva Anati discutendo dell'identificazione delle composizioni su roccia: "a chi vede le rocce istoriate per la prima volta, esse si presentano come complessi e confusi [cioè densi] aggruppamenti di disegni, linee, e di arabeschi, che si incrociano e si sovrappongono in un *groviglio apparentemente inestricabile*"[16]. In altre parole la giustificazione della "necessità" classificatoria ci viene dall'indubbia constatazione che una qualche articolazione percepibile (grafica e ritmica prima ancora che narrativa o linguistica) caratterizzi lo spazio enunciato *anche* nei casi in cui non si possa parlare di vere e proprie 'scene' ma di semplici composizioni simboliche e accoppiamenti di figure: che è poi l'intuizione di fondo a partire dalla quale

[14] N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, *op. cit.*, p. 124.

[15] *Ivi*, p. 118 (corsivo mio).

[16] E. ANATI, *I Camuni: alle radici della civiltà europea*, *op. cit.*, p. 58 (corsivo mio).

Leroi–Gourhan elabora la propria interpretazione dell'arte parietale paleolitica. Se osserviamo la sua pianta schematica delle incisioni nella Grotta di Combarelles, in Dordogna (cfr. *infra* la fig. 3) capiamo subito come un "contenente mitografico" (di cui è solo possibile inferire il contenuto) abbia presieduto all'organizzazione e disposizione degli elementi notazionali (figure animali, segni 'pieni' e 'sottili') all'interno degli ambienti – e ciò a prescindere dall'impressone che "la connessione intellettuale tra le figura non [sia], per così dire, mai percettibile [... e che] le figure, di cui tuttavia si percepiscono i rapporti compositivi, vivano ciascuna un'esistenza separata"[17]. L'importanza fondamentale degli studi di Leroi–Gourhan viene per lo più individuata nella sua interpretazione del "significato dell'arte rupestre" (questo il sottotitolo del volume di Aczel citato); ma in realtà quegli studi sono determinanti proprio perche muovendo dall'idea tutta semiotica che le caverne siano "testi" ("si può parlare di 'testi' perché in ultima analisi il procedimento [di analisi] adottato è molto simile e quelli usati per decifrare scritture sconosciute: ogni figura è considerata come una particella significante disposta in un ordine fornito dalla configurazione stessa della caverna"[18]) rivendicano per l'arte parietale la natura di schema notazionale e di linguaggio (anche se non di sistema notazionale propriamente detto) sulla base del fatto che "una certa sintassi doveva presiedere alla disposizione delle immagini considerate come simboli"[19].

[17] A. Leroi–Gourhan, *Le fils du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris, Fayard, 1983; tr. it. *Il filo del tempo. Etnologia e preistoria*, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, p. 321.

[18] *Ivi*, p. 295.

[19] *Ivi*, p. 294.

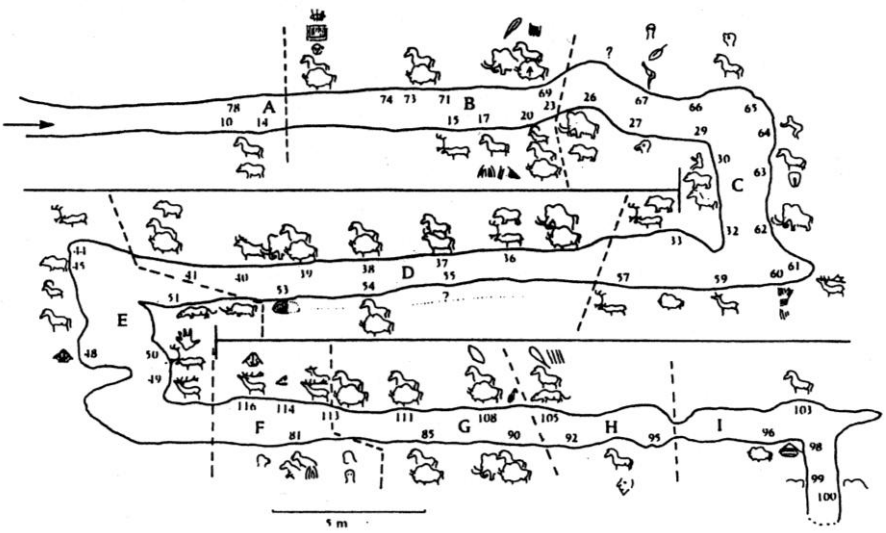


Fig. 3 – Fonte: Leroi–Gourhan, 1983, tr. it. 1993, p. 302

Forte di questa certezza, Leroi–Gourhan formulava una tipologia utile e interessante – perché non esplicitamente orientata a istituire una differenziazione 'evolutiva' fra scrittura e non scrittura – delle "tre modalità [che] possono presiedere all'aggregazione di simboli grafici: quella in cui le figure sono disposte intorno a un punto centrale come in un quadro (*mitogramma*), quella in cui le figure sono articolare in ordine cronologico secondo una linea, come in un disegno a fumetti (*pittogramma*) e infine quella in cui le figure formano le unità di un linguaggio verbale, come in un testo egiziano (*scrittura*)"[20]. Forse i paragoni con testi–prodotti del 'nostro' orizzonte culturale (un quadro, un disegno a fumetti, un testo egiziano) sono un po' forzati, ma che non si tratti di un ritorno al 'vicolo cieco' della prospettiva evoluzionista lo riafferma in modo perentorio lo stesso Leroi–Gourhan quando sottolinea che "l'arte paleolitica [...] fornisce una testimonianza insostituibile per

[20] *Ibidem*.

la comprensione di quello che in realtà sono figurazione artistica e scrittura: quelle che, fin dalla nascita dell'economia agricola, appaiono come due strade divergenti, in realtà ne costituiscono una sola"[21]. Perciò se non v'è dubbio che nelle caverne sia difficile trovare "i segni di una scrittura propriamente detta o anche di una pittografia", perché a prima vista manca "un'organizzazione lineare guidata dal filo del racconto"[22], una simile relazione "coordinativa" tra immagine "multidimensionale" e discorso orale "mitologico" che costituisce il substrato della "mitografia", pur essendo estranea "all'organizzazione lineare", non è forse del tutto estranea "alle possibilità di una fonetizzazione continua"[23]: si tratta solo di capire in che modo la "configurazione grafica acquisisce un determinato valore linguistico" creando "l'integrazione tra una specifica forma di attività verbale e un'altra, o tra attività verbali e attività non verbali" (per citare, ancora una volta, la formulazione di Roy Harris)[24].

Nella prospettiva leroigourhaniana viene dunque nuovamente enfatizzato quel principio di 'linearità' che è sempre servito, prima ancora dei requisiti sintattici notazionali di Goodman, a definire il *quid* che costituisce la 'vera' scrittura: lo considera in definitiva un 'sintomo dello scrittorio' anche Anati, che guarda alle "composizioni di segni allineati" nelle fasi evolute del periodo III e del primo periodo IV camuno come ad altrettanti "allineamenti ideografici", chiedendosi se ci si possa trovare dinanzi a "un modo di espressione molto vicino ad altre scritture ideografiche" e sorprendentemente simile "ai geroglifici arcaici egizi e cretesi, sebbene, a quanto pare, i Camuni non siano mai

[21] A. LEROI–GOURHAN, *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 2 voll., 1964–65 ; tr. it. *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, p. 227.

[22] A. LEROI–GOURHAN, *Il filo del tempo. Etnologia e preistoria*, *op. cit.*, p. 294.

[23] A. LEROI–GOURHAN, *Il gesto e la parola*, op. cit., vol. 1, p. 230.

[24] R. HARRIS, *La tirannia dell'alfabeto*, cit., p. 224.

andati oltre uno stadio del tutto iniziale"[25]. Il 'sintomo' diventa certezza, poi, nel caso in cui alla linearizzazione si accompagni un "alto grado di stilizzazione di singoli segni e un gran quantitativo di motivi astratti che fanno parte integrante dell'inventario di segni"[26], come avviene ad esempio nel caso del cosiddetto "Old European Script" o Vinča Script in uso fra il 5500 e il 3500 a.C. nella regione centrale della civiltà danubiana – il cui "influsso" indiretto sulla Valcamonica viene peraltro evidenziato anche dallo stesso Anati[27]. Haarmann, in verità (cfr. ad es. la fig. 4 *infra*) presenta l'esito ultimo di un lavoro tipologico di 'discretizzazione' (e 'linearizzazione') di 'testi' ben altrimenti complessi e 'densi' – com'è possibile notare osservando la riproduzione di alcuni oggetti d'uso inscritti (ad es. il peso per telaio che appare nel disegno in Merlini[28], ultima p. inserto fuori testo, riprodotto in fig. 5 *infra*) e la ricostruzione linearizzata della sequenza grafica appena più in baso: quanto alla tecnica della giustapposizione di 'diacritici' all'elemento base per costituire segni derivati, pare del tutto evidente che un'analisi in tratti delle rappresentazioni figurative di arte rupestre possa facilmente evidenziare procedimenti simili (sia pure, a volte, 'iconicamente' motivati).

[25] E. ANATI, *I Camuni: alle radici della civiltà europea*, *op. cit.*, pp. 59–60.

[26] H. HAARMANN, *Writing technology and the abstract mind*, in «Semiotica», 122–1/2, 1988, pp. 74; cfr. anche H. HAARMANN, *Modelli di civiltà a confronto nel mondo antico: la diversità funzionale degli antichi sistemi di scrittura*, in G. BOCCHI, M. CERUTI, a cura, *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 28–57.

[27] E. ANATI, *I Camuni: alle radici della civiltà europea*, *op. cit.*, p. 91.

[28] Merlini, Marco, *La scrittura è nata in Europa?*, Roma, Avverbi, 2004.

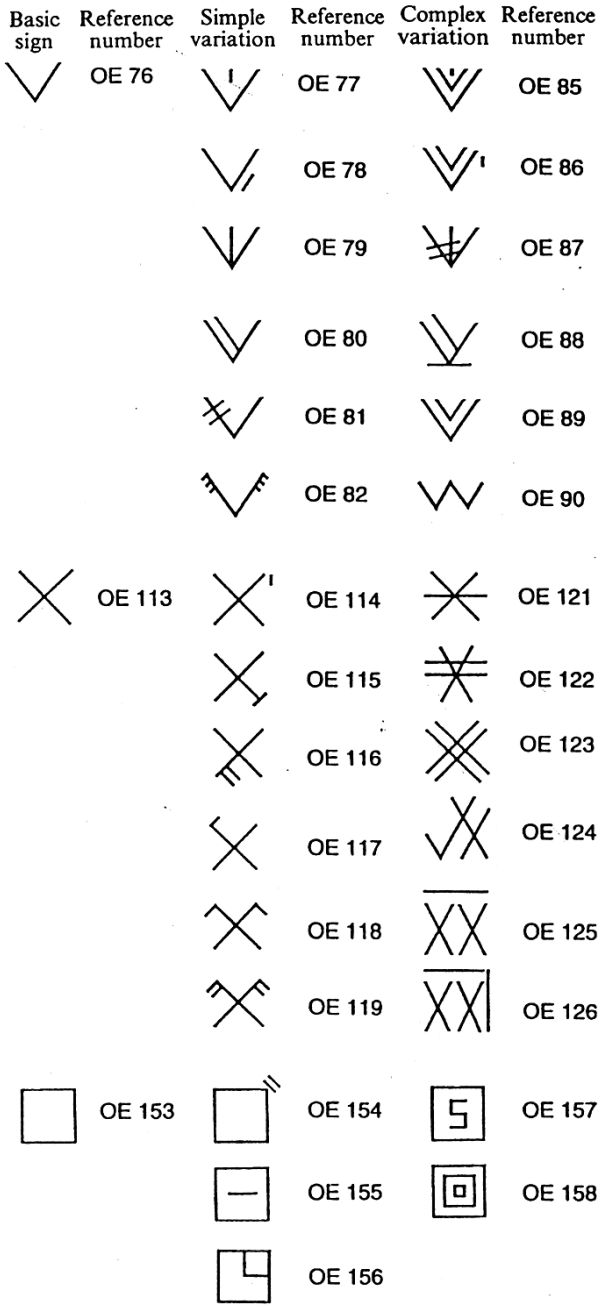


Fig. 4 – Fonte: Haarmann, 1998, p. 76



Fig. 5 – Fonte: Merlini, 1994

Credo che nelle riflessioni sulla scrittura e sul grafismo si siano sinora confuse, spesso in modo estremamente dannoso, le categorie semiotiche dell'attuale e del realizzato: la linearità visiva percepita, visualmente manifestata in un prodotto grafico (quella che caratterizza praticamente tutte le 'scritture propriamente dette') è manifestamente altra cosa rispetto a una linearità attualizzata ma più astratta che possiamo ritrovare anche in testi il cui aspetto è quello di mappe, diagrammi o anche semplici 'pitture' – il riferimento, qui, è alla non abbastanza nota organizzazione *fuzzy* del "dominio delle immagini" proposta da Elkins (cfr. fig. 6)[29], sotto forma di un diagramma di Venn trilobato entro il quale le varie, concrete forme storiche di espressività grafica si distribuiscono senza che venga mai realizzato *in toto* nessuno dei tre "idealtipi puri" previsti (*writing*, *notation*, *picture*).

[29] J. ELKINS, *The Domain of Images*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1999, p. 80.

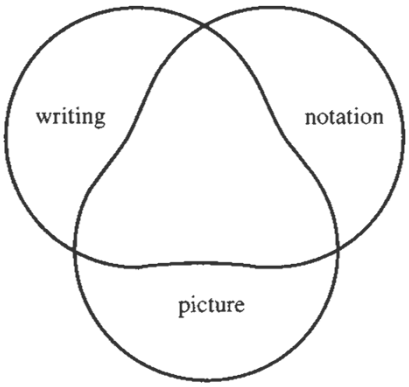


Fig. 6 – Fonte: Elkins, 1999, p. 80

Da questo punto di vista, pertanto, possiamo dire che le "storie cartografiche" azteche del XVI secolo come quella del Lienzo de Zacatepec I (della figura 7 *infra*)[30] sono basate su mappe ma ciò non vorrà certo dire che la struttura grafica di tali documenti non contempli *anche* un'organizzazione lineare e addirittura una possibile "fonetizzazione continua", per usare le parole di Leroi–Gourhan – sebbene gli specialisti contemporanei di pittografie mixteche e azteche tendano a considerare questi documenti per lo più liberi "dalle pastoie della lingua parlata"[31], coniando l'interessante e quasi ossimorica formula *writing without words*[32] su cui tornerò in seguito.

[30] Riprodotto da E. HILL BOONE, *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of Aztec and Mixtecs*, Austin, University of Texas Press, p. 83.

[31] E. HILL BOONE, , *Le storie dipinte del Messico azteco*, in A. Lupo, L. López Luján, L. Migliorati, a cura, *Gli Aztechi tra passato e presente*, Roma, Carocci, 2006, pp. 13–21, cit. p. 20.

[32] E. HILL BOONE, W. D. MIGNOLO, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, Durham–London, Duke University Press, 1996[2].

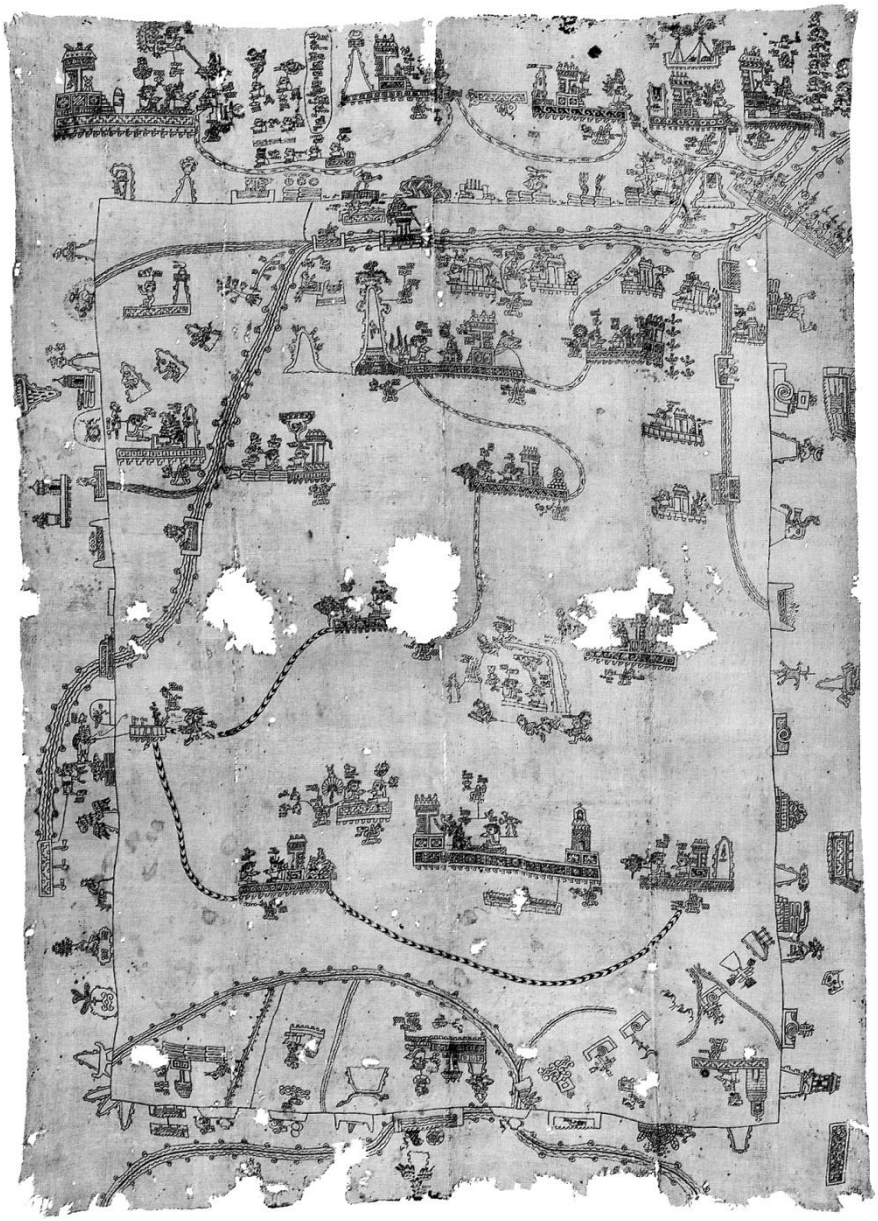


Fig. 7 – Fonte: Hill Boone, 2000, p. 83

Il fatto che queste storie mostrino "l'intera narrazione con un sol colpo d'occhio" e siano capaci di "rendere una situazione immediatamente chiara" grazie all'economia espressiva richiesta dall'organizzazione grafica del testo[33] non implica che sia possibile leggervi delle storie selezionando percorsi lineari in base alle convenzioni e alle regole specifiche di quei sistemi. Se conoscessimo convenzioni e regole necessarie e leggere "composizioni monumentali" come quella del Monte Bego o le moltissime altre presenti nelle valli camune, insomma, credo potremmo capire in che modo un pensiero mitico fluido e contenuti religiosi che ci sono del tutto ignoti si saldassero a un contesto recitativo orale: Leroi–Gourhan parlava di un "contesto orale con il quale il raggruppamento simbolico era coordinato e del quale riproduce spazialmente i valori"[34], e sullo sfondo di tutte le storie della scrittura 'tradizionali' vediamo chiaramente delinearsi quello che è possibile definire il 'paradosso dell'*aide-mémoire*'. Si tratta, invero, di un termine assai infausto per la sua ambiguità – e proprio per questo sembra venuto il momento, nelle scienze umane, di sostituirlo con una nozione più 'neutra' quale ad esempio quella di "sistema di memoria artificiale"[35]: il contenuto linguistico che viene 'letto' è 'interno', mnemonico – dunque non esteriorizzato ma soltanto 'elicitato' – oppure esso è esteriorizzato *in forme differenti* da quelle fonetico/alfabetiche (cosicché il fenomeno dell'*implementazione mnemonica* altro non sarebbe se non un percorso interpretativo

[33] E. Hill Boone, , *Le storie dipinte del Messico azteco*, *op. cit.*, pp. 19–20.

[34] A. Leroi–Gourhan, *Il gesto e la parola*, *op. cit.*, vol. 1, p. 231.

[35] Cfr. F. D'Errico, *A New Model and Its Implications for the Origins of Writing: The La Marche Antler Revisited*, «Cambridge Archaeological Journal», 5, 2, 1995, pp. 163–206; Id., *Palaeolithic Origins of Artificial Memory Systems: An Evolutionary Prespective*, in C. Renfrew, C. Scarre, eds., *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute Monographs, 1998, pp. 19–50; Id., *Memories out of Mind: The Archaeology of the Oldest Artificial Memory Systems*, in A. Nowell, ed., *In the Mind's Eye*, Ann Arbor, International Monograph in Prehistory, 2001, pp. 33–49.

di un contenuto che *è già lì* nel testo)? Perché non ammettere insomma che gli *aides-mémoire* possano essere *intrinsecamente* linguistici e strutturare metalinguisticamente porzioni testuali ampie (ad es. sequenze narrative) della lingua oggetto? Se gli storici delle scritture che hanno creato la 'comoda' categoria dei *forerunners of writing* avessero indagato a fondo sul loro *statuto pragmatico* – o se mai fosse possibile ricostruire con esattezza le pratiche testuali di cui ad es. i famosi *Winter Counts* degli indiani del Nord America sono il risultato, 'ripercorrendo' semioticamente l'opera di Garrick Mallery – molti *aide-mémoires* potrebbero forse essere riclassificati come sistemi di narratogrammi[36].

3. L'approccio che sono andato illustrando si configura come una valida risposta alla domanda (eminentemente pragmatica, si è visto) dalla quale abbiamo preso le mosse: *quando si dà scrittura?* Scrittura si dà, potremmo dire, ogniqualvolta una notazione grafica articola una *possibile* integrazione con un'attività verbale. Sottolineando l'aggettivo 'possibile' sto naturalmente introducendo un criterio diverso, meno rigido, di quello insito nell'identificazione fra *writing* e *written speech*: come ho già accennato, negli ultimi anni un attento e critico riesame delle *alternative literacies* soprattutto in relazione alle culture mesoamericane e andine[37] ha promosso il modello concorrente della *writing without words*: ovvero testi che non solo manifestano un "linguaggio figurativo indipendente dalla

[36] Il termine riecheggia il *mitogramma* paleolitico di Leroi-Gourhan di cui si è detto, ma è assai più specifico di quello poiché si richiama ad una porzione diegetica (frastica o transfrastica) fondata su una manifestazione lineare linguisticamente definita, senza lasciare troppo spazio alla miriade di connessioni simboliche e continue reinterpretazioni che il concetto di mitografia leroigourhaniano implica per definizione.

[37] E. Hill Boone, W. D. Mignolo, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, *op. cit.*

parola" (Hill Boone) ma spesso non sono destinati *intenzionalmente* ad essere trasposti nell'orale. A prescindere dall'indubbia rilevanza di questa ossimorica categoria di "scrittura senza lingua", credo che la dicotomia con il *written speech* in tal modo riproposta – fedele al modello della ormai screditata opposizione *orality* vs *literacy*[38] – andrebbe meglio articolata, ancora una volta nella logica di un definitivo rifiuto delle definizioni essenzialiste, come un *continuum* che si sviluppa lungo una dimensione 'intermedia': la potremmo chiamare *writing with words (and performance)* riconducendovi tutte quelle situazioni, contesti, pratiche entro le quali si ha 'compresenza' ("coordinazione", Leroi–Gourhan) fra attività verbali, attività non verbali e una 'registrazione' grafica che assume una sorta di ruolo–guida definibile, con termine di Goodman, come un "copione" (*script*) – che è "un carattere in uno schema notazionale e in un linguaggio ma, diversamente da uno spartito, non è in un sistema notazionale"[39]. Questa prospettiva illumina di luce nuova le manifestazioni preistoriche la cui natura 'performativa' (prescindendo dai contenuti) era chiaramente colta da Leroi–Gourhan quando sosteneva che "la decorazione delle grotte potrebbe costituire un vero e proprio *scenario*, ossia un quadro all'interno del quale, miticamente o magicamente, *si svolgeva qualche cosa*"[40]. Essa inoltre si adatta perfettamente al superamento dell'idea di una "contrapposizione netta fra culture orali e culture scritte" proposto recentemente da alcuni antropologi come Ruth Finnegan: se "ormai si ammette che non ci troviamo di fronte a una capacità di leggere e scrivere quanto alla sua molteplicità, così ci saranno senza

[38] R. FINNEGAN, *Non con le sole parole. Rivestire l'"orale"*, in G. Iannaccaro, V. Matera, a cura, *La lingua come cultura*, Novara, Utet Università, 1999, pp. 98–125

[39] N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, *op. cit.*, p. 173.

[40] A. LEROI–GOURHAN, *Il filo del tempo. Etnologia e preistoria*, *op. cit.*, p. 295 (corsivi miei).

dubbio anche molteplici oralità, una enorme varietà dei modi con cui gli esseri umani piegano la comunicazione verbale ai propri fini"[41]. Finnegan, infatti, dopo aver criticato l'atteggiamento evoluzionista e la concezione meramente 'trascrittiva' di 'scrittura' presente nella formulazione originaria della teoria della *literacy*[42], propone un approccio alternativo nel quale la dimensione dell'orale viene "rivestita" di una molteplicità di strumenti e risorse individuandone le "mutevoli componenti anche se all'atto pratico *sono* intrecciate"[43]: proprio perché "il continuum 'oralità / capacità di leggere e scrivere' inizia a mostrare molte manchevolezze come bussola fra le modalità di comunicazione umana"[44], il discorso orale "potrà svolgere un ruolo chiarificatore" solo indagando "i vari modi in cui aspetti diversi delle espressioni orali sono suscettibili di prodursi in associazione, per esempio, con sottintesi scritti, immagini, sonorità fra il pubblico, esecuzioni musicali, manufatti concreti, impieghi del corpo"[45] – ovvero analizzando la performance, i modi di integrazione fra comportamenti semiotici entro uno scenario di cui la scrittura spesso svolge il ruolo di copione "ambiguo", "privo di disgiunzione e differenziazione semantica" che non ci limitiamo a "riconoscere" ma dobbiamo (performativamente) "comprendere"[46].

4. Il percorso sin qui svolto non sarebbe completo se non affrontassimo un'altra importantissima proposta metodologica che a prima vista sembra andare nella stessa direzione tracciata: si tratta del progetto di un'antropologia della scrittura formulato

[41] R. FINNEGAN, *Non con le sole parole. Rivestire l'"orale"*, op. cit., p. 107.
[42] Ivi, pp. 119–120.
[43] *Ivi*, p. 123.
[44] *Ivi*, p. 121.
[45] *Ibidem*.
[46] N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, *op. cit.*, pp. 174–175.

quasi trent'anni or sono da Giorgio Raimondo Cardona. Invece di accantonare strategicamente la questione terminologica, il linguista sceglie di proporre una definizione 'larga' di scrittura come grimaldello mediante il quale affrontare la complessa fenomenologia delle manifestazioni grafico–visive in chiave antropologica, riproponendo e convalidando alla luce di un approccio (anche) etnografico e non soltanto filologico la tesi leroigourhaniana sull'universalità del grafismo. Per Cardona, dunque, sarà "un sistema grafico ogni insieme (finito e numerabile) di segni in cui a elementi grafici si associno significati distinti ed esplicitabili linguisticamente dalla comunità"[47].

[47] G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981, p. 27; nuova ediz. Novara, Utet Libreria, 2006. L'opzione 'definitoria', peraltro, è alla base della strategia argomentativa di molti specialisti che se ne sono serviti per legittimare appieno il loro studio di 'sistemi notazionali' non immediatamente glottici. È il caso di D'Errico, che per studiare i manufatti paleolitici crea la categoria citata di "sistema di memoria artificiale" quale termine–ombrello: "Dato che le informazioni possono essere immagazzinate e recuperate in modi assai diversi, abbiamo denominato 'sistema di memoria artificiale' (SMA) ogni oggetto materiale creato e utilizzato per registrare, conservare, trattare, trasmettere e leggere informazioni. In questo modo ci liberiamo della dicotomia scrittura/non scrittura e possiamo confrontare sistemi diversi, dal nodo sul fazzoletto al calcolatore" (Cfr. F. D'ERRICO, *Le prime informazioni registrate*, in «Le scienze», n. 12, estate 2002, pp. 4–9; la cit. è a p. 6). Ma è anche il caso di Elizabeth Hill Boone la quale, per affrontare in modo adeguato la testualità *without words* di mixtechi e aztechi, formula una "inclusive definition of writing": "Possiamo definire in modo ampio 'scrittura' come la comunicazione di idee relativamente specifiche in un modo convenzionale per mezzo di contrassegni [*marks*] visibili e permanenti" (E. HILL BOONE, W. D. MIGNOLO, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, *op. cit.*, p. 15). Si tratta del resto di una strada che io stesso ho in passato percorso proponendo a mia volta una definizione in stile cardoniano: "'scrittura', in senso ampio, è qualunque sistema di segni grafici (ma talora anche materici) *ricorrenti, combinabili* e *convenzionalmente associati a informazioni linguistiche*" (G. LUSSU, A., PERRI, D., TURCHI, *Scritture. Le forme della comunicazione*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Folklore, 9 ottobre–5 novembre 1997, Milano, Aiap, 1997, p. 19). Retrospettivamente, noto che in tutte queste definizioni la ricerca di un qualche criterio 'stabile' (essenzialista) di delimitazione del campo di indagine conduce a un progressivo indebolimento dei

Forte di questa definizione, non sorprende che lo stesso Cardona così si esprimesse sui Camuni nella *Storia universale della scrittura* di qualche anno successiva: "i petroglifi camuni testimoniano di un'intensa attività grafica e di una precisa volontà di standardizzare l'immagine al servizio della conservazione di un contenuto. Non sappiamo naturalmente quali testi mentali prima che verbali si associassero a queste immagini, ma anche un'analisi esterna mostra una coerenza e una ricorrenza di tipi: siamo in presenza di una scrittura"[48].

La proposta e la definizione di Cardona vanno senza dubbio riformulate entro l'ampia cornice dell'*etnografia della scrittura* (come ho tentato di fare in un precedente articolo)[49]; tuttavia per capire al meglio la definizione citata è necessario far riferimento a una tipologia (riproposta da Cardona a più riprese, ma mai articolata compiutamente da un punto di vista teorico[50]) che distingue fra "scritture che codificano una lingua e scritture che codificano direttamente il pensiero"[51].

criteri tradizionali che vengono 'sfumati' o chiaramente eliminati: Cardona così sostituisce significativamente la locuzione "sistema grafico" a "scrittura", utilizzata sino al rigo precedente: "Ma un solo segno grafico non è ancora scrittura; per questa sono necessari più segni connessi in un sistema di opposizioni. Sara quindi un sistema grafico [perché non 'una scrittura'?] ecc." (G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, *op. cit.*, p. 27); D'Errico adotta un lessico ispirato alla teoria dell'informazione rinunciando a qualunque differenziazione fra modi di "immagazzinare, trattare e trasmettere informazioni"; La Hill Boone ricorre all'elusiva espressione *relatively specific ideas* e connette la natura dello scrittorio a tratti di 'permanenza' e 'visibilità' affatto necessari (si pensi alla 'scrittura sulla sabbia' o al braille); e anche la mia scelta dell'espressione *convenzionalmente associati ad espressioni linguistiche* non migliora di molto il "linguisticamente esplicitabili" cardoniano, mescolando le diverse forme di integrazione che solo un approccio pragmatico non legato a una definizione 'stabile' può riuscire a indagare.

[48] G. R. CARDONA, *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori, 1986, p. 31.

[49] A. PERRI, *Evento linguistico vs evento scrittorio: verso un nuovo modello*, in «Rivista di psicolinguistica applicata», vii, 3, 2007, pp. 125–145.

[50] Cfr. G. R. CARDONA, *Antropologia della scrittura*, *op. cit.*, pp. 21–60; ID., *Storia universale della scrittura*, *op. cit.*, pp. 31–49.

[51] G. R. CARDONA, *Storia universale della scrittura*, *op. cit.*, p. 34.

La posizione di Cardona, in effetti, a prima vista ha un duplice effetto – e proprio per questo sembra andare nella direzione da me indicata:

1) annulla la distinzione fra 'vere' scritture – nei casi in cui una specifica notazione grafica acquisisce una 'funzione scrittoria', messa in luce da un rapporto identificabile con un qualche livello strutturale di una o più lingue storico–naturali verbali – e semplici sistemi grafici non immediatamente linguistici o definiti in base a criteri esclusivamente notazionali. In effetti, nel caso camuno ad esempio, Cardona fonda le proprie conclusioni su un'analisi 'esterna' dei petroglifi senza poter 'associare' ad essi alcun contenuto (anzitutto mentale) specifico: dunque egli sta decidendo dello statuto di un sistema semiologico proprio sulla base di alcuni requisiti notazionali, come quelli individuati da Goodman e ai quali ho fatto riferimento;

2) lascia aperta la strada a una formulazione alternativa semioticamente e pragmaticamente orientata, in base alla quale la funzione semiologica di volta in volta assunta da una qualunque notazione sarà intrinsecamente connessa alle pratiche d'uso, alla circolazione dei testi, alla presenza–assenza di varietà specifiche entro una determinata comunità o territorio. In base a tale ottica – che come ho più volte ribadito è stata sviluppata in anni recenti dalla semiologia della scrittura di Roy Harris – la distinzione tra *repertori grafici* (non immediatamente linguistici) e *repertori scrittori* non rappresenta più un punto di partenza dell'analisi quanto piuttosto un (sempre provvisorio) punto d'arrivo, cui si giunge dopo un'indagine *emic* o 'dall'interno' delle categorie culturali pertinenti e delle classi di usi situati.

Resta da capire se il relativismo semio-antropologico cui Cardona ha contribuito a dar voce tramite la sua definizione 'morbida' di scrittura – in un certo senso l'opposto di quella proposta dall'antropologo cui dobbiamo la formulazione più 'classica', dicotomica della teoria della *literacy*, Jack Goody[52] – non sia in definitiva un'arma spuntata. A mio avviso, ove la si accetti *telle quelle*, la definizione cardoniana rischia di essere uno strumento inutilizzabile: non tanto (paradossalmente) per ciò che consente di includervi (arte rupestre preistorica, petroglifi camuni, 'scrittura' vinča e molti altri fenomeni che nelle storie della scrittura tradizionali sono considerati altrettanti 'precursori' o forme di 'pre-scrittura') quanto piuttosto per ciò che esclude mantenendo il criterio della *graficità* quale unico demarcatore valido (e non etnocentrico). L'allargamento indiscriminato dei parametri definitori, in altre parole, legittima la creazione di un 'contenitore' definibile come Memoria esteriorizzata[53] in cui *tutte le vacche sono nere* soprattutto perché al suo interno si relativizza ogni cosa tranne l'opposizione 'occidentale' *image/texte* (spesso riproposta nella sua versione figurativo/astratto), che fornisce la base implicita per ogni ricerca anche semiotica sul visivo.

[52] Quella di Goody è infatti una definizione 'rigida', in puro 'stile linguistico': "quando parlo di lettura e di scrittura, non impiego l'ampia definizione di Derrida e di altri [scil. Barthes], i quali v'includono qualsiasi uso di segni grafici e perfino qualsiasi interpretazione di segni visibili ('leggere le stelle'). Mi riferisco invece a uno specifico strumento che permette la rappresentazione sistematica del linguaggio, una definizione che dovrebbe escludere i segni mnemonici, utili semplicemente a rammentare quanto è stato detto o quanto bisogna dire" (cfr. J. GOODY, *Le ragioni della scrittura*, intervista a cura di A. R. Leone e G. de Finis, in «MondOperaio», n. 7, luglio 1989, pp. 126-7; la cit. è a p. 127; cfr. anche la discutibile descrizione dello "sviluppo storico della scrittura" in J. GOODY, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; trad. it. *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milano, 1989, pp. 17-68.

[53] G. DE FINIS, *La scrittura: un tratto tra la civiltà e la barbarie*, in «Il Mondo 3», n. 2/94, 1994, pp. 204-13.

Se la memoria così come la definisce mirabilmente Leroi-Gourhan[54] – ma se ne potrebbe facilmente produrre una definizione in stile lotmaniano – può costituire una efficace 'soglia esterna' (*fuzzy*) destinata a tener fuori di sé il non-semiotico (ciò che manca di articolabilità, Eco), il problema di una 'soglia interna' che individui la specificità dei differenti fenomeni grafici resta intatto. A quel problema, credo, la proposta e il modello di Elkins citato più in alto possono dare un'altrettanto 'sfumata' soluzione.

L'"esplicitabilità linguistica", del resto – il criterio scelto da Cardona nella sua definizione – sembra proprio troppo debole per costituire tale soglia interna, ed il rischio che si corre nel non scegliere è di riproporre dicotomie solo apparentemente nuove e alternative quale quella tra l'*immediatezza* delle 'pittografie' e l'*economicità* delle scritture alfabetiche (una variante dell'opposizione fra codificazione del pensiero *vs* codificazione della lingua, che il linguista aveva abbozzato nei suoi ultimi mesi di vita): "[...] ogni ordinamento presuppone un criterio portante, e anche le scritture possono essere ordinate secondo vari criteri. Potremmo ordinarle ad esempio secondo un asse che da un lato va in direzione della massima immediatezza comunicativa, la presa diretta col pensiero, e dall'altro va in direzione della massima fedeltà ad una lingua orale, della quasi assoluta foneticità. Non c'è dubbio che un pittogramma sia più immediatamente comunicativo, se è la velocità che conta, del corrispondente messaggio formulato in scrittura fonetica; ma la scala si capovolgerà se il criterio diventa l'economicità dei segni [...] o la non ambiguità del messaggio [...] Come si vede, la questione resta aperta; personalmente non vedo un criterio obbligato; oggi non sarebbe pensabile usare largamente una scrittura che non fosse quella fonetica che effettivamente usiamo; ma questo perché i criteri sono dati a priori

[54] A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, *op. cit.*, vol. 2.

(l'economicità e la non ambiguità sono i criteri per noi prevalenti, quanto alla velocità abbiamo altri modi per accelerare il tempo di trasmissione del messaggio); e anche così, è notevole il fatto che quando ci serve una comunicazione molto rapida, e magari interlinguistica, ricorriamo ai pittogrammi (negli aeroporti, per esempio)"[55]. Molti passaggi di questo brano sono interessanti e discutibili. Anzitutto, è vero che la massima immediatezza comunicativa significhi *tout court* "presa diretta col pensiero" – che cioè una forma del contenuto di tipo linguistico diventi ingombrante e lenta? E siamo così certi che i pittogrammi siano veramente questa lingua del Puro Pensiero, perciò *pre-* ed *a-* linguistici ad un tempo (è la speranza dei 'creatori di lingue perfette')?[56]. Non ne facciamo così un qualcosa di semioticamente 'ambiguo' (di "linguisticamente esplicitabile", appunto)? E tale caratterizzazione, in ogni caso, non è forse inferibile a partire da situazioni grafiche in cui *già esiste* una scrittura 'non-immediata/non-ambigua/economica' come la nostra? Si tratta perciò di un criterio che non 'funziona' per quegli universi culturali nei quali "le immagini *sono* il testo" perché "non c'è distinzione fra la parola [scritta] e l'immagine"

[55] G. R. CARDONA, *Il riscatto della scrittura*, intervista a cura di G. de Finis e A. Perri, in «MondOperaio», nn. 4-5, aprile-maggio 1988, pp. 41-58; la cit. è a p. 55.

[56] È di particolare interesse riconsiderare l'importanza che proprio la codificazione scritta ha svolto nelle diverse vicende legate alla ricerca di una lingua perfetta: quasi che con un codice grafico appropriato ci si potesse staccare non solo dalla *forma idiosincratica (del contenuto e dell'espressione)* di ogni lingua storico-natuale ma anche – potenza della "distanza enunciativa"! – dalla variabilità storica dei codici linguistici stessi. La scrittura diventava *la metafora stessa di ciò che si voleva fosse il linguaggio: un cloak, un codice fisso fuori dall'uso, dal tempo e dalle culture*. E la scrittura stessa, invece – proprio per la sua *la sua funzione di relais interpretativo* – si 'vendicava' mostrando quanto un codice possa essere sensibile ai contesti, mobile, incastonato nel tempo e nella cultura che lo ha prodotto e 'vittima' di continue ri-semantizzazioni ed interpretazioni (talora, come quelle ermetiche e kircheriane, addirittura aberranti).

(così si esprime Elizabeth Hill Boone[57] parlando dei sistemi glifici mixtechi e aztechi; ma l'affermazione ha una sua plausibilità semiotica e pragmatica anche per l'arte rupestre europea e altri sistemi notazionali neolitici).

Il contenitore senza suddivisioni che non siano quelle banali della dicotomia *oralità/scrittura fonetica* – come si è visto ormai del tutto superata, e che in ogni caso lascia da una parte della 'scatola' l'arte rupestre di tutto il pianeta ma anche, mescolati fra loro, i sistemi simbolici africani, mixtechi, aztechi e degli Indiani del Nord America, ciascuno provvisto di dinamiche comunicative particolari – non riesce a creare le precondizioni per l'identificazione di *situazioni contrastive*: le analisi più accorte e recenti, infatti, vanno proprio verso una riconfigurazione del modello relativista che tenga specificamente conto – come di un fattore *emic* rispetto alla configurazione culturale dei contesti d'uso, determinante per l'evoluzione strutturale di una scrittura – delle scelte (implicite o esplicite) da parte di una data cultura dei *criteri alla base della funzionalità di un sistema di segni grafici* – i quali non debbono esser *dati a priori*, come lamentava a giusto titolo Cardona e come i 'sintomi dello scrittorio' sin qui evidenziati non fanno che dimostrare.

Assai diversa sarebbe l'utilità di tale contenitore ove lo si ridisegnasse alla luce di un'ipotesi semiotica 'forte' che lo vede come *materializzazione dell'Enciclopedia* di una cultura e ne individua volta per volta le *specificità di articolazione*, senza 'rigide' o dogmatiche dicotomizzazioni tra 'campi di formazione' del contenuto linguistico che *hic et nunc* (nell'Occidente del secolo XXI) sono ben distinti ma altrove potrebbero non esserlo (o meglio, esserlo diversamente): la 'soglia interna' della Memoria, in tal modo, sarà data dall'esteriorizzazione di

[57] E. Hill Boone, W. D. Mignolo, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes*, *op. cit.*, p. 20.

contenuti *già (anche) linguistici* – non dunque meramente "esplicitabili" nel 'sistema modellizzante primario' –, un sottoinsieme della Cultura entro cui la 'traduzione' linguistica non è sovrimposta ma è *creata ex tunc* all'atto della produzione. Così si può scrivere 'per immagini' (le potenzialità dello strumento grafico utilizzato saranno certo diverse da quelle dell'alfabeto ma diverse anche da quelle dell'iconologia, che dell'esistenza dell'alfabeto è un precipitato); si può scrivere plasticamente con le statue ed i bassorilievi (le culture della Mesoamerica lo hanno fatto per secoli); si può persino scrivere 'per oggetti' – posto che gli oggetti siano assunti entro una dinamica sistemica che assegni a ciascuno di essi un *valore linguisticamente situato e pragmaticamente manifestabile*: in linea di principio, se non c'è un limite fisso alle possibili scelte di *media* in grado di materializzare il linguaggio, sarà proprio la mutevolezza dei contesti sociologici d'uso e produzione (l'"integrazione fra specifiche forme di attività" di Harris) a *limitare* la scelta dei livelli di articolazione della forma linguistica e dei contenuti testuali da trasmettere.

Solo mitigando l'astrattezza dell'"internal evidence" e coniugando ad essa un'analisi (etnografica e/o storica) delle *pratiche* (di grafismo, scrittura, lettura) si può in definitiva costruire un criterio (non etnocentrico, né banalmente dicotomico) che possa, a condizioni date, includere o escludere una specifica *modalità (semiotica) di esteriorizzazione (artificiale perché culturale) della memoria* dal 'campo' (necessariamente *fuzzy*) delle 'scritture'. Dando così di volta in volta una risposta alla 'vera' domanda, sempre quella: *quando è scrittura?*