

La scrittura come rappresentazione del sé e dell'altro

Alessandro Campus

ALTERITAS ACADEMY PRESS

LA SCRITTURA

come rappresentazione

del sé e dell'altro

Alessandro Campus



ALTERITAS ACADEMY PRESS

ENTI PROMOTORI

Alteritas - Interazione tra i popoli

PROGETTO GRAFICO

Simona Marchesini, Alessandro Campus

REDAZIONE A CURA DI

Simona Marchesini, Tommaso Poggi.

STAMPA

La stampa in formato digitale di questo volume è a cura di Alteritas - Interazione tra i popoli ed è disponibile presso <https://alteritas.it>

ISBN e-book: 978-88-947814-2-7

DOI: 10.60973/Campus-Scrittura2025

Finito di comporre a novembre 2025

Alteritas, via Seminario 8 - 37129 Verona (Italia)

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



SOMMARIO

COME UN'INTRODUZIONE	<i>p.</i>	7
CONCETTI DI IDENTITÀ		13
1. Aspetti di identità		13
2. Narrazioni		14
3. Personale <i>vs</i> culturale		16
4. Culturale <i>vs</i> personale		22
NARRARSI NELL'IDENTITÀ: UNA PROSPETTIVA CRONOLOGICA		35
1. Costruire l'identità		35
2. Identità reale, identità mostrata, identità percepita		39
CONCETTI DI SCRITTURA		43
1. Codici		43
2. Definizioni di scrittura		43
2.1 Semasiologie <i>vs</i> emoji <i>vs</i> ideografie		44
2.2 Sequenze ordinate		56
3. La dimensione cronologica della scrittura: conferme ed eccezioni		69
4. La scrittura, quindi?		78
SCRITTURE SCELTE, IDENTITÀ MOSTRATE		79
1. Mostrare/nascondere		79
2. Cambiamenti		83
2.1 Sinosfera – normalizzazioni		83
2.2 Sinosfera – variazioni 1: Corea		86
2.3 Sinosfera – variazioni 2: Vietnam		90
2.4 Sinosfera – variazioni 3: Hmong		92

3. Una conclusione biblica: la distruzione della scrittura	95
CONCETTI DI LETTURA	
1. ‘Leggere è un atto’	99
2. La scoperta della lettura	100
3. Libri parlanti	104
4. Dagli occhi alle orecchie	108
4. Non leggere e ascoltare	114
'PATAFISICA DELLA SCRITTURA	
1. Primo testo: Alfred Jarry	119
2. Secondo testo: Georges Perec	125
LA PAGINA TRA SIGNIFICANTE E SIGNIFICATO	
1. Lewis Carroll / <i>Jabberwocky</i> : dal suono alla lettura	133
2. Kelmscott Press: la pagina da (non) leggere	140
3. <i>Fahrenheit 451</i> : altre pagine da (non) leggere	144
4. Scrivere (e leggere) la pagina	148
5. La pagina identitaria: l'esempio IKEA	151
6. Scrittura e scritture	158
LABIRINTI DI SCRITTURA	
1. Il mondo della scrittura	161
2. Scrittura da vedere, scrittura da non leggere	166
(QUASI) UNA CONCLUSIONE	
ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE	179

Per Francesca Romana Nocchi
che mi ha accompagnato in questo viaggio

Egregi signori!
A quanto si dice,
non so bene dove,
– se non sbaglio in Brasile –
esiste un uomo felice!

Vladimir Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*

Vivere, è passare da uno spazio all'altro,
cercando il più possibile di non farsi troppo
male.

Georges Perec, *Specie di spazi*.

Come un'introduzione

Intorno al 935 d.C., un funzionario giapponese di nome Ki no Tsurayuki scrive l'opera *Tosa nikki* (土佐日記), 'Il diario di Tosa', che inizia con questa frase:¹

Ho sentito dire che i diari sono scritti dagli uomini, tuttavia pure essendo io una donna, voglio provare a scriverne uno.

Invece, è esattamente il contrario: l'autore dell'opera è un uomo e non c'è dubbio che il genere diaristico nel Giappone del periodo Heian (794-1185) era appannaggio delle dame di corte.² Il racconto autobiografico del viaggio da Tosa a Kyoto – al termine dell'incarico di governatore nella città – è scritto interamente con i *kana*, la scrittura sillabica che affianca ancora adesso i *kanji*, gli ideogrammi di origine cinese,³ così come con lo stesso sistema di scrittura Ki no Tsurayuki redige la prefazione al *Kokin Wakashū* (古今和歌集) o *Kokinshū* (古今集), 'Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne', commissionata dall'imperatore Daigo, cui fu presentata, completa, nel 905.

L'invenzione dei *kana* ha sicuramente favorito un'alfabetizzazione diffusa, dato che i due sillabari giapponesi hanno un numero relativamente piccolo di segni: il *hiragana* e il *katakana* sono composti da 46 segni ognuno. Il *Tosa nikki* è una delle prime opere scritte interamente con i *kana* e proprio perché sarebbe stato considerato inappropriato che un uomo utilizzasse il sillabario *kana* anziché i *kanji*, Ki no Tsurayuki si nasconde, mostrandosi come donna;⁴ i caratteri cinesi e l'*hiragana* (una delle due scritture sillabiche, a fianco del *katakana*) avevano funzioni e usi diversi: i caratteri cinesi erano usati per scrivere documenti pubblici, poesie cinesi, *sūtra* buddisti e diari ufficiali, mentre il sillabario *hiragana* è stato utilizzato nella composizione di poesie giapponesi, racconti fantastici e diari privati.⁵

¹ Cito dalla traduzione di M. Scalise (1966). V. anche Heldt 2005 e Heldt 2019.

² V. in italiano Valensin (a cura di) 1970.

³ *Kanji* (漢字) letteralmente significa 'caratteri *han*', cioè 'caratteri cinesi'.

⁴ V. Duthie 2023, pp. 255-268.

⁵ Proprio per continuare la finzione, Tsurayuki, in un altro passo del proprio diario, annota: 'Anche quel giorno, nella residenza ufficiale del governatore continuò il banchetto con un gran frastuono; persino ai servitori si offrivano doni. Si recitavano ad alta voce poesie cinesi. Il padrone di casa, gli ospiti e anche altre persone ivi convenute, si scambiavano, recitandole, poesie giapponesi. Io non so scrivere le poesie cinesi, essendo ciò difficile per me che sono donna'.

La possibilità di scrivere con un sistema notevolmente più semplice ha permesso a donne di produrre, durante questo periodo, le più grandi opere letterarie del Giappone, come il *Genji monogatari* (源氏物語, ‘Il racconto di Genji’) di Murasaki Shikibu e il *Makura no sōshi* (枕草子, ‘Note del guanciale’) di Sei Shōnagon.⁶ La scrittura cinese, comunque, continuava ad avere un grande prestigio.⁷

Il livello di alfabetizzazione del Giappone medievale era quindi piuttosto alto: una dama di corte doveva saper scrivere sia i *kanji* sia i *kana*, conoscere i testi sia cinesi sia giapponesi, improvvisare poesie... E così, alla conclusione della propria opera, Sei Shōnagon può scrivere:⁸

Ma quel che più mi angustia, in definitiva, è proprio il fatto che queste mie note siano state scoperte. Ne fu responsabile il luogotenente di sinistra Tsunefusa, quand'era ancora governatore di Ise. Uscirono da un tatami, che gli stavo porgendo sulla terrazza, e il luogotenente le raccolse, precedendomi, e si rifiutò di restituirmele. Mi furono riconsegnate soltanto dopo lungo tempo. E da allora incominciarono a venir divulgare.

Murasaki Shikibu, un'altra dama di corte, invece, scrive di lei che esagera nel mostrare le proprie composizioni in cinese, anche perché vi si possono trovare errori.⁹ Il giudizio negativo di Murasaki è sia sulla persona – ‘ambiziosa’, ‘temeraria’ – sia sulla cultura, richiamando gli errori che Sei farebbe nello scrivere i *kanji* di origine cinese. Muoversi all’interno della cultura scrittoria giapponese era piuttosto complesso. Per una dama di corte occorreva la competenza sia linguistica sia scrittoria cinese e giapponese, la capacità di recitare a memoria e improvvisare poesie, saper conversare. Ma proprio lo sviluppo della scrittura sillabica ha consentito l’accesso alla produzione letteraria anche alle donne. Il problema giapponese, come sarà poi anche per la Corea, è che la lingua cinese è molto diversa dal giapponese e quindi la scrittura tramite i sinogrammi presenta

⁶ Seeley 1991, pp. 59-89, in part. pp. 70-75; Yoshikawa 2023.

⁷ Nel *Genji Monogatari*, II capitolo, si legge: ‘Portai avanti quella relazione anche se non ero attratto in modo particolare, per il rispetto che mi incuteva il padre, ma la donna mi mostrò un grandissimo attaccamento e si prese cura di me in tutti i modi. Perfino durante i nostri colloqui notturni mi intratteneva su ciò che era necessario per la mia cultura e per una carriera pubblica e nelle sue lettere si guardava bene dal far ricorso ai semplici *kana*, ma scriveva in cinese con la massima sicurezza; insomma, non mi fu possibile interrompere la nostra storia, ma sotto la sua guida imparai a comporre in un discreto cinese e anche oggi non posso che esserne riconoscente’ (cito dalla traduzione di M.T. Orsi 2012).

⁸ Cito dalla traduzione di Origlia (a cura di) 1988.

⁹ ‘Donna Sei Shōnagon. Una persona molto orgogliosa. Ha molta coscienza del proprio valore e sparge dovunque i suoi scritti cinesi: eppure se li studiassimo da vicino troveremmo che anche questi sono ben lunghi dal non contenere errori. Cerca sempre di essere originale e le persone di questa specie possono dare sui nervi. Temo che si stia preparando dei guai per l'avvenire. Una persona che ha troppo ricchi doni naturali, che si lascia facilmente vincere da un carattere emotivo anche quando dovrebbe essere più riservata, che non può distogliersi da nessuna cosa che la interessa, finirà a suo dispetto per perdere il controllo di sé. Come potrà una persona così ambiziosa e temeraria finire felicemente i suoi giorni?’ [cito dalla traduzione in Valensin (a cura di) 1970].

grandi difficoltà quando viene usata per notare il giapponese; scrive infatti il compilatore del *Kojiki* (古事記), la più antica opera letteraria del Giappone (712 d.C.):¹⁰

Nei tempi antichi farsi intendere parlando era semplice. Come mettere le parole per iscritto resta un dilemma. Se i caratteri li si usa per quello che significano, nel narrare, i vocaboli non toccano le nostre corde più intime, ma se li si asserve tutti alle sonorità della lingua il testo si fa troppo lungo. Per cui ho scelto talora di mescolare nella stessa frase caratteri usati per quello che significano con caratteri usati per esprimere i suoni, talora di scrivere soltanto con caratteri usati per quello che significano. Le parole difficili le ho chiarite in note ma non ho aggiunto spiegazioni dove il senso è facile da capire.

Gli esempi presentati riguardano il mondo giapponese, presi come esemplificazione di una società nella quale era normale una situazione di bilinguismo (giapponese e cinese) e di multigrafismo relativo (*kanji* e *kana*), complicata dal fatto che i *kana* possono avere due pronunce diverse: *on* (*on'yomi*), la pronuncia cinese, e *kun* (*kun'yomi*), la pronuncia giapponese. Ad esempio, il *kanji* 原 ha la pronuncia *on gen* e la pronuncia *kun hara*; questo *kanji* è formato da 厂, che indica una roccia, e 泉, la rappresentazione di una sorgente di acqua; dal significato originale di ‘sorgente’ ha assunto il significato di ‘origine’, ‘originale’. Questa situazione di multigrafismo in giapponese è chiamata *kanji-kana majiribun* (漢字仮名交じり文), letteralmente ‘testo misto *kanji* e *kana*’.

Come visto, durante il periodo Heian si scriveva con *kanji* e in cinese o con *kana* e in giapponese: scegliere come scrivere assumeva un carattere fortemente identitario dal punto di vista sociale. Ma se in questo caso si trattava di una scelta individuale – personale, sociale, di genere... –, in altre situazioni le scelte sono fatte a livello statale, per presentare una determinata identità culturale.

Nelle pagine che seguono affronto proprio questo aspetto della scrittura, la rappresentazione della (delle) identità.

*

*

*

Questo volume nasce da diverse esigenze, anzi da varie urgenze, di tipo personale e scientifico, due aspetti che nei miei contributi non possono esser precisamente distinti e soprattutto in questo caso. Nel corso dei miei diversi lavori ho scritto molte volte che noi siamo ciò che raccontiamo: pensavo che la narrazione, anche la narrazione che si fa a sé stessi, servisse a costruire la propria identità, declinata in identità personale, relazionale, sociale... Questo concetto si inseriva all'interno del grande mosaico di elementi che

¹⁰ Cito da Villani (a cura di) 2006.



Fig. 1. Tosa Mitsuoki (1617-1691), Murasaki Shikibu che compone il *Genji Monogatari* (fonte Wikipedia, public domain).

forma, nel suo insieme, il complesso della comunicazione, nella sua più vasta accezione. In più, vedeva il racconto, la narrazione, come uno degli elementi più evidenti della descrizione di sé.

Nel tempo però mi sono convinto che non è esattamente così o, meglio, che si deve ancora precisare qualche aspetto: il problema che non avevo preso in considerazione è nella differenza tra un'identità personale – identità storica e culturale – e un'identità mostrata. Partendo da queste riflessioni, mi pare che quello della scrittura sia un punto di vista particolarmente significativo; nel processo scrittoriale sono infatti interessate diversi componenti che attivamente partecipano alla formazione dell'epifenomeno consistente nella materialità della scrittura. Ma questo epifenomeno è (soltanto) ciò che rimane di un'attività ben più vasta e ben più lunga.

Su queste direttive si svolgono le riflessioni che presento in queste pagine, consci del fatto che più mi addentro nel mondo delle scritture più mi rendo conto che quello della comunicazione scritta è un universo nel quale ogni cultura – ed ogni persona – esprime una grande parte di sé.



Fig. 2. Torii Kiyonaga (1752-1815), *Sei Shonagon* (fonte Wikipedia, public domain).

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

Per rendere questo volume il più possibile fruibile, ho riportato le traduzioni dei testi citati in lingue straniere; ove non altrimenti indicato tali traduzioni sono mie.

*

*

*

Va da sé che un volume come questo è debitore nei confronti di molte persone, con le quali ho parlato, con le quali mi sono confrontato, che mi hanno dato molte idee e molti spunti. In particolare, Simona Marchesini e Tommaso Poggi hanno letto questo volume, intervenendo con accuratezza e discrezione e rendendolo migliore.

Ma voglio ricordare soprattutto Francesca Romana Nocchi, che, pazientemente, ha ascoltato i miei pensieri e mi ha dato preziosi consigli; poi, ha letto queste pagine, dandomi tanti suggerimenti.

Francesca, grazie.

Concetti di identità

We are all storytellers, and we are the stories we tell.

‘Siamo tutti narratori e siamo le storie che raccontiamo’.

McAdams, Josselson, Lieblich 2006, p. 3.

1. Aspetti di identità

Può sembrare banale, ma il concetto di identità non può esser racchiuso in una semplice definizione. È riduttivo parlare di una sola identità, dato che ognuno di noi partecipa attivamente alle più diverse attività, ognuna delle quali ha bisogno, nel vero senso della parola, di aver proposta una diversa identità o, meglio, un diverso aspetto della propria identità.¹ In questo senso, sarebbe più corretto parlare di *identities* più che di *identity*.

Come già da tempo hanno mostrato Vivian L. Vignoles, Seth J. Schwartz e Koen Luyckx, si possono definire tre diverse identità: individuale, relazionale e collettiva.² L’identità individuale, o personale, è quella che ci consente di individuarci come persone; l’identità relazionale permette di metterci in rapporto con gli altri, all’interno di un ruolo come possono esser quelli di figlio, moglie, marito, parente, lavoratore, amico...; l’identità collettiva, infine, ci definisce nel senso di appartenenza a gruppi e società. Quest’ultima, a ben vedere, ricalca a livello personale il concetto di cultura, come un insieme di valori condivisi da un gruppo sociale; in questo modo si possono definire anche le cosiddette ‘sottoculture’ che, insieme, formano l’intero spettro culturale di una società.

Queste diverse *identities* (talvolta preferisco usare la parola inglese, dato che in italiano ‘identità’ è invariabile) non sono date una volta per sempre, ma sono in continuo cambiamento, trasformazione, di volta in volta in cerca dinamicamente di un equilibrio. Va però considerato un ulteriore aspetto importante, quello della scelta di mostrare, coscientemente o meno, l’una o l’altra identità e, soprattutto, in che modo mostrarla.

Va poi notato che i modi di manifestare la/le propria/proprie identità sono tanti. Infatti, in una cultura non alfabetizzata – nel senso di un gruppo sociale nel quale la scrittura o non è presente o ha una funzione molto marginale – l’identità si esplica

¹ Campus 2022, pp. 291-314.

² Vignoles, Schwartz, Luyckx 2011.

direttamente con la presenza o indirettamente per mezzo del racconto di altri; nelle società che conoscono l'uso della scrittura invece l'identità si mostra anche tramite la scrittura, da intendersi sia come contenuto sia come forma.

2. Narrazioni

Scrive Dan P. McAdams³ che l'identità stessa assume la forma di una storia, completa di ambientazione, scene, personaggi, trame e temi. Le narrazioni della propria vita si basano su fatti biografici, ma vanno oltre gli avvenimenti, poiché le persone si appropriano selettivamente degli aspetti dell'esperienza vissuta, interpretano il passato e costruiscono il futuro per organizzare racconti che abbiano senso per se stessi e per i propri interlocutori. Queste storie sono costruzioni psicosociali e gli autori sono le persone stesse, ma all'interno del contesto culturale. In quanto tali, le storie di vita individuali riflettono i valori e le norme culturali, oltre che una visione personale e caratteristica. I racconti sono comprensibili all'interno della specifica cornice culturale, eppure differenziano anche una persona dall'altra, così fondando e confermando l'identità personale, che crea la diversità di ognuno di noi.

Tali identità, che McAdams definisce *narrative identity*, si dispiegano attraverso tutta la vita, attraverso il racconto che facciamo di noi stessi a noi stessi. Proprio il raccontare ci definisce in quanto soggetti specifici, tracciando un confine tra chi racconta e chi ascolta. Costruzioni identitarie, quindi, che vedono diversi attori: l'identità si afferma per confronto e, in linea di massima, per contrasto. Fondamentalmente, si tratta della dialettica tra 'io' e 'gli altri', intendendo non solo l'"io" personale, ma anche l'"io" culturale: in questo senso, la formazione dell'identità del gruppo – sia sociale sia culturale – si basa sulla distanza che si vuol mettere tra sé e gli altri.

Aggiungo che nelle narrazioni, poi, si è contemporaneamente autori ed attori: il racconto di sé si configura come una vera e propria *performance*, nella ricerca di una espressione della propria personalità – identità – che a conti fatti non ha la pretesa di esser oggettiva, ma è il *fil rouge* assolutamente soggettivo che unisce i singoli ricordi personali e culturali. Rappresentare e rappresentarsi è un modo per definire sé stessi e, quindi, gli altri. Ovviamente, nessun racconto è neutro, ogni nostro gesto linguistico è verso una comunicazione che definirei 'orientata'. Un tipico esempio di comunicazione formalmente ineccepibile, ma assolutamente fuorviante, è il seguente:⁴

Captain L- had a first mate who was at times addicted to the use of strong drink, and occasionally, as the slang saying has it, 'got full.' The ship was lying in a port in China, and the mate had been on shore and had there indulged rather freely in some of the vile compounds common in Chinese ports. He came on

³ Nella vasta produzione dello studioso, v. McAdams 2018, McAdams, Josselson, Lieblich (eds.) 2006 e McLean *et alii* 2020.

⁴ Trow 1905, pp. 14-16.

board, ‘drunk as a lord,’ and thought he had a mortgage on the whole world. The captain, who rarely ever touched liquors himself, was greatly disturbed by the disgraceful conduct of his officer, particularly as the crew had all observed his condition. One of the duties of the first officer is to write up the ‘log’ each day, but as that worthy was not able to do it, the captain made the proper entry, but added: ‘The mate drunk all day.’ The ship left port the next day and the mate got ‘sobered off.’ He attended to his writing at the proper time, but was appalled when he saw what the captain had done. He went on deck, and soon after the following colloquy took place:

‘Cap’n, why did you write in the log yesterday that I was drunk all day?’

‘It was true, was n’t it?’

‘Well, ‘lowing ‘t was, it was a bad thing to say about me.’

‘It was true, was n’t it?’

‘Yes, but what will the owners say if they see it? ‘T will hurt me with them.’

But the mate could get nothing more from the captain than, ‘It was true, was n’t it?’

The next day, when the captain was examining the book, he found at the bottom of the mate’s entry of observation, course, winds, and tides: ‘The captain sober all day.’ He went on deck in high dudgeon, met the mate – who saw that a storm was brewing – and then another dialogue took place as follows:

‘What did you mean, you rascal, by writing in the log that I was “sober all day,” yesterday?’

‘It was true, was n’t it, Cap’n?’

‘You know I never drink liquors, and am always sober, and of course it was true.’

The captain, upon second thought, realized that the whole thing was a huge joke, and his cooler judgment reasserting itself, he desisted from further questioning of the mate.

‘Il capitano L– aveva un primo ufficiale che a volte era dedito all’uso di bevande forti e occasionalmente, come dice l’espressione gergale, “si riempiva”. La nave era ormeggiata in un porto in Cina e il secondo era stato a terra e lì si era concesso piuttosto liberamente alcuni di quei vili intrugli comuni nei porti cinesi. Era salito a bordo ‘ubriaco fradicio’ e pensava di avere un’ipoteca sul mondo intero. Il capitano, che raramente toccava liquori, era molto turbato dalla condotta vergognosa del suo ufficiale, in particolare perché tutto l’equipaggio aveva notato le sue condizioni. Uno dei doveri del primo ufficiale è quello di scrivere il “diario di bordo” ogni giorno, ma poiché quel brav’uomo non era in grado di farlo, il capitano fece la registrazione corretta, ma aggiunse: “Il secondo era ubriaco tutto il giorno”. La nave lasciò il porto il giorno dopo e il secondo “era sobrio”. Si mise a scrivere al momento opportuno, ma fu sconvolto quando vide cosa aveva fatto il capitano. Salì sul ponte e subito dopo ebbe luogo il seguente colloquio: “Capitano, perché ieri ha scritto sul diario di bordo che ero ubriaco tutto il giorno?” “Era vero, giusto?” “Beh, se lo fosse, è stata una brutta cosa da dire su di me”. “Era vero, giusto?” “Sì, ma cosa diranno i proprietari se lo vedranno? Mi nuocerà verso di loro”. Ma il secondo non riuscì a ottenere altro dal capitano se non: “Era vero, giusto?” Il giorno dopo, quando il capitano stava esaminando il diario di bordo, trovò in fondo alla parte del secondo con osservazioni, rotta, venti e maree: “Il capitano era sobrio tutto il giorno”. Salì sul ponte indignato,

incontrò il compagno, che vide che si stava preparando una tempesta, e poi ebbe luogo un altro dialogo, il seguente:

“Cosa intendevi, mascalzone, scrivendo sul diario di bordo che ieri ero “sobrio tutto il giorno”?”

“Era vero, giusto, capitano?”

“Sai che non bevo mai liquori e sono sempre sobrio, e naturalmente era vero”.

Il capitano, dopo averci pensato due volte, si rese conto che l'intera faccenda era una grande barzelletta e, riaffermando il suo giudizio più freddo, rinunciò a fare ulteriori domande al compagno.

Senza addentrarmi nell'analisi di questo tipo di argomentazioni,⁵ è evidente il fatto che un'affermazione formalmente corretta – il capitano del racconto appena riportato effettivamente era sobrio – possa indurre a credere l'esatto opposto – il capitano di solito è ubriaco. In questo modo, il racconto di una situazione è apparentemente neutro, ma di fatto orienta il lettore verso una descrizione che non si verifica. La direzione che il secondo della nave vuol dare al lettore del diario di bordo è possibile solo perché l'espressione è scritta. Infatti se nella comunicazione orale il tono della voce, l'insistenza su una parola, le pause, le espressioni del viso... tutto contribuisce a rendere il discorso maggiormente comprensibile, invece nella comunicazione scritta questo non è possibile. È vero che, in particolare nella stampa, si possono modificare alcuni caratteri e renderli in *corsivo*, **grassetto**, MAIUSCOLETTTO, sottolineato, in esponente o in deponente, però questo è solo un tentativo di riprodurre la complessità dell'oralità. Ugualmente, i segni di interpunkzione cercano di ricalcare il ritmo della frase, ma con ben poca fedeltà.

3. Personale *vs* culturale

Ed ecco il caso di Georges Perec, che nel suo *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*,⁶ presenta un testo totalmente privo di punteggiatura quindi, come scrive lo stesso autore,⁷

Arriver à un texte réellement linéaire donc totalement illisible.

‘Arrivare a un testo veramente lineare, quindi assolutamente illeggibile’.

Perec, in una lettera del 7 luglio 1969 a Maurice Nadeau, scrive:⁸

⁵ V. il capitolo *Come dire il falso dicendo il vero* in Cattani 2001, pp. 151-162, con diversi esempi.

⁶ Perec 2008 (trad. di E. Caillat).

⁷ In una lettera a Jacques Perriault citata nella postfazione di Bernard Magné in Perec 2008.

⁸ Perec 1990 (trad. di R. Delbono).

*Depuis septembre dernier, époque à laquelle j'ai achevé *La Disparition*, j'ai fait plusieurs ouvrages « de commande », pour la plupart d'ailleurs intéressants : le petit traité de go (avec Roubaud et Lusson) ; un très long exercice de style pour la revue *Enseignement programmé*, dans lequel, faisant exactement le contraire de ce qu'avait fait Queneau dans « *Un conte à votre façon* », j'ai développé linéairement un organigramme : alors que la situation donnée (demander une augmentation à son chef de service) tient, avec toutes ses hypothèses, alternatives et décisions, sur un schéma d'une page, il m'en a fallu 22 à doubles colonnes et pas gros caractères pour explorer successivement toutes les éventualités ; cet exercice, fondé sur la redondance, s'est avéré suffisamment intéressant, et amusant, pour que j'en tire, quelques mois après, une pièce radiophonique (*Hörspiel*) à l'intention de la radio allemande (Sarrebruck, Cologne, etc.) ; j'ajoute à ces travaux de commande un qui ne l'est pas, à savoir l'article sur l'*Histoire du lipogramme*, mais qui m'a tout de même occupé pendant presque trois mois.*

‘Dallo scorso settembre, quando ho portato a termine *La scomparsa*, ho prodotto diverse opere “su commissione”, la maggior parte delle quali interessanti: il piccolo trattato sul go (con Roubaud e Lusson); un lunghissimo esercizio stilistico programmato per la rivista *Enseignement programmé*, in cui, facendo esattamente il contrario di quanto aveva fatto Queneau in “Un racconto a modo tuo”, ho sviluppato linearmente un organigramma: mentre la situazione data (chiedere un aumento al suo capo di dipartimento) si inserisce, con tutte le sue ipotesi, alternative e decisioni, su un diagramma di una sola pagina, me ne sono servite 22 con doppie colonne e caratteri non grandi per esplorare successivamente tutte le eventualità; questo esercizio, basato sulla ridondanza, si è rivelato abbastanza interessante e divertente da permettermi di produrre, qualche mese dopo, uno spettacolo radiofonico (*Hörspiel*) per la radio tedesca (Saarbrücken, Colonia, ecc.); A questi lavori su commissione ne aggiungo uno che non lo è, ovvero l’articolo sulla Storia del lipogramma, ma che comunque mi ha tenuto impegnato per quasi tre mesi’.

La lettura de *L'art et la manière*, alla fine, si rivela un gioco, un gioco di ruolo; al termine della lettura acquista significato lo schema messo in fondo al testo, un diagramma di flusso che quasi sostituisce la lettura del testo; le 16 pagine del testo originale⁹ risultano superflue e, vedendo lo schema, si comprende la mancanza della punteggiatura nel testo, perché deve fluire senza interruzioni, come fluisce il diagramma.

E allora, nella narrazione, è possibile arrivare ad una ‘autentica’ definizione di sé in astratto, avulsa dal contesto nel quale la comunicazione si esplicita? A maggior ragione, quando – è il caso di Georges Perec – i confini tra finzione e realtà sono talmente labili da non riuscire a capire in che modo l’Autore si (vuol) mostra(re). Basti leggere l’inizio di *Je suis né*¹⁰ per rendersi conto che anche un dato apparentemente banale come la data di nascita non è poi così scontato nel racconto di sé che egli porta avanti:

⁹ Pubblicato per la prima volta in *Communication et langages*, 17, 1973, pp. 41-56.

¹⁰ Perec 1990.

*Je suis né le 7.3.36. Combien de dizaines, de centaines de fois ai-je écrit cette phrase ? Je n'en sais rien. Je sais que j'ai commencé assez tôt, bien avant que le projet d'une autobiographie se forme. J'en ai fait la matière d'un mauvais roman intitulé *J'avance masqué*, et d'un récit tout aussi nul (qui n'était d'ailleurs que le précédent mal remanié) intitulé *Gradus ad Parnassum*.*

On remarque d'abord qu'une telle phrase est complète, forme un tout. Il est difficile d'imaginer un texte qui commencerait ainsi :

Je suis né.

On peut par contre s'arrêter dès la date précisée.

Je suis né le 7 mars 1936. Point final. C'est ce que je fais depuis plusieurs mois. C'est aussi ce que je fais depuis 34 ans et demi, aujourd'hui !

En général on continue. C'est un beau début, qui appelle des précisions, beaucoup de précisions, toute une histoire.

Je suis né le 25 décembre 0000. Mon père était, dit-on, ouvrier charpentier. Peu de temps après ma naissance, les gentils ne le furent pas et l'on dut se réfugier en Égypte. C'est ainsi que j'appris que j'étais juif et c'est dans ces conditions dramatiques qu'il faut voir l'origine de ma ferme décision de ne pas le rester. Vous connaissez la suite...

‘Sono nato il 7.3.36. Quante decine, quante centinaia di volte ho scritto questa frase? Non lo so. So che ho cominciato abbastanza presto, ben prima che il progetto di un'autobiografia si formasse. Ne ho tratto materia per un brutto romanzo intitolato *J'avance masqué*, e per un racconto altrettanto pessimo (che tra l'altro non era che il precedente mal rimaneggiato) intitolato *Gradus ad Parnassum*.

Si può notare in primo luogo che una frase del genere è completa, costituisce un tutto. È difficile immaginare un testo che cominci così:

Sono nato.

Ma ci si può invece interrompere, una volta precisata la data.

Sono nato il 7 marzo 1936. Punto e basta. È quello che faccio da diversi mesi. È anche quello che faccio oggi, da ben 34 anni e mezzo!

Di solito si continua. È un bell'inizio, che esige precisazioni, molte precisazioni, tutta una storia.

Sono nato il 25 dicembre 0000. Mio padre, dicono, era falegname. Poco tempo dopo la mia nascita i gentili non lo furono poi tanto e dovettero rifugiarci in Egitto. È così che appresi di essere ebreo ed è in queste drammatiche circostanze che nacque la mia ferma decisione di non restarlo. Conoscete il seguito...’

Come si vede, Perec propone la propria identità ebraica sotto un altro aspetto; nell'ultimo paragrafo del brano appena proposto egli dà di fatto una prospettiva particolare, dando le proprie coordinate culturali tramite un aspetto apparentemente,



Fig. 3. Copertine dell'edizione francese e italiana di Perec 2008.

ma solo apparentemente, asettico, quello della data di nascita.¹¹ Inoltre, oltre ad avere l'ovvio riferimento alla nascita di Gesù, segna anche il rapporto con l'ambiente cristiano francese nel quale egli ha vissuto, avendo trascorso il periodo dell'occupazione tedesca in Francia nella scuola cattolica di Villard-de-Lans (Isére). Infatti nel suo romanzo / autobiografia *W ou le souvenir d'enfance* egli scrive:¹²

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?

‘Non ho ricordi d’infanzia. Fin verso i dodici anni, la mia storia si riassume in poche righe: ho perso mio padre a quattro anni, mia madre a sei; durante la guerra ho vissuto in vari

¹¹ Marcel Bénabou (1985) nel suo articolo *Perec et la judéité* dà i luoghi dell’opera perechiana nella quale si può vedere l’‘ebraicità’ dell’Autore. v. anche Bénabou 2004. Segnalo che a lui è dedicata una voce nell’*Encyclopaedia Judaica* (Bellos 2007²).

¹² Perec 1975a, cap. II (trad. di M. Balmelli). Mantengo il carattere tondo e non il corsivo, come invece faccio di solito nel citare i testi in lingue straniere, per rispettare l’alternanza tondo / corsivo del romanzo di Perec.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

Inspiré par un organigramme paru dans Bull. informations.

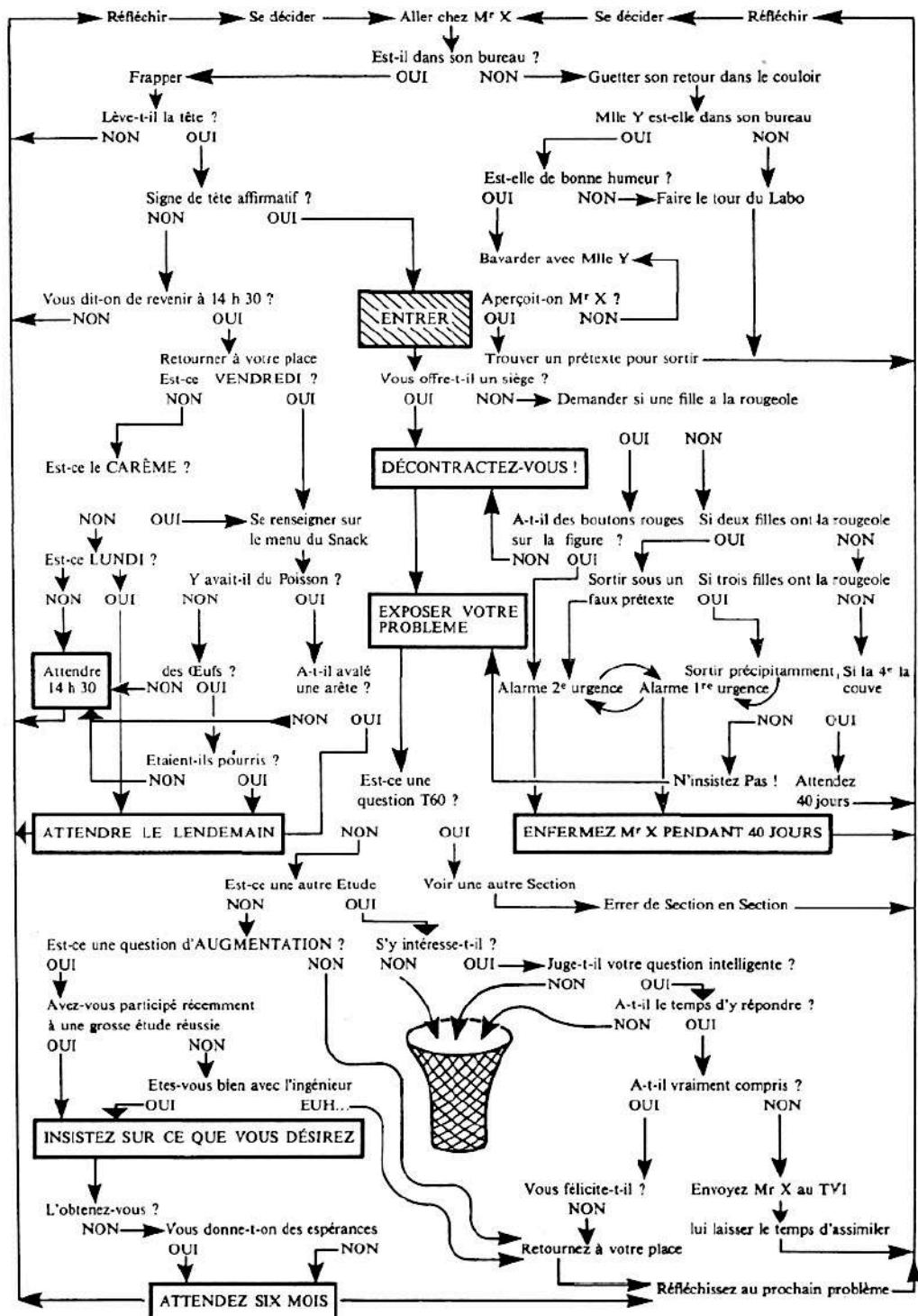


Fig. 4. Schema da Perec 2008.



Fig. 5. Copertine dell'edizione francese e italiana di Perec 1990.

convitti di Villard-de-Lans. Nel 1945 la sorella di mio padre e suo marito mi adottarono. Per lungo tempo quest'assenza di storia mi ha rassicurato: la sua scarna oggettività, la sua evidenza apparente, la sua innocenza mi proteggevano; ma da cosa mi proteggevano se non precisamente dalla mia storia, dalla mia storia vissuta, dalla mia storia reale, dalla mia storia personale che, è lecito supporre, non era né scarna, né oggettiva, né apparentemente evidente, né evidentemente innocente?'

Allora, qual è l'“identità” di Perec? O, meglio, non è forse il caso di chiedersi qual è l'“identità” che lo scrittore vuol mostrare? Nella propria complessa vicenda familiare, sembra quasi che lo Scrittore non abbia altro da mostrare se non dati anagrafici, con una serie di ricordi che egli tenta di ricucire per formarsi una memoria. Scrive molto bene Philippe Lejeune nelle *Avvertenze* premesse al volume *Je suis né*:¹³

Les textes ici rassemblés éclairent ce travail de la mémoire et de l'oubli, cette quête d'identité, cette approche d'une nouvelle stratégie autobiographique.

‘I testi qui riuniti chiariscono questo lavoro della memoria e dell’oblio, questa ricerca d’identità, questo tentativo di una nuova strategia autobiografica’.

¹³ P. Lejeune in Perec 1990.

E l'oblio che Perec cerca di evitare è affrontato ricordando, stilando elenchi su elenchi, quasi a fissare con la scrittura il proprio essere: in *L'Infra-ordinaire* (Perec 1989) ci sono capitoli come *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* e *Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze*, in *J'aime, je n'aime pas* (Perec 1979a) fa l'elenco delle cose che gli piacciono e che non gli piacciono, ma senza un criterio preciso, solo per accumulazione. Ed infatti in diverse occasioni Perec ha mostrato il proprio apprezzamento per le *Note del guanciale* di Sei Shōnagon:¹⁴

Sei Shōnagon ne classe pas ; elle énumère et recommence. Un thème provoque une liste, de simples énoncés ou d'anecdotes. Plus loin, un thème presque identique produira une autre liste, et ainsi de suite ; on aboutit ainsi à des séries que l'on peut regrouper ; par exemple les « choses » émouvantes (choses qui font battre le cœur, choses que l'on entend parfois avec plus d'émotion qu'à l'ordinaire, choses qui émeuvent profondément) ou bien, dans la série des « choses désagréables »

‘Sei Shōnagon non classifica; elenca e ricomincia. Un tema provoca un elenco, semplici affermazioni o aneddoti. Più avanti, un tema quasi identico produrrà un altro elenco, e così via; si ottengono così serie raggruppabili; ad esempio, le “cose” commoventi (cose che fanno battere il cuore, cose che a volte sentiamo con più emozione del solito, cose che ci commuovono profondamente) o, nella serie delle “cose spiacevoli”.

In italiano la parola ‘scrittura’, come anche l’inglese ‘writing’, il tedesco ‘Schreiben’, il francese ‘écriture’, l’ebraico biblico בְּנֵתֶר, il latino ‘scriptura’, ecc., indicano sia tracciare segni, sia comporre opere. L’operazione di Perec è proprio questo: lo scrivere per lui è cercare di fissare se stesso, costruire la pagina come forma e come contenuto.¹⁵

4. **Culturale vs personale**

Se da una parte Perec cerca di costruire un’immagine di sé – per se stesso e per gli altri – utilizzando i pochi ricordi che ha (ricordiamo la sua frase ‘*Je n'ai pas de souvenirs d'enfance*’), dall’altra, quando si affrontano problemi di identità culturale la situazione può essere, e spesso lo è, più complessa. L’identità, o, meglio il concetto della propria identità, può essere sia costruita dall’interno, sia (artificialmente) dall’esterno.

¹⁴ Perec 1985, cap. *Penser/Classer* (trad. di S. Pautasso)..

¹⁵ V. *infra*, il capitolo ‘*Patafisica della scrittura*.

Un caso tipico è quello dei Bantu.¹⁶ È stato il linguista tedesco Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek¹⁷ a coniare nel 1862 la definizione di ‘Bantu’:¹⁸

11. *Among the classes or genders of the nouns in the Prefix-pronominal languages, only two have a decided reference to the distinctions observed in nature, being restricted to nouns denoting reasonable beings, the one in the singular the other in the plural.*

12. *That the derivative prefix and pronouns of this last gender (of personal nouns in the plural) are either actually ba-, or contracted, or in some other manner changed from it, is one of the characteristics of the Bâ-ntu family of languages, which have on this account been called Ba-Languages by Dr. H. Barth.*

11. Tra le classi o generi dei nomi nelle lingue con prefissi pronominali, solo due hanno un chiaro riferimento alle distinzioni osservate in natura, essendo limitate ai nomi che indicano esseri ragionevoli, l'uno al singolare, l'altro al plurale.

12. Il fatto che il prefisso derivato e i pronomi di quest'ultimo genere (dei nomi personali al plurale) siano in realtà *ba-*, o contratti, o in qualche altro modo modificati rispetto a esso, è una delle caratteristiche della famiglia delle lingue *Bâ-ntu*, che per questo motivo sono state chiamate *lingue Ba* dal dott. H. Barth.

La definizione Bantu, proposta, come detto, per definire una vastissima famiglia linguistica africana, è entrata nel lessico dell'antropologia ed è applicata per riunire una serie di culture. Ma si tratta di un'astrazione. Théophil Obenga¹⁹ solleva un punto cruciale nella linguistica storica: la natura concettuale, piuttosto che empirica, delle proto-lingue o ‘lingue comuni ricostruite’; entità linguistiche come il Proto-Bantu o il Proto-Indoeuropeo non devono essere interpretate come lingue antiche effettivamente parlate e documentate, ma come modelli ricostruttivi. Queste proto-lingue, pur essendo fondamentali per la comprensione delle relazioni genetiche tra le lingue di una famiglia, rappresentano un sistema di correlazioni e di regolarità fonologiche e morfologiche dedotte a posteriori. Esse descrivono lo stato di un sistema linguistico prima che le sue ramificazioni, come le attuali lingue Bantu, si differenziassero.

Dal punto di vista dell'archeologia linguistica, l'autore evidenzia un'illusione metodologica: l'assenza di evidenze dirette. Poiché non esistono tracce storiche, testuali o audio di queste lingue parlate in epoche remote, la loro ricostruzione si basa esclusivamente sul metodo comparativo e sulla logica deduttiva. Questo approccio, sebbene scientificamente rigoroso, produce un'astrazione teorica e non una lingua reale

¹⁶ Nurse 2006².

¹⁷ Silverstein 1968.

¹⁸ Bleek 1862, §§ 11-12, p. 3; v. anche § 140, p. 26: ‘*For example, the Kafir word a-bâ-ntu (people), Se-tshuâna bathu, Isubu and Dualla batu, Benga bato, Southern Tekeza (Ma-n|olosi) bânu, becomes in the Northern Tekeza vanu, in Sofala, Sena, Tette vânttu, oTiyhererô o-vandu, Nano omano (by assimilation from ovano, formed like ova-lome men).*’ ‘Per esempio, la parola Kafir *a-bâ-ntu* (popolo), Se-tshuâna *bathu*, Isubu e Dualla *batu*, Benga *bato*, Tekeza meridionale (Ma-n|olosi) *bânu*, diventa nel Nord Tekeza *vanu*, in Sofala, Sena, Tette *vânttu*, oTiyherero *o-vandu*, Nano *omano* (per assimilazione da ovano, formato come *ova-lome* uomini).

¹⁹ Obenga 1981.

che può essere collocata in un preciso contesto storico. Le proto-lingue servono dunque come strumenti esplicativi che permettono ai linguisti di tracciare la storia delle lingue, pur non esistendo come documenti storici tangibili. Di fatto, per Obenga non c'è alcuna prova, anche se è logico pensarla, che effettivamente sia esistita una lingua Bantu unica, parlata da un gruppo di persone.

Allo stato attuale le lingue Bantu sono considerate come sottogruppo del Benue-Congo, a propria volta parte del gruppo Niger-Congo. Data la grande diffusione di queste lingue, la loro distribuzione è stata divisa in zone, identificate dalle lettere dalla A alla S.²⁰ È interessante comunque notare come nelle diverse lingue Bantu non ci sia una parola per una definizione così ampia, dato che manca una coscienza di appartenenza ad un gruppo così ampio che comprende quasi 700 lingue.²¹ Così, al di là della effettiva esistenza del gruppo Bantu, il problema è nell'attribuzione esterna – *etic* – di un'unità culturale.

Nello specifico, può esser utile l'adozione della dicotomia ‘emico’ ed ‘etico’, terminologia introdotta da Kenneth L. Pike²² per distinguere due fondamentali approcci all’indagine dei sistemi culturali e linguistici. Il concetto di ‘prospettiva etica’ designa un approccio di analisi che è universale e comparativo, che tratta simultaneamente una pluralità di culture o lingue, applicando criteri e categorie che sono definiti dall’osservatore esterno e sono indipendenti dai significati o dalle strutture rilevanti per gli attori culturali stessi. Come esplicitato da Pike,²³

The etic approach treats all cultures or languages – or a selected group of them – at one time. It might well be called ‘comparative’ in the anthropological sense (...) were it not for the fact that the phrase ‘comparative linguistics’ has a quite different usage already current in linguistic circles in reference to comparing related languages with a view to reconstructing parent forms.

‘L’approccio etico tratta tutte le culture o le lingue – o un gruppo selezionato di esse – contemporaneamente. Potrebbe benissimo essere definito ‘comparativo’ in senso antropologico (...) se non fosse per il fatto che l’espressione ‘linguistica comparata’ ha un uso piuttosto diverso, già affermato negli ambienti linguistici, in riferimento al confronto tra lingue affini al fine di ricostruire le forme originarie’.

Al contrario, la prospettiva emica è intrinsecamente *culturally specific*, concentrandosi su una singola lingua o cultura in un dato momento. Essa mira a comprendere e descrivere i fenomeni attraverso le categorie, le distinzioni e i significati che sono rilevanti e significativi per i membri della cultura studiata – cioè con il punto di vista interno.

²⁰ De Maret 2013.

²¹ Il sito *Ethnologue - Languages of the world* censisce 699 lingue come *Bantoid* (<https://www.ethnologue.com/subgroup/51/>).

²² Pike 1967².

²³ Pike 1967², p. 37.

Nell'ambito dello studio della (supposta) cultura Bantu unitaria, l'applicazione di questa distinzione metodologica evidenzia una lacuna critica fondamentale. La documentazione disponibile si caratterizza per una quasi totale assenza di autorappresentazione nativa. Manca, in sostanza, l'accesso diretto all'immagine che questa cultura ha inteso progettare unitariamente di sé.

Questo deficit documentale impone di operare prevalentemente da una prospettiva etica, interpretando i dati tramite categorie di analisi esterne. La difficoltà ermeneutica, pertanto, si radica nell'alternativa interpretativa tra l'accesso a una comprensione interna (emica) della civiltà e l'inevitabile necessità di ricorrere a un'analisi esterna (etica). Tale squilibrio pone un vincolo epistemologico significativo, limitando la possibilità di ricostruire l'auto-percezione e costringendo a una lettura mediata da filtri culturali non-Bantu.

Per l'uso dell'aspetto linguistico nella costruzione di una identità nazionale, è significativo il caso del Senegal; scrive Fiona McLaughlin che²⁴

In addressing the relationship between language and national identity in the African context I take the term national identity to have two different meanings: the first of these is a population's relationship and sense of belonging to a nation-state, and the second is the identity of an individual nation-state within the international world order. (...) Based on the first meaning, Senegal can best be described as a predominantly Wolof-speaking nation, while on the international scene it is a francophone state.

‘Nell'affrontare la relazione tra lingua e identità nazionale nel contesto africano, ritengo che il termine identità nazionale abbia due significati diversi: il primo è la relazione di una popolazione e il suo senso di appartenenza a uno stato-nazione, e il secondo è l'identità di un singolo stato-nazione all'interno dell'ordine mondiale internazionale. (...) Sulla base del primo significato, il Senegal può essere descritto al meglio come una nazione prevalentemente parlante Wolof, mentre sulla scena internazionale è uno stato francofono’.

Però se da una parte la spinta verso il Wolof è molto forte – il presidente Abdoulaye Wade, che ha vinto le elezioni nel 2000, interrompendo i quarant'anni di governo del Partito Socialista di Léopold Sédar Senghor, è di lingua madre Wolof –, è interessante notare come la nuova Costituzione senegalese, approvata il 22 gennaio 2001, nell'articolo I definisce la situazione linguistica del Paese:

La langue officielle de la République du Sénégal est le Français. Les langues nationales sont le Diola, le Malinké, le Pular, le Sérère, le Soninké, le Wolof et toute autre langue nationale qui sera codifiée.

²⁴ McLaughlin 2008, p. 79.

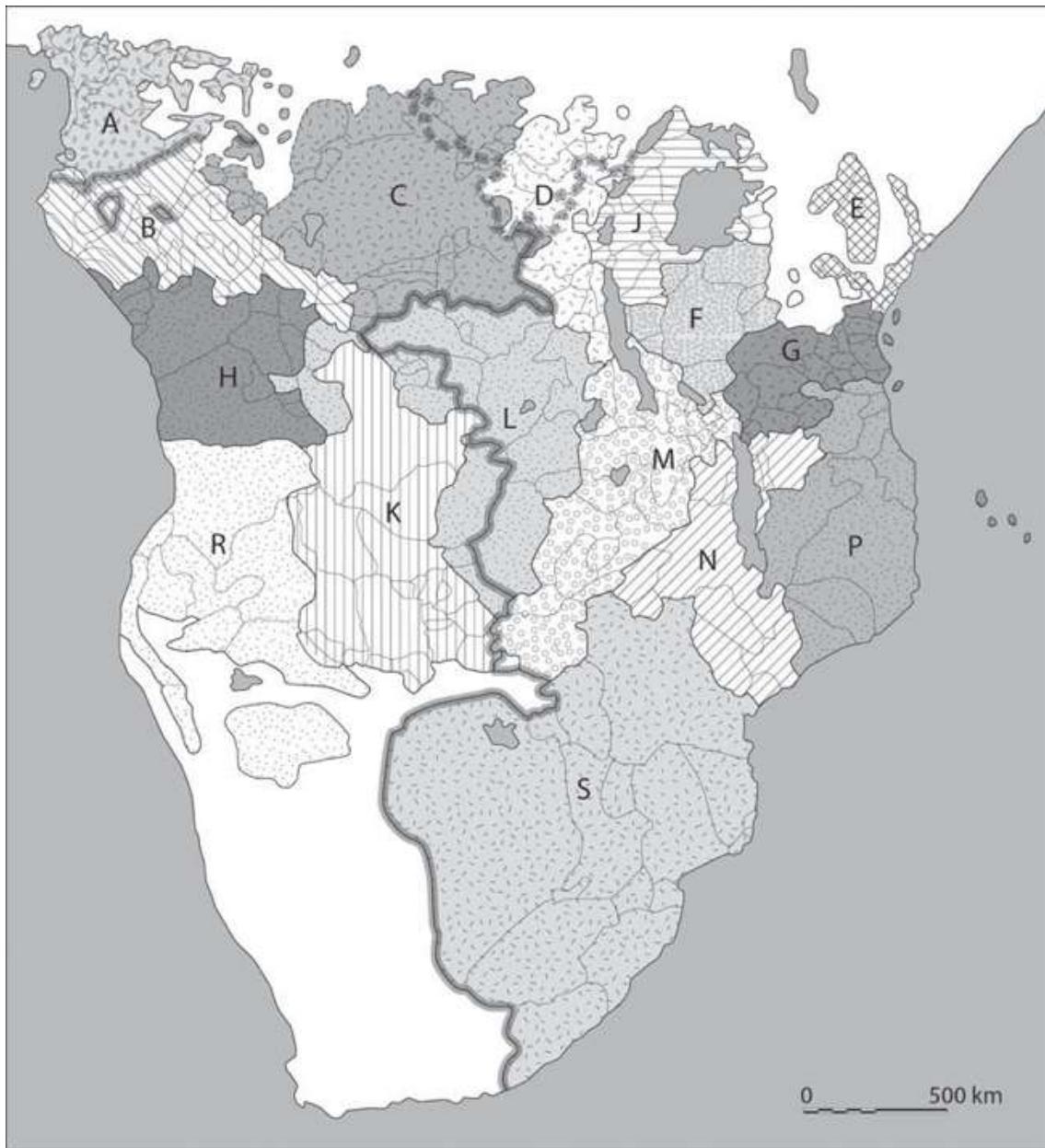


Fig. 6. Carta di distribuzione delle lingue Bantu moderne (le lettere indicano le 16 zone nelle quali sono divise) (da De Maret 2013).

‘La lingua ufficiale della Repubblica del Senegal è il francese. Le lingue nazionali sono il Diola, il Malinké, il Pular, il Sérère, il Soninké, il Wolof e qualsiasi altra lingua nazionale che verrà codificata’.

Rispetto alla costituzione precedente, dopo l’elenco delle sei lingue nazionali si è aggiunta la frase ‘*toute autre langue nationale qui sera codifiée*’, intendendo così che ogni altra lingua parlata in Senegal che avrà una codifica scritta potrà entrare nel novero delle lingue

nazionali.²⁵ La situazione linguistica senegalese, quindi, è molto più complessa rispetto a quanto codifica la costituzione; allo stato attuale il sito *Ethnologue - Languages of the world* censisce trentuno lingue, delle quali nove in pericolo.²⁶ È comunque di grande interesse il fatto che l'identità nazionale deve far ricorso ad una lingua terza quale il francese.

Non molto diversa la situazione indiana; la Costituzione dell'Unione, varata nel 1947, ha diversi articoli relativi alle lingue parlate nel Paese:²⁷

120. Language to be used in Parliament. – (1) Notwithstanding anything in Part XVII, but subject to the provisions of article 348, business in Parliament shall be transacted in Hindi or in English: Provided that the Chairman of the Council of States or Speaker of the House of the People, or person acting as such, as the case may be, may permit any member who cannot adequately express himself in Hindi or in English to address the House in his mother-tongue.

(2) Unless Parliament by law otherwise provides, this article shall, after the expiration of a period of fifteen years from the commencement of this Constitution, have effect as if the words “or in English” were omitted therefrom.

‘120. Lingua da utilizzare in Parlamento. – (1) Nonostante quanto disposto nella Parte XVII, ma fatte salve le disposizioni dell'articolo 348, gli affari in Parlamento saranno trattati in hindi o in inglese: a condizione che il Presidente del Consiglio degli Stati o il Presidente della Camera del popolo, o la persona che agisce in quanto tale, a seconda dei casi, possa consentire a qualsiasi membro che non sia in grado di esprimersi adeguatamente in hindi o in inglese di rivolgersi alla Camera nella sua lingua madre.

(2) A meno che il Parlamento non disponga diversamente per legge, il presente articolo, dopo la scadenza di un periodo di quindici anni dall'entrata in vigore della presente Costituzione, avrà effetto come se le parole “o in inglese” fossero state omesse’.

(...)

210. Language to be used in the Legislature. – (1) Notwithstanding anything in Part XVII, but subject to the provisions of article 348, business in the Legislature of a State shall be transacted in the official language or languages of the State or in Hindi or in English: Provided that the Speaker of the Legislative Assembly or Chairman of the Legislative Council, or person acting as such, as the case may be, may permit any member who cannot adequately express himself in any of the languages aforesaid to address the House in his mother-tongue.

²⁵ Nello stesso articolo sono definiti i principi fondamentali: ‘La République du Sénégal est laïque, démocratique et sociale. Elle assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens, sans distinction d'origine, de race, de sexe, de religion. Elle respecte toutes les croyances’. *La Repubblica del Senegal è laica, democratica e sociale. Garantisce l'uguaglianza davanti alla legge a tutti i cittadini, senza distinzione di origine, razza, sesso o religione. Rispetta tutte le credenze.*

²⁶ <https://www.ethnologue.com/country/SN/>.

²⁷ Sulle lingue nella costituzione indiana Choudhry 2016.

(2) Unless the Legislature of the State by law otherwise provides, this article shall, after the expiration of a period of fifteen years from the commencement of this Constitution, have effect as if the words “or in English” were omitted therefrom.

‘210. Lingua da utilizzare nella legislatura. – (1) Nonostante quanto previsto nella Parte XVII, ma fatte salve le disposizioni dell’articolo 348, gli affari nella legislatura di uno Stato devono essere trattati nella lingua o nelle lingue ufficiali dello Stato o in hindi o in inglese: a condizione che il Presidente dell’Assemblea legislativa o il Presidente del Consiglio legislativo, o la persona che agisce in quanto tale, a seconda dei casi, possa consentire a qualsiasi membro che non sia in grado di esprimersi adeguatamente in una qualsiasi delle lingue sopra menzionate di rivolgersi alla Camera nella sua lingua madre.

(2) A meno che la legislatura dello Stato non disponga diversamente per legge, il presente articolo, dopo la scadenza di un periodo di quindici anni dall’entrata in vigore della presente Costituzione, avrà effetto come se le parole “o in inglese” fossero state omesse da esso’.

Poi, la parte XVII si occupa espressamente delle lingue e della scrittura dell’Unione:

343. Official language of the Union. – (1) The official language of the Union shall be Hindi in Devanagari script.

The form of numerals to be used for the official purposes of the Union shall be the international form of Indian numerals.

(2) Notwithstanding anything in clause (1), for a period of fifteen years from the commencement of this Constitution, the English language shall continue to be used for all the official purposes of the Union for which it was being used immediately before such commencement: Provided that the President may, during the said period, by order¹ authorise the use of the Hindi language in addition to the English language and of the Devanagari form of numerals in addition to the international form of Indian numerals for any of the official purposes of the Union.

(3) Notwithstanding anything in this article, Parliament may by law provide for the use, after the said period of fifteen years, of –

(a) the English language; or

(b) the Devanagari form of numerals,

for such purposes as may be specified in the law.

‘343. Lingua ufficiale dell’Unione. – (1) La lingua ufficiale dell’Unione sarà l’Hindi in caratteri Devanagari.

La forma dei numeri da utilizzare per gli scopi ufficiali dell’Unione sarà la forma internazionale dei numeri indiani.

(2) Nonostante quanto previsto dalla clausola (1), per un periodo di quindici anni dall’entrata in vigore della presente Costituzione, la lingua inglese continuerà a essere utilizzata per tutti gli scopi ufficiali dell’Unione per i quali era utilizzata immediatamente prima di tale entrata

in vigore: A condizione che il Presidente possa, durante detto periodo, autorizzare con ordinanza 1 l'uso della lingua hindi in aggiunta alla lingua inglese e della forma dei numeri Devanagari in aggiunta alla forma internazionale dei numeri indiani per uno qualsiasi degli scopi ufficiali dell'Unione.

(3) Nonostante quanto previsto dal presente articolo, il Parlamento può, con legge, prevedere l'uso, dopo detto periodo di quindici anni, di –

- (a) la lingua inglese; o
- (b) la forma Devanagari dei numeri,
per gli scopi specificati dalla legge'.

Allo stato attuale, le lingue ufficiali dell'Unione Indiana sono, dopo il 92° Emendamento del 2003, 22:²⁸

Dal 1950			
Assamese	Kannada	Odia	Telugu
Bengali	Kashmiri	Punjabi	Urdu
Gujarati	Malayalam	sanskrito	
Hindi	Marathi	Tamil	
Dal 1967			
	Sindhi		
Dal 1992			
Konkani	Manipuri	Nepali	
Dal 2003			
Bodo	Dogri	Maithili	Santali

Come nel caso del Senegal visto sopra, la costituzione prevede da una parte l'uso di una serie di lingue – e l'elenco viene regolarmente aggiornato – che è possibile usare ufficialmente nello stato, dall'altra una lingua, l'Hindi, è privilegiata rispetto alle altre.²⁹ In più, però, nel Paese asiatico è previsto, sin dal 1947, anche il sanscrito come lingua nazionale, nonostante, ad oggi, non ci siano parlanti sanscrito come prima lingua. Ma questa lingua, che nella sua forma più antica risale ai Veda, è considerata di particolare prestigio, particolarmente rappresentativa dell'identità indiana. Scrive Madhav M.

²⁸ Kalra, Dutt 2020.

²⁹ Il multilinguismo indiano è analizzato da Annamalai 2008.

Deshpande che l'instaurarsi del dominio coloniale comportò una graduale sostituzione del sanscrito quale lingua dell'istruzione superiore, ruolo che venne progressivamente assunto dall'inglese. Di conseguenza, l'uso del sanscrito si restrinse in misura crescente agli ambiti della pratica e dell'espressione religiosa. In tale contesto, sebbene il sanscrito continui a essere impiegato nei rituali Hindu fino ai giorni nostri, la sua comprensione effettiva è andata via via diminuendo. Tuttavia, il profondo rispetto per la sua valenza sacra ne garantisce ancora oggi una presenza stabile nel contesto rituale. In epoca contemporanea, la sopravvivenza del sanscrito si gioca sul terreno della competizione con le lingue vernacolari da un lato e con l'inglese – ormai consolidato come lingua dominante nei settori economico, scientifico e tecnologico – dall'altro. Sebbene la sua diffusione sia in costante declino, si osservano contestualmente sforzi istituzionali sempre più marcati volti alla sua preservazione e alla sua valorizzazione, in particolare attraverso la sua strumentalizzazione nell'ambito del nazionalismo Hindu emergente. Il destino del sanscrito risulta dunque subordinato al bilanciamento e all'evoluzione delle molteplici forze che lo influenzano, spesso orientate in direzioni contrastanti.³⁰ Il sanscrito, quindi, non pare avere allo stato attuale la forza per esser la lingua madre di una comunità.

Il caso africano moderno è in qualche modo simile a quello antico sull'identità fenicia.³¹ Nell'assenza totale di fonti letterarie fenicie, le uniche fonti scritte che abbiamo sono le iscrizioni. Ebbene, in nessuna delle circa 12.000 epigrafi fenicio-puniche compare il nome del popolo, ma si riscontrano solo indicazioni sulla città di appartenenza; sono le notizie riportate dalle culture che sono entrate in contatto con i 'Fenici' che ne restituiscono il nome, anzi i nomi: **כנענים** (Cananei) nei testi biblici; Σιδόνιοι (Sidonii), Τύριοι (Tirii), Φοίνικες (Fenici) in greco; *Phoenici*, *Poeni*, *Punici* negli autori latini. Come si vede, in greco si utilizzano a volte gli aggettivi derivati dai nomi di due città per designare l'intero popolo, mentre i termini latini derivano a propria volta dal greco.

In sostanza, da una parte ignoriamo il nome con il quale era chiamato il popolo modernamente definito 'fenicio', dall'altra le fonti antiche attribuiscono agli abitanti dell'area che più o meno corrispondono all'attuale Libano un nome collettivo, Fenici, di origine greca. Di contro, gli altri nomi derivano da poleonimi autenticamente orientali: SR per Tiro, SDN per Sidone. Rimandando ad un altro mio lavoro l'approfondimento di questo aspetto,³² si può notare che l'unità delle popolazioni del Levante è solo un'astrazione antica, che non corrisponde ad una realtà storica, né in Oriente né in Occidente. Certo, dal punto di vista della cultura materiale e della religione si notano molte convergenze, ma, per fare un esempio, la lingua si differenzia in diversi dialetti, per cui, pur essendo mutualmente comprensibili, a Biblo si parlava una variante di

³⁰ Deshpande 2008, in part. p. 188.

³¹ Tratto diffusamente questo problema in Campus c.s.

³² Campus c.s.

fenicio diversa rispetto a quella parlata a Tiro. Occorre quindi porsi la domanda su quanto sia lecito attribuire un'identità ad un gruppo culturale se il gruppo stesso non sente – o non ha sentito – la necessità di definirsi in modo unitario. Alla luce di quanto sin qui esposto, pare legittima la domanda ‘sono esistiti i Fenici?’. Come quasi sempre nella ricostruzione storica la risposta non può esser ‘sì’ o ‘no’. Da un punto di vista

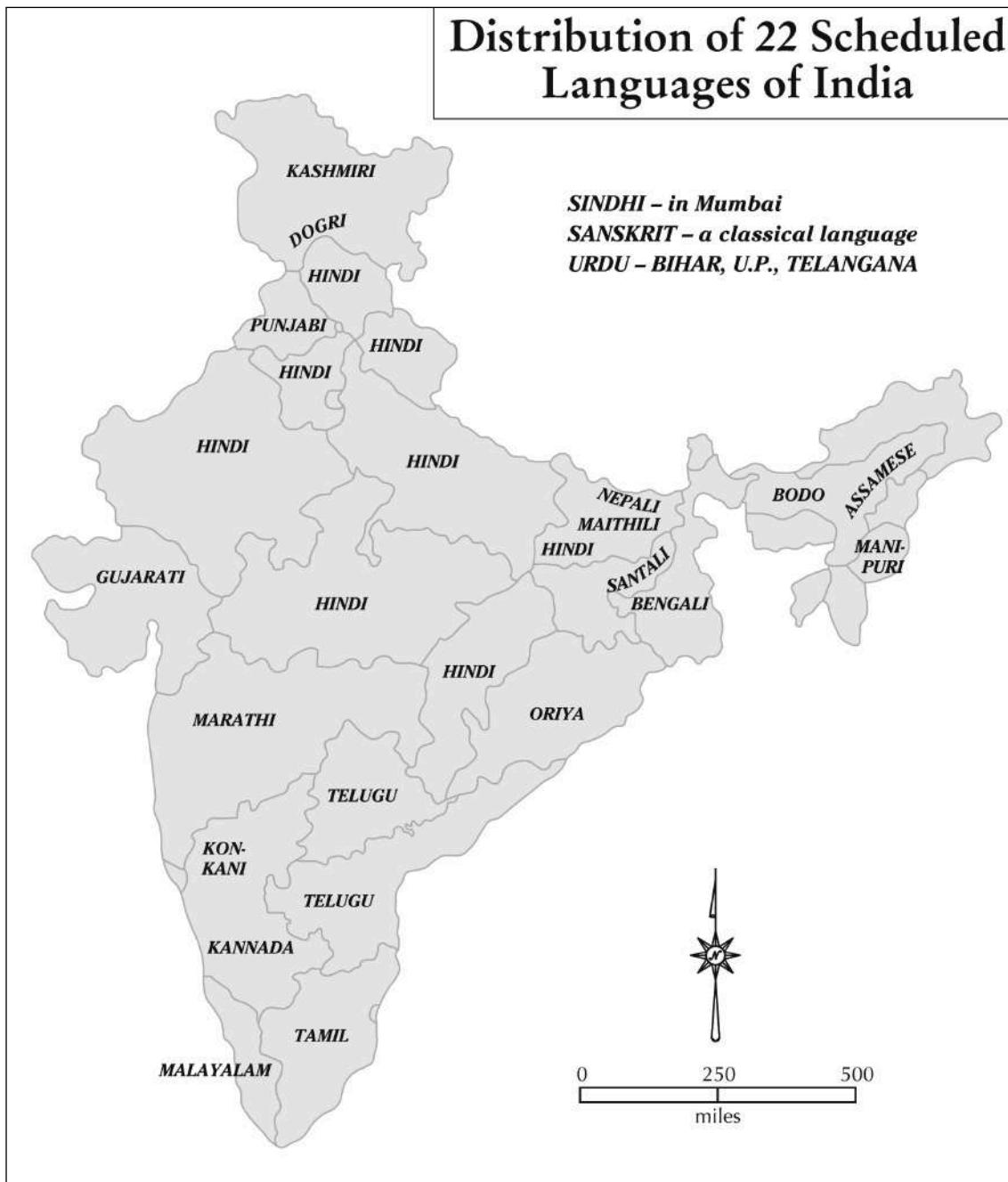


Fig. 7. Carta di distribuzione delle lingue ufficiali in India (da Singh, Dhussa 2020).



Fig. 8. Banconota da 500 rupie, con scritte in 16 lingue.

interno – *emic* – la risposta è sicuramente ‘no’, da un punto di vista esterno – *etic* – sicuramente ‘sì’. Cioè, dalla prospettiva moderna in effetti le coste del Levante dell’età del Ferro hanno visto lo sviluppo di città che hanno condiviso tratti comuni, ma non hanno mai avuto un’unità politica se non durante i periodi di dominazione straniera.

Il problema però sta nella definizione in questo contesto di due parole chiave: cultura e identità. La definizione minima che do a ‘cultura’ è ‘un insieme di valori condivisi da un gruppo’. Tali valori possono essere religiosi, sociali, etici, estetici... Il gruppo trova la coesione proprio nella ‘cultura’ che crea la rete sociale nella quale ogni membro trova la propria collocazione. Poi, questa società ha coscienza della propria specificità – identità – nel confronto con l’alterità, cioè con una società che non condivide i medesimi valori. Solo a questo punto, per contrasto o, più semplicemente, per confronto, si forma la consapevolezza della propria specificità. In una teorica – e inesistente – comunità chiusa

Concetti d'identità

senza contatti con altri gruppi culturali si può supporre la mancata formazione di una identificazione specifica, proprio perché mancherebbe la dialettica con l'alterità.

L'altra parola, ‘identità’, ha, come la precedente ‘cultura’, una sfera semantica amplissima. Anche in questo caso, con ‘identità’ intendo, anche qui come definizione minima, ‘ciò che rende una persona, una cultura, diversa dall’altro’. Il punto nodale è proprio, a mio pare, nell’aggettivo ‘diverso’: è la differenza che crea una coscienza identitaria.

Narrarsi nell'identità: una prospettiva cronologica

1. Costruire l'identità

Come visto sopra, la narrazione di sé è la tessitura della tela attraverso la quale si rende palese l'identità. Come l'omerica tela di Penelope, è un continuo fare e disfare, in un lavoro che non avrà mai la fine; ma, soprattutto, non deve mai avere fine. Il racconto, che non è né oggettivo né asettico, si sviluppa certamente non attraverso una strada rettilinea, ma in relazione con il contesto, che porta a continue variazioni ed aggiustamenti.

Si vedrà più avanti che il racconto di sé stessi e degli altri si sviluppa anche intorno al doppio concetto di scrittura; è ovviamente significativo il contenuto, ma lo è altrettanto la forma. Il 'come' si scrive è importante tanto quanto il 'che cosa' si scrive. Riprendendo la famosa formula di Marshall McLuhan, il *medium* è il messaggio;¹ cioè, ci si rappresenta anche per mezzo del *medium* scelto per la comunicazione, non soltanto per il contenuto. E quale *medium* è più pervasivo, nelle società moderne, della scrittura?

Nella strutturazione della propria identità – sia essa personale, o sociale, o culturale... – il fattore tempo è una delle variabili che devono esser tenute in considerazione. Infatti, come detto, il narrare l'identità è uno dei fattori fondamentali nella configurazione di sé, con il passato che gioca un ruolo fondamentale nel racconto che, appunto, si dipana in senso cronologico.

La struttura dal punto di vista temporale è la stessa che si ha, sin dalla medicina ippocratica, nello sviluppo cronologico tra anamnesi, diagnosi e prognosi.

Λέγειν τὰ προγενόμενα· γιγνώσκειν τὰ παρεόντα· προλέγειν τὰ ἐσόμενα· μελετᾶν ταῦτα· ἀσκέειν, περὶ τὰ νουσήματα, δύο, ὡφελέειν, ἢ μὴ βλάπτειν. Ἡ τέχνη διὰ τριῶν, τὸ νούσημα, ὁ νοσέων, καὶ ὁ ἱητρός· ὁ ἱητρὸς, ὑπηρέτης τῆς τέχνης· ὑπεναντιοῦσθαι τῷ νουσήματι τὸν νοσεῦντα μετὰ τοῦ ἱητροῦ χρόνη.

‘Descrivere il passato, comprendere il presente, prevedere il futuro: questo è il compito. Tendere nelle malattie a due scopi, giovare o non esser di danno. L’arte medica ha tre

¹ ‘*The medium is the message*’ è il titolo del primo capitolo di McLuhan 1964.

momenti, la malattia e il malato e il medico. Il medico è ministro dell'arte: si opponga al male il malato insieme col medico'.

Così il celebre passo di Ippocrate² che rende il senso temporale della medicina, nella prospettiva della storia che fluisce. L'anamnesi si basa sul racconto che il sofferente – non ancora paziente – fa del proprio passato, che viene interpretato dal medico, trasformando il sofferente in malato nella formulazione della diagnosi, cioè nella descrizione del presente: i malesseri diventano sintomi da inserire all'interno della definizione di una specifica malattia; la prognosi, infine, è il racconto del futuro, che prevede il tempo di guarigione.

Ἐν Θάσῳ γυνὴ δυσήνιος, ἐκ λόπης μετὰ προφάσιος ὁρθοστάδην ἐγένετο ἄγρυπνός τε καὶ ἄσιτος, καὶ διφώδης ἦν καὶ ἀσώδης. Ὡικεὶ δὲ πλησίον τοῦ Πυλάδου, ἐπὶ τοῦ λείου. Τῇ πρώτῃ, ἀρχομένης νυκτὸς, φόβοι, λόγοι πουλοί, δυσθυμίη, πυρέτιον λεπτόν· πρωῒ σπασμοὶ πολλοὶ· ὅτε δὲ διαλίποιεν οἱ σπασμοὶ οἱ πολλοὶ, παρέλεγεν, ἡσχρομόθει· πολλοὶ πόνοι, μεγάλοι, ζυνεχέες. Δευτέρῃ, διὰ τῶν αὐτῶν· οὐδὲν ἐκοιμάτο· πυρετὸς ὀξύτερος. Τρίτῃ, οἱ μὲν σπασμοὶ ἀπέλιπον· κῶμα δὲ, καὶ καταφορὴ, καὶ πάλιν ἔγερσις· ἀνήσσε, κατέχειν οὐκ ἡδύνατο, παρέλεγε πολλά· πυρετὸς ὀξύς· ἐξ νύκτα δὲ ταύτην ἴδρωσε πολλῷ θερμῷ δι' ὅλου· ἄπυρος· ὑπνωσε, πάντα κατενόει, ἐκρίθη. Περὶ δὲ τὴν τρίτην ἡμέρην, οὐρα μέλανα, λεπτὰ, ἐναιώρημα δὲ ἐπὶ πουλὺ στρογγύλον, οὐχ ἴδρυτο· περὶ δὲ κρίσιν γυναικεῖα πουλὰ κατέβη.

'A Taso una donna, comprensibilmente abbattuta in seguito a una sventura, pur restando alzata, non dormiva e non mangiava e soffriva di sete e di nausea. Viveva sulla pianata presso la casa di Pilade. Il primo giorno sul far della notte terrore, molti discorsi, depressione, un po' di febbri battolla. All'alba molte convulsioni: quando tutte queste convulsioni si acquetavano, delirava, parlava sconciamente: molti dolori, grandi, incessanti. Il secondo giorno stesso andamento, non dormì affatto, febbre ancor più acuta. Il terzo giorno le convulsioni cessarono, ma cadde in stato comatoso e in torpore, con sprazzi di lucidità: tentava di alzarsi, non poteva controllarsi, delirava molto; febbre acuta; la notte stessa molto sudore caldo dovunque: sfibrata, s'addormentò, riprese piena coscienza, venne a crisi. Verso il terzo giorno urina nera e rada, recante in sospensione particelle rotonde, che non sedimentavano. All'avvicinarsi della crisi le scesero copiose mestruazioni' (Ippocrate, *Epidemie*, III, 3, 11).

Nel trattato ippocratico *Epidemie* si descrive in questo modo la malattia di una donna di Taso, con la significativa precisazione, assolutamente rivoluzionaria, 'comprensibilmente abbattuta in seguito a una sventura': l'autore riconosce il ruolo dello stato d'animo – direi addirittura della salute mentale – nella definizione dell'anamnesi.

² Ippocrate, *Epidemie*, I, 11, 1 (trad. di M. Veggetti, Torino 1965).

Questo brano, ma nei testi ippocratici ci sono moltissimi altri esempi, mostra lo sviluppo cronologico del racconto della malattia, anzi del malato. Sulla base del passato si racconta il presente e si cerca di preparare il futuro. Il punto essenziale, però, è che il passato non è solamente un luogo nel quale i fatti sono dati una volta per sempre. Rimanendo all'esempio medico, all'interno del *corpus* ippocratico l'esperienza dei casi descritti serve al medico come esempio per un approccio a problemi simili con altri pazienti: diventa cioè tradizione.

In questo senso, credo che siano da tener presenti tre diversi aspetti: ricordo, memoria e tradizione. Distinguendo questi momenti voglio indicare tre differenti fasi nel processo di elaborazione del passato. Il ricordo, nella schematizzazione che propongo, è la singola informazione del passato che viene recuperata; ciò che riaffiora, però, non è né continuo né oggettivo, ma sporadico e soprattutto non sempre collegato con altri ricordi. Il collegamento tra i singoli frammenti è la memoria, che costruisce una storia cucendo un discorso coerente che tenga conto dei diversi ricordi, che possono anche essere in contraddizione tra loro. Nel momento in cui la memoria, la narrazione – o, meglio, le narrazioni – entrano a far parte del comune patrimonio culturale, diventano tradizione. Strutturando in questo modo se stessi, pur essendo ovviamente ben lontani da una ‘oggettiva’ rappresentazione di sé, ci si integra all’interno di una realtà culturale, sia per affinità sia per differenza:³

COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ INDIVIDUALE

ricordo	memoria	tradizione
singolo episodio che torna alla mente	<i>fil rouge</i> che lega i singoli ricordi	l'insieme delle memorie che confluiscono in una struttura sociale e culturale
casualità		
	narrazione	
	a se stessi	agli altri
		alla società

Inserendo ricordo, memoria e tradizione nel flusso cronologico della medicina ippocratica, il ricordo è l'anamnesi, il passato, mentre la memoria è l'attualizzazione del passato, la diagnosi, il presente; la tradizione, infine, abbraccia i tre momenti cronologici: ancorando il presente al passato prepara il futuro. Sviluppandosi in questo modo, il racconto di sé si scorre in un fluire continuo che riesce a dare un senso di sé all'interno dell'ambiente.

Il modello diagnostico e terapeutico elaborato dalla medicina ippocratica si fonda su un'articolazione di categorie temporali che trascendono la successione cronologica,

³ L'analisi di un esempio di questo modo di strutturare l'identità è Campus 2024b, sul *De pallio* di Tertulliano.

configurandosi come elementi epistemologici essenziali per la *τέχνη* medica. Il processo di indagine clinica, infatti, si sviluppa in un flusso continuo che collega passato, presente e futuro. Il momento iniziale dell'atto medico è rappresentato dall'anamnesi, l'indagine sul passato del malato, non solo storia della malattia, ma racconto biografico. L'anamnesi è il ricordo: il medico raccoglie il racconto del malato, racconto formato dai singoli episodi del proprio passato. La diagnosi è la memoria interpretata dal medico. La memoria clinica non è qui la conservazione passiva del ricordo, bensì la facoltà del medico di riorganizzare e interpretare i dati del passato (anamnesi) alla luce dei segni e



Fig. 9. Penelope in una illustrazione di Aubrey Beardsley (*The Yellow Book*, 6, 1895).

dei sintomi presenti per giungere a una comprensione coerente del presente, è la

capacità di tenere insieme il flusso della storia del paziente con l'osservazione nel qui e ora, conferendo così un senso all'esperienza di malattia. Nella strutturazione della storia del malato il medico costruisce il futuro, la prognosi, la previsione dello sviluppo della malattia.

Il *corpus* ippocratico, riunendo anamnesi, diagnosi e prognosi costruisce la tradizione, rendendo patrimonio comune i 'racconti medici': il passato (ricordo - anamnesi) fornisce i modelli, le tipologie di malattia e i quadri clinici storicamente osservati che orientano la raccolta dei dati, permettendo al medico di dare forma ai racconti individuali; il presente (memoria - diagnosi) offre il sistema concettuale per interpretare i segni attuali e correlarli alle cause passate, rendendo universale l'esperienza singolare; il futuro (prognosi), ancorando la comprensione del presente al sapere consolidato del passato, prepara e indirizza la capacità di prevedere il decorso della malattia, ovvero di delineare il futuro.

Attraverso questo meccanismo, il racconto di sé del malato si inserisce in un flusso continuo e coerente. Il recupero del ricordo e la sua elaborazione come memoria consentono al sofferente, attraverso il dialogo guidato dal medico, di ricostruire la propria storia e di darsi un senso di sé all'interno dell'ambiente. Il processo clinico diventa, in ultima analisi, un atto che ristabilisce la narrazione della vita del paziente, permettendo al medico di intervenire non solo sulla patologia, ma sulla disarmonia tra l'individuo e il suo contesto vitale.

2. Identità reale, identità mostrata, identità percepita

Un importante fattore per la continua costruzione dell'identità è la strutturazione della propria posizione all'interno della società o, meglio, del gruppo sociale cui si appartiene, o cui si vuol appartenere, o si vuol far credere di appartenere. In questo modo vi è la necessità di fornire a sé stessi e agli altri gli elementi necessari per esser inseriti nella rete relazionale.

In questa prospettiva credo che siano da considerare almeno tre diversi aspetti delle identità: la 'reale', la mostrata e la percepita.

L'identità reale è un fatto che naturalmente attiene più agli studi sulla psicologia e, nelle patologie, alla psichiatria; le identità mostrata e percepita, invece, riguardano gli ambiti storici e sociali. Nelle dinamiche della comunicazione la dialettica è tra i due soggetti, emittente e ricevente: ognuno di questi due elementi è al tempo stesso portatore di una propria identità e interprete dell'identità dell'altro, in un continuo scambio di informazioni. Ma queste informazioni non sono neutre, sono filtrate e interpretate dalla propria esperienza e dalla necessità di inquadrare i dati all'interno di un tessuto interpretativo conosciuto e noto.

In questo modo, si snoda il discorso – anzi, il dialogo – tra le diverse istanze identitarie, che si dispiegano in un continuo scambio di esperienze; esperienze che a mano a mano che si presentano vanno ad aumentare il proprio patrimonio narrativo.

Call me Ishmael, ‘Chiamatemi Ismaele’. Così inizia *Moby-Dick* di Herman Melville. Non ‘*I am Ishmael*’, ma ‘*Call me Ishmael*’.

Now, when I say that I am in the habit of going to sea whenever I begin to grow hazy about the eyes, and begin to be over conscious of my lungs, I do not mean to have it inferred that I ever go to sea as a passenger. For to go as a passenger you must needs have a purse, and a purse is but a rag unless you have something in it. Besides, passengers get sea-sick – grow quarrelsome – don't sleep of nights – do not enjoy themselves much, as a general thing ; – no, I never go as a passenger ; nor, though I am something of a salt, do I ever go to sea as a Commodore, or a Captain, or a Cook. I abandon the glory and distinction of such offices to those who like them.

‘Ora, quando io dico che ho l’abitudine di mettermi in mare tutte le volte che comincio a vedermi una nebbia innanzi agli occhi e a sentir troppo i miei polmoni, non intendo inferire ch’io mi metta in mare come passeggero. Poiché a imbarcarsi come passeggero, bisogna di necessità avere un portafoglio, e un portafoglio è soltanto uno straccio, se non c’è qualcosa dentro. D’altra parte i passeggeri soffrono il mal di mare, diventano litigiosi, non dormono la notte, in generale non si divertono gran che: no, io non mi imbarco mai come passeggero e nemmeno, sebbene io non sia poi un marinaio d’acqua dolce, come commodoro, come capitano, o come cuoco. Abbandono la gloria e la distinzione di tali uffici a quelli che li vogliono’.

Così scrive di sé Ismaele, all’inizio del romanzo.⁴ Non importa chi sia Ismaele, anche perché nell’economia del romanzo i protagonisti sono altri: il capitano Achab e Moby Dick, la Balena Bianca. Ma entrambi rimangono assenti per un lungo tratto del libro: il capitano si mostra soltanto al capitolo XXVIII, la balena addirittura compare al capitolo CXXXIII. Prima, entrambi sono presenti solo nei racconti degli altri personaggi, con due immagini – dire anzi due *identities* – molto diverse; quella del capitano Achab è quella che egli vuole mostrare, quella di Moby Dick è quella che le viene attribuita. Nessuna delle due è quella ‘reale’, entrambe sono le raccontate e percepite. Con Ismaele come cronista, solo apparentemente neutrale.

Il racconto però, come già visto, non è mai asettico: anche la più semplice cronaca è comunque una interpretazione. Le assenze sono significative quanto le presenze; tacere è come parlare.

Un osservatorio privilegiato per vedere le diverse declinazioni delle identità è la scrittura, nel senso più ampio del termine. La scrittura, infatti, è senza dubbio un veicolo

⁴ Cap. I (trad. di C. Pavese).

di informazioni, nel suo aspetto sia di significante sia di significato, ma la sua potenza si dispiega ben oltre la semplice enunciazione di frasi.

L'apparato simbolico portato è costituito anche dall'insieme delle manifestazioni grafiche utilizzate per la notazione delle lingue – e come si vedrà più avanti, non solo delle lingue.

Scrivere è anche una rappresentazione di tutto questo.

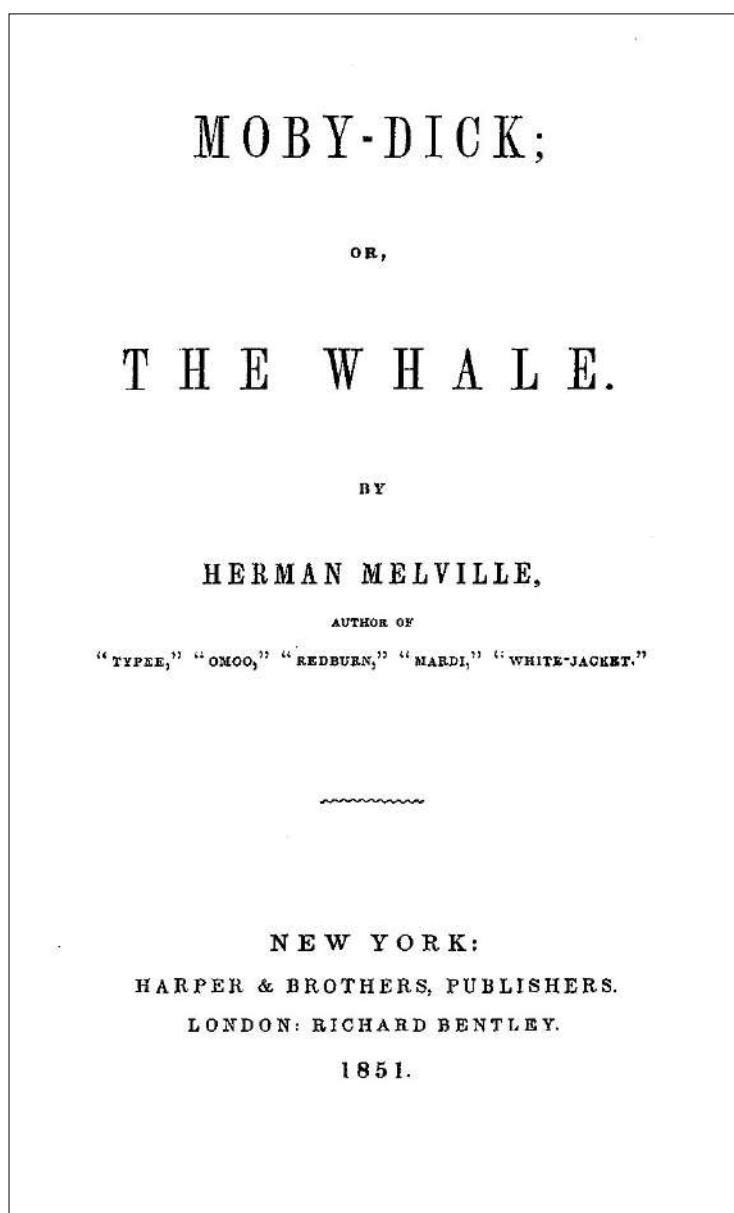


Fig. 10. Frontespizio della prima edizione di *Moby-Dick* (1851).

Concetti di scrittura

Chaque peuple a son alphabet qui n'est pas celui d'un autre, et dans lequel plusieurs lettres sont impossibles à prononcer pour tout autre.

‘Ogni popolo ha il suo alfabeto che non è quello di un altro, e nel quale molte lettere sono impossibili da pronunciare per chiunque altro’.
de Brosses 1765, p. 58.

1. Codici

Al di là del contenuto del messaggio veicolato è la scelta stessa del codice scrittoria un’indicazione della comunicazione che si vuole far arrivare. Anzi, scegliere un tipo di scrittura anziché un altro è di per sé un messaggio. ‘Mi mostro’, dunque ‘mi rappresento’, scegliendo come mostrarmi e, in una società come quella moderna, l’immagine sta prevalendo sulla scrittura, scegliere non solo un font, ma anche un tipo di scrittura – ad esempio alfabetica e non ideografica – per scrivere serve a collocarmi in un punto dello spettro sociale. Realizzare un documento scritto è un fenomeno complesso, che va ben oltre il mettere in una sequenza ordinata segni e simboli.

Il problema è però nella definizione stessa della scrittura.

2. Definizioni di scrittura

La descrizione minima di scrittura come ‘sistema di notazione delle lingue’ è parzialmente corretta, ma insufficiente, perché non comprende alcuni tipi di scrittura che sono invece svincolati da un codice linguistico. Secondo Peter T. Daniels,¹ la scrittura è un sistema di segni utilizzato per rappresentare un’espressione decodificabile dal ricevente senza l’intervento dell’emittente. Con questa definizione, lo studioso lega la scrittura al linguaggio, escludendo da questa categoria tutto ciò che rende in forma grafica idee non espresse in una forma linguistica specifica. Però, proprio partendo dalla base della definizione dello studioso (‘a system of more or less permanent marks used to represent

¹ Daniels 1996, p. 3.

an utterance in such a way that it can be recovered more or less exactly without the intervention of the utterer, ‘un sistema di segni più o meno permanenti utilizzato per rappresentare un’espressione in modo tale che possa essere recuperata più o meno esattamente senza l’intervento dell’emittente’² ci sono forme di notazione che possono trasmettere un messaggio senza che questo sia codificato linguisticamente.

2.1. Semasiografie *vs emoji vs ideografie*

Un esempio sono le cosiddette ‘semasiografie’, un tipo di rappresentazione grafica che non cerca di riprodurre i suoni di una lingua, come fanno nelle scritture alfabetiche e sillabiche, né oggetti o concetti, come nelle scritture ideografiche. Si tratta di vere e proprie narrazioni scritte, anzi illustrate, nelle quali le immagini svolgono un racconto codificato da chi scrive e comprensibile per chi legge.

Diversi esempi di scritture di questo tipo sono compresi nel volume di Garrick Malley *Picture-Writing of the American Indians* (Washington, DC 1894). Uno di questi è un *wikhegan* (‘disegno’ su una corteccia di betulla) prodotto da un membro della cultura Passamaquoddy, nel Maine, e attualmente conservato presso la Smithsonian Institution di Washington.³

Due cacciatori indiani, *b* e *c*, vanno a caccia e seguono il fiume, *a*. Proseguono insieme fino a *d*, dove il fiume si divide. L’indiano *c* segue il ramo orientale *e*. Si spinse fino al lago *f*, dove costruì la sua capanna *g*. L’indiano *c* non ha fortuna, non cattura orsi o alci ed è affamato. L’indiano *b*, che aveva seguito il ramo nord e costruito la sua capanna, *l*, vicino al lago *k*, va a trovare l’indiano *c* che in quel momento era via e trova un segno sulla corteccia di betulla, un vaso capovolto, *h*, che significa uncino. Fa anche il suo segno, *l*, la testa di un alce, mostrando di aver avuto successo. Indica il lago *j*, dove ha ucciso l’alce, e vuole che *e* lo raggiunga alla capanna *l*. *O*, il lago inferiore, non è collegato alla storia, ma è indicato per completare la topografia. I due sentieri, *m* ed *n*, sono contrassegnati da tacche che indicano percorsi da percorrere a piedi o con racchette da neve.

Si tratta a tutti gli effetti di una scrittura che se da una parte è vero che è svincolata dalla lingua parlata, è altrettanto vero che è comprensibile soltanto all’interno della cultura che l’ha prodotta; infatti l’informatore che ha interpretato per Malley questo scritto è un nativo americano, il capo Sapiel Selmo.

Tipiche semasiografie sono i segnali stradali: non veicolano una lingua, non rappresentano né oggetti né concetti, sono comprensibili a tutti.

Alla base, però, ci deve essere un ‘accordo di codice’, una sorta di patto tra chi espone il segno e chi lo vede (o, meglio, lo legge). Occorre quindi un consenso tra i due

² Daniels 2018, p. 156

³ Il disegno è la fig. 457 del volume Malley 1894.



Fig. 11. *Wikhegan* Passamaquoddy (da Malley 1894)

protagonisti della comunicazione, l'emittente e il ricevente. Entrambi devono avere la stessa chiave per codificare e decodificare il messaggio. Non è sufficiente avere le competenze per decifrare il documento, occorre anche conoscere il contesto (personale e culturale) nel quale il documento si inserisce.

Un caso tipico è quello dell'alfabeto latino, che è usato per notare molte lingue: la possibilità di associare un grafema a un fonema non basta per capire il significato delle parole, come, tra i tanti 'falsi amici' spagnoli, 'burro', 'subir', 'salir', che rispettivamente significano 'asino', 'salire', 'uscire'. E questo solo a livello linguistico.

Ancora di più per quanto riguarda la competenza culturale. Ogni forma di comunicazione nasce e si sviluppa all'interno di una specifica cultura, che ne determina sia la forma che il contenuto; il passaggio ad un altro contesto – la 'traduzione' nel senso

di spostamento da un luogo ad un altro – può determinare cambiamenti di significato e fraintendimenti.

Le rappresentazioni degli *emoji* sono significative. La parola *emoji*, dal giapponese 絵文字, formato da *e* (絵), ‘figura’, ‘immagine’, e *moji* (文字), ‘carattere’, indica una serie di immagini che, appunto, con un singolo segno restituisce un oggetto o un concetto. Al di là delle intenzioni del loro creatore – Shigetaka Kurita – questi segni ormai non sono solo un nuovo sistema di scrittura, ma anche parte di una scrittura svincolata dalla lingua, tanto da esser mappata dal consorzio Unicode alle posizioni esadecimali 1F600-1F64F.

L’artista cinese Xu Bing ha composto un intero volume, *Book from The Ground: from Point to Point*, raccontando una giornata di una persona usando solo *emoji* o caratteri non verbali che non hanno un diretto collegamento con una specifica lingua. Il risultato è sicuramente molto suggestivo, ma, nonostante le intenzioni dell’artista, non è così ovvio che si tratti di una scrittura e una lingua universale. È stato infatti mostrato che anche la decodifica degli *emoji*, che apparentemente hanno un significato metaculturale, è fortemente legata all’ambito culturale e sociale del fruitore. Un recente studio ha analizzato il riconoscimento degli *emoji* 😊, 😐 e 😞, che rappresentano rispettivamente ‘felice’, ‘neutro’ e ‘triste’ da parte di persone del Camerun, della Tanzania e del Giappone.⁴ Stando ai risultati ottenuti, è stato visto che in Giappone sono interpretate ‘correttamente’ sia le espressioni facciali sia gli *emoji*, mentre da parte degli Africani ad una giusta lettura dei visi non corrisponde una comprensione delle icone.

Un caso esemplare è quello delle due mani giunte 🙏, che ha diverse interpretazioni: ‘chiedere’ e ‘ringraziare’ sono i due significati base, tratti dalla gestualità giapponese, ma presto questo *emoji* ha assunto anche il significato di ‘pregare’; a questi, si è aggiunta l’interpretazione di ‘high five’, il gesto tipicamente nordamericano del salutarsi tra due persone battendo in alto i palmi. Dato che non c’è un’autorità centrale che possa imporre un significato specifico, il simbolo viene usato indifferentemente con questi vari significati. Unicode ha accolto questo simbolo col codice 1F64F e ne dà una descrizione, non una interpretazione: ‘folded hands’, ‘mani giunte’. Oppure, il segno 👍, descritto come ‘thumbs up’ (1F44D), considerato un gesto molto volgare in alcuni paesi.

In Giappone, poi, si è sviluppato a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento un altro modo di indicare le emozioni, il *kaomoji*, 頬文字, formato da *kao* (顔), ‘viso’, e *moji* (文字), ‘carattere’. Con questo stile i volti sono composti digitando segni presenti nella tastiera, come ^_^ per ‘felice’, oppure >_< per ‘adirato’.

La già citata frase ‘*Call me Ishmael*’, *incipit* di *Moby Dick*, può esser scritta con gli emoji nel seguente modo, nella ‘traduzione’ di Fred Benenson:⁵

⁴ Takahashi, Oishi, Shimada 2017.

⁵ <http://www.emojidick.com/>.

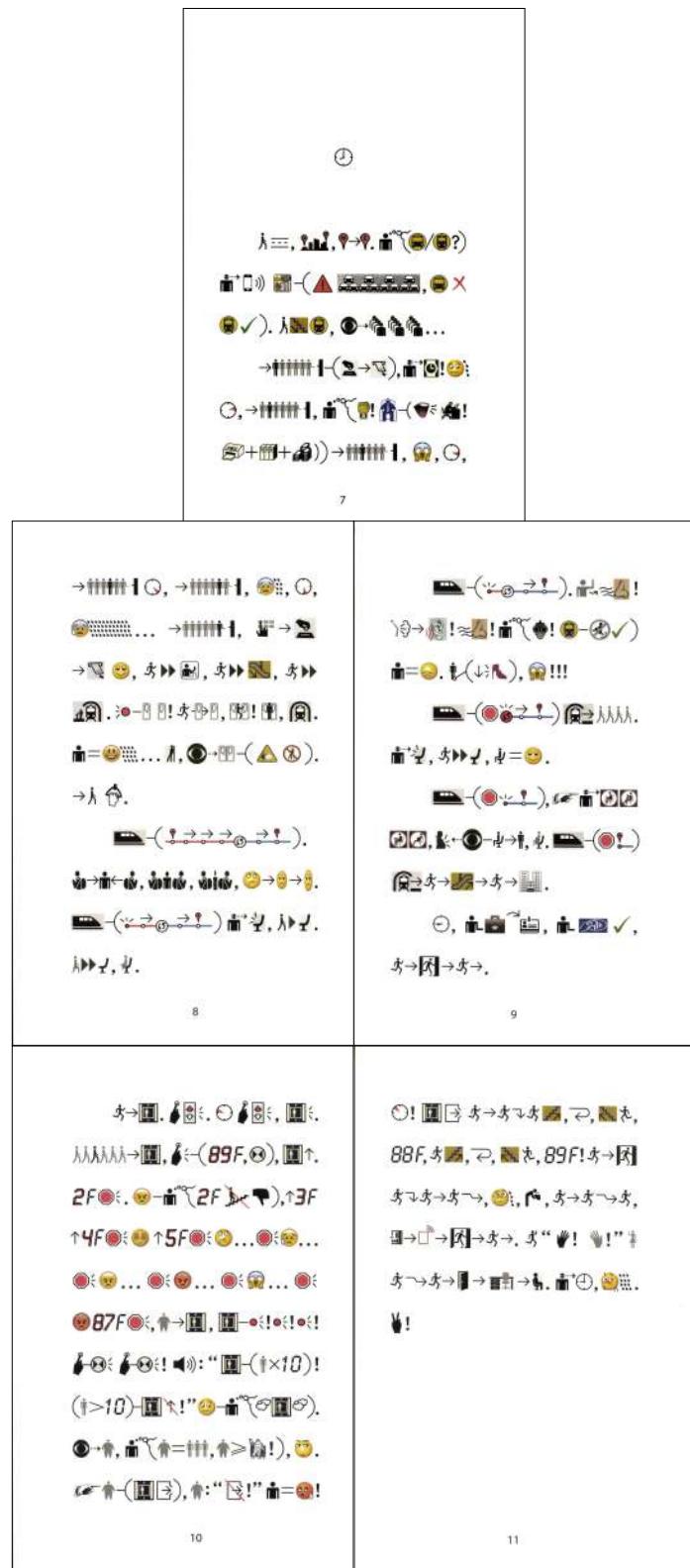


Fig. 12. Pagine da Xu Bing 2004.



EMOJI DICK; OR THE WHALE

BY HERMAN MELVILLE

EDITED AND COMPILED BY FRED BENENSON

TRANSLATION BY AMAZON MECHANICAL TURK

Fig. 13. Frontespizio di Benenson 2010 (l'emoji è a bassa risoluzione nell'edizione originale).



Il ‘traduttore’ scrive all’inizio del libro stesso, che

Emoji Dick is a crowd sourced and crowd funded translation of Herman Melville’s Moby Dick into Japanese emoticons called emoji.

Each of the book’s approximately 10,000 sentences has been translated three times by a Amazon Mechanical Turk worker. These results have been voted upon by another set of workers, and the most popular version of each sentence has been selected for inclusion in this book.

In total, over eight hundred people spent approximately 3,795,980 seconds working to create this book.

‘Emoji Dick è una traduzione del Moby Dick di Herman Melville, finanziata e realizzata tramite crowdsourcing, in emoticon giapponesi chiamate emoji.

Ognuna delle circa 10.000 frasi del libro è stata tradotta tre volte da un lavoratore di Amazon Mechanical Turk. Questi risultati sono stati votati da un altro gruppo di lavoratori e la versione più popolare di ogni frase è stata selezionata per essere inclusa in questo libro.

In totale, oltre ottocento persone hanno impiegato circa 3.795.980 secondi per creare questo libro’.

Si tratta indubbiamente di un esperimento interessante, mi chiedo però se una soluzione del genere sia veramente praticabile. Infatti, la decodifica delle frasi è fortemente condizionata dalla conoscenza del testo ‘originale’; ad esempio per l’interpretazione dei nomi propri, a partire dallo stesso titolo del romanzo, *Moby-Dick*, reso con la sola immagine della balena, 🐋, che, detto incidentalmente, non è bianca. Come visto prima, la decodifica di ciascun singolo simbolo non è neutra, ma è condizionata dalla cultura del ‘lettore’. Il tentativo di rendere inclusive le immagini delle persone fa sì che per le figure umane siano previste diverse gradazioni nel colore della pelle, dal più chiaro al più scuro: 🤙 🤙 🤙 🤙 🤙.

Continuando a ‘leggere’ l’*Emoji Dick*, ecco il confronto tra l’originale di Melville, la traduzione italiana di Cesare Pavese per Frassinelli (1941, ripresa da Adelphi nel 1987) e la ‘traduzione’ con gli emoji.

Chapter 1	Capitolo 1	👍 1 💬 🤝
<i>Loomings</i>	Miraggi	👀 🤝 🤔 🤝
<i>Call me Ishmael.</i>	Chiamatemi Ismaele.	📞 🤖 🚢 🐋 🤝
<i>Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world.</i>	Alcuni anni fa – non importa quanti esattamente – avendo pochi o punti denari in tasca e nulla di particolare che m’interessasse a terra, pensai di darmi alla navigazione e vedere la parte acquea del mondo.	🎰 💾 🚤 🚤

Questi i significati letterali dei singoli segni ed il relativo codice Unicode:

👍	<i>thumb up</i>	U+1F44D
👎	<i>keycap: 1</i>	U+0031 U+FE0F U+20E3
💬	<i>double curly loop</i>	U+27BF
👀	<i>eyes</i>	U+1F440
👉	<i>backhand index pointing down</i>	U+1F447
👎	<i>thumbs down</i>	U+1F44E
☁️	<i>cloud</i>	U+2601
📞	<i>telephone</i>	U+260E
👤	<i>man</i>	U+1F468
⛵	<i>sailboat</i>	U+26F5
🐳	<i>spouting whale</i>	U+1F433
👌	<i>OK hand</i>	U+1F44C
🎰	<i>slot machine</i>	U+1F3B0
🎰	<i>Japanese 'here' button</i>	U+1F201
⛵	<i>speedboat</i>	U+1F6A4

Ancora una volta, il tentativo di ‘tradurre’ un testo in questo modo mi pare incontri più problemi di quanti ne risolva: le competenze richieste per la decodifica del messaggio codificato con *emoji* devono esser maggiori di quante ne sono richieste per il testo scritto in caratteri alfabetici. Prendendo come riferimento il pensiero di Marshall McLuhan, le scritture possono esser divise in *media caldi* e *media freddi*. Le scritture ideografiche sono un *medium freddo*, perché richiedono una notevole partecipazione da parte del lettore per la decodifica; le scritture alfabetiche, invece, *media caldi*, con la rappresentazione grafica dei suoni, hanno bisogno solo della competenza nella associazione tra segno e suono, tra

grafema e fonema. Per poter leggere un ‘testo’ come quello dell’*Emoji Dick* lo ‘sforzo’ (la partecipazione) del lettore è indubbiamente maggiore.⁶

Kristina Semenova ha condotto una traduzione di *Alice nel Paese delle Meraviglie* sostituendo però solo alcune parole con *emoji*.⁷ In questo caso, si tratta di una sorta di testo bilingue, inglese ed *emoji*, ma anche qui l’interpretazione non è univoca. Si prenda come esempio la prima frase:

ALICE was **beginning** to get very **tired** of **sitting** by her sister on the bank.

Di seguito sono i segni utilizzati per sostituire le parole in grassetto:

▶ *beginning*

😴 *tired*

˻ *sitting*

Se il primo e il terzo segno sono facilmente interpretabili, o almeno con una ragionevole approssimazione, non lo è altrettanto il secondo, che potrebbe esser letto anche come ‘triste’, o ‘dolorante’, o ‘disperato’... Si ripropone quindi lo stesso problema visto con l’*Emoji Dick*, la soggettività della ‘traduzione’ dei singoli segni. Di fatto, per poter leggere il testo bisogna conoscerne già in partenza il contenuto, per evitare l’ambiguità della traduzione. Però l’*Alice* di Semenova è più semplice da leggere rispetto all’*Emoji Dick*: solo alcune parole sono sostituite da *emoji*, quindi è più facile attribuire ai singoli segni il significato, o, meglio, capire quale significato l’autrice ha voluto attribuire. Non c’è, quindi, quello che ho chiamato ‘accordo di codice’, perché è l’autrice che, in modo arbitrario, assegna un significato ai segni. È anche vero, però, che è il contesto che dà il significato, come ad esempio per l’italiano ‘ancora’, che può esser letta ‘àncora’ o ‘ancòra’, parole omografe, ma non omofone; quando si legge un brano non si hanno incertezze sulla pronuncia e quindi sul significato. Ugualmente, ‘razza’ può esser letto /ratsa/ (stirpe) oppure /radza/ (pesce). Più radicale è la situazione dell’ebraico moderno, attualmente parlato in Israele: com’è noto la scrittura ebraica, come quasi tutte le scritture semitiche, è soltanto consonantica e non nota le vocali, che furono aggiunte tramite segni diacritici nei testi sacri. L’ebraico moderno è attualmente scritto senza i diacritici, eppure i lettori non hanno alcuna incertezza nella lettura e nell’interpretazione.

⁶ McLuhan 1964, p. 23: ‘A cool medium like hieroglyphic or ideogrammic written characters has very different effects from the hot and explosive medium of the phonetic alphabet. The alphabet, when pushed to a high degree of abstract visual intensity, became typography’. ‘Un medium freddo, quale il geroglifico o l’ideogramma, ha effetti ben diversi da quelli di un medium caldo ed esplosivo come l’alfabeto fonetico, il quale, portato a un alto livello di astratta intensità visiva, divenne poi tipografia’ (traduzione di E. Capriolo).

⁷ Leonardi 2022.

Propongo qui sotto la prima pagina della ‘traduzione’ di *Alice’s Adventures in Wonderland* e il testo originale, nel quale rendo in grassetto le parole ‘tradotte’ con emoji.

CHAPTER I

 the -Hole

Alice was  to get very  of  by her sister on the bank, and of having  to do: once or twice she had  into the  her sister was , but it had no  or  in it, ‘and what is the use of ?’ Alice ‘without  or  in her own  (as well as she could, for the  day made her feel very  and  of making a daisy- would be worth the  of getting  and picking the daisies, when  with   close by her.

There was  so very remarkable in that; nor did Alice  so very much out of the  to  the   to itself, ‘Oh dear! Oh dear! I shall be late!’ (when she  it  , it

2

CHAPTER I

Down the Rabbit-Hole

ALICE was **beginning** to get very **tired** of **sitting** by her sister on the bank, and of having **nothing** to do: once or twice she had **peeped** into the **book** her sister was **reading**, but it had no **pictures** or **conversations** in it, ‘and what is the use of a **book**,’ **thought** Alice, ‘without **pictures** or **conversations**?’

So she was **considering** in her own **mind** (as well as she could, for the **hot** day made her feel very **sleepy** and **stupid**), whether the **pleasure** of making a daisy-**chain** would be worth the **trouble** of getting **up** and picking the daisies, when **suddenly a White Rabbit** with **pink eyes** **ran** close to her.

There was **nothing** so very remarkable in that; nor did Alice **think** it so very much out of the **way** to **hear** the **Rabbit say** to itself, ‘Oh dear! Oh dear! I shall be too late!’ (when she **thought** it **over afterwards**, it

Quindi, è chiaro che non si tratta di una scrittura ‘universale’, non viene scritto un testo comprensibile a tutti, ma la decodifica è determinata dalla conoscenza del significato dei singoli segni, a dire il vero non immediatamente intuibile per tutti, soprattutto in relazione al testo di partenza.⁸ Non si tratta quindi di un sistema linguistico, dato che non ha grammatica e fonologia; è più che altro un sistema semiotico ibrido. Appare evidente che anche un sistema di scrittura teoricamente non collegato ad una lingua è comunque culturalmente determinato e la sua interpretazione non può essere avulsa dal contesto.⁹ Ed è proprio il contesto che consente di distinguere ciò che è scrittura da ciò

⁸ V. le considerazioni generali in Hurlburt 2018.

⁹ Cohn, Engelen, Schilperoord 2019.

che non lo è. Infatti, nella traduzione con *emoji* di *Pinocchio*¹⁰ gli autori hanno sentito la necessità di mettere alla fine del volume la grammatica e il glossario; questo aiuta nella lettura dei nomi propri, come la sequenza di segni    per mastro Ciliegia (comunque intuibile), o   , mastr'Antonio, il suo vero nome (impossibile da decodificare).¹¹

Il problema del contesto è particolarmente evidente nel caso dei sistemi ideografici, quei sistemi cioè che utilizzano immagini per indicare gli oggetti ed i concetti. Va però detto che non esistono le scritture ideografiche ‘perfette’; i singoli segni, solitamente,

segno	valore	significato del segno	segno	valore	significato del segno
	<i>z</i>	capovaccaio		<i>h</i>	matassa di fibra
	<i>i</i>	giunco		<i>h</i>	?, forse placenta
	<i>y</i>	doppio giunco		<i>h</i>	ventre con mammelle
		due tratti		<i>z (s)</i>	chiavistello
	<i>w</i>	pulcino		<i>s</i>	panno piegato
		corda		<i>s</i>	stagno
	<i>b</i>	piede		<i>q</i>	pendio di monte
	<i>p</i>	sgabello		<i>k</i>	cesta con manico
	<i>f</i>	vipera cornuta			
		civetta		<i>g</i>	supporto per vaso
	<i>m</i>	?		<i>t</i>	pane
		avambraccio		<i>t</i>	laccio per animali
		avambraccio		<i>d</i>	mano
	<i>n</i>	acqua		<i>d</i>	cobra
		corona rossa			
	<i>r</i>	bocca			
	<i>h</i>	cortile			

Fig. 14 Geroglifici monosillabici (rielaborazione da Pernigotti 2002).

¹⁰ Chiusaroli, Monti, Sagati 2017.

¹¹ I due segni  servono a racchiudere segni combinati: ad es.,  ‘casa’ +  ‘attrezzi’ = ‘casa degli attrezzi’ = ‘bottega’.

possono avere diverse funzioni. Nella scrittura egiziana, ad esempio, il segno  può esser utilizzato come ideogramma nella parola  'occhio', *irt*, o come elemento fonetico *ir* in  'latte', *irtt*, o ancora come determinativo in  'guardare', *dgi*. Ancora, il segno  compare sia come ideogramma in  'legno', *ht*, sia come elemento fonetico *ht* in  *htyw*, sia come determinativo nella parola  'ebano', *hbny*. La struttura della scrittura egiziana, quindi, è particolarmente complessa, vista la tripla funzione che i segni possono assumere. Il singolo segno isolato non ha la possibilità di esser decodificato: diventa significante solo nell'ambito di una sequenza ordinata che dà un senso.

Ma il concetto di complessità di una scrittura è moderno, non antico. Infatti, il geroglifico egiziano non è praticamente mai cambiato, dalle prime manifestazioni risalenti al periodo protodinastico, durante la fase culturale Naqada III (3200 a.C. ca.); nella tomba U-j della necropoli di Umm el-Qaab ad Abido sono stati trovati i primi esempi di segni che già hanno il valore di logogrammi, di fonogrammi e di determinativi.¹² I testi della tomba U-j sono fondamentalmente di tre tipi:¹³

- . indicazioni delle misure di tessuti;



Fig. 15. Tags dalla Tomba U-j di Abido (da Dreyer 2011).

¹² Dreyer 1998; Dreyer 2011. I segni scrittori dalla necropoli di Umm el-Qaab sono in Teeter 2011, schede nn. 82-87, pp. 226-231 (testi di Elise V. MacArthur e Emily Teeter). In generale sui tags egiziani v. Piquette 2018.

¹³ Engel 2013, in part. pp. 24-26 e p. 40, Tab. 1. Chrisomalis 2009, p. 65: 'Although the Tomb U-j tags and pot-labels may have served some as-yet undiscovered administrative function, the best evidence currently available suggests that like the palettes, mace-heads, and other Predynastic notated artifacts, the earliest Egyptian writing and numeration served iconographic and display functions related to elite interests. This limited-function writing was perfectly useful but need not have been capable of expressing thoughts in a fully phonetic manner and need not have served economic functions'. 'Sebbene le targhette e le etichette dei vasi della Tomba U-j possano aver svolto una qualche funzione amministrativa ancora sconosciuta, le migliori prove attualmente disponibili suggeriscono che, come le tavolozze, le teste di mazza e altri manufatti iscritti predinastici, la prima scrittura e numerazione egizia svolgevano funzioni iconografiche e di visualizzazione relative agli interessi dell'élite. Questa scrittura a funzione limitata era perfettamente utile, ma non era necessariamente in grado di esprimere pensieri in modo completamente fonetico e non era necessariamente in grado di svolgere funzioni economiche'.

- riferimenti al corredo;
- riferimenti a luoghi, probabilmente alle provenienze degli oggetti della tomba.

Più di 3700 anni dopo, il 12 dicembre 452, viene realizzata l'ultima iscrizione in scrittura demotica, la forma corsiva dei geroglifici, nel Tempio di Iside a File.¹⁴ Di fatto, per tutta la propria storia gli Egiziani hanno usato questo tipo di scrittura. Si tenga conto che teoricamente in Egitto si aveva una sorta di alfabeto, con segni geroglifici che rendevano parole monosillabiche. Di fatto, però, questi segni non hanno mai sostituito le altre centinaia presenti nella scrittura; la definizione di questa serie come ‘alfabeto’ infatti è moderna, senza una reale corrispondenza con la situazione egiziana antica.

Gli stessi Egiziani erano ben consci della specificità della propria scrittura, tant’è che così si conclude il testo geroglifico della Stele di Rosetta, redatta in Egitto sotto il regno di Tolomeo V Epifane nel 196 a.C.:¹⁵

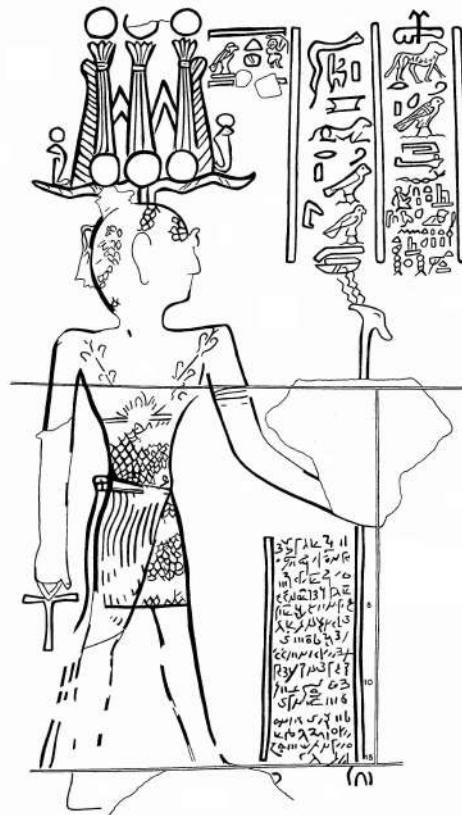
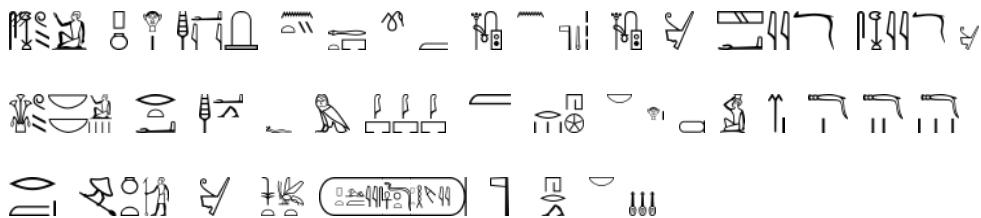


Fig. 16. Graffito di Esmet-Akhom (Philae 436) nel Tempio di Iside a File (da Griffith 1935-1937).

¹⁴ Cruz-Uribe 2018.

¹⁵ OGIS 90 A (traduzione di Quirke, Andrews 1988).



‘[- - -] questo decreto su una stele di pietra dura nella scrittura delle parole di Dio, la scrittura dei documenti e le lettere degli Egei e lo pose in tutti i templi di primo, secondo e terzo grado, accanto alla statua del re dell'Alto e Basso Egitto Tolemeo vivente per sempre, amato da Ptah, il Dio che appare, possessore di bontà’

τὸ δὲ φήμισμα τοῦτο ἀναγράφαι εἰς στή] [λας σ] τερεοῦ λίθου τοῖς τε ἱεροῖς καὶ ἐγχωρίοις καὶ Ἑλληνικοῖς γράμμασιν.

‘È scritto questo documento su una stele di solida pietra pregiata in scrittura geroglifica, in scrittura demotica e in caratteri dei Greci’.

2.2. Sequenze ordinate

La sequenza ordinata è un'altra caratteristica della scrittura. I segni si devono disporre nello spazio in modo che il ricevente abbia una possibilità di svolgere nel tempo la sequenza. In qualsiasi verso si dispongano i segni, chi legge deve conoscerne la direzione, per evitare ad esempio, di leggere 'asso' al posto di 'ossa'. In questo modo, si aggiunge la dimensione temporale a quella spaziale; si scrive in una direzione concordata perché il lettore possa seguirne il flusso. È quindi il contesto che determina il valore del segno, tenendo presente anche quello che ho chiamato poco sopra 'accordo di codice'. Nella strutturazione del testo lo scrivente tiene conto – deve tener conto – di molteplici fattori per far sì che il messaggio giunga correttamente a destinazione e possa esser correttamente interpretato.

Inoltre, seguendo l'impostazione metodologica di Marshall McLuhan, bisogna considerare il fatto che l'atto scrittoriale è un *medium* molto potente che veicola messaggi già per il fatto stesso di esserci: la scelta del *medium* è un messaggio. Ancora una volta, le soluzioni grafiche adottate portano informazioni che vanno oltre il semplice tracciare segni. Qualsiasi sia la soluzione adottata, è l'accordo implicitamente instaurato tra scrittore e lettore che consente la decodifica.

Rimanendo nel sistema egiziano, la scrittura può andare da sinistra verso destra o viceversa, ma è facile identificare il verso perché le figure animate (esseri umani e animali) guardano verso l'inizio della riga; poi, nel caso di iscrizioni verticali, la lettura è dall'alto verso il basso.

La scrittura egiziana è fortemente identitaria, specifica del mondo nilotico, ed infatti non è stata adottata da altre culture; anzi, sono state le altre culture ad adattare se stesse quando sono entrate in contatto con l'Egitto. L'esempio più chiaro è quello di Cleopatra VII, l'ultima

regina egiziana, l'ultimo baluardo della cultura egiziana. Scrive di lei Plutarco:¹⁶

ἡδονὴ δὲ καὶ φθεγγομένης ἐπὶν τῷ ἥχῳ· Καὶ τὴν γλώτταν ὥσπερ ὄργανόν τι πολύχορδον εὐπετῶς τρέπουσα καθ' ἣν βούλοιτο διάλεκτον, ὀλίγοις παντάπασι δι' ἐρμηνέως ἐνετύχανε βαρβάροις, τοῖς δὲ πλείστοις αὐτὴ δι' αὐτῆς ἀπεδίδου τὰς ἀποκρίσεις, οἵον Αἴθιοφι Τρωγλοδύταις Ἐβραίοις Ἀραφι Σύροις Μήδοις Παρθιαίοις. 5. Πολλῶν δὲ λέγεται καὶ ἄλλων ἐκμαθεῖν γλώττας, τῶν πρὸ αὐτῆς βασιλέων οὐδὲ τὴν Αἰγυπτίαν ἀνασχομένων παραλαβεῖν διάλεκτον, ἐνίων δὲ καὶ τὸ μακεδονίζειν ἐκλιπόντων.

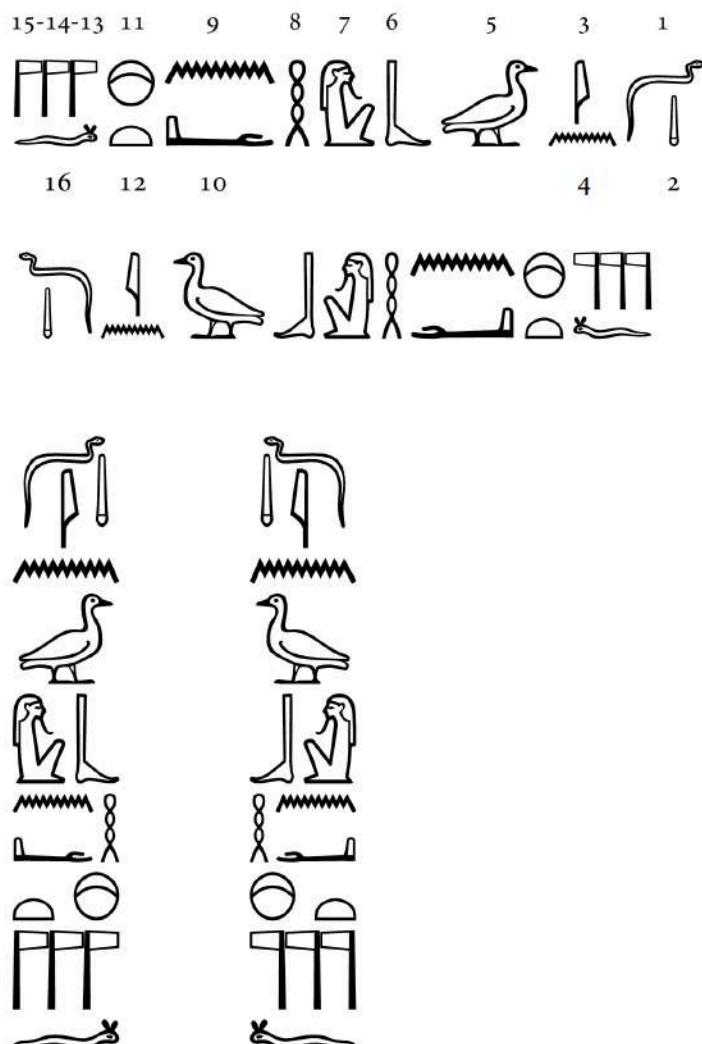


Fig. 17. Ordine di lettura dei testi egiziani (da Cervelló Autuori 2016²).

¹⁶ Plu. *Ant.* 27, 4-5 (trad. a cura di G. Marasco, Torino 1994).

‘Quando parlava, il suono della sua voce procurava piacere. Ella si serviva della lingua come di uno strumento a molte corde, passando facilmente a qualsiasi idioma volesse parlare, sicché pochissimi erano i Barbari con i quali trattava per mezzo di un interprete, mentre alla maggior parte rispondeva da sé, ad esempio agli Etiopi, ai Trogloditi, agli Ebrei, agli Arabi, ai Siri, ai Medi e ai Parti. 5. Si dice che ella conoscesse anche molte altre lingue, mentre i sovrani suoi predecessori non avevano avuto la pazienza d'apprendere neppure quella egiziana, ed alcuni avevano persino dimenticato quella macedone’.

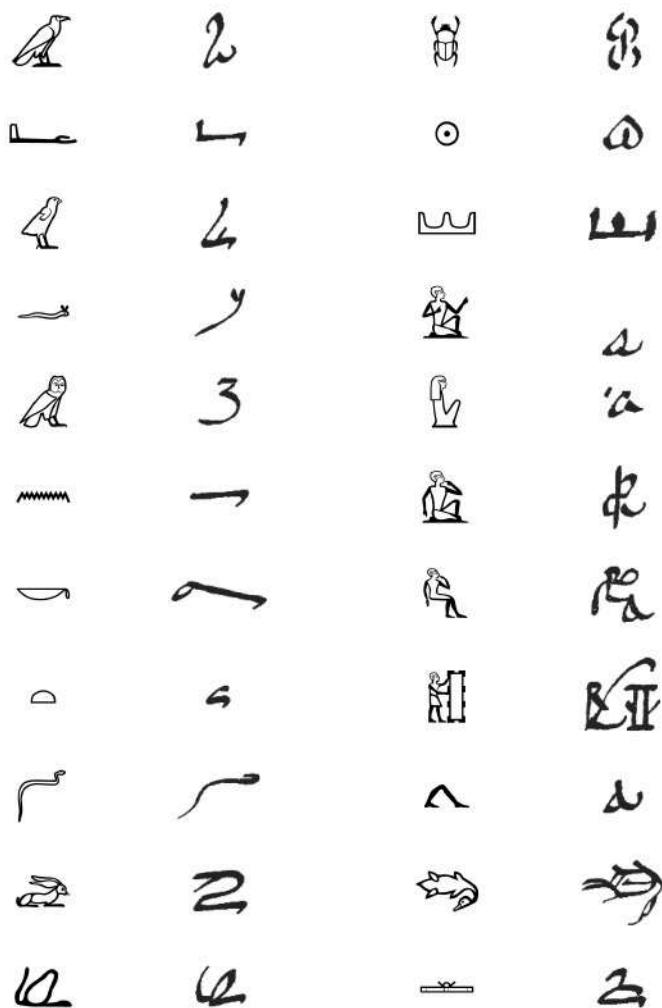


Fig. 18. Confronto tra scrittura geroglifica e scrittura hieratica.

L'ultima regina d'Egitto, della famiglia dei Tolemei, pur rimanendo greca assunse anche l'abbigliamento egiziano, anzi di una dea egiziana:¹⁷

Κλεοπάτρα μὲν γὰρ καὶ τότε καὶ τὸν ἄλλον χρόνον εἰς πλῆθος ἐξιοῦσα στολὴν [έτεραν] ἱερὰν Ἰσιδος ἐλάμβανε καὶ νέα Ἰσις ἐχρημάτιζε.

'Cleopatra, sia allora sia in seguito, apparve in pubblico indossando la veste sacra di Iside e diede udienza come nuova Iside'.

Il prestigio dei geroglifici – in verità, di tutta la cultura egiziana – era molto grande. Nel I sec. a.C. uno scrittore siciliano, Diodoro Siculo, usa il termine 'geroglifici' per la scrittura 'sacra' egiziana e riferisce di due tipi di scrittura, la 'geroglifica' e la 'demotica'.¹⁸ Anche se considera questa sistema come etiopico,¹⁹ poi passato in Egitto, dà una spiegazione piuttosto precisa del suo funzionamento:²⁰

Περὶ δὲ τῶν Αἰθιοπικῶν γραμμάτων τῶν παρ' Αἴγυπτίοις καλουμένων ἱερογλυφικῶν ῥητέον, ἵνα μηδὲν παραλίπωμεν τῶν ἀρχαιολογουμένων. συμβέβηκε τοίνυν τὸν μὲν τύπουν ὑπάρχειν αὐτῶν ὁμοίους ζῷοις παντοδαποῖς καὶ ἀκρωτηρίοις ἀνθρώπων, ἔτι δ' ὄργανοις, καὶ μάλιστα τεκτονικοῖς: οὐ γὰρ ἐκ τῆς τῶν συλλαβῶν συνθέσεως ἡ γραμματικὴ παρ' αὐτοῖς τὸν ὑποκείμενον λόγον ἀποδίδωσιν, ἀλλ' ἐξ ἐμφάσεως τῶν μεταγραφομένων καὶ μεταφορᾶς μνήμη συνηθλημένης.

'Bisogna invece parlare della scrittura etiopica, che gli Egiziani chiamano 'sacra', per non tralasciare nessuno degli argomenti relativi alle loro antichità. Ora, si dà il caso che le forme delle loro lettere siano simili ad animali delle varie specie, alle estremità del corpo umano, ed ancora, ad arnesi, in particolare quelli edili; infatti, presso di loro, la scrittura rende la parola che si vuole esprimere non con l'unione delle sillabe, bensì mediante il significato degli oggetti copiati ed il loro uso metaforico impresso nella memoria con l'esercizio'.

¹⁷ Plu. *Ant.* 54, 9.

¹⁸ D.S. III, 3, 5: διτῶν γὰρ Αἴγυπτίοις ὄντων γραμμάτων, τὰ μὲν δημόδη προσαγορευόμενα πάντας μανθάνειν, τὰ δ' ἵερα καλούμενα παρὰ μὲν τοῖς Αἴγυπτίοις μόνους γινώσκειν τὸν διερεῖς παρὰ τῶν πατέρων ἐν ἀπορρίτοις μανθάνοντας, παρὰ δὲ τοῖς Αἰθιοψιν ἀπαντας τούτοις χρῆσθαι τοῖς τύποις. 'In effetti, dei due tipi di scrittura che hanno gli Egiziani, quella nota come 'demotica' l'apprendono tutti; invece, quella chiamata 'sacra' la conoscono, tra gli Egiziani, solo i sacerdoti, che la apprendono dai loro padri come un segreto di cui non si può parlare, mentre presso gli Etiopi tutti quanti fanno uso di questi segni' (trad it. a cura di G. Cordiano - M. Zorat, Milano 1999).

¹⁹ Ma in I, 69, 5 lo storico afferma che gli Egiziani dicevano di esser gli inventori della scrittura: λέγουσι τοίνυν Αἰγύπτιοι παρ' αὐτοῖς τὴν τε τῶν γραμμάτων εὑρεσιν γενέσθαι καὶ τὴν τῶν ἄστρων παρατήρησιν, πρὸς δὲ τούτοις τὰ τε κατὰ τὴν γεωμετρίαν θεωρήματα καὶ τῶν τεχνῶν τὰς πλείστας εὑρεθῆναι, νόμους τε τὸν ἄριστον τεθῆναι. 'Ora, gli Egiziani dicono che presso di loro ebbero luogo l'invenzione dell'alfabeto e le prime osservazioni degli astri, ed inoltre vennero stabiliti i principi della geometria e della maggior parte delle arti, e le leggi migliori'.

²⁰ D.S. III, 4, 1.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

La notizia diodorea è molto interessante, perché dimostra una conoscenza diretta della scrittura dell'Egitto, ma 'dimentica' di citare la terza forma, la 'demotica'. Questo è il caso nel quale gli strumenti scrittorii influenzano il *ductus*: scrivere sulla pietra, con martello e scalpello – i geroglifici 'standard' – è ben diverso rispetto allo scrivere con calamo ed inchiostro sul papiro. Così, è naturale una forma di corsivizzazione dei segni, vergati con il massimo dell'economia, tendendo cioè a sollevare il meno possibile il



Fig. 19. Confronto tra scrittura geroglifica e scrittura demotica.

calamo dal supporto. La definizione di ‘demotico’ viene da un passo di Erodoto il quale, nel II libro delle sue *Storie* dedicato proprio all’Egitto, scrive:²¹

Γράμματα γράφουσι καὶ λογίζονται φήφοισι “Ελληνες μὲν ἀπὸ τῶν ἀριστερῶν ἐπὶ τὰ δεξιὰ φέροντες τὴν χεῖρα, Αἰγύπτιοι δὲ ἀπὸ τῶν δεξιῶν ἐπὶ τὰ ἀριστερά· καὶ ποιεῦντες ταῦτα αὐτοὶ μέν φασι ἐπιδέξια ποιέειν, “Ελληνας δὲ ἐπαρίστερα. Διφασίοισι δὲ γράμμασι χρέωνται, καὶ τὰ μὲν αὐτῶν ἱρά, τὰ δὲ δημοτικὰ καλέεται.

‘I Greci scrivono le lettere e fanno i conti portando la mano da sinistra a destra, gli Egiziani da destra a sinistra; facendo così, gli Egiziani dicono di comportarsi da destri, mentre i Greci sarebbero mancini. Usano due tipi di scrittura: una si chiama sacra (ἱρά), l’altra demotica (δημοτικά)’.

Quindi, come Diodoro Siculo, Erodoto conosce solo due forme di scrittura e non tre: entrambi citano i geroglifici, il Siceliota la ieratica, il Microasiatico la demotica. In effetti, però, il demotico, oltre ad essere una scrittura, è anche una fase linguistica, attestata a partire dalla fase finale della XXV dinastia (744-656 a.C.). L’ultima fase finale della lingua dell’antico egizio è costituita dal copto, che si afferma²²

a partire dalla seconda metà del III secolo d.C. (...), ultimo capitolo della millenaria storia della lingua egiziana e, al tempo stesso, vera e propria espressione di due mondi che si saldano: quello egiziano, con il suo portato faraonico, e quello ellenistico, non privo del suo bagaglio filosofico.

Per scrivere questa lingua,²³ divisa in diversi dialetti, veniva usato una forma modificata dell’alfabeto greco, cui erano aggiunti diversi segni – a seconda dei dialetti – per notare suoni non presenti in greco.

Diversamente dal sistema geroglifico egiziano, la scrittura sumera ha avuto un notevole successo al di fuori della cultura che l’ha ideata.

Il sistema cuneiforme²⁴ fu inventato verso la fine del IV millennio a.C. nella zona della bassa Mesopotamia, la regione anticamente chiamata Sumer. Il principio base era quello di incidere su una tavoletta di argilla fresca dei cunei, con i quali comporre i diversi segni. Questa scrittura utilizza un sistema simile a quello del geroglifico egiziano: ad esempio, il segno 𒆠, /KU/, indica sia la parola ‘sedia’, ‘trono’, *guza* in sumero, sia il verbo ‘sedersi’, *tuš*. Per aiutare il lettore a dare il giusto valore al segno, lo scriba aggiungeva un altro segno, chiamato determinativo, per precisare l’area semantica della

²¹ Hdt. II, 36, 4 (trad. it. di A. Fraschetti, in Loyd [a cura di] 1996²).

²² Buzi, Soldati 2021, p. 3.

²³ Una grammatica in italiano del copto è Buzi, Soldati 2021.

²⁴ In generale, sulle scrittura cuneiformi, v. Walker 1987; per il cuneiforme sumerico v. D’Agostino 2019.

segno	trascrizione	pronuncia
ά	a	/a/
β	b	/b/, /v/
Γ	g	/g/
Δ	d	/d/
Ε	ε	/i/, /e/
Ζ	z	/z/
Η	ē	/e:/
Θ	th	/tʰ/
Ι	i	/i/
Κ	k	/k/
Λ	l	/l/
Μ	m	/m/
Ν	n	/m/
Ξ	ks	/ks/
Ο	o	/o/

Fig. 20. Alfabeto copto.

parola; per indicare che si trattava di un mobile veniva premesso il segno 𒈴 /GIŠ/, ‘albero’, ‘legno’, ottenendo la parola 𒄑, traslitterata *gišguza*. Ancora, i sillabogrammi potevano esser usati anche per il loro solo valore fonetico. Il nome Enlil si scrive con i due segni EN.LIL₂ 𒂆 𒂔 𒂔: se preceduto dal determinativo 𒀭, dingir, ‘stella’, si tratta del nome della divinità Enlil (𒀭 𒂆 𒂔 𒂔, traslitterazione ^dEn-lil₂), se invece è seguito dal segno 𒉢, ki, terra, è il nome della città di Nippur (𒉢 𒂔 𒂔 𒉢, traslitterazione Nibru^{ki}), sede del culto di Enlil.

Poi, l'uso dei segni per il loro valore fonetico è particolarmente evidente nella cosiddetta ‘complementazione fonetica’, cioè utilizzare i segni secondo il loro valore esclusivamente fonetico per scrivere le vocali. Ad esempio, il segno 星 poteva esser letto dingir (‘dio’) o an (‘cielo’); per evitare incertezze nella lettura lo scriba aggiungeva RA o NA, ottenendo così 星 RA, da leggersi an-na, e 星 NA, dingir-ra.

Quando Sargon (2335-2279 a.C.), re di Accad, conquistò Sumer, la scrittura della Bassa Mesopotamia fu adottata per la lingua accadica. Si tratta però di due lingue completamente diverse. Il sumerico, lingua isolata, cioè che non può esser attribuita ad alcun gruppo linguistico, è agglutinante: alla radice vengono aggiunti morfemi, prefissi e suffissi in un ordine fisso sommando i significati grammaticali; l'accadico, invece, è una lingua semitica e flessiva. In più, anche le due fonetiche sono molto diverse. Gli Accadi hanno quindi adattato in vario modo la scrittura di Sumer, riuscendo a utilizzarla anche per la propria lingua,

- usando i segni logografici sumerici ('sumerogrammi') e leggendoli secondo la pronuncia accadica; ad esempio, il segno sumerico  KA viene letto in accadico *pûm*, 'bocca';
- oppure usando le parole sumeriche monosillabiche, che mantengono il solo valore fonetico, come sillabe; il già visto segno  AN, 'cielo', poteva entrare a far parte di parole come *ka-al-bu-um*, 'cane'; oppure, il sumerico  SAR, 'erba', era usato per l'omofona *sar*, 'scrivere';
- ancora, utilizzando logogrammi accadici, rappresentati mediante segni sumerici, ma letti secondo la pronuncia accadica;
- infine, valori sillabici con variazioni fonetiche per esprimere fonemi accadici che non esistevano in sumerico.

Ma l'aspetto più interessante è che il sumerico è stato adottato come 'lingua colta' all'interno della cultura accadica. Come scrive Franco D'Agostino, 'da un punto di vista culturale, la lunga e ricca tradizione della lingua e della storia letteraria, religiosa e politica dei Sumeri ha rappresentato per i Babilonesi un modello fondante per ogni aspetto essenziale della loro stessa civiltà: la regalità, il mondo degli dèi, le istituzioni civili, l'esorcistica e altro ancora avevano la loro origine e traevano la loro forza proprio dall'antica e gloriosa tradizione sumerica'.²⁵

Diverse culture hanno adottato il sistema cuneiforme per scrivere le proprie lingue. Per scrivere ad esempio l'ittita,²⁶ lingua indoeuropea, gli scribi hanno utilizzato la stessa scrittura accadica, ivi compresi i sumerogrammi, mentre a Ugarit ed in Persia hanno inventato rispettivamente un alfabeto ed una scrittura mista, quindi sistemi completamente diversi da quello di Sumer, ma formalmente simili, con i segni a forma di cuneo.

Sin dal 1929, quando sono iniziati gli scavi nell'odierna località di Ras Shamra, l'antica Ugarit,²⁷ nella Siria costiera, si è iniziato a trovare tavolette scritte con segni cuneiformi in una lingua sino ad allora sconosciuta, ma già nel 1930 furono pubblicate le prime traduzioni dei testi.²⁸ Si capì subito che si trattava di una scrittura alfabetica

²⁵ D'Agostino 2019, p. 18.

²⁶ Francia, Pisaniello 2019; van den Hout 2020.

²⁷ Sulla storia degli studi e la situazione archeologica della città v. Yon 2006 e Matoian (éd.) 2021.

²⁸ Bauer 1940; Dhorme 1930. Sulla scrittura ugaritica v. Campus 2024a, con bibl. prec.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

Caratteri fonetici			Logogrammi		
serie a	serie i	serie u	AM ₁	AM ₂	AMha
𐎠 a	𐎢 i	𐎤 u			
𐎡 b ^(a)					
𐎢 c ^(a)					
𐎤 ȝ ^(a)					
𐎥 d ^(a)	𐎦 di	𐎨 du			
𐎧 f ^(a)					
𐎩 ȝ ^(a)		𐎪 ȝ ^u			
𐎪 h ^(a)					
𐎪 j ^(a)	𐎫 j ⁱ				
𐎫 k ^(a)		𐎪 k ^u			
𐎬 l ^(a)					
𐎭 m ^(a)	𐎫 m ⁱ	𐎨 m ^u			
𐎮 n ^(a)		𐎪 n ^u			
𐎯 p ^(a)					
𐎱 r ^(a)		𐎪 r ^u			
𐎱 s ^(a)					
𐎱 ȝ ^(a)					
𐎭 t ^(a)		𐎤 t ^u			
𐎪 ߠ ^(a)					
𐎫 v ^(a)	𐎤 v ⁱ	v ^u			
𐎩 x ^(a)					
𐎪 y ^(a)					
𐎫 z ^(a)					
ـ	divisore parole				

Fig. 21. Scrittura persiana antica.

formata da 30 segni, 27 consonanti e 3 vocali ('a, 'i, 'u)²⁹ che notava una lingua semitica. La grande novità della scrittura ugaritica è nella scelta di realizzare un vero e proprio alfabeto, composto da consonanti e vocali, il primo nella storia. Gli scribi di Ugarit, quindi, hanno adottato la tecnica scrittoria mesopotamica per applicarla al sistema rivoluzionario dell'alfabeto, nel quale a un grafema corrisponde un fonema; ma, come si può notare dalla sequenza alfabetica, i due segni che notano le vocali /i/ ed /u/ (rispettivamente 𐎵 e 𐎹) sono alla fine, indice del fatto che si tratta di aggiunte posteriori alla definizione di questa scrittura.

Allo stato attuale, le attestazioni delle tavolette ugaritiche vanno dai primi decenni del XIV secolo sino alla distruzione della città, da situarsi intorno al 1185 a.C. ad opera dei

'a	↔	d	◁/
b	𐎼	n	‣‣
g	𐎠	z	‣‣
h	𐎢	s	‣
d	𐎹	‘	◀
h	𐎵	p	‣
w	‣‣	š	𐎼
z	𐎢	q	‣
ḥ	𐎵	r	‣‣
t	𐎵	t	‣
y	‣	ḡ	‣
k	‣‣	t	↔
š	𐎵	’i	𐎵
l	𐎹	’u	𐎹
m	‣	š	‣‣

Fig. 22. Alfabeto ugaritico.

²⁹ A Ugarit sono attestati tre sistemi alfabetici: 1) l'alfabeto 'lungo', ben attestato dagli abecedari; 2) l'alfabeto 'corto', attestato molto raramente e di composizione incerta (non è stato ancora scoperto alcun abecedario che rappresenti questa serie); 3) un alfabeto di tipo semitico meridionale, attualmente attestato a Ugarit da un singolo abecedario. Dietrich, Loretz 1989.

‘Popoli del mare’. Però l’origine di questa scrittura è da collocarsi ben prima del XIV secolo, poiché le tavolette più antiche non mostrano una scrittura in formazione, ma un sistema ormai consolidato.

Secoli dopo, durante il VI sec. a.C., in Persia si è inventato un sistema che, come l’ugaritico, prendeva la forma dei segni dalle scritture cuneiformi mesopotamiche, ma creando una scrittura che è insieme di tipo alfabetico e *abugida*.³⁰

Questa scrittura è composta da 3 grafemi che rappresentano le vocali /a/, /u/ e /i/; seguono 22 segni che possono esser letti o come consonanti semplici o come consonanti con la vocale ‘a’. Poi, ci sono 7 grafemi con vocale ‘u’; altri 4 segni indicano consonanti con vocale ‘i’. Infine, 8 logogrammi, il cui uso nelle iscrizioni non è né obbligatorio né coerente.

Concludendo questa sezione, mi pare interessante citare le iscrizioni cosiddette ‘*Graeca-Babyloniacae*’. Si tratta di una quindicina di tavolette che hanno da un lato un testo cuneiforme, dall’altro la sua trascrizione in caratteri greci e sono databili ad un periodo che può oscillare tra il II sec. a.C. ed il II-III sec. d.C.³¹ È da notare che, appunto, si tratta di trascrizioni e non di traduzioni. Si veda ad esempio il testo conservato nel Semitic Museum dell’Università di Harvard (HMS 1893.5.39):³²

[<i>ina a</i>] <i>p-ti mu-uh-⁷hi⁷</i> <i>la te-ru-ub</i>	ιν αφθι οξ λα θηρο[β]
<i>i[na a]p-ti mu-ši-ri l[a]</i> MIN	ιν αφθι οσειρ λα
<i>ina ap-ti biri-ri l[a]</i> MIN	ιν αφθι βερ λα
<i>ina ap-ti qab-ri l[a]</i> MIN	ιν αφθι χαραβ λα
5. [<i>ina</i>] ⁷ <i>ap⁷-ti nap-pa-šú l[a]</i> MIN	ιν αφθι ναφφας λα
<i>[v]t-ti ma-ri ^dUTU nab-lu l[a]</i> MIN	ιθθι μαρ σανας ναβαλλα
<i>[ina] ⁷na⁷-ma-ri ⁷la⁷</i> MIN	ιν ωαναρ λα
<i>[ina] ⁷u₄⁷-[mi] la</i> MIN	ιν ω λα
<i>ina ik-le[ti] la</i> MIN	ιν ιχιλειθ λα
10. [<i>ina</i>] ⁷ <i>bur⁷-[ti na-r]- ⁷ma-ki⁷ [la]</i> MIN	ιβωρθ λα [ι]βωρθ γαρα[χ] λα
<i>[..... ina <i>hur</i>]-ri ⁷MIN⁷</i>	[.....]

- Non entrerai dalla finestra superiore,
 non entrerai dalla finestra inclinata,
 non entrerai dalla finestra a graticcio,
 non entrerai dall’apertura di una tomba,
 5. non entrerai da una feritoia,
 non entrerai insieme al ‘figlio di Šamaš’ (cioè ‘la fiamma’),
 non entrerai all’alba,

³⁰ Benvenuto, Pompeo 2022; sulle scritture cuneiformi in Persia, Schmitt 1993.

³¹ Su questi testi v. Stevens 2019, pp. 120-143 e Lang 2021, entrambi con bibliografia. preedentec.

³² Geller 1983.

- non entrerai di giorno,
 non entrerai di notte,
 10. non entrerai nel pozzo,
 non entrerai nella piscina per fare il bagno,
 [.....]

Questa tavoletta, in base alla forma delle lettere greche, non sarebbe da datarsi a prima del I sec. d.C.

I *Graeca-Babylonica* sono da inquadrarsi all'interno degli esercizi che gli studenti facevano nelle scuole scribali per imparare a leggere e scrivere. Il percorso 'scolastico' mesopotamico prevedeva l'insegnamento di due lingue, il sumerico e l'accadico. Leggendo le tavolette della serie *Graeca-Babylonica*, l'impressione è che si tratti proprio di esercizi scolastici, finalizzati ad imparare entrambe le lingue. La questione è capire se si tratti di persone che hanno come lingua madre il babilonese o il greco. In un'età così tarda è probabile che si tratti di persone madrelingua babilonese, che però non avevano

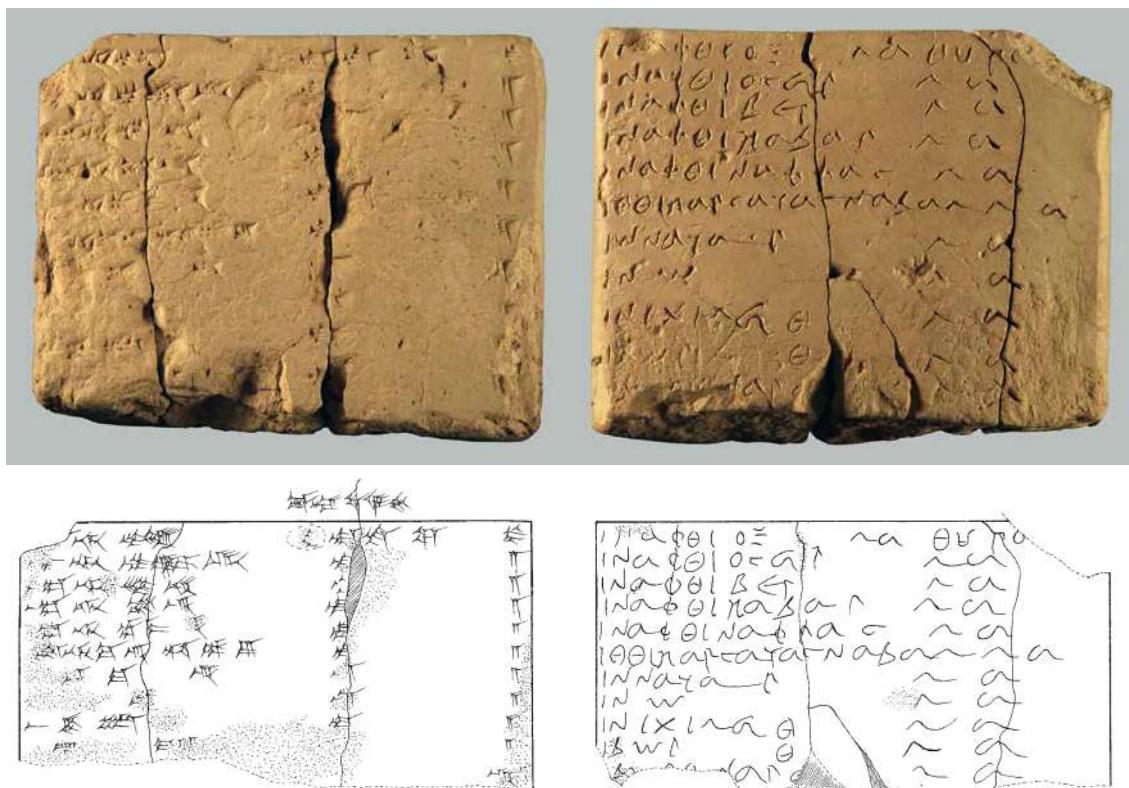


Fig. 23. Tavoletta HMS 1893.5.39 in cuneiforme e alfabeto greco (da Woods [ed.] 2015²).

una grande dimestichezza con la scrittura cuneiforme. Scrive Kathryn Stevens³³ che, dal punto di vista filologico, è plausibile attribuire la composizione di questi testi a scribi babilonesi, appartenenti con ogni probabilità all'*élite* templare che, in età ellenistica, conserva un ruolo centrale nella produzione letteraria in cuneiforme. Questi individui, formatisi all'interno delle scuole scribali tradizionali, possono essere considerati eredi diretti della cultura testuale mesopotamica e, al tempo stesso, agenti della sua trasmissione. È verosimile che, dopo il periodo di formazione, siano divenuti essi stessi autori di testi e custodi dell'eredità intellettuale dell'antico Vicino Oriente. Nelle fasi iniziali del loro apprendistato, tuttavia, tali scribi si avvalevano della scrittura alfabetica greca – lingua dei poteri dominanti – per apprendere la corretta pronuncia di idiomi ormai estinti, nei quali la tradizione mesopotamica era conservata. Questo fenomeno rivela una precoce e profonda esposizione alla lingua greca (e, con ogni probabilità, anche ad aspetti della cultura ellenistica) da parte delle *élites* scribali templari di Babilonia, nonostante i testi cuneiformi da loro prodotti riflettano una marcata adesione ai modelli culturali tradizionali. Tale compresenza di conservatorismo filologico e apertura linguistica evidenzia la complessità del processo di conservazione e adattamento della cultura scritta mesopotamica nel contesto del dominio greco.

Questo di seguito è il dialogo tra due studenti riportato in una tavoletta dall'archivio di Mari:³⁴

- (...)
9. Se guardi cosa scrivo, (lo vedrai)
 10. il [tempo] che devo trascorrere (ancora) a scuola è inferiore a tre mesi.
 11. (Già) parlo e scrivo
 12. le parole sumeriche e accadiche da(l sillabario) *a-a-me-me* fino a [...].
(...)
 21. Il resoconto sulle giornate che ho trascorso a scuola è stato stabilito (così):
 22. i miei giorni di vacanza sono tre al mese,
 23. le diverse feste sono tre giorni al mese,
 24. con ciò ci sono ventiquattro giorni al mese
 25. che trascorro a scuola, il tempo non è lungo.
 26. In un giorno il maestro diede la mia sezione quattro volte.
 27. Fatto il conto dei giorni, la mia conoscenza dell'arte della scrittura non scomparirà.
 28. Ora posso applicarmi alle tavolette, alle moltiplicazioni e ai bilanci.
 29. L'arte di scrivere, il posizionamento delle linee, l'evitare i tagli,...
 30. Il mio maestro ha corretto le belle parole.
(...)
 37. Sono all'altezza del compito del sumero, dell'arte della scrittura, del contenuto delle tavolette, del calcolo dei bilanci,
 38. Posso parlare sumero!
(...)
 40. – Voglio scrivere tavolette:
 41. la tavoletta (delle misure) da un gur di orzo fino a seicento gur,
 42. la tavoletta (dei pesi) da un siclo a venti mine d'argento,
 43. con i contratti di matrimonio che mi potranno essere portati,
 44. contratti aziendali, posso scegliere i pesi controllati di un talento,
 45. la vendita di case, di campi, di schiavi,
 46. depositi di denaro, contratti di affitto di campi.
 47. contratti di coltivazione dei palmeti, i [...],
 48. anche le tavolette dei contratti di adozione, so scrivere tutto questo.
(...)

³³ Stevens 2019, p. 127.

³⁴ Civil 1985.

È interessante notare come, anche secoli dopo la fine dell'impero babilonese, il prestigio della scrittura cuneiforme era tale che veniva comunque insegnato ed imparato; come secoli prima era stato adottato come tale – è il caso degli Ittiti – o usato come base per la costruzione di una nuova scrittura – a Ugarit e, mille anni dopo, durante l'impero achemenide, così la posizione di rilievo della scrittura nata a Sumer continua ad esser usata e studiata.

3. La dimensione cronologica della scrittura: conferme ed eccezioni

La scrittura – forma e contenuto – ha anche un'organizzazione di tipo cronologico: al di là del tipo di sistema di notazione utilizzato, l'andamento dei singoli segni è (e deve essere) ordinato spazialmente e temporalmente, perché la decodifica si svolge mettendo in connessione le parole rappresentate dagli ideogrammi o le lettere o i sillabogrammi che indicano i suoni della lingua notata; ugualmente, in ogni lingua è di fatto fondamentale la sequenza delle parole (*l'ordo verborum*), grazie alla quale può esser restituito il senso della frase.

Ancora una volta, proprio la polisemicità della parola ‘scrittura’ è significativamente importante: il fluire del racconto è frutto ancora una volta del fluire dei segni che vengono tracciati. In un’ipotetica scrittura ideografica perfetta, le singole parti costitutive del discorso vengono immediatamente riconosciute e poi composte per costruire le frasi, mentre nelle scritture sillabiche e alfabetiche la combinazione dei segni formano le parole, a loro volta combinate nelle frasi. In questo modo, lo sviluppo del racconto si dipana sia nello spazio sia nel tempo.

Una situazione paradossale è presentata nel film *Arrival*, diretto da Denis Villeneuve (2016) e tratto dal racconto *Story of Your Life* di Ted Chiang;³⁵ all’arrivo di astronavi extraterrestri si pone il problema della comunicazione con gli alieni. Non riuscendo a trovare una lingua in comune, la linguista Louise Banks (interpretata da Amy Adams) è incaricata dall’esercito degli Stati Uniti di trovare un modo di comunicare con loro; dopo diversi tentativi di comunicazione orale, pensa alla scrittura. Louise scrive su una lavagna alcune parole ed anche gli Eptapodi – questo il nome dato agli alieni, visto che hanno sette gambe – iniziano a scrivere, ma, avendo un concetto del tempo completamente diverso da quello dei terrestri, anche la loro scrittura è diversa. Si tratta di una scrittura che non ha un verso od una direzione prestabiliti, ma si può leggere partendo da qualunque punto. Gli Eptapodi non concepiscono il tempo in modo lineare, quindi il passato, il presente ed il futuro sono tutti nello stesso momento, si sostituisce la diacronicità alla sincronicità. Mentre continuano gli sforzi per imparare la scrittura degli alieni, si sente la voce fuoricampo del fisico Ian Donnelly (Jeremy Renner):

³⁵ Chiang 1998.



Fig. 24. Scena del film *Arrival*.

How do they communicate?

Here, Louise is putting us all to shame.

The first breakthrough was to discover that there's no correlation between what a Heptapod says and what a Heptapod writes.

Unlike all written human languages, their writing is semasiographic.

It conveys meaning. It doesn't represent sound.

‘Come comunicano?

Su questo, Louise ci sta facendo vergognare.

La prima svolta è stata scoprire che non c'è correlazione tra quello che un eptapodo dice e quello che un eptapodo scrive.

A differenza di tutte le lingue umane scritte la loro scrittura è semasiografica.

Veicola un significato, non rappresenta un suono’.

Il fattore fondamentale è che ‘*there's no correlation between what a Heptapod says and what a Heptapod writes*’, ma questo succede con ogni tipo di scrittura. Infatti, la parola non ha la profondità temporale e spaziale che invece ha la scrittura: considerando il discorso orale come *performance*, la sua fruizione è limitata al momento ed al luogo in cui esso viene prodotto. Con la scrittura, invece, ‘reificazione della parola’,³⁶ si ha la possibilità di trasportare nel tempo e nello spazio il proprio pensiero.

La ‘trasportabilità’ del ‘discorso scritto’ si presenta così come uno dei fattori del successo di questa nuova tecnica, intesa come sistema per fissare il pensiero: trasmettere il pensiero. Secondo Marshall McLuhan ogni invenzione è un'estensione del corpo

³⁶ Buccellati 2013, pp. 35-47.

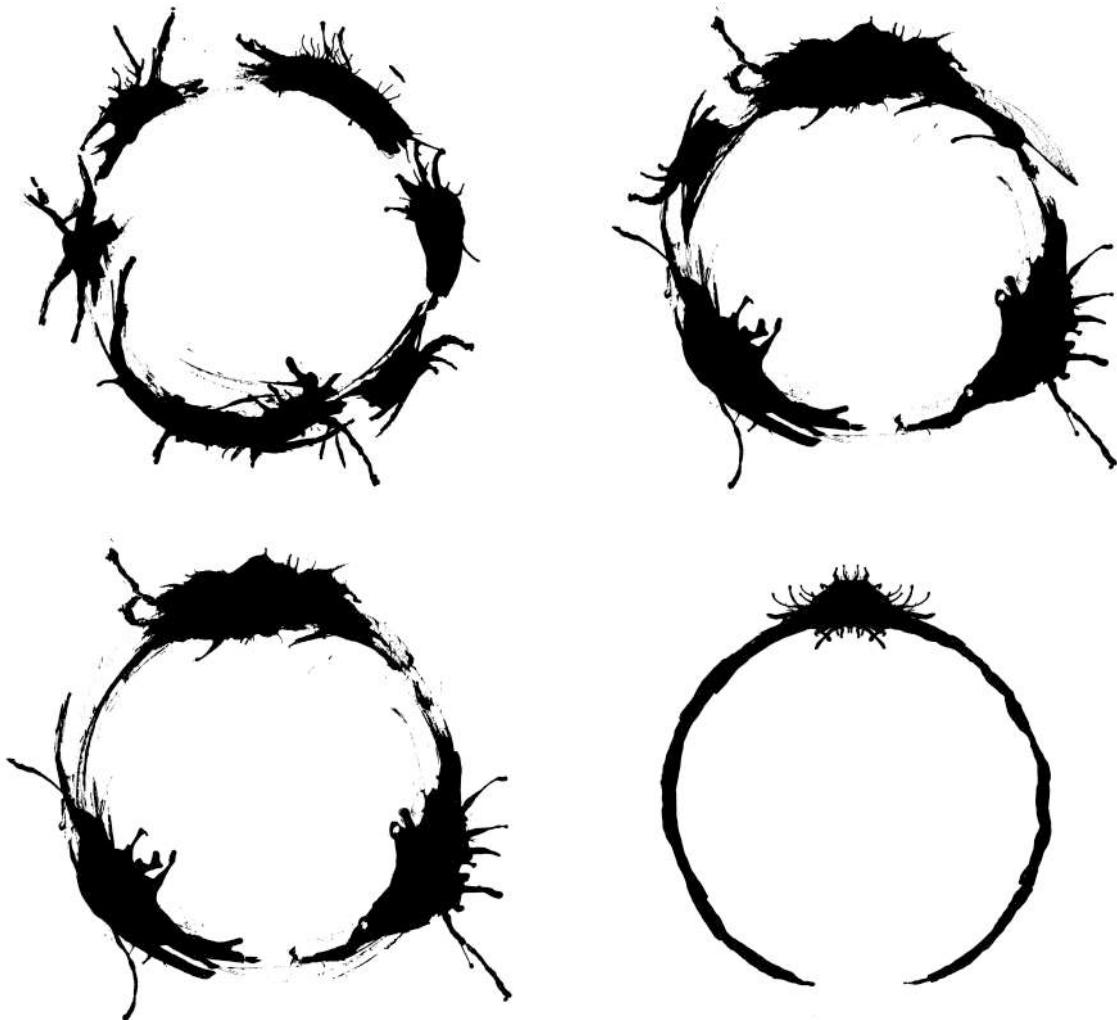


Fig. 25. Esempi di scrittura degli Eptapodi: ‘prima e dopo’; ‘non c’è un tempo lineare’; ‘tempo’; ‘umanità’.

umano:³⁷ se si accetta l’analogia secondo cui l’apparato uditivo umano può essere assimilato a un ricevitore radiofonico, in grado di decodificare segnali sotto forma di onde elettromagnetiche e di convertirli in percezioni sonore, allora la voce umana può essere parimenti intesa come un dispositivo trasmittente, capace di trasformare articolazioni vocali in vibrazioni sonore e segnali comunicativi. La capacità fonica di modellare l’aria e lo spazio in configurazioni linguistiche riconoscibili potrebbe essere stata preceduta, in una fase pre-linguistica, da forme più rudimentali di espressione – quali urla, vocalizzi inarticolati, gesti, comandi performativi, canti o movimenti coreutici

³⁷ McLuhan 1964, p. 83. Per inciso, questo concetto è espresso anche nella puntata 23, stagione 3 della serie *Star Trek: Voyager*. ‘Someone once said: “all invention is but an extension of the body of man”’. ‘Una volta qualcuno ha detto: “tutte le invenzioni non sono altro che estensioni del corpo dell’uomo”’.

– che fungevano da primi codici comunicativi. L'insieme delle modalità sensoriali che si esprimono attraverso le diverse lingue umane può variare con la stessa ampiezza e complessità degli stili artistici o delle convenzioni estetiche legate all'abbigliamento. Ogni lingua materna, in quanto sistema simbolico e culturale, trasmette a chi la interiorizza una visione del mondo e una sensibilità percettiva specifica, fornendo un quadro interpretativo e operativo del reale che è, in larga misura, irripetibile e culturalmente situato.

Allora, nella prospettiva del massmediologo canadese, è possibile parlare di scrittura senza parlare di lingua? Cioè, può esistere una trasmissione di concetti – concetti, non parole – che esuli dalla lingua? Abbiamo visto poche pagine sopra il caso delle semasiografie, che veicolano concetti e non parole, ma sta di fatto che, comunque sia, queste scritture sono legate alla società che le ha ideate. Non credo che i vari ‘alberi genealogici’ delle scritture che si trovano in diversi volumi possano descrivere i diversi modi di ‘scrivere’. Ad esempio, sfuggono completamente a ogni classificazione i *quipu* (o *khípu*) andini, costituiti da una serie di cordicelle con nodi e legate tra loro;³⁸ secondo ciò che raccontano le prime cronache al tempo della conquista spagnola, sia i fatti principali sia i rendiconti economici delle province erano registrati tramite questo sistema. Come è facilmente comprensibile, non c’è alcun rapporto tra la ‘scrittura’ dei *quipu* e la lingua parlata nel Tawantinsuyu, l’impero inca. La scrittura e la lettura dei *quipu* sono completamente diverse rispetto alle altre scritture. Che si tratti di scrittura nel vero senso della parola lo testimoniano i cronisti spagnoli, i quali descrivono l’uso di questi strumenti, come in questo passo di José de Acosta:³⁹

Los indios del Perú, antes de venir españoles, ningún género de escritura tuvieron ni por letras ni por caracteres o cifras o figurillas, como los de la China y los de México; mas no por eso conservaron menos la memoria de sus antiguallas, ni tuvieron menos su cuenta para todos los negocios de paz y guerra y gobierno. Porque en la tradición de unos a otros fueron muy diligentes, y como cosa sagrada recibían y guardaban los mozos lo que sus mayores les referían, y con el mismo cuidado lo enseñaban a sus sucesores. Fuera desta diligencia, suplían la falta de escritura y letras parte con pinturas como los de México – aunque las del Perú eran muy groseras y toscas –, parte y lo más con quipos. Son quipos unos memoriales o registros hechos de ramales, en que diversos nudos y diversos colores significan diversas cosas. Es increíble lo que en este modo alcanzaron, porque cuanto los libros pueden decir de historias y leyes y ceremonias y cuentas de negocios todo eso suplen los quipos tan puntualmente que admira.

‘Gli Indios del Perù, prima di diventare spagnoli, non avevano alcun tipo di scrittura, né lettere né caratteri né cifre, come quelle della Cina e del Messico; ma non conservarono

³⁸ Sui *quipu*, v., Curatola Petrocchi, de la Puente Luna (eds.) 2013, Urton 2017; in italiano, Miccinelli, Animato 1989².

³⁹ Acosta 1590, VI, 8. Quest’opera è stata pubblicata in italiano con la traduzione di Giovanni Paolo Galucci Salodianio (Venezia 1596). Per la vita del gesuita v. Prieto 2024.



Fig. 26. Frontespizio di Acosta 1590 e della sua traduzione italiana del 1596.

meno il ricordo delle loro antichità, né le tennero meno in considerazione in tutte le questioni di pace, di guerra e di governo.

Perché erano molto diligenti nel trasmettere la tradizione dall'uno all'altro, e i giovani ricevevano e custodivano come cosa sacra ciò che gli anziani dicevano loro, e con la stessa cura lo insegnavano ai loro successori. Oltre a questa diligenza, compensavano la mancanza di scrittura e di lettere in parte con dipinti simili a quelli messicani – anche se quelli peruviani erano molto rozzi e grossolani – e in parte e soprattutto con quipu. I quipu, memoriali o registri formati da fili, in cui nodi e colori diversi hanno significati diversi. È incredibile ciò che sono riusciti a realizzare in questo modo, perché tutto ciò che i libri possono raccontare su storie, leggi, ceremonie e resoconti dei commerci viene fornito dai team con una precisione stupefacente’.

La situazione delineata da José de Acosta è interessante per l'uso dei *quipu* non solo contabile ('*cuentas de negocios*'), ma anche per ogni aspetto della vita inca ('*historias y leyes y ceremonias*'). Molti cronisti come José de Acosta che hanno scritto della conquista spagnola del Tawantinsuyu hanno anche illustrato questi oggetti; sono diverse le figure che rappresentano *quipu* ad esempio nella *Nueva corónica y buen gobierno* di Felipe Guamán Poma de Ayala, il cui manoscritto è stato ritrovato nel 1908 presso la Kongelige



Fig. 27. 'Depocito del Inga / collca / Topa Inga Yupanqui / depocitos del Inga' (da Felipe Guaman Poma de Ayala).

33



Fig. 28. 'Indios / astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrellas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo / astrólogo' (da Felipe Guaman Poma de Ayala).



Fig. 29. Cinque *quipu* legati insieme, provenienza sconosciuta, Museo Central del Banco Central de Reserva del Perú, Lima (da Setlak, Moscovich, Hyland, Milillo 2020).

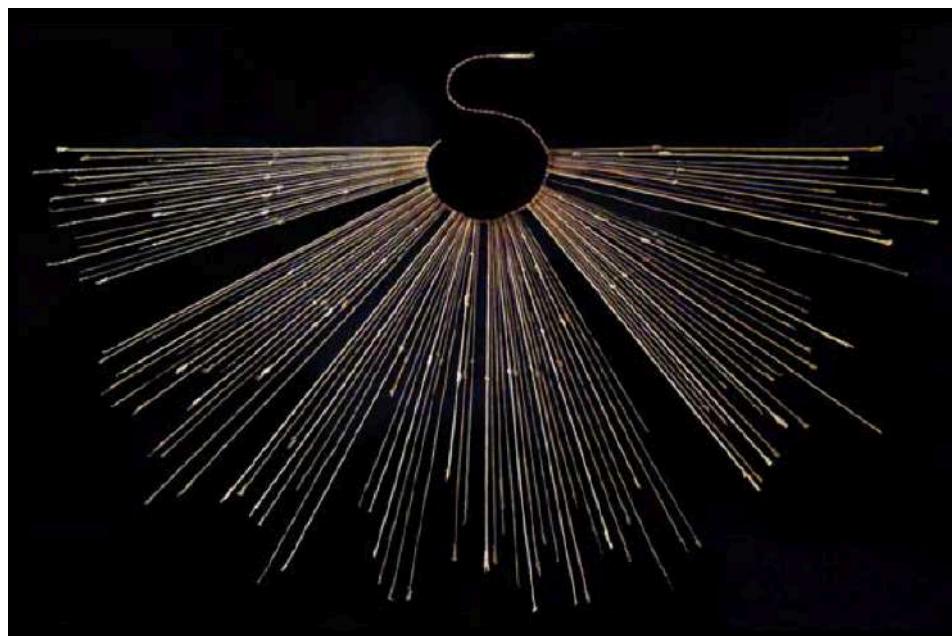


Fig. 30. *Quipu*, provenienza sconosciuta, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (da Setlak, Moscovich, Hyland, Milillo 2020).



Fig. 31. 'Escrivano de cabildo / nombrado de Su Majestad, Quilcaycamayoc / en este reino' (nel foglio: 'en el nombre de la Santísima Trinidad hago el testamento de don Pedro') (da Felipe Guaman Poma de Ayala).



Fig. 32. 'Regidores / Tenga libro; quipoc, cuenta: Surcococ / en este reino' (da Felipe Guaman Poma de Ayala).

Bibliotek di Copenhagen.⁴⁰ La ricchezza di informazioni e di illustrazioni rendono fondamentale per la storia degli Inca, soprattutto perché egli non era di origine spagnola, ma Inca: il padre era Guamán Mallqui, mentre sua madre era una delle figlie minori del sovrano inca Túpac Yupanqu.⁴¹

Il problema è che delle varie funzioni per le quali erano usati i *quipu*, oggi sopravvive solo quella contabile,⁴² mentre si è perso il preciso significato di questi oggetti per la parte 'narrativa'; di fatto sono stati rifunzionalizzati ed hanno ora un compito fortemente identitario.⁴³ Già tra le illustrazioni di Guaman Poma si può vedere un *regidor*

⁴⁰ La prima edizione del manoscritto è di Rivet 1936. La scansione dell'intero manoscritto è on line all'indirizzo <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>. Le figure che qui propongo sono tratte dall'edizione stampata a Caracas nel 1980.

⁴¹ Sui *quipu* nell'opera di Felipe Guaman Poma de Ayala v. Brokaw 2002 e Brokaw 2003. In generale, tra la vasta bibliografia, si vedano Husson (ed.) 2016.

⁴² Mackey 2002.

⁴³ Salomon 2002; Salomon et al. 2011.

che ha in una mano un *quipu* e nell'altra un libro (fig. 32), mentre in un'altra un *escribano*, chiaramente inca, scrive su un foglio di carta; di fatto, il progressivo ingresso della cultura spagnola nel Tawantinsuyu ha spostato (anche) la scrittura verso il mondo alfabetico, facendo progressivamente dimenticare il codice dei *quipu*.⁴⁴ Così, citando ancora una volta McLuhan, il *medium* è il messaggio: anche se ormai (per ora) illeggibili, questi oggetti sono un segno tangibile di un passato, glorioso, ma sconfitto.

A ben vedere, quindi, questo sistema di scrittura è assolutamente eccentrico rispetto ad ogni albero genealogico che si possa costruire. La sequenza solitamente riportata, pittogrammi (segno-oggetto) → ideogrammi (segno-concetto) → sillabari (segno-suono) → alfabeti (segno-suono), dà l'idea di un percorso evolutivo che invece non c'è: le scritture alfabetiche non sono 'più perfette' di quelle ideografiche, sono solamente diverse.

4. La scrittura, quindi?

Così, concludendo, non so, nonostante tutti gli esempi portati sino a qui – o proprio a causa di tutti gli esempi –, che cosa sia la scrittura. Forse, la migliore visione viene proposta dal Talmud. Nel trattato *Megillah* del Talmud di Gerusalemme (I, *Halakhah* 11) si legge:

Rebbi Jonathan di Bet Guvrrin ha detto che quattro lingue sono appropriate perché il mondo le usi e sono queste: la lingua straniera (*il greco*) per il canto, il latino per la guerra, il siriaco per le elegie, l'ebraico per parlare. Alcuni dicono anche l'assiro per la scrittura.

L'assiro ha una scrittura, ma non una lingua; l'ebraico ha una lingua, ma non una scrittura. Scelgono per sé la scrittura assira e la lingua ebraica.

Perché si chiama assiro? Perché è una bella scrittura; Rebbi Levi ha detto, perché l'hanno portata con sé dall'Assiria.

Notevole che in un trattato così antico ci sia questa netta classificazione delle lingue, ma soprattutto sia colta la differenza tra lingua e scrittura; una differenza non così ovvia.

⁴⁴ Medrano 2023.

Scritture scelte, identità mostrate

1. Mostrare / nascondere

La scrittura è un notevole fattore identitario. Tracciare segni vuol dire anche mostrare una parte di sé, proporsi non come si è, ma come si vuol esser percepiti.

Ritornando all'ambito egiziano, prima dell'inizio dello studio scientifico della civiltà faraonica, si è assistito al fenomeno dell'egittomania, cioè il continuo riferimento dal punto di vista grafico ed iconografico alla civiltà egiziana, ma con importanti fraintendimenti.

Per quanto attiene il mondo antico, è il caso della famosa patera fenicia ritrovata nella Tomba Bernardini di Palestrina e datata all'VII sec. a.C.¹ L'apparato iconografico è pienamente inserito nell'ambito della cultura egiziana, con quattro barche di papiro nella fascia più esterna e Iside che allatta Horus, mentre il medaglione centrale ha la tipica scena del faraone che abbatte i nemici con la mazza rituale; sono presenti poi le caratteristiche iscrizioni geroglifici: una serie corre intorno alla scena centrale, un'altra al di sotto delle quattro barche; altri geroglifici sono alla base della raffigurazione centrale col faraone; un ultimo gruppo, infine, è inciso poco sotto l'orlo.

La particolarità di queste iscrizioni è che non hanno significato, ma si tratta di segni usati a scopo solo ornamentale, senza una corrispondenza con un reale testo. Un testo in alfabeto fenicio, di piccolissime dimensioni, con lettere molto minute, è posto lungo un profilo in rilievo. Questa seconda iscrizione pare quasi nascosta e comunque non doveva essere stata realizzata per chi non avesse analizzato da vicino il manufatto. Il testo è semplicissimo, consistendo in nome e patronimico: 'SMNY'D BN 'ŠT'.² Il paradosso, quindi, è che il testo epigrafico in maggiore evidenza non ha alcun contenuto semantico, così che apparentemente gli è stata attribuita una funzione meramente decorativa, mentre quelli che danno senso sono i segni più nascosti.

L'inserimento dei geroglifici non ha altra funzione al di là della presenza stessa: ciò che ha valore non è il messaggio di cui i segni sono (sarebbero) portatori, ma i segni in sé, in quanto essi stessi messaggio. I segni egiziani fungono da ulteriore marcatore culturale, che rimanda evidentemente ad una realtà altra rispetto sia alla cultura laziale che ha, in ultima istanza, recepito l'oggetto, sia alla cultura fenicia che questo oggetto ha

¹ Campus 2011; Bernardini, Botto 2015.

² ICO App. 1; v. anche Amadasi Guzzo 1987, pp. 26-27.



Fig. 33. Patera egittizzante da Palestrina e particolare dell'iscrizione fenicia (da Neri 2000).

prodotto. Le immagini e l'‘iscrizione’ in geroglifici non rappresentano solo un potente elemento decorativo: significante e significato coincidono, ma non in quanto segni pittografici o ideografici, bensì come latori di messaggi – valori – culturali e non testuali in senso stretto in quanto ormai completamente decontestualizzati dalla loro civiltà d'origine.

Il presentare con evidenza un testo, per quanto privo di significato, egiziano e il ‘nascondere’ la scrittura fenicia ha la funzione di mostrare una identità voluta e non reale, nella tensione dialettica tra essere ed apparire: essere, dover essere e poter essere sono gli elementi che l'artigiano ha posto nella scelta, nella ricerca di un'identità mostrata, ben diversa da quella propria. La scrittura geroglifica si riduce quindi ad apparato iconografico, svuotata di altro senso se non quello della propria presenza strumento dell'apparire e non dell'essere.

La cultura egiziana ha sempre esercitato un fascino particolare sin dall'antichità, in particolare per quanto riguardava la sfera religiosa, all'interno della quale ovviamente rientrava anche la scrittura. Platone sia nel *Filebo* (18b-d) sia nel *Fedro* (274c-275b) attribuisce al dio egiziano che egli chiama Theuth (l'egiziano Thot), ma ne nega l'utilità, anzi è il contrario. Conviene citare per esteso il passo del *Fedro* con il giudizio del faraone quando il dio gli presenta questa nuova invenzione:

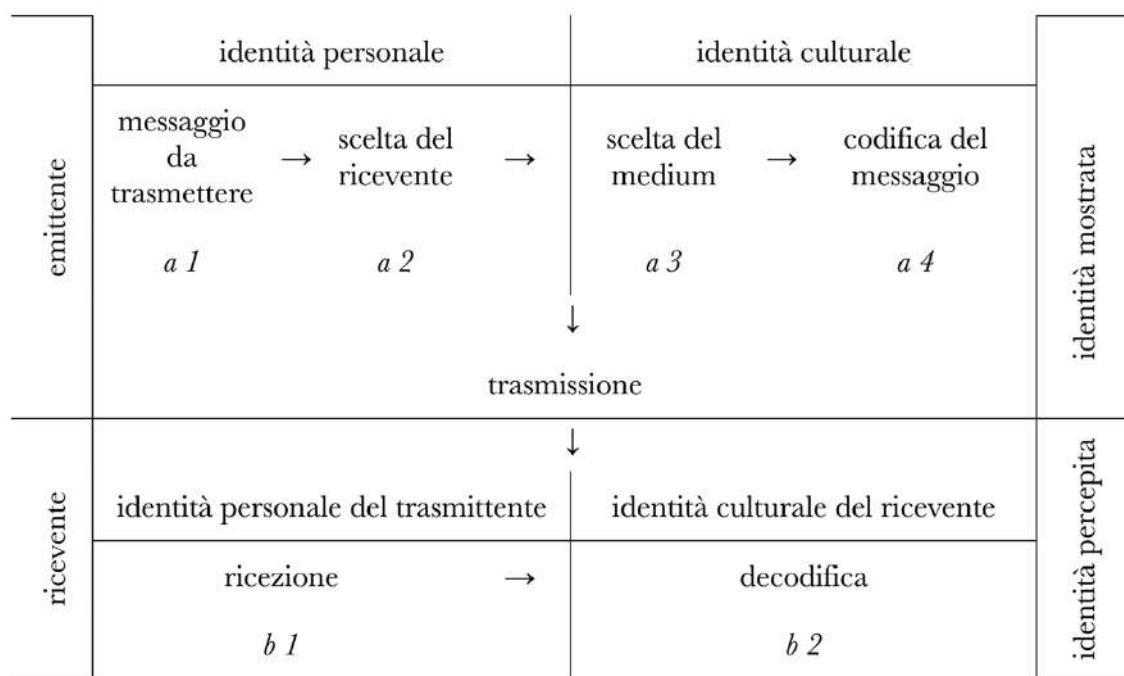
καὶ νῦν σύ, 275a. πατήρ ὁν γραμμάτων, δι' εὗνοιαν τούναντίον εἶπες ή δύναται. τοῦτο γάρ τῶν μαθόντων λήθην μὲν ἐν ψυχαῖς παρέζει μνήμης ἀμελετησίᾳ, ἅτε διὰ πίστιν γραφῆς ἔζωθεν ὑπ' ἀλλοτρίων τύπων, οὐκ ἔνδοθεν αὐτοὺς ὑφ' αὐτῶν ἀναμιμησκομένους· οὐκον μνήμης ἀλλὰ ὑπομνήσεως φάρμακον ηὑρες. σοφίας δὲ τοῖς

μαθηταῖς δόξαν, οὐκ ἀλήθειαν πορίζεις· πολυήκοοι γάρ σοι γενόμενοι ἄνευ διδαχῆς πολυγνώ μονες εἶναι 275b. δόξουσιν, ἀγνώμονες ὡς ἐπὶ τὸ πλῆθος ὄντες, καὶ χαλεποὶ συνεῖναι, δοξόσοφοι γεγονότες ἀντὶ σοφῶν.

‘Ora tu, 275a. padre della scrittura, per benevolenza hai detto il contrario di quello che vale. Questa scoperta infatti, per la mancanza di esercizio della memoria, produrrà nell’anima di coloro che la impareranno la dimenticanza, perché fidandosi della scrittura ricorderanno dal di fuori mediante caratteri estranei (ὅπ' ἀλλοτρίων τύπων), non dal di dentro e da sé stessi; perciò tu hai scoperto il farmaco non della memoria, ma del richiamare alla memoria (ὑκουν μνήμης ἀλλὰ ὑπομνήσεως φάρμακον ηὗρες). Della sapienza tu prosciui ai tuoi discepoli l’apparenza, non la verità; ascoltando per tuo tramite molte cose senza insegnamento, crederanno di conoscere molte cose, 275b. mentre per lo più le ignorano, e la loro compagnia sarà molesta, poiché sono divenuti portatori di opinione (δοξόσοφοι) anziché di sapienza’.³

E così, l’autentica sapienza è nella sfera orale, non in quella scritta.

In effetti, se ci si riflette, la scrittura è un ulteriore filtro tra se stessi e gli altri. In pratica, la codifica tramite la scrittura comporta un processo che può esser schematizzato in questo modo:



³ Trad. a cura di E.V. Maltese, Roma, 1997.

Il flusso di informazioni da *a1* a *b2* attraversa una serie di parametri che condiziona l'intero processo, col rischio che il messaggio sia completamente frainteso. Nella terminologia di Marshall McLuhan, i *media* possono esser divisi in caldi e freddi.⁴ La classificazione non si basa, ovviamente, sulla temperatura fisica, ma sul livello di partecipazione richiesto all'utente e sulla quantità di informazioni trasmesse da un singolo canale sensoriale. Un *medium* caldo (*hot medium*) è definito da un'alta definizione sensoriale. Questo significa che estende un unico senso (ad esempio, la vista o l'udito) con una grande abbondanza di dati, fornendo così un'esperienza ricca e completa. Poiché il *medium* stesso è 'saturo' di informazioni, il fruitore non deve sforzarsi per riempire i vuoti o completare il messaggio. Di conseguenza, il livello di partecipazione dell'utente è relativamente basso, come ad esempio sono la radio e il cinema (che estendono l'udito e la vista rispettivamente), e la fotografia. Al contrario, un *medium* freddo (*cold medium*) è caratterizzato da una bassa definizione sensoriale. Esso fornisce una quantità limitata di informazioni, richiedendo un notevole sforzo di completamento e partecipazione attiva da parte del ricevente. McLuhan cita come esempi il telefono e la televisione (all'epoca del suo saggio), che trasmettono un flusso di dati frammentario, ma anche il discorso orale in generale, che necessita di un forte contributo interpretativo da parte dell'ascoltatore. La bassa risoluzione del *medium* freddo genera un alto grado di coinvolgimento e interazione. Secondo McLuhan, quindi, il valore di un *medium* non risiede solo nel contenuto che trasmette, ma nella sua stessa natura. Un *medium* caldo tende ad essere specializzato e a promuovere l'uniformità e la passività, mentre un *medium* freddo incoraggia l'interazione, la creatività e la partecipazione attiva. L'analogia che egli fa – '*a lecture makes for less participation than a seminar, and a book for less than dialogue*', 'una conferenza richiede meno di un seminario, un libro meno di un dialogo' – riassume perfettamente il principio: la partecipazione attiva del pubblico è inversamente proporzionale alla 'definizione' e completezza del medium.

La 'qualità' dei *media*, quindi, dipende fondamentalmente dal fruitore; anzi, andando un po' avanti nel pensiero del massmediologo, si può dire che il punto che ho segnato come *a3*, scelta del *medium*, è quello più importante per la trasmissione non tanto del messaggio, quanto dell'identità che l'emittente vuol far percepire dal ricevente. Ancora, secondo McLuhan la scrittura non è un unico *medium*, ma, a seconda del tipo, può essere calda o fredda. Le scritture ideografiche sono un *medium* freddo, perché richiedono una notevole partecipazione da parte del lettore per la decodifica; le scritture alfabetiche, invece, *media* caldi, con la rappresentazione grafica dei suoni, hanno bisogno solo della competenza nell'associazione tra segno e suono, tra grafema e fonema. Pertanto, il passaggio *a3*, la scelta del *medium*, è quello fondamentale nella prospettiva dell'identità mostrata. A livello sociale – e soprattutto statale – la sostituzione di un sistema scrittoria con un altro ha proprio questo scopo, cambiare l'immagine che si vuol dare.

⁴ McLuhan 1964.

2. Cambiamenti

Gli esempi nella storia delle scritture sono tanti: nell'ambito europeo, ad esempio, nel 1928 le grandi riforme culturali portate avanti dal presidente turco Mustafa Kemal Atatürk previdero anche l'abbandono dell'alfabeto arabo, in uso durante l'impero ottomano, a favore dell'alfabeto latino, seppur modificato.

2.1. Sinosfera – normalizzazioni

All'interno della cosiddetta *sinosfera*, il grande ambito culturale nella quale la cultura cinese ha (avuto) un ruolo fondamentale, le scelte grafiche sono state molto diverse. In Cina, sin da quando sono apparsi i primi sinogrammi nel periodo Shang (XVI-XI sec. a.C.), i segni non sono cambiati molto: la base rimane quella ideografica, nel corso dei secoli è cambiato lo stile con il quale sono vergati.⁵ Particolarmente significativa la riforma di Qin Shihuang Di (秦始皇帝; 260-210 a.C.; anni di regno 221–210 a.C.), il re dello stato di Qin ed unificatore della Cina. Al termine delle sue conquiste iniziò a costruire il proprio mausoleo – quello del famoso ‘esercito di terracotta’ e, soprattutto, riformò completamente il nuovo stato. Queste sono le parole dello storico Sima Qian 司馬遷 (*Shiji* 史記, *Memorie storiche*, 6):⁶

ossa oracolari	bronzi	stile “grande sigillo”	stile “piccolo sigillo”	clericale	veloce	corsivo	standard
yá pesci		魚	魚	魚	魚	魚	魚
yuè luna		月	月	月	月	月	月
yù pioggia		雨	雨	雨	雨	雨	雨
ér sentire		耳	耳	耳	耳	耳	耳

Fig. 34. Stili della scrittura cinese.

⁵ Per la storia della scrittura cinese v. Demattè 2022, con un'ampia rassegna delle (possibili) scritture pre-Shang.

⁶ Cito da Sun, Martin 2008.

Così l'impero fu diviso in trentasei distretti, a ciascuno dei quali vennero assegnati un governatore, un comandante dell'esercito e un ispettore. Il popolo fu ribattezzato 'i testanera', e per tale evento si tenne una grande festa. Le armi furono raccolte dappertutto sotto il cielo e portate a Xianyang, dove vennero fuse per farne campane e strumenti musicali, nonché dodici statue d'uomini tutte di solido metallo, pesanti ciascuna novanta tonnellate, da porre nelle corti e nei palazzi. Tutti i pesi e le misure furono regolate in un sistema unificato, la lunghezza dell'asse dei carri venne standardizzata e si uniformarono i caratteri della scrittura.

L'ultima recente riforma è degli anni Cinquanta del Novecento, quando è stato introdotto il cosiddetto 'cinese semplificato', un sistema che, non attenendosi ai principi della scrittura cinese, diminuisce il numero di segni di alcuni sinogrammi. Ad esempio, il segno 開 (*kāi*, 'aprire') nel cinese semplificato è scritto 开; il tradizionale 語 (*yǔ*, 'lingua') si può scrivere 语. È da notare che il sistema semplificato non ha sostituito il tradizionale, ma gli si è affiancato. La semplificazione dei sinogrammi è portata avanti seguendo diversi criteri:⁷

1. Sostituzione con un grafo più semplice che scrive un morfema omofono

裡 lǐ 'dentro'	→	里	(cf. 里 lǐ 'miglio')
穀 gǔ 'grano'	→	谷	(cf. 谷 gǔ 'valle')
係 xì 'relazione,' 繫 xì 'cravatta'	→	系	(cf. 系 xì 'sistema')
雲 yún 'nuvola'	→	云	(cf. 云 yún 'dire')

2. Adozione di forme arcaiche, comuni, corsive e calligrafiche storicamente attestate

頭	→	头	tóu 'testa'
個	→	个	gè '[classificatore]'
馬	→	马	mǎ 'cavallo'
見	→	见	jiàn 'vedere'
從	→	从	cóng 'seguire'
陽	→	阳	yáng 'yang (positivo)'

3. Semplificazioni di nuova invenzione

3a. Eliminazione di uno o più componenti)

習	→	习	xí 'abitudine'
醫	→	医	yī 'medico'

3b. Sostituzione dell'elemento fonetico con un elemento fonetico con meno tratti

讓	→	让	ràng 'permettere'
認	→	认	rèn 'riconoscere'

3c. Riduzione di componenti complessi a forme semplici (più comunemente 又)

⁷ Handel 2013.

樹	→	树	shù ‘albero’
難	→	难	nán ‘difficoltà’
鄧	→	邓	‘Dèng’ [cognome]
風	→	风	fēng ‘vento’

Per mostrare il complesso rapporto tra scrittura e lingua, il linguista Zhao Yuanren⁸ (1892-1982) ha scritto un racconto che utilizza soltanto segni che si leggono ‘shí’, pronunciato con diversi toni:⁹

施 shí 氏 shì 食 shí 獅 shí 史 shí

石 shí 室 shí 詩 shí 士 shí 施 shí 氏 shí, 嗜 shí 獅 shí, 誓 shí 食 shí 十 shí 獅. 施 shí 氏 shí 時 shí 時 shí 適 shí 市 shí 視 shí 獅 shí. 十 shí 時 shí, 適 shí 十 shí 獅 shí 適 shí 市 shí. 是 shí 時 shí, 適 shí 施 shí 氏 shí 適 shí 市 shí. 施 shí 氏 shí 視 shí 是 shí 十 shí 獅 shí, 恃 shí 矢 shí 势 shí, 使 shí 十 shí 獅 shí 逝 shí 世 shí. 氏 shí 拾 shí 是 shí 十 shí 獅 shí 尸 shí, 適 shí 石 shí 室 shí. 石 shí 室 shí 濡 shí, 氏 shí 使 shí 侍 shí 拭 shí 石 shí 室 shí. 石 shí 室 shí 拭 shí, 氏 shí 始 shí 試 shí 食 shí 是 shí 十 shí 獅 shí 尸 shí. 食 shí 時 shí, 始 shí 識 shí 是 shí 十 shí 獅 shí 尸 shí, 實 shí 十 shí 石 shí 獅 shí 尸 shí. 試 shí 釋 shí 是 shí 事 shí.

La storia del Signor Shi che mangiava i leoni

Un poeta di nome Shi, che viveva in una casa di pietra, era ossessionato dai leoni e giurò di mangiarne dieci. Il signor Shi andava spesso a cercarli al mercato cittadino. Alle dieci, dieci leoni arrivarono al mercato. A quell'ora, il signor Shi li seguì da vicino. Vedendo i dieci leoni, sguainò le sue frecce e le scoccò una dopo l'altra. Poi trascinò i loro corpi nella sua casa di pietra. La casa di pietra era umida e ordinò ai servi di pulirla. Una volta pulita la casa di pietra, si preparò a mangiare i corpi dei dieci leoni. Tuttavia, mentre iniziava a mangiare, scoprì che i corpi dei dieci leoni erano in realtà fatti di pietra. Ora pensa a cosa significa.

Come osserva Han Jiantang,¹⁰ questo testo può esser letto, ma non ascoltato: in assenza di una comprensione adeguata del contenuto semantico, l'ascolto di un componimento come questo, basato sulla ripetizione del suono *shi*, restituisce un'esperienza puramente fonetica, priva di significato discernibile: si percepiscono, cioè, soltanto suoni indistinti (‘*shi shi shi*’). Tuttavia, la scrittura logografica dei caratteri Han, grazie alla loro complessità grafica e al valore semantico autonomo, consente di accedere al senso narrativo e simbolico del testo, rendendo intelligibile una composizione che, all'ascolto, risulta opaca. In tal senso, si può affermare che tale poesia sia accessibile alla lettura ma

⁸ Su Zhao Yuanren, v. Gottardo 2014.

⁹ Prendo il testo cinese e la trascrizione da Demattè 2022, p. 6, la traduzione da Han Jiantang 2009, pp. 93-94.

¹⁰ Han Jiantang 2009, pp. 93-94.

non alla fruizione uditiva. La dimensione visiva dei caratteri Han, intrinsecamente estetica oltre che funzionale, permette una fruizione simultanea dell'arte e del linguaggio. La lettura delle grandi opere della letteratura cinese non implica soltanto un'esperienza linguistica, ma anche una forma di contemplazione artistica: il testo scritto si configura, dunque, come oggetto estetico oltre che veicolo di significato.

2.2. Sinosfera – variazioni 1: Corea

In origine in Corea¹¹ veniva usato il sistema morfosillabico cinese tramite i sinogrammi *hanzi* (in coreano *hanza*); oltre a questi caratteri, esisteva un sistema di scrittura ibrido secondario noto come *itwu* (o *itu* o *idu*), 'lettura del cancelliere', usato per i documenti amministrativi:¹² utilizzava alcuni caratteri cinesi per rappresentare elementi coreani (desinenze verbali, particelle nominali, ecc.) e alcune parole coreane e li combinava con i *hanzi*, ottenendo così testi che sembravano cinesi (essendo composti da caratteri cinesi), ma con l'ordine delle parole coreano e venivano letti in coreano. Erano anche usate annotazioni ausiliarie note come *kewukyel* (o *kugyōl*) segnate a margine dei testi in scrittura cinese, una sorta di strumento di lettura e traduzione. Il lettore, seguendo questi sistemi, dal testo in *hanzi* aveva la 'traduzione' in coreano, con l'ordine delle parole e la morfologia coreani. Nel tradurre un testo cinese in coreano usando il sistema *itwu*, lo scriba ha prima modificato le parole del testo nell'ordine sintattico coreano, poi ha aggiunto particelle coreane, desinenze verbali e altre parole funzionali, utilizzando caratteri cinesi, sia foneticamente che semanticamente, per rappresentarle. I segni cinesi per notare le sillabe coreane sono i seguenti:

a	阿 (我)	ri/li	利, 理, 里
na	乃, 奈, 那	ko	古
ra/la	羅	mo	毛
ta	多	no	奴
i	伊 (異)	ro/lo	老
ki	己	so	所
mi	美	to	刀, 道

Nel 1446 il re Sejong, Sejong il Grande,¹³ pubblicò l'editto *Hunmin Jeong-eum*, 'I corretti suoni per l'istruzione del popolo' (in alfabeto coreano 훈민정음; in scrittura cinese 訓民正音),¹⁴ con il quale veniva introdotto un nuovo sistema di scrittura. Queste sono le prime parole dell'editto:

¹¹ Sulla scrittura cinese nella sinosfera (Cina, Giappone, Corea e Vietnam) v. Heinrich 2021.

¹² Lee, Ramsey 2011, pp. 53-56.

¹³ Coulmas 2016, pp. 47-59.

¹⁴ L'editto è tradotto in inglese in Ledyard 1990.

Scritture scelte, identità mostrate

‘I suoni della nostra lingua differiscono da quelli del cinese, né è possibile comunicare facilmente per mezzo della scrittura ideografica. Per questo motivo molti illitterati, malgrado avessero desiderato trasmettere per iscritto i propri sentimenti, non sono stati in grado di farlo. Io ho ponderato a lungo su questa realtà e ne ho provato dolore e compassione: è così che ho inventato ventotto nuovi segni grafici. È mio sincero desiderio che il popolo li apprenda in fretta, al fine di usarli nel modo più appropriato nella vita quotidiana.’

consonanti														
semplici	ㄱ g	ㅋ k	ㄴ n	ㄷ d	ㅌ t	ㄴ l	ㅁ m	ㅂ b	ㅍ p	ㅅ s	ㅇ Ø-ŋ	ㅈ j	ㅊ ch	ㅎ h
doppi	ㄲ gg			ㄸ dd				ㅃ bb		ㅆ ss		ㅉ jj		
coppie di consonanti	ㄵ nj		ㄵ nh	ㄻ lg		ㄻ lm	ㄻ lb	ㄻ ls		ㄻ lt	ㄻ lp	ㄻ lh	ㄻ bs	
vocali														
semplici	ㅏ a	ㅓ eo	ㅗ o	ㅜ u	ㅡ eu	ㅣ i	ㅐ ae	ㅔ e	ㅚ oe	ㅟ wi	ㅡ ui			
iotizzate e dittonghi	ㅑ ya	ㅕ yeo	ㅛ yo	ㅕ yu			ㅑ yae	ㅕ ye						
	ㅘ wa	ㅕ wo					ㅘ wae	ㅕ we						

rapporto tra consonanti e divinazione					
lettera	ㄱ g	ㄴ n	ㅁ m	ㅅ s	ㅇ Ø-ŋ
elemento	legno	fuoco	terra	metallico	acqua
orientamento	est	sud	centro	ovest	nord
stagione	primavera	estate	tarda estate	autunno	inverno
suono iniziale	molare	linguale	labiale	dentale	glottale

Fig. 35. Alfabeto coreano.

Poche parole programmatiche che hanno una fondamentale importanza esplicitando la doppia funzione della riforma: la necessità di rendere visivamente palese la distanza dalla cultura cinese (identità culturale nazionale) e di fornire alle persone uno strumento semplice per l'istruzione (identità culturale personale).¹⁵

Il carattere simbolico di quest'alfabeto, denominato *han'gǔl* 한글, ‘grande alfabeto’ o ‘alfabeto coreano’, da Ju Si-gyeong nel 1912, è reso palese dall’editto, anche questo del 1446, *Hunmin Jeong-eum Haerye*, ‘Spiegazioni ed esempi dell’alfabeto coreano’ (훈민정음 해례; 訓民正音解例),¹⁶ del quale ugualmente riporto l’inizio:

La via del Cielo e della Terra è Yin e Yang, i cinque elementi, e questo è tutto. Lo spazio tra la Terra ed il Ritorno è la Grande Fine e le conseguenze della sua immobilità in movimento sono Yin e Yang. Come potrebbe esistere una qualsiasi varietà di vita in mezzo al Cielo e alla Terra senza mai lasciare andare lo Yin e lo Yang? Quindi nei suoni umani c’è il modello di Yin e Yang; è solo che fino ad ora nessuno l’ha esaminato

La Terra e il Cielo sono due esagrammi del *Libro dei mutamenti*: la Terra, rappresentata dall’esagramma ䷂, è la sensibilità, la dolcezza, l’arrendevolezza, la quiete, oltre che l’elemento femminile e la negatività, mentre il Cielo è ䷀, simbolo di positività mascolinità, movimento, potere, creatività, instancabilità. Il Ritorno, la Svolta, è l’esagramma ䷁, il

vocali / consonanti	ㅏ	ㅑ	ㅓ	ㅕ	ㅗ	ㅕ	ㅜ	ㅕ	ㅡ	ㅣ
ㄱ g / k	가	갸	거	겨	고	교	구	규	그	기
ㄴ n	나	냐	너	녀	노	뇨	누	뉴	느	니
ㄷ d	다	댜	더	뎌	도	됴	두	듀	드	디
ㄹ r/l	라	랴	러	려	로	료	루	류	르	리
ㅁ m	마	먀	머	며	모	묘	무	뮤	므	미
ㅂ b	바	뱌	버	벼	보	보	부	뷰	브	비
ㅅ s	사	샤	서	셔	소	쇼	수	슈	스	시
ㅇ Ø-ŋ	아	야	어	여	오	요	우	유	으	이
ㅈ j	자	쟈	저	져	조	죠	주	쥬	즈	지
ㅊ ch	차	챠	처	쳐	초	쵸	추	츄	츠	치
ㅋ k	카	캬	커	켜	코	쿄	쿠	큐	크	키
ㅌ t	타	탸	터	텨	토	툐	투	튜	트	티
ㅍ p	파	파	페	펴	포	표	푸	퓨	프	피
ㅎ h	하	하	허	혀	호	효	후	휴	흐	히

Fig. 36. Le sillabe in alfabeto *han'gǔl*.

¹⁵ Wang, Cho, Li 2017.

¹⁶ Anche questo editto è in Ledyard 1990.

ritorno verso il positivo dopo il negativo; tra la Terra e il Return la Fine Suprema è un polo senza fine. Quando il ciclo si avvicina alla massima negatività, tende all'immobilità e quando si volge alla positività tende al movimento. Questo movimento-immobilità diventa Yin-Yang, forze di negatività e positività dipendenti e produtte l'una dall'altra, e presenti in tutte le cose del cosmo in una relazione sempre mutevole ma sempre complementare.

La scrittura coreana creata da Sejong è carica di questi valori simbolici: le vocali rappresentano cielo, terra e umano (•, —, | rispettivamente). Non solo il cielo, la terra e gli esseri umani sono tre elementi fondamentali nell'universo, ma anche le loro combinazioni sono il punto di partenza per creare i segmenti. Inoltre, il primo segno rappresenta il cielo, ma è anche legato all'anno del topo, il primo del ciclo di dodici perché il Cielo si è formato per primo. Allo stesso modo, la seconda vocale, di forma piatta, raffigura la Terra ed è legata al secondo anno del ciclo, quello della mucca, perché la Terra si è formata dopo il Cielo. La verticalità della terza vocale ricorda infine la figura dell'uomo ed è legata all'anno della tigre, terzo del ciclo, perché l'uomo è venuto dopo Cielo e Terra. Una complementarietà di yin e yang era anche nella formulazione vocale. Per esempio, il segno del cielo • messo a destra del tratto umano | o sopra il segno di terra — rappresenta le vocali yang (ad es., ㅏ, ㅑ e ㅓ, ㅕ), mentre il cielo che si accosta al tratto sinistro o inferiore della terra rappresenta le vocali yin (ㅓ, ㅑ e ㅗ, ㅕ). Usando i tre simboli base del punto, del tratto orizzontale e del tratto verticale, si formano 21 vocali che si escludono a vicenda, incluse le 10 basi e gli 11 composti. Infine, l'immagine delle consonanti era basata sull'organo vocale di articolazione. Parallelamente alle vocali, le consonanti coreane sono state progettate per riferirsi alla raffigurazione degli organi del linguaggio coinvolti, come la lingua, le labbra e il palato. Ad esempio, la forma delle consonanti ㄱ (/k/) e ㄴ (/n/) rappresenta la forma della lingua quando questi suoni sono pronunciati; la consonante ㄹ (/r/) rappresenta l'immagine visiva del suono liquido.

La costruzione dell'alfabeto *han'gŭl* è quindi una grande raffigurazione dell'universo – umano e celeste. Scrivere, quindi, non è un semplice atto formale, ma rappresentare l'ordine delle cose, affermando al tempo stesso la specifica visione coreana. Non a caso, la bandiera della Corea del Sud contiene tutte le proprie specifiche simbologie.

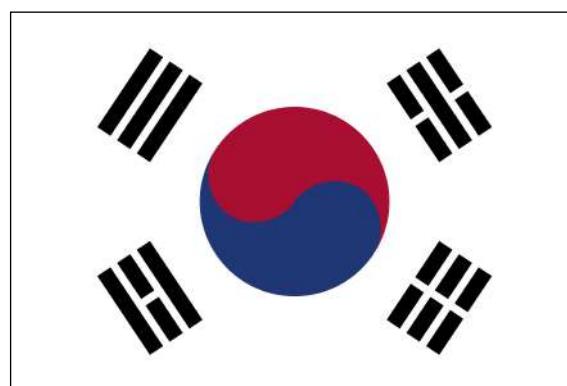


Fig. 37. Bandiera della Corea del Sud (fonte Wikipedia, public domain).

Al centro c'è la rappresentazione di Yin e Yang, il blu è il principio negativo, il rosso è il positivo, in eterno equilibrio. I trigrammi, una forma di rappresentazione degli esagrammi, sono rispettivamente:

Cielo (☰)	Saggezza (☷), acqua, luna, Yin
Terra (☷)	Luce (☲), fuoco, sole, Yang

Anche la bandiera coreana, quindi, presenta una forma di scrittura fortemente simbolica qual è quella del *Libro dei mutamenti*.

Va osservato che se da una parte il *han'gǔl* è sicuramente un alfabeto, dall'altra nella sua resa grafica è più un sillabario, infatti le singole lettere si combinano tra loro per formare le sillabe in uno schema quadrato.¹⁷ Ad esempio, il nome della capitale coreana Seoul è scritto 서울, e non ㅅ ㅓ ㅗ ㅡ ㄹ.

2.2. Sinosfera – variazioni 2: Vietnam

Un percorso completamente diverso è quello vietnamita. Questa lingua ha visto tre tipi diversi scrittura: in primo luogo, i caratteri cinesi, chiamati *chữ nho* ‘scrittura degli studiosi’ o *chữ Hán* ‘caratteri Han’, quindi i caratteri chiamati *chữ nôm* ‘scrittura meridionale’, infine la scrittura con l'alfabeto latino chiamata (*chữ*) *quốc-ngữ* ‘lingua / scrittura nazionale’.¹⁸ L'inizio della scrittura in Vietnam coincide col dominio cinese, dal II sec. a.C. sino al X sec. d.C.

La prima scrittura, *chữ nho*, è fondamentalmente composta da sinogrammi, letti (anche) con la pronuncia vietnamita.¹⁹

Il secondo sistema, *chữ nôm*, fu inventato intorno al X secolo utilizzando sia i caratteri cinesi, sia nuovi caratteri prettamente vietnamiti.²⁰ La scrittura di questi segni si basa sui seguenti criteri:

- Omofonia. La pronuncia del carattere *nôm* e la cosiddetta pronuncia sino-vietnamita dello stesso carattere coincidono:

sino-vietnamita		vietnamita		
些	ta	‘poco’	ta	‘io’
恪	khác	‘onore’	khác	‘diverso’
卒	tốt	‘soldato’	tốt	‘bene’
沒	một	‘scomparire’	một	‘uno’
半	bán	‘metà’	bán	‘vendere’

¹⁷ Pae, Bae, Yi 2019.

¹⁸ La storia linguistica e scrittoria del Vietnam è in DeFrancis 1977 e in Minh-Hàng, O'Harrow 2007.

¹⁹ Nguyễn, Bùi 2020.

²⁰ Nguyễn Phu Phong 1978.

行 *hàng* ‘andare’ *hàng* ‘ordine’

- Parofonia. La pronuncia del carattere *nôm* e la cosiddetta pronuncia sino-vietnamita dello stesso carattere differiscono di poco:

sino-vietnamita	vietnamita
妒 <i>dố</i>	‘invidia’ <i>dó</i> ‘la’
澄 <i>trùng</i>	‘trasparente’ <i>chùng</i> ‘limite’
级 <i>cấp</i>	‘grado’ <i>khóp</i> ‘morso’
賣 <i>mãi</i>	‘acquistare’ <i>mãi</i> ‘quanto’
景 <i>cánh</i>	‘luce solare’ <i>ngành</i> ‘girare la testa’
對 <i>dối</i>	‘rispondere’ <i>nhói</i> ‘forte dolore’
召 <i>triệu</i>	‘convocare’ <i>trέo</i> ‘distorsione’

- Significato. Il carattere viene usato per il significato, ma pronunciato secondo il vietnamita:

A a	/a/	N n	/n/
Ă ā	/a/ /a:/	Ӧ Ӧ	/ɔ/
Â â	/ə/	Ӧ Ӧ	/o/
B b	/b/ /?b/	Ӧ Ӧ	/ə:/
C c	/k/	P p	/p/
D d	/z/	Ӧ Ӧ	/k/
Đ đ	/d/ /?d/	R r	/z/
E e	/ɛ/	S s	/s/
Ê ê	/e/	T t	/t/
G g	/ʒ/ /ɣ/	U u	/u/
H h	/h/	Ӧ Ӧ	/i/
I i	/i/	V v	/v/ /j/
K k	/k/	X x	/s/ /c/
L l	/l/	Y y	/i:/
M m	/m/		

Fig. 38. Alfabeto vietnamita *quốc-ngữ*.

sino-vietnamita		vietnamita
打	<i>tă</i>	‘colpire’

		vietnamita
	<i>dánh</i>	‘colpire’

- Invenzione di nuovi caratteri, usando elementi dalla scrittura cinese:
 喰 *ă̄n* ‘mangiare’, formato dal classificatore 口, ‘bocca’, + l’elemento fonetico 安 *ă̄n*

La scrittura *quốc-ngữ*, infine, fa uso delle lettere dell’alfabeto latino con l’aggiunta di diversi segni diacritici. Questo sistema di latinizzazione fu inventato nel XVI secolo dai missionari portoghesi per far avvicinare i Vietnamiti alla lettura delle Scritture. La scelta della scrittura è un esempio di come il modo di rappresentarsi sia fortemente politico: l’amministrazione coloniale francese ha tentato di rendere il territorio del Vietnam e la sua popolazione più facile da soggiogare, più governabile, attraverso vari tentativi di manipolazione del linguaggio di prestigio usato in Vietnam. Così abbiamo, in primo luogo, la promozione (limitata) del francese e, in secondo luogo, la promozione della scrittura romanizzata per il vietnamita. Quest’ultima ha rappresentato un tentativo di spostare le classi istruite e potenziali leader dalla loro identità di ispirazione cinese e verso una nuova identità coloniale fedele alla Francia.

All’inizio, il *chữ nho* ed il *chữ nôm* erano associati alla resistenza ai francesi, mentre il *quốc-ngữ* era associato alla collaborazione. Tuttavia, in seguito quest’ultima scrittura fu sostenuta poiché i nazionalisti iniziarono a percepire la necessità di modernizzazione e la maggiore facilità con cui una scrittura romanizzata l’avrebbe consentita. Alla fine del periodo del dominio coloniale, il ‘conflitto delle scritture’ era stato decisamente vinto dal *quốc-ngữ*, così che le questioni relative alla selezione della lingua nazionale e alla sua rappresentazione scritta erano effettivamente ben decise prima dell’effettiva indipendenza di Vietnam.

2.3. Sinosfera – variazioni 3: Hmong

Il caso della scrittura Hmong è significativo. I Hmong, noti anche con il termine cinese Miao (苗族; pinyin: miáo), costituiscono un gruppo etnico dell’Asia orientale e sud-orientale. Oltre alla denominazione cinese, essi sono identificati con diverse varianti linguistiche locali: Mèo o H’mông in vietnamita, ແມ້ວ (Maew) o ມົງ (Mong) in thailandese, e Mun Lu-myo in birmano. Tradizionalmente stanziati nelle aree montuose del sud della Cina – in particolare nella provincia del Guizhou – i Hmong sono oggi presenti anche in numerosi Paesi del Sud-est asiatico, tra cui Vietnam, Laos, Myanmar (Birmania) e Thailandia settentrionale. Questo alfabeto (chiamato Pahawh Hmong) è stato inventato da Shong Lue Yang (nome di nascita Shia Yang), un leader religioso vietnamita di cultura hmong; come egli stesso racconta, nel 1959 fece un sogno, nel

quale due persone gli insegnarono l’alfabeto che i Hmong avrebbero dovuto usare per scrivere la propria lingua.²¹

Un giorno, mentre era seduto da solo nel proprio campo, Shua si addormentò e sognò due giovani (che poi si rivelarono essere i suoi due gemelli morti in tenera età) che gli chiesero: ‘Hai già insegnato l’alfabeto, o no?’. ‘Non so nemmeno leggere e scrivere, quindi come posso insegnare un alfabeto?’ rispose. I due giovani lo incalzarono: ‘Te l’abbiamo già dato’. ‘No, non mi avete dato niente’ insistette. ‘Cosa vuoi dire che non te l’abbiamo dato? Guardati le mani’. Quando guardò, scoprì che aveva in mano un libro. I due giovani lo incalzarono ancora: ‘Non tardare oltre, ma va’ ad insegnare. Ma era sconcertato: ‘Non so niente di tutto questo, quindi come posso insegnare qualcosa?’. ‘Se ti diciamo di insegnare, allora puoi insegnare; sbrigati e insegna’ dissero. Poi scomparvero. Shua si svegliò spaventato da quello che sembrava un incubo e tornò a casa prima che facesse buio. Da lì, iniziò a sviluppare una scrittura specifica per la propria cultura.²² Alla diffusione della scrittura si unì anche la predicazione. Egli credeva che chi avesse accettato il sistema di scrittura sarebbe sfuggito alle difficoltà del periodo, la guerra civile laotiana.

Questa scrittura unisce i principi degli alfabeti e dei sillabari.²³ Ogni sillaba è scritta con tre simboli: una rima,²⁴ un indicatore di tono e un attacco. Durante la lettura, l’attacco viene prima. Gli indicatori di tono appaiono sopra gli attacchi. Se non c’è un indicatore di tono, la sillaba ha un tono medio. Se non c’è un indicatore di attacco, la sillaba inizia con k-. Un indicatore di attacco nullo viene utilizzato per indicare sillabe senza attacco. Questo è il nome della lingua:

	rima	tono	attacco	RPA ²⁵	IPA
āk̥	ā	ጀ	k̥	phaj	[pʰaጀ]
āu	au	ጀ	h	hauj	[hauጀ]

²¹ Smalley, Vang, Yang 1990.

²² In generale, sulla invenzione di scritture v. Smalley 1994 e Campus 2023a. Sulle scritture sviluppate nel Sud-Est Asiatico Kelly 2018. Della lingua Hmong esistono diverse varianti dialettali, le principali sono Hmong Daw (bianco) e Hmong Njua (blu/verde); Shong Lue Yang apparteneva alla cultura Hmong Daw e questa scrittura è stata pensata proprio per i Hmong Bianchi. Smalley, Vang, Yang 1990, pp. 149-163 elencano e descrivono altri tredici sistemi di scrittura utilizzati per scrivere la lingua Hmong.

²³ Ratcliff 1996.

²⁴ La rima sillabica (o rime) è un componente strutturale della sillaba, costituita da un nucleo (nucleo vocalico) e da una coda facoltativa (o coda consonantica). Questa unità prosodica, che segue l’attacco sillabico, ha un ruolo fondamentale sia nella fonologia, definendo la parte di una parola che partecipa alla rima poetica e metrica, sia nella fonetica in quanto è l’elemento che può essere allungato (fenomeno di allungamento vocalico) o accentuato per ragioni espressive o enfatiche nel linguaggio parlato.

²⁵ RPA è la sigla di Romanized Popular Alphabet, ‘alfabeto popolare romanizzato’, usato in alternativa alla scrittura Hmong.

e questo il nome della scrittura, la cosiddetta ‘Terza fase, versione ridotta’ del Pahawh Hmong:

ສັກ ອົກ ວກ ພິມ ປັກ, *Phajhauj Ntsiab Duas Peb* [pʰâ hâu ntʃía ?dùa pé]

Anche questo popolo, come altri, ha un racconto che riguarda la perdita della scrittura; nel suo volume sulla cultura Hmong, Nicholas Tapp riferisce le parole di un suo informatore, Xeeb Thoj, intervistato a Hapo nel giugno 1981:²⁶

This is why we Hmong have no books. It was like this. Long, long ago, Hmong were the eldest sons. They went to the fields to make a living for themselves, but they did not, could not, study books. According to the elders, a long time ago, everybody moved, and crossed the great waters. The Mab Suav (Chinese and others) carried their books across on their heads, so that they would be able to learn letters. But we Hmong were so afraid of our books getting wet that we could not do that, and we were hungry, so we ate them all up. That is the reason why now we can only be clever inside, in our hearts and only remember in our hearts, not in books. But before that, we had books of our own. That was in China, where I have heard the Hmong still have books (writing).

Ecco perché noi Hmong non abbiamo libri. Era così. Tanto, tanto tempo fa, i Hmong erano i figli maggiori. Andavano nei campi per guadagnarsi da vivere, ma non volevano, non potevano, studiare i libri. Secondo gli anziani, tanto tempo fa, tutti si spostavano e attraversavano le grandi acque. I *Mab Suav* (Cinesi e altri) portavano i loro libri sulla testa, così da poter imparare le lettere. Ma noi Hmong avevamo così tanta paura che i nostri libri si bagnassero che non potevamo farlo, ed eravamo affamati, così li mangiavamo tutti. Questo è il motivo per cui ora possiamo essere intelligenti solo dentro, nei nostri cuori, e ricordare solo nei nostri cuori, non nei libri. Ma prima di allora, avevamo libri nostri. Questo accadeva in Cina, dove ho sentito dire che i Hmong hanno ancora libri (scrittura).

Un aspetto interessante da mettere in evidenza è che in questo racconto il possesso di libri – cioè la capacità di leggere e scrivere – è legato alla sedentarietà: da quando è

²⁶ Tapp 1989, p. 121.

iniziata la migrazione, i Hmong hanno perso i libri, mentre chi è rimasto ha ancora la scrittura.²⁷

Nei casi visti sin qui, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi, si tratta di vere e proprie ‘guerre di scrittura’ che hanno alla base forti istanze identitarie politiche e quindi identitarie. Il discorso identitario, poi, non è rivolto tanto all’interno della comunità, quanto piuttosto all’esterno, nell’affermazione di una collocazione anche contestativa rispetto ad ‘altro’ visto come diverso da sé.

3. Una conclusione biblica: la distruzione della scrittura

Nel *Tanakh* non c’è un racconto sull’invenzione della scrittura. Nel libro dell’*Esodo* è data per scontata: Mosè²⁸ sale sul Sinai e il Dio di Israele gli dà le leggi, che egli scrive²⁹ e poi legge al popolo.³⁰ Poi, quando Mosè ritorna sulla cima del Sinai per parlare ancora col Signore, riceve nuove leggi e, alla fine, ‘quando il Signore ebbe finito di parlare con Mosè sul monte Sinai, gli diede le due tavole della Testimonianza, tavole di pietra, scritte dal dito di Dio’.³¹ Ma Mosè, sceso dal monte, trovò che il suo popolo aveva fuso l’immagine di un vitello con l’oro degli orecchini delle donne e lo adorava;³² ‘allora si accese l’ira di Mosè: egli scagliò dalle mani le tavole e le spezzò ai piedi della montagna’.³³

Va anche detto che nella Bibbia YHWH non scrive molto: di fatto, solo tre volte. Due volte sul Sinai, quando dà le leggi, e una volta nel libro di *Daniele* (5), dove la mano del

²⁷ Tapp riporta un altro racconto (p. 126), nel quale alcuni cavalli, durante una guerra contro i Cinesi, hanno mangiato i loro libri: ‘*Why ever did those horses have to eat the books of our forefathers, many, many years ago? These Meo kings were the first there were in the whole great northern kingdom. Indeed in those days we had a land of our own. A Meo king ruled over us. We were the most powerful nation on earth. But the wicked Chinese were more cunning than we. They fell upon us in great hordes. They had better weapons than we had. We fought bitterly and courageously, but it was in vain. The Chinese knew no mercy. They murdered, enslaved and pillaged. We had to surrender. But not quite everyone gave in; whoever could escape did so. When the exhausted fugitives came to a wide river they rested, leaving their packs among the bushes. They were all overcome with sleep. When at last they woke up – O horror – the horses had eaten up the Meo books! Not a single one remained. Since then we have possessed neither books nor script...*

‘Perché mai quei cavalli hanno dovuto divorare i libri dei nostri antenati, tanti, tanti anni fa? Questi re Meo furono i primi in tutto il grande regno del Nord. A quei tempi avevamo una terra tutta nostra. Un re Meo ci governava. Eravamo la nazione più potente del mondo. Ma i malvagi Cinesi erano più astuti di noi. Ci assalirono in grandi orde. Avevano armi migliori delle nostre. Combattemmo duramente e coraggiosamente, ma fu invano. I cinesi non conoscevano pietà. Uccisero, schiavizzarono e saccheggiarono. Dovemmo arrenderci. Ma non tutti si arresero; chiunque poté fuggire lo fece. Quando i fuggitivi esausti giunsero a un ampio fiume, si riposarono, lasciando i loro bagagli tra i cespugli. Erano tutti sopraffatti dal sonno. Quando finalmente si sveglierono – orrore! – i cavalli avevano divorato i libri Meo! Non ne rimase nemmeno uno. Da allora non possediamo più né libri né manoscritti...’.

²⁸ Sulla figura di Mosè e la composizione del *Pentateuco*, v. Garbini 2003, pp. 87-109.

²⁹ *Esodo*, 24, 4: ‘Mosè scrisse tutte le parole del Signore’.

³⁰ *Esodo*, 24, 7: ‘Quindi prese il libro dell’alleanza e lo lesse alla presenza del popolo’.

³¹ *Esodo*, 24, 18.

³² *Esodo*, 32, 1-6.

³³ *Esodo*, 32, 19.

Signore scrive tre parole (peraltro incomprensibili a tutti se non al protagonista del libro) su un muro della sala dove il re babilonese Baldassar era a banchetto.³⁴ Non riuscendo né a leggere la scrittura né a interpretarla, chiamarono Daniele, che (ovviamente) lesse le tre parole (5, 25):³⁵

<i>mene, mene</i>	מְנָא מְנָא
<i>tekel</i>	תְּקֵל
<i>farsin</i>	פָּרָסִין

dandone l'interpretazione corretta (5, 26-28):

- ‘26. (...) *Mene*: Dio ha computato il tuo regno e gli ha posto fine.
- 27. *Tekel*: tu sei stato pesato sulle bilance e sei stato trovato mancante.
- 28. *Peres*: il tuo regno è diviso e dato ai Medi e ai Persiani’.

La vicenda di Daniele a Babilonia si conclude con la parte profetica del libro che da lui prende il nome: al capitolo 12 si legge (12, 4):

‘Ora tu, Daniele, chiudi queste parole e sigilla questo libro, fino al tempo della fine: allora molti lo scorreranno e la loro conoscenza sarà accresciuta’.

Il profeta non solo legge, ma anche scrive e, nell'economia del periodo babilonese, dà, proprio con la lettura e la scrittura, una prospettiva escatologica, salvifica, preannunciando anche per iscritto il futuro del popolo di Israele.³⁶ Saranno tempi difficili, che però saranno la premessa del riscatto, è già scritto.

Tornando alla scrittura di YHWH, egli delega il compito di scrivere la legge a Mosè. Non è un caso, a mio parere, che sia stato dato proprio a Mosè l'incarico di scrivere; egli infatti, seppur nato in Egitto da una famiglia ebraica, è allevato alla corte del faraone, ambiente nel quale non poteva mancare anche l'insegnamento della scrittura.

Interessante vedere la descrizione che l'autore dell'*Esodo* dà delle ‘Tavole della Legge’:³⁷

³⁴ *Daniele* 5, 5: ‘In quel momento apparvero le dita di una mano d'uomo, le quali scrivevano sulla parete della sala reale, di fronte al candelabro’.

³⁵ V., tra i tanti, Porteous 1999, pp. 87-100 e Settembrini 2019, pp. 76-77.

³⁶ *Daniele* 12, 1: ‘Or in quel tempo sorgerà Michele, il gran principe, che vigila sui figli del tuo popolo. Vi sarà un tempo di angoscia, come non c'era mai stato dal sorgere delle nazioni fino a quel tempo; in quel tempo sarà salvato il tuo popolo, chiunque si troverà scritto nel libro’.

³⁷ *Esodo*, 32, 15-16.

15. Mosè ritornò e scese dalla montagna con in mano le due tavole della Testimonianza, tavole scritte sui due lati, da una parte e dall'altra. 16. Le tavole erano opera di Dio, la scrittura era scrittura di Dio, scolpita sulle tavole.

Per indicare le ‘Tavole della Testimonianza’ – così la traduzione della CEI – è utilizzata l'espressione *לוחות הברית*. La parola *לוחה*, singolare di *לוחות*, ha come significato principale quello di ‘tavolette per la scrittura’,³⁸ come ad esempio in *Geremia*, 17, 1:

Il peccato di Giuda è scritto
con uno stilo di ferro,
con una punta di diamante
è inciso sulla tavola del loro cuore (*על-לוחות לבם*)
e sugli angoli dei loro altari

Ancora più interessante il passo di *Isaia*, 30, 8, riferito alle profezie contro Israele:

‘Su, vieni, scrivi questo su una tavoletta (*על-לוחה*) davanti a loro,
incidilo sopra un documento (*על-ספר*, lett. ‘sopra un libro’),
perché resti per il futuro
in testimonianza perenne’.

Interessante in questo passo è l'associazione tra scrittura e memoria. Se da una parte nel *Tanakh* la scrittura è data per scontata – Mosè sa scrivere – dall'altra quando è necessario si ricorre alla scrittura, alla quale si riconosce una potenza intrinseca, capace addirittura di rivelare la colpa dell'adulterio.³⁹

Ancora una volta, scrivere per mostrarsi.

³⁸ *DCH*, IV, s.v. *לוחה*, pp. 524-525. Baumann 1995, p. 480: ‘In all Semitic languages, *lūah* is a technical term for flat object (boards, planks, plates) of various materials (wood, metal, or stone), especially writing tablets’. *In tutte le lingue semitiche, lūah è un termine tecnico per oggetti piatti (tavole, assi, piatti) di vari materiali (legno, metallo o pietra), in particolare tavolette per scrivere.*

³⁹ V. *Numeri*, 5, 11-31, nel quale viene prescritto il rito con il quale si scopre la colpevolezza o meno della donna accusata di adulterio: il sacerdote pronuncia una serie di maledizioni contro la donna, le scrive su un rotolo e lava l'inchiostro con acqua che le farà bere. Se starà male sarà riconosciuta colpevole. Su questo, v. Campus 2023b.

Concetti di lettura

1. ‘Leggere è un atto’

Ancora una volta, inizio da Georges Perec,¹ il quale riesce a mettere a fuoco uno degli aspetti principali della lettura, l’essere svincolata dalla scrittura.

Lire est un acte. Je voudrais parler de cet acte, et de cet acte seulement, de ce qui le constitue, de ce qui l’entoure, non de ce qu’il produit (la lecture, le texte lu), ni de ce qui le précède (l’écriture et ses choix, l’édition et ses choix, l’impression et ses choix, la diffusion et ses choix, etc.), quelque chose, en somme, comme une économie de la lecture sous ses aspects ergologiques (physiologie, travail musculaire) et socio-écologiques (son environnement spatio-temporel).

‘Leggere è un atto. E io vorrei parlare di questo atto, e di questo solo, di ciò che lo costituisce, di ciò che lo circonda, e non di ciò che produce (la lettura, il testo letto), né di ciò che lo precede (la scrittura e le sue scelte, l’editoria e le sue scelte, la stampa e le sue scelte, la distribuzione e le sue scelte, ecc.), qualche cosa, insomma, come una economia della lettura sotto i suoi aspetti ergologici (fisiologia, lavoro muscolare) e socio-ecologici (ambiente spazio-temporale)’.

Come spesso capita nella prospettiva perechiana, ciò che a una prima lettura pare una semplice descrizione si configura invece come una dichiarazione metodologica che, in questo caso, mira a isolare l’atto del leggere da tutto ciò che preesiste e da ciò che ne deriva: una fenomenologia dell’azione e una ergonomia cognitiva e fisica. Il primo aspetto della sua riflessione è quello ergologico, mettendo in rilievo la fisiologia e il lavoro muscolare implicati nell’atto. Ciò che gli interessa è il fatto stesso di leggere, in un momento preciso e circoscritto. La lettura, da questa prospettiva, è analizzabile come una sequenza di operazioni corporee e cognitive:

- fisiologia oculare: movimenti degli occhi (saccadi e fissazioni), loro coordinazione e impegno del sistema visivo nell’elaborazione del segno grafico; è il carico di lavoro sensoriale e il dispendio energetico richiesto per la decodifica visiva;

¹ Perec 1985, p. 110 (traduzione di S. Pautasso).

- lavoro muscolare e posturale: la lettura impegna il corpo in una specifica postura (seduta, eretta, reclinata) e richiede un controllo motorio per la manipolazione del supporto;
- impegno cognitivo basale: anche se Perec sembra escludere dalla propria analisi la produzione della lettura (l'interpretazione), l'atto stesso implica un lavoro neurale di base per la decodifica dei simboli e la loro associazione a unità fonologiche o semantiche elementari. L'ergologia si concentra sul costo dell'attenzione e sulla gestione delle risorse cognitive necessarie a mantenere l'attenzione focalizzata sulla pagina.

Il secondo aspetto rilevato da Perec è quello socio-ecologico. Egli sposta l'attenzione dall'organismo del lettore all'ambiente in cui l'atto della lettura si svolge, considerandolo una variabile critica per l'esecuzione della lettura stessa: importante è la contestualizzazione in uno spazio che ne modella le pratiche. I fattori ambientali quali l'illuminazione (intensità, temperatura colore), la temperatura ambientale, i livelli di rumore e la disposizione degli oggetti (es. scrivania, poltrona, mezzi pubblici): lo spazio è un fattore determinante.

Come detto prima, lo spazio perechiano è anche – e soprattutto – temporale e la lettura si inserisce in un cronotopo specifico. L'analisi considera la durata dell'atto, la sua frequenza e il suo posizionamento all'interno dei ritmi biologici (come giorno/notte) e sociali (tempo libero, tempo di studio, tempo lavorativo...). La disponibilità temporale è quindi una risorsa economica che condiziona la possibilità e l'efficacia della lettura. Ed infatti, continua Perec,² nell'analisi della lettura come atto (o, meglio, come serie di atti) l'attenzione va spostata dal piano ermeneutico/semiotico (il messaggio, l'interpretazione) a quello ergologico/pragmatico (l'atto, l'azione situata nel tempo e nello spazio):

- modalità (*comment*): l'ergonomia dell'atto (ad es. velocità, lettura superficiale *vs* lettura attenta);
- temporalità (*quand*): la collocazione dell'atto nel flusso temporale (ad es. tempo libero, orari di studio, pause);
- localizzazione (*où*): la scelta dello spazio (ad es. biblioteca, mezzo pubblico, casa).

Quindi, con un paradosso, per Perec è irrilevante che cosa si legge, ma il come, il dove e il quando l'atto è compiuto, sono fondamentali che determinano la possibilità e la forma concreta all'interno del sistema sociale de lettore.

2. La scoperta della lettura

Se da una parte molto, moltissimo, è stato scritto sulla scrittura, poco invece è stato dedicato alla lettura.³ Certo, qualche anno fa è stata pubblicata una raccolta di saggi

² Perec 1985, p. 111.

³ Per gli aspetti neurologici della scrittura rimando a Dehaene 2009.

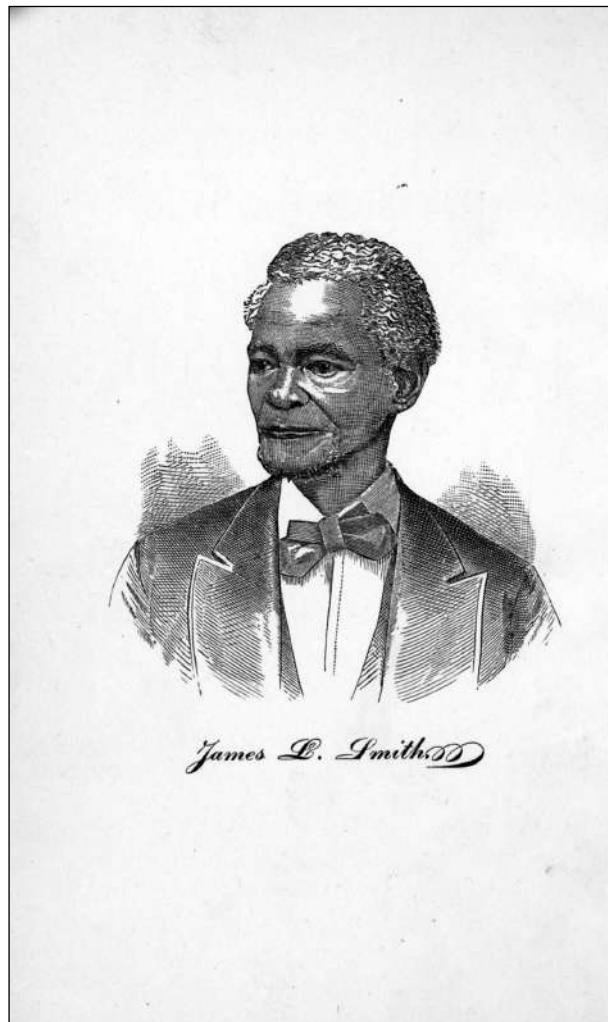


Fig. 39. Ritratto John Lindsay Smith (da Smith 1881).

sulla *Storia della lettura nel mondo occidentale*,⁴ ma si tratta sempre dell'aspetto 'tecnico' della lettura, come nel contributo *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa* di Jesper Svembro (pp. 3-36) o in *Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano* di Guglielmo Cavallo (pp. 37-69). Sfuggono invece le domande che Robert G. Crowder pone all'inizio del proprio volume:⁵

‘È la stessa cosa godersi una poesia o sudar sangue su un manuale di programmazione in Fortran? È sempre lettura quando ci volgiamo a una serie di simboli quali $30 = 50 - (4 \times 5)$? E cosa possiamo dire di quei segni resi popolari dai fumetti, come $\$%#&&*&%\$$? La

⁴ Cavallo, Chartier 1995.

⁵ Crowder 1986, p. 9.

lettura include necessariamente la comprensione? E se le cose stanno così, cosa accade quando pronunciamo una stringa di lettere priva di senso?'

Un ulteriore aspetto, di particolare interesse, è l'uso "politico" della lettura; come attestano diverse *slave narratives*, agli schiavi afroamericani era proibito non solo scrivere, ma anche, e soprattutto, leggere.⁶ Il pericolo insito della possibilità di leggere – di acquisire cioè informazioni – è esplicito in diverse *slave narratives*, le autobiografie di schiavi.⁷ Scrive ad esempio James Lindsay Smith, un ex schiavo, nel 1881:⁸

for we all know that without this education we must expect to be defrauded of our homes, our earnings, and our lands. Many only make their mark in signing their names, for they cannot read or write.

This is the secret of their not having any thing to-day, and the responsibility rests on you, Christian people of these United States of America; and the cry is for help now.

'perché sappiamo tutti che senza questa istruzione dobbiamo aspettarci di essere defraudati delle nostre case, dei nostri guadagni e delle nostre terre. Molti lasciano il segno solo firmando con i loro nomi, perché non sanno leggere o scrivere.

Questo è il segreto del loro non avere nulla oggi, e la responsabilità ricade su di voi, popolo cristiano di questi Stati Uniti d'America; e il grido è di aiuto ora'.

Proprio perché si capiva l'importanza della lettura, agli schiavi era quasi sempre vietato imparare a leggere a scrivere; questo è chiaramente espresso nelle interviste che furono condotte negli Stati Uniti con ex schiavi tra il 1936 ed il 1938 nell'ambito del 'Federal Writers' Project of the Works Progress Administration'.⁹ Ad esempio, Ruby Pickens Tart, di Livingston, Alabama, raccontava, il 3 giugno 1937, che se fossero stati scoperti a leggere o scrivere avrebbero avuto una mano tagliata.¹⁰ Ancora, scrive nel 1913 Alfred W. Nicholson che¹¹

⁶ Parker 1895, p. 54: 'The slaves were unlearned, for in slavery times it was considered a crime to teach a slave to read, and it was not very often that a colored person could be found who could either read or write. But what they lacked in book knowledge was sometimes made up to them in traditions. These traditions were many of them curious and unreasonable, but, nevertheless, were believed implicitly by the colored people, and often-times the white people were more or less believers in the traditions and superstitions of the colored people'. 'Gli schiavi erano ignoranti, perché ai tempi della schiavitù era considerato un crimine insegnare a leggere a uno schiavo, e non era molto frequente trovare una persona di colore che sapesse leggere o scrivere. Ma ciò che mancava loro in termini di conoscenza libresca veniva a volte compensato dalle tradizioni. Molte di queste tradizioni erano curiose e irragionevoli, ma, ciononostante, erano credute implicitamente dalla gente di colore, e spesso i bianchi erano più o meno credenti nelle tradizioni e nelle superstizioni della gente di colore'.

⁷ Un primo orientamento su questa letteratura possono essere Fisch (ed.) 2007, Bellagamba, Greene, Klein (eds.) 2013 e Bellagamba, Greene, Klein (eds.) 2016.

⁸ Smith 1881, p. VIII. Sull'alfabetizzazione come forma di riscatto v. Harris 1992.

⁹ Le interviste condotte sono state interamente digitalizzate dalla Library of Congress di Washington e consultabili all'indirizzo <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/>,

¹⁰ Ruby Pickens Tart, *Peter had no keys 'cepin' his'n*, in *Federal Writers' Project of the Works Progress Administration for the State of Alabama*, volume I, *Alabama Narratives*, p. 433.

¹¹ Nicholson 1913, p. 20.



Fig. 40. Ritratto di Thomas Anderson (da Anderson 1854).

Sixty years ago it was a law in South Carolina that were a negro to be caught making effort to learn to read, his master was required to cut off both his thumbs so that the given negro would be deterred from such immoral pursuits, and other negroes would be duly warned thereby.

‘Sessant’anni fa c’era una legge in South Carolina secondo la quale se un negro era scoperto mentre cercava di imparare a leggere, il suo padrone doveva tagliargli entrambi i pollici, in modo che questo negro fosse scoraggiato da tali attività immorali e gli altri negri fossero debitamente avvertiti’.

Doc Daniel Dowdy, di 81 anni, Oklahoma City, Oklahoma, racconta:¹²

The first time you was caught trying to read or write, you was whipped with a cow-hide, the next time with a cat-o-nine tails and the third time they cut the first jint offen your forefinger. They was very severe. You most allus got 30 and 9 lashes.

'La prima volta che ti trovavano mentre cercavi di leggere o scrivere, ti frustavano con una pelle di mucca, la volta successiva con un gatto a nove code e la terza volta ti tagliavano la prima falange dell'indice. Erano molto severi. Ti davano quasi sempre 39 frustate'.

3. Libri parlanti

C'è anche lo stupore della possibilità di 'leggere'. Rimanendo nelle *slave narratives*, diversi autori dicono che, avendo visto alcune persone leggere, hanno portato all'orecchio i libri per ascoltarne la voce.¹³ Quello del 'libro parlante' è un *topos* che si ritrova in diverse autobiografie;¹⁴ tra il 1770 ed il 1815 questo elemento compare in cinque autobiografie: James Albert Ukawsaw Gronniosaw,¹⁵ John Marrant,¹⁶ Ottobah Cugoano,¹⁷ Olaudah Equiano¹⁸ e John Jea.¹⁹

Il racconto a mio parere più interessante è sicuramente quello di Thomas Anderson, uno schiavo nato intorno al 1785 nella contea di Hannover, Virginia; nella propria autobiografia spiega di aver imparato a leggere per ispirazione divina, ma solo la Bibbia:²⁰

I was twenty-three years old when I did not know a letter; after that I managed, for two months, to go two nights in a week to see a black maid who could spell a little, and she instructed me to spell in three syllables; and that was all the learning I got from human. After that my Heavenly Master took me in hand and nursed me, and learned me to read the Bible to good understanding. He first give me faith, then He revealed to me. But

¹² *Federal Writers' Project of the Works Progress Administration for the State of Alabama*, volume XII, *Oklahoma Narratives*, p. 78.

¹³ V. ad es. Equiano 1789, I, pp. 106-107: 'I had often seen my master and Dick employed in reading; and I had a great curiosity to talk to the books, as I thought they did; and so to learn how all things had a beginning: for that purpose I have often taken up a book, and have talked to it, and then put my ears to it, when alone, in hopes it would answer me; and I have been very much concerned when I found it remained silent'. 'Ho visto spesso il mio padrone e Dick impegnati nella lettura; ed ero molto curioso di parlare ai libri, come pensavo loro facessero; ed imparare così come tutte le cose avessero un inizio: a questo scopo ho spesso preso un libro, e gli ho parlato, e poi ho appoggiato l'orecchio su di esso, quando ero solo, nella speranza che mi rispondesse; ed ero molto preoccupato quando ho scoperto che rimaneva silenzioso'.

¹⁴ Ha analizzato questo tema Henry Louis Gates, Jr. (Gates 2014², pp. 139-183).

¹⁵ Gronniosaw 1770.

¹⁶ Marrant 1775.

¹⁷ Cugoano 1787.

¹⁸ Equiano 1789.

¹⁹ Jea 1815.

²⁰ Anderson 1854, p. 5.

most other books I have tried to read is a mystery to me. From the time of my conversion to this moment, I have never doubted the grace of God; for I have found all doubting comes from a wicked heart. I do feel, while I am relating this to you, that I have great cause to bless the Lord, for he has nursed me through all the journey of my life, and has been my comforter in distress, when trouble, like a gloomy cloud, has overshadowed me by the loss of three of my children – being taken from my bosom, sold and taken South.

‘Avevo ventitré anni quando non conoscevo neanche una lettera; dopo di che riuscii, per due mesi, ad andare due sere la settimana da una cameriera nera che sapeva sillabare un po’, e lei mi insegnò a sillabare in tre sillabe; e questa è stata tutta l’istruzione che ho ricevuto da un essere umano. Dopo di che il mio Padrone Celeste mi prese in mano e mi curò, e mi insegnò a leggere la Bibbia con buona comprensione. Prima mi ha dato la fede, poi si è rivelato a me. Ma la maggior parte degli altri libri che ho provato a leggere è un mistero per me. Dal momento della mia conversione a questo momento, non ho mai dubitato della grazia di Dio; poiché ho scoperto che ogni dubbio viene da un cuore malvagio. Sento, mentre vi racconto questo, di avere un grande motivo per benedire il Signore, poiché egli mi ha assistito durante tutto il viaggio della mia vita ed è stato il mio consolatore nell’angoscia, quando l’angoscia, come una nuvola cupa, mi ha messo in ombra per la perdita di tre dei miei figli – presi dal mio seno, venduti e portati a sud’.

Un’esperienza simile è raccontata da John Jea,²¹ il quale racconta di aver imparato a leggere le Sacre Scritture – ma solo le Sacre Scritture – dopo aver pregato il Signore per sei settimane; una notte, durante il sonno, gli apparve un angelo con la Bibbia in mano;²² quando però provò a leggere altro, non ne fu in grado.²³

Questi due racconti mettono in luce un aspetto particolare dell’apprendimento della scrittura: l’insegnamento divino, impartito direttamente ad una persona, ma finalizzato

²¹ Su John Jea, v. Saillant 1999.

²² Jea 1815, p. 35: ‘*Thus my eyes were opened at the end of six weeks, while I was praying, in the place where I slept; although the place was as dark as a dungeon, I awoke, as the Scripture saith, and found it illuminated with the light of the glory of God, and the angel standing by me, with the large book open, which was the Holy Bible, and said unto me, “Thou hast desired to read and understand this book, and to speak the language of it both in English and in Dutch; I will therefore teach thee, and now read;” and then he taught me to read the first chapter of the gospel according to St. John; and when I had read the whole chapter, the angel and the book were both gone in the twinkling of an eye, which astonished me very much, for the place was dark immediately; being about four o’clock in the morning in the winter season.*’ ‘Così i miei occhi si aprirono alla fine di sei settimane, mentre pregavo, nel luogo in cui dormivo; sebbene il posto fosse buio come una prigione, mi svegliai, come dice la Scrittura, e lo trovai illuminato con la luce della gloria di Dio, e l’angelo in piedi accanto a me, con il grande libro aperto, che era la Sacra Bibbia, e mi disse: ‘Hai desiderato leggere e comprendere questo libro, e parlarne la lingua sia in inglese che in olandese; quindi ti insegnerrò, e ora leggerò’; e poi mi ha insegnato a leggere il primo capitolo del Vangelo secondo San Giovanni; e quando avevo letto l’intero capitolo, l’angelo e il libro erano entrambi spariti in un batter d’occhio, il che mi ha stupito molto, perché il posto era subito buio; essendo circa le quattro del mattino nella stagione invernale’.

²³ Jea 1815, pp. 36-38; p. 38: ‘*From that hour, in which the Lord taught me to read, until the present, I have not been able to read in any book, nor any reading whatever, but such as contain the word of God.*’ ‘Da quel momento, in cui il Signore mi ha insegnato a leggere, fino al presente, non sono stato in grado di leggere in nessun libro, né in nessuna lettura di nulla, se non in quelli che contengono la parola di Dio’.

esclusivamente alla lettura dei testi sacri. Lo schiavo non riusciva a leggere altri libri se non la Bibbia. Così, anche il semplice atto di imparare a leggere diventa, nella situazione nord-americana precedente la guerra di Secessione, un atto fortemente contestativo, così come lo era addirittura, in molti casi, abbracciare la religione; ed infatti, stando sempre all'autobiografia di John Jea, fu portato davanti ai giudici, i quali non poterono non constatare la sua nuova abilità 'selettiva' e decretarono che poteva esser un uomo libero.²⁴ Due gesti 'forti', abbracciare la religione e imparare a leggere in alcuni casi si uniscono, come nel caso di Mary Gladdy, intervistata, il 30 luglio 1936, anche lei nell'ambito del *Federal Writers' Project*. L'ex schiava dice di non esser mai andata a scuola e di non saper scrivere, ma dimostra una certa capacità nella lettura; quando l'intervistatore J.R. Jones le chiede come abbia imparato a leggere, lei risponde '*The Lord revealed it to me*', 'Il signore me l'ha rivelato'.²⁵

La religione, poi, diventa occasione di riscatto, in particolare nell'identificazione degli Afroamericani con il popolo ebraico; così, i tre ebrei Sadrach (שָׁרָךְ), Mesach (מֵשָׁךְ) e Abdenego (אַבְדָּנָגְוּ, 'Abednego' nella traduzione del Re Giacomo) che si rifiutano di prostrarsi davanti alla statua di Nabucodonosor (*Daniele* 3) diventano Shadrack, Maysack

²⁴ Jea 1811, p. 38: 'The magistrates said that it was right and just that I should have my liberty, for they believed that I was of God, for they were persuaded that no man could read in such a manner, unless he was taught of God'. 'I magistrati dissero che era giusto e giusto che avessi la mia libertà, perché credevano che fossi di Dio, perché erano persuasi che nessun uomo potesse leggere in questo modo, a meno che non fosse stato istruito da Dio'.

²⁵ *Federal Writers' Project of the Works Progress Administration for the State of Alabama*, volume IV, *Georgia Narratives*, pp. 18-19: 'For more than thirty years, the lord has been revealing his work, and many other things, to Mary Gladdy. For more than twenty years, she has been experiencing "visitations of the spirit". These do not occur with any degree of regularity, but they do always occur in "the dead hours of the night" after she has retired, and impel her to rise and write in an unknown hand. These strange writings of her's now cover eight pages of letter paper and bear a marked resemblance to crude shorthand notes. Off-hand, she can "cipher" (interpret or translate) about half of these strange writings; the other half, however, she can make neither heads nor tails of except when the spirit is upon her. When the spirit eases off, she again becomes totally ignorant of the significance of that mysterious half of her spirit-directed writings'. 'Per più di trent'anni, il Signore ha rivelato la sua opera, e molte altre cose, a Mary Gladdy. Per più di vent'anni, lei ha sperimentato "visite dello spirito". Queste non si verificano con alcuna regolarità, ma si verificano sempre "nelle ore morte della notte" dopo che è andata a dormire e la spingono ad alzarsi e scrivere con una mano sconosciuta. Questi suoi strani scritti ora coprono otto pagine di carta da lettere e hanno una marcata somiglianza con rozze note stenografiche. A prima vista, lei può "cifrare" (interpretare o tradurre) circa la metà di questi strani scritti; dell'altra metà, tuttavia, non riesce a capire né testa né coda, tranne quando lo spirito è su di lei. Quando lo spirito si placa, lei diventa di nuovo totalmente ignorante del significato di quella misteriosa metà dei suoi scritti diretti dallo spirito'.

e A-Bad-Negro.²⁶ La cattività babilonese ebraica diventa così la deportazione degli Africani nel ‘Nuovo Mondo’. Una rara, ma significativa testimonianza del ‘ritorno’ in Africa è nell’autobiografia di Charles Ball, uno schiavo nato intorno al 1781 in una piantagione di tabacco nella contea di Calvert, Maryland.²⁷ Una sua compagna di schiavitù di nome Lydia era sposata con un altro schiavo, ‘*a native of a country far in the interior of Africa, said he had been a priest in his own nation*’ (‘un nativo di un paese lontano dell’interno dell’Africa, che diceva di essere un sacerdote nel proprio paese’); Ball lo ritrae come un uomo violento, insensibile, ma che dimostra una rara umanità quando muore il loro figlio.

I assisted her and her husband to inter the infant – which was a little boy – and its father buried with it, a small bow, and several arrows; a little bag of parched meal; a miniature canoe, about a foot long, and a little paddle, (with which he said it would cross the ocean to his own country) a small stick, with an iron nail, sharpened, and fastened into one end of it; and a piece of white muslin, with several curious and strange figures painted on it in blue and red, by which, he said, his relations and countrymen would know the infant to be his son, and would receive it accordingly, on its arrival amongst them.

‘Aiutai lei e suo marito a seppellire il neonato, che era un maschietto, e il padre depose con lui un piccolo arco e diverse frecce; un piccolo sacchetto di farina secca; una canoa in miniatura, lunga circa un piede (circa 30 cm), e una piccola pagaia (con la quale, disse, avrebbe attraversato l’oceano per raggiungere il suo paese), un piccolo bastone, con un chiodo di ferro, affilato e fissato a un’estremità; e un pezzo di mussola bianca, con diverse figure curiose e strane dipinte sopra in blu e rosso, dalle quali, disse, i suoi parenti e connazionali avrebbero riconosciuto che il neonato era suo figlio e lo avrebbero accolto di conseguenza, al suo arrivo tra loro’.

²⁶ *Federal Writers’ Project of the Works Progress Administration for the State of Alabama*, volume XVI, *Texas Narratives*, part 4, p. 186, intervista a Wayman Williams: ‘First us have white preachers and den, after freedom, de niggers starts to git up in meetin’ and talk to sinners, and dey call dem “Exhorters.” De white folks larn’t de exhorters to read de Bible and some songs, and de niggers all larn de songs, too. De exhorter git up and read de scripture and it ‘bout King Neb’kudneezer, when he have a golden image with silver horns, and all de kings and rulers come and bow down ‘fore dat image, ‘cepting three. Dem was Shadrack and Maysack and A-Bad-Negro. Dey would not bow down, so de old king throw dem in de furnace and dey not burn up, and dey say, “De Gawd us worship am able to deliver us from de fiery furnace”’. ‘Per prima cosa abbiamo predicatori bianchi e così, dopo la libertà, i negri iniziano a riunirsi e parlare con i peccatori, e li chiamano “Esortatori”. I bianchi insegnarono agli esortatori a leggere la Bibbia e alcune canzoni, e anche i negri imparano le canzoni. L’esortatore si alza e legge la Scrittura e parla del re Neb’kudneezer (Nabucodonosor), quando ha un’immagine d’oro con corna d’argento, e tutti i re e i governanti vengono e si inchinano davanti a quell’immagine, tranne tre. Erano Shadrack e Maysack e A-Bad-Negro. Non si inchinavano, così il vecchio re li getta nella fornace e non bruciano, e dicono: “Il Dio che adoriamo è in grado di liberarci dalla fornace ardente”’.

²⁷ Ball 1837, p. 265.

Questo tema può anche esser visto come una sorta di mito di fondazione della alfabetizzazione – o, meglio, del passaggio dall'oralità alla scrittura. Ma si tratta di un mito di fondazione 'privato', non pubblico.

4. Dagli occhi alle orecchie

In sostanza, attribuendo o cercando di attribuire al libro un ruolo all'interno dell'oralità, è come se l'autore da una parte riportasse a sé ed alla propria cultura (evidentemente non alfabetizzata) una parte della cultura dei Nordamericani schiavisti. Come opportunamente riporta Henry Louis Gates, Jr.,²⁸ nel volume di Willem Bosman *New and Accurate Description of the Coast of Guinea* è raccontato il mito Ashanti della nascita dell'uomo. Nella *Letter X* ('Describing the several Religions of the Negroes...') si può leggere che 'Dio' creò gli uomini neri e bianchi; il nero poté scegliere per primo tra l'oro e la conoscenza delle arti e delle scienze, o la scrittura. L'africano, a causa della sua avarizia, scelse l'oro; proprio a causa della sua cupidigia, fu punito da una maledizione: i bianchi sarebbero stati per sempre i loro padroni e i neri obbligati a servirli come loro schiavi.²⁹ Mi pare che questa situazione, questa dialettica tra oralità e scrittura, tra 'libro da leggere' e 'libro parlante' possa esser interpretata citando una frase di Marshall McLuhan:³⁰

Innumerable confusions and a profound feeling of despair invariably emerge in periods of great technological and cultural transitions. Our 'Age of Anxiety' is, in great part, the result of trying to do today's job with yesterday's tools-with yesterday's concepts.

'Innumerevoli confusioni e un profondo senso di disperazione emergono invariabilmente in periodi di grandi transizioni tecnologiche e culturali. La nostra "Età dell'ansia" è, in gran parte, il risultato del tentativo di fare il lavoro di oggi con gli strumenti di ieri, con i concetti di ieri'.

Cioè, in linea col pensiero del massmediologo canadese, secondo il quale ogni invenzione è un'estensione del corpo, la difficoltà di chi sta imparando a leggere sta nella sostituzione dell'orecchio con l'occhio.³¹ Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o 'autoamputazione' del corpo umano. Questa estensione tecnologica non agisce isolatamente, ma altera la percezione e le interazioni sensoriali, imponendo un nuovo equilibrio tra gli organi e le loro estensioni tecnologiche. La tecnologia, in quanto '*an extension and expediter of the sense life*' ('estensione e accelerazione della vita sensoriale'), non si

²⁸ Gates 2014², p.15.

²⁹ Bosman 1705, pp. 146-147. Nel 1712 è stata realizzata una traduzione italiana (a Venezia), dall'edizione francese, in due volumi; questo mito è alle pp. 51-52 del II volume.

³⁰ McLuhan, Fiore 1967, pp. 8-9.

³¹ McLuhan 1964, p. 45.

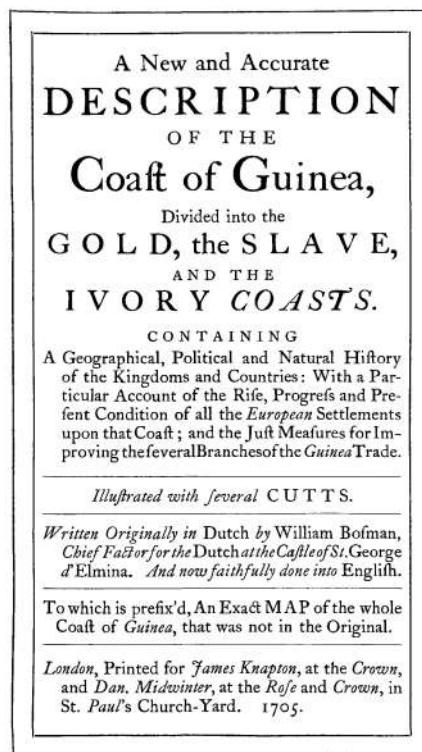


Fig. 41. Frontespizio di Bosman 1705.

limita a potenziarne una singola parte, ma influenza in modo olistico l'intero campo dei sensi. McLuhan ricorre a un'analogia con il Salmo 115, citando gli idoli d'oro e d'argento che, pur avendo fattezze umane (bocche, occhi, orecchie), sono privi delle relative funzioni. Il verso conclusivo del Salmo – ‘Coloro che li fabbricano saranno simili a loro’ – viene reinterpretato come una metafora della perdita di funzione sensoriale che si verifica quando un individuo si affida completamente a un'estensione tecnologica, diventando, per così dire, un tutt'uno con essa. Questo processo porta a una sorta di ‘amputazione’ delle capacità sensoriali naturali, le quali vengono delegate al *medium* stesso.

La trasformazione del modo di comunicare, dalla oralità alla scrittura, è stata una svolta fondamentale nella storia dell'uomo; la possibilità di spostare nel tempo e nello spazio le informazioni ha radicalmente cambiato le società umane, distinguendole così dalle società animali.³² Come scrive in un altro suo volume preparato con Robert K. Logan, ma pubblicato postumo, la biblioteca è l'estensione fisica della memoria

³² Sul linguaggio degli animali possono esser utilmente consultate le seguenti voci della *Encyclopedia of Language and Linguistics: Animal Communication Networks* (Peake 2006²), *Animal Communication: Deception and Honest Signaling* (Bshary 2006²), *Animal Communication: Dialogues* (Naguib 2006^{2a}), *Animal Communication: Long-Distance Signaling* (Slabbekoorn 2006²), *Animal Communication: Overview* (Naguib 2006^{2b}), *Animal Communication: Parent-Offspring* (Trillmich, Rehling 2006²), *Animal Communication: Signal Detection* (Wiley 2006²), *Animal Communication: Vocal Learning* (Slater 2006²). V. anche Hopkins 2013 e Snowdon 2013.

dell'uomo,³³ proprio come racconta Platone nel *Fedro* (274c-275b), dove riporta il mito attribuito agli Egiziani sulla nascita della scrittura: la scrittura fa dimenticare, perché usandola non si dovrà più esercitare la memoria. E così la dialettica non è più tra cultura orale e cultura scritta, ma tra memoria ed oblio. Ogni segno tracciato è un tentativo di superare se stessi, di andare oltre la contingenza del momento – temporale e spaziale – per cercare una sorta di legittimazione della profondità cronologica del nostro pensiero.

Tra parlare e scrivere non ci sono alla fine particolari differenze, si tratta sempre di *performance*. La ‘calligrafia’, la ‘bella scrittura’, è anche la possibilità di render bello un espediente tecnico grafico, così come l’oratoria è il modo di render bello ciò che si dice. La fondamentale differenza è nella materialità e nella personalizzazione della comunicazione.

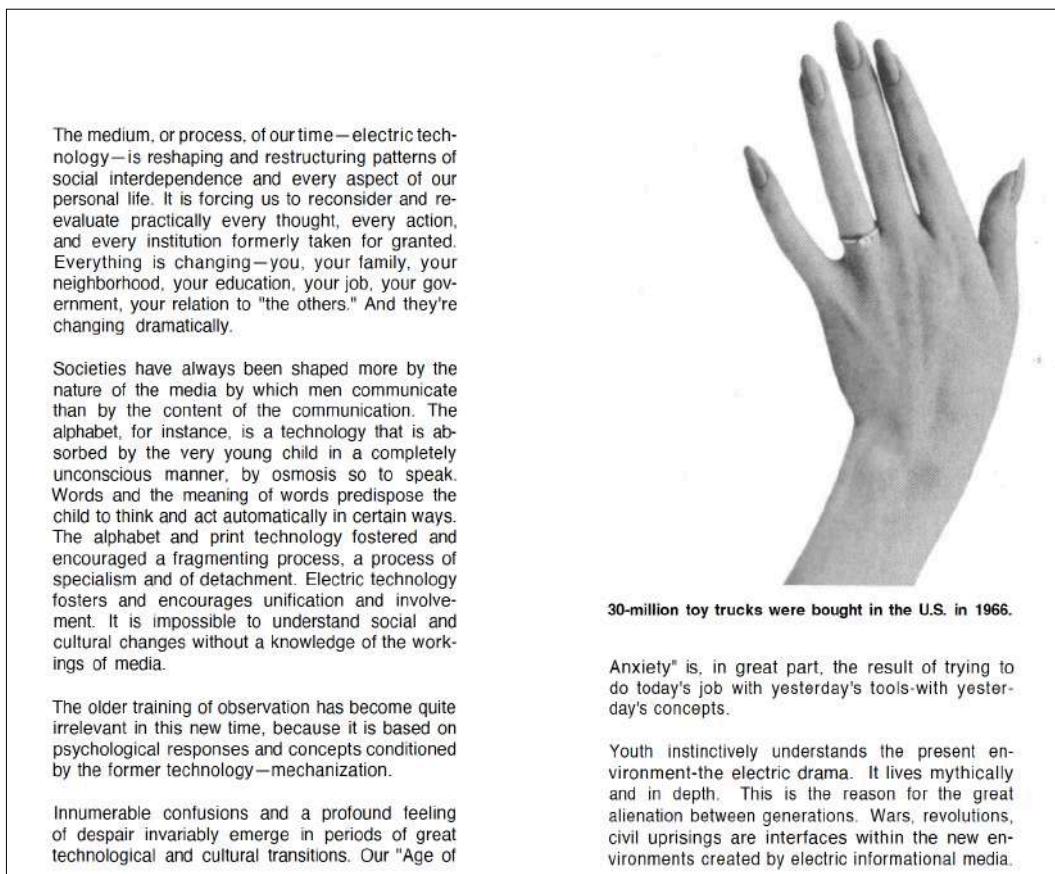


Fig. 42. ‘Innumerable confusions’ (da McLuhan, Fiore 1967).

Il passaggio dalla cultura orale alla cultura scritta non è indolore, non è privo di rischi: ascoltare è diverso da leggere. Per paradossale che possa sembrare, l’introduzione della scrittura e (soprattutto) della lettura in una società di tradizione orale porta, almeno nelle prime fasi, ad una riduzione nella circolazione delle informazioni; infatti,

³³ Logan, McLuhan 2016, in part. pp. 1-15.

nel momento in cui si introduce una la scrittura, la cultura diviene patrimonio di pochi. Il su citato passo della ex schiava Ruby Pickens Tart ('*Dey didn't larn us nothin' an' didn't 'low us to larn nothin'*'. *Iffen dey ketch us larnin' to read an' write, dey cut us han' off*', 'Non ci insegnavano niente e non ci permettevano di imparare niente. Se ci trovavano imparare a leggere e scrivere ci tagliavano le mani') deve esser letto a mio parere proprio in questo senso, come un rifiuto da parte dei padroni di far entrare gli schiavi nella ristretta *élite* della cultura. Nel momento in cui una società inizia a scrivere, ad esempio, le leggi, queste sono sottratte alla conoscenza comune, si conclude la circolarità della conoscenza e soltanto quelli che sono in possesso degli strumenti per decodificare il testo hanno gli strumenti per imporre la propria interpretazione. Quindi, almeno all'inizio, la scrittura è uno strumento per nascondere, non per diffondere.

Va poi osservato che il processo di lettura di un testo – in particolare di un testo epigrafico – non è solo la decodifica dei singoli segni per restituire un significato verbale, ma è anche e soprattutto la constatazione della presenza della scrittura stessa. Se è vero, come visto prima, che 'il *medium* è il messaggio', allora la 'lettura' consiste anche nella presa d'atto dell'esistenza in un dato momento ed in un dato luogo della scrittura. Svetonio riferisce nella *Vita Divi Augusti* che il primo imperatore diede disposizioni affinché, dopo la morte, le proprie *res gestae* fossero pubblicate, cioè 'rese pubbliche', esponendone il testo vicino al proprio Mausoleo.³⁴ Augusto 'riscalda' tramite la scrittura (*medium* caldo) il *medium* freddo rappresentato dall'architettura della tomba, ma, lo voglio ripetere, lo riscalda (anche) con la sola presenza del *medium* scrittura alfabetica, senza che sia necessariamente il contenuto il fattore determinante. Il livello di alfabetizzazione del mondo antico non doveva esser particolarmente alto, con la conseguenza che, nella prospettiva di McLuhan qui adottata, si crea una tensione dialettica tra la scrittura ed il suo supporto. A questo proposito occorre citare *in extenso* quanto scrive lo studioso canadese:³⁵

A cool medium like hieroglyphic or ideogrammic written characters has very different effects from the hot and explosive medium of the phonetic alphabet. The alphabet, when pushed to a high degree of abstract visual intensity, became typography. (...) The hotting-up of the medium of writing to repeatable print intensity led to nationalism and the religious wars of the sixteenth century. The heavy and unwieldy media, such as stone, are time binders. Used for writing, they are very cool indeed, and serve to unify the ages; whereas paper is a hot medium that serves to unify spaces horizontally, both in political and entertainment empires.

³⁴ Suet. *Aug.* 101, 4: *Tribus voluminibus, uno mandata de funere suo complexus est, altero indicem rerum a se gestarum, quem vellet incidi in aeneis tabulis, quae ante Mausoleum statuerentur, tertio breviarium totius imperii, quantum militum sub signis ubique esset, quantum pecuniae in aerario et fiscis et vectigaliorum residuis. Adiecit et libertorum servorumque nomina, a quibus ratio exigi posset.* 'Per quanto riguarda i tre rotoli, il primo aveva le disposizioni per il suo funerale, l'altro l'elenco di ciò che aveva fatto, che volle fosse inciso su tavole di bronzo, da mettere davanti alla Mausoleo, il terzo un breve rendiconto di tutto l'impero, quanti soldati in armi e dove fossero, quanto denaro nell'erario pubblico e nel fisco e quanto rimanesse delle entrate pubbliche. Aggiunse anche i nomi dei liberti e dei servi ai quali si potessero chiedere i conti esatti'.

³⁵ McLuhan 1964, p. 23. *Supra* ho citato solo una parte.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

‘Un *medium* freddo, quale il geroglifico o l’ideogramma, ha effetti ben diversi da quelli di un *medium* caldo ed esplosivo come l’alfabeto fonetico, il quale, portato a un alto livello di astratta intensità visiva, divenne poi tipografia. (...) Il riscaldamento del *medium* scrittura mediante l’intensità ripetibile della stampa portò al nazionalismo e alle guerre religiose del Cinquecento. I media pesanti e ingombranti, come la pietra, hanno sul tempo un potere frenante. Usati per la scrittura sono effettivamente freddissimi e servono a unificare le epoche, mentre la carta è un *medium* caldo che serve a unificare orizzontalmente gli spazi, sia nel regno della politica sia in quello dello svago’.

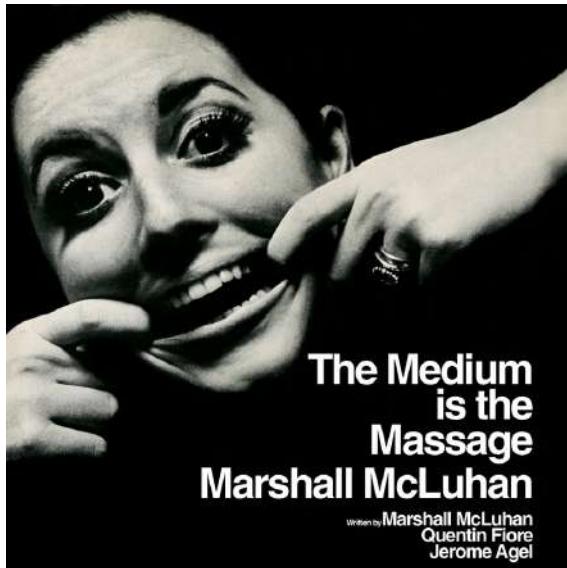


Fig. 43. Copertina dell'LP *This Is Marshall McLuhan* (Columbia CS 9501).

Il complesso meccanismo che McLuhan tratteggia nel corso dei suoi scritti è di fatto anche il rapporto tra scrittura e lettura. Egli era ben consci dell’enorme potere dei vari media, tant’è che nel 1967, oltre al volume *The Medium is the Massage*, realizzato insieme con Quentin Fiore, è stato pubblicato un LP con lo stesso titolo (Columbia CS 9501)³⁶

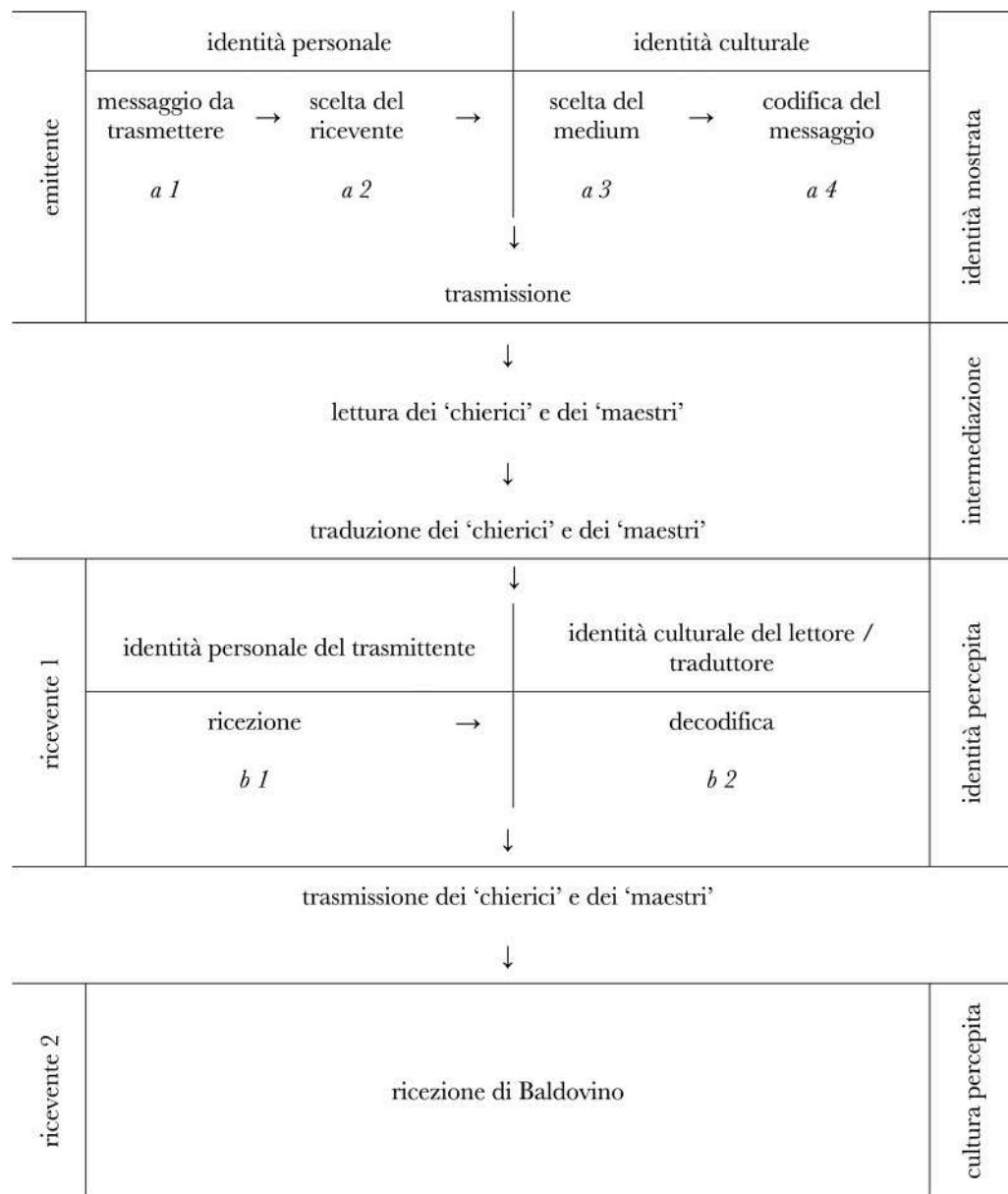
³⁶ Informazioni su questo disco si possono trovare nel sito <https://www.discogs.com/search?q=the+medium+is+the+massage&type=all>.

March 19, 1967 **Sunday**
Afternoon

6 (9) GLORY TRAIL—Documentary DEBUT This series explores the differences between the Old West of fable and fiction, and the West of today. Today: What adventure prompts men to seek "The Other Side of the Mountain?" This show examines the motivations behind the exploration and conquest of the West.	7 GOLDEN GATE STORY COLOR Members of the National Conference of Christians and Jews discuss the desire to live in having police-community relations boards.	7 VOICE OF AGRICULTURE 7 THE GOLDEN RING—Opera EXPERIENCE This inside view of an opera recording session follows the taping of "Die Götterdämmerung" ("The Twilight of the Gods"), final chapter in Richard Wagner's four-opera masterwork "The Ring of the Nibelung." Soprano Birgit Nilsson sings the role of the Valkyrie heroine Brünnhilde; bass Dietrich Fischer-Dieskau sings the role of Gunther; and tenor Wolfgang Windgassen is Siegfried. The stars discuss their work in interviews as cameras view the recording operation and informal moments during the project. (90 min.)	10 NEWLYWED GAME 10 GOD'S POINT OF VIEW MOVIE—War Drama "Destination Tokyo" (1943) A submarine captain is ordered to maneuver his sub inside Tokyo Bay in order to land several men on shore. Cary Grant, John Garfield, Alan Hale. (Two hours)
3:30 12 MOVIE—War Drama "Destination Tokyo" (1943) A submarine captain is ordered to maneuver his sub inside Tokyo Bay in order to land several men on shore. Cary Grant, John Garfield, Alan Hale. (Two hours)	7 RECITAL HALL—Concert Chopin's Sonata in B Minor is performed by pianist David Rennier.	7 ABC SCOPE—Vietnam Report COLOR See 5 P.M. Ch. 7 for details.	11 SEBRING '64—Auto Race SPECIAL COLOR Les Keiter narrates film highlights of the 12-Hour World Championship Endurance Race held at Sebring, Fla.
12 MOVIE—Adventure "The Magic Carpet" (1951) Unaware of his royal parentage, the son of a murdered Caliph leads a revolt against the successor to the throne. Lucille Ball, John Agar. (One hour, 25 min.)	10 KROEZE FAMILY—Music EXPERIMENT IN TV DEBUT COLOR Marshall McLuhan discusses his controversial communications theories in this experimental documentary produced by Oscar-winner Ernest Pintoff and Guy Fraumeni. McLuhan believes that how we communicate is more important than what we communicate. Newspaper and magazine headlines, TV and movie film clips, and still photographs are used to provide insight into such McLuhan concepts as "hot" and "cool" media. Narrator: actor Edward Binns. (60 min.)	4:00 12 MOVIE—Drama "Eyes of the Jungle" (1953) An American doctor in India finds his research work threatened. Jon Hall, Ray Montgomery. (90 min.)	5 EXPERIMENT IN TV DEBUT COLOR Marshall McLuhan discusses his controversial communications theories in this experimental documentary produced by Oscar-winner Ernest Pintoff and Guy Fraumeni. McLuhan believes that how we communicate is more important than what we communicate. Newspaper and magazine headlines, TV and movie film clips, and still photographs are used to provide insight into such McLuhan concepts as "hot" and "cool" media. Narrator: actor Edward Binns. (60 min.)
3:00 6 (9) OBSERVING EYE—Science The laws of motion are demonstrated.	7 SURFSIDE 6—Mystery Psychiatrist Leslie Halliday is used to the problems of others, but now she has a few of her own. First a man is murdered nearby, after which a woman is attacked and then an attempt is made on her life. Leslie: Kathleen Crowley. (60 min.)	7 TALL MAN—Western Teen-agers May and June McBean steal some horses. Cindy Robbins, Judy Nugent.	5 AMATEUR HOUR—Variety COLOR Guests: the Bolivar Brass; singers Debbie Kincaid, George Horton and Sammy Emison; the Great Scotts, dance group; accordionist Linda Warren; the Acro-Four; and the Junior Joel Rummel Dancers. Lloyd Marx orchestra.
11 LEAVE IT TO BEAVER—Comedy Family vacation time arrives and Wally wants to stay home. Tony Dow.			TV GUIDE A-29

Fig. 44. Pagina di *TV Guide* 15, 11 (March 18, 1967) con la programmazione di *This Is Marshall McLuhan*.

ed è uscito nelle sale il film *This Is Marshall McLuhan: The Medium Is the Message*, diretto da Guy Fraumeni ed Ernest Pintoff, con la sceneggiatura di Quentin Fiore, Guy Fraumeni e Marshall McLuhan.³⁷ Con questi tre prodotti McLuhan ha coperto tutte le (allora) possibili forme di comunicazione, che tra di loro possono integrare ‘orecchio’ ed ‘occhio’



³⁷ Il film è visibile all’indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=cFwVCHkL-JU&t=283s>.

con i diversi tipi di lettura, in un *continuum* che va dalla lettura a voce alta alla lettura silenziosa, sino ad arrivare alla ‘voce interna’.³⁸

La lettura può esser anche ‘per interposta persona’; nella *Historia comitum Ghisnensium* di Lamberto di Ardres si parla di Baldovino II (morto nel 1205), conte di Guînes, il quale, pur non sapendo leggere e scrivere, aveva una vastissima cultura.³⁹ Il cronista lo definisce *omnino laicus et illitteratus e liberalium... omnino ignarus artium* (‘un laico sotto ogni aspetto e analfabeta’ e ‘senza alcuna conoscenza delle arti liberali’). Pur non sapendo leggere e scrivere, il conte si circondava di chierici e maestri che traducevano per lui e rispondevano alle sue domande. Nonostante il suo interesse per tutte le questioni accademiche e i libri, Baldovino non tentò mai di imparare il latino o di leggere i suoi libri da solo. In questo caso si può parlare di analfabetismo? In senso stretto sicuramente il conte è analfabeta, intendendo con analfabetismo l’incapacità di leggere e scrivere, ma non può certo definirsi ‘ignorante’. Rimanendo ancora nel solco tracciato da McLuhan, Baldovino ha rimesso al centro l’orecchio, usando gli occhi degli altri. Abbiamo visto prima come nel processo comunicativo il messaggio è codificato in un codice noto all’emittente e che può esser compreso dal ricevente. Il caso di Baldovino prevede un ulteriore passaggio, con altre persone che fanno da interfaccia interpretativo, è un’acquisizione di informazioni di tipo indiretto. Il flusso di informazioni, quindi, è ancora più complesso di quello tramite la lettura o l’ascolto diretti: In fondo quel che succede nella storia del conte di Guînes non è molto diverso da quanto mostrato dai ‘libri parlanti’ visti sopra, con la differenza che nei casi afroamericani ci si aspetta che il libro parli direttamente, mentre nel secondo caso ci sono persone che fanno parlare i testi.

5. Non leggere e ascoltare

Tutto si basa sulla scelta: la scelta di non leggere, la scelta di acquisire informazioni, la scelta di non acquisire la competenza nella lettura e pertanto avere chi faccia da tramite tra lo scritto ed il lettore che diventa ascoltatore. Ho però il dubbio che non si tratti di una vera e propria scelta, ma direi piuttosto di una necessità. Il comportamento di Baldovino pare esser più una incapacità di leggere e non una volontà. Il conte aveva tutte le possibilità di imparare a leggere: eppure delega ad altri questa attività.

Leggendo questo ritratto mi pare di poter dire che una delle caratteristiche del non-lettore era la dislessia; con questo termine si indica⁴⁰

³⁸ Heilmann 2020.

³⁹ Lambertus Ardensis, *Historia comitum Ghisnensium et Ardensem dominorum ab anno 800-1203*, ed. J. Heller (*MGH SS* 24), Hanover 1879, capp. 80-81, p. 598.

⁴⁰ Stella 2004, p. 10.

un disturbo che ostacola il normale processo di interpretazione dei segni grafici con cui si rappresentano per iscritto le parole. In breve viene definito un disturbo della capacità di leggere.

Un'altra definizione, questa volta dal mondo anglosassone:⁴¹

Dyslexia is a specific learning disability that is neurobiological in origin. It is characterized by difficulties with accurate and/or fluent word recognition and by poor spelling and decoding abilities. These difficulties typically result from a deficit in the phonological component of language that is often unexpected in relation to other cognitive abilities and the provision of effective classroom instruction. Secondary consequences may include problems in reading comprehension and reduced reading experience that can impede growth of vocabulary and background knowledge.

La dislessia è una disabilità specifica dell'apprendimento di origine neurobiologica. È caratterizzata da difficoltà nel riconoscimento accurato e/o fluente delle parole e da scarse capacità di ortografia e decodifica. Queste difficoltà derivano in genere da un deficit nella componente fonologica del linguaggio che è spesso inaspettato in relazione ad altre capacità cognitive e ad un'istruzione efficace in classe. Le conseguenze secondarie possono includere problemi nella comprensione della lettura e una ridotta esperienza di lettura che può impedire la crescita del vocabolario e delle conoscenze di base'.

Le persone con dislessia hanno difficoltà a decodificare i segni scrittorii. Un caso antico è riportato nella vita di Erode Attico scritta da Filostrato, secondo il quale il filosofo era molto legato alla moglie Regilla⁴² e alle figlie Panatenaide ed Elpinice, mentre non sopportava il figlio Attico; il biografo attribuisce tale avversione al fatto che il ragazzo aveva grandi difficoltà ad imparare a leggere e scrivere – lo definisce *δυσγράμματος*⁴³ – ed alla vita disordinata che questi conduceva. La soluzione che Erode Attico trovò fu quella di chiamare ventiquattro schiavi con i nomi delle lettere, in modo che il figlio potesse imparare almeno l'alfabeto.⁴⁴ Secondo M. Civiletti⁴⁵ questo espediente fu messo in atto per umiliare il ragazzo; sembra invece un 'caso da manuale' nel rapporto tra ragazzi con dislessia e genitori per quanto riguarda le aspettative dei primi. Inoltre, le

⁴¹ Lyon, Shaywitz, Shaywitz 2003, p. 2.

⁴² Sulla sua morte – forse violenta, per mano del marito – Pomeroy 2007.

⁴³ La parola *δυσγράμματος* compare solo un'altra volta, in Elio Aristide, usata a proposito della difficoltà di scrivere l'egiziano (Aristid. 2, 360 J.: *δυσγράμματον μᾶλλον*). Vorrei segnalare *en passant* che 'analfabetismo' e 'analfabeta' riflettono una visione fortemente etnocentrica, nella quale sembrerebbe che l'unica scrittura possibile sia quella alfabetica; in questo senso, tutte le persone che non usano una scrittura di questo tipo sarebbero 'analfabete'. Cina, Giappone, Liberia...: sarebbero Paesi nei quali, paradossalmente, il livello di 'analfabetismo' raggiungerebbe il 100% della popolazione. Stesse considerazioni sono da fare per l'inglese '*literacy*', formato dal sostantivo e aggettivo '*literate*'.

⁴⁴ Philostr., *VS*, 2, 1, 10.

⁴⁵ Civiletti 2002, pp. 517-518.

persone con dislessia hanno difficoltà ad imparare sequenze ordinate, come l'alfabeto, le tabelline, ecc.⁴⁶

La dislessia è ancora oggi un problema: le società alfabetizzate chiedono che le persone sappiano leggere e scrivere, ma questa è un'abilità che non tutti hanno. Inoltre, la percentuali di persone con questa caratteristica varia a seconda del tipo di scrittura: recenti studi hanno mostrato che ragazzi con dislessia hanno qualche difficoltà a leggere i *kanji* giapponesi, per ognuno dei quali sono possibili diverse pronunce, mentre non si notano particolari problemi nella lettura dei *kana*: le percentuali dei ragazzi con problemi di lettura sono 0,4% per il sillabario *hiragana*, 3,4% per il *katakana*, 6,9% per i *kanji*, lontanissime dal 10-12% del mondo anglosassone.⁴⁷ Lavori come questo mostrano che la 'dislessia' è un fenomeno che, indipendentemente dai fattori genetici con ogni verosimiglianza presenti,⁴⁸ è legato alla cultura.

La lettura a voce alta come alternativa alla acquisizione diretta delle informazioni è ben esemplificata dall'episodio del ritrovamento del 'libro della Legge' (*הַתְּרוּת הַפְּרִים*) durante il regno di Giosia. Secondo il secondo libro dei Re (*II Re* 22, 3-20 - 23, 1-3; *II Cronache* 34),⁴⁹ durante il diciottesimo anno di regno di Giosia (cioè nel 622 a.C.), mentre si svolgevano lavori nel Tempio, fu ritrovato un manoscritto, che lo scriba Safan lesse davanti al re. Alla lettura del testo Giosia si rese conto che si trattava della Legge e fu colto da disperazione ('il re si stracciò le vesti'), perché la Legge era rimasta inapplicata per tanto tempo. Allora fu consultata la profetessa Hulda, che prima, riferendo le parole del Signore, preannuncia sciagure sul popolo, poi lo perdonà; *2 Re* 23, 1-2:

⁴⁶ Il re mandò a radunare presso di sé tutti gli anziani di Giuda e di Gerusalemme. ⁴⁷ Il re salì al tempio del Signore; erano con lui tutti gli uomini di Giuda, tutti gli abitanti di Gerusalemme, i sacerdoti, i profeti e tutto il popolo, dal più piccolo al più grande. Lesse alla loro presenza tutte le parole del libro dell'alleanza, trovato nel tempio del Signore.

Così l'opera di riforma di Giosia ha inizio con la lettura del libro della Legge e prosegue con il rinnovamento dell'Alleanza, la riforma del culto, l'abolizione di riti cruenti stranieri. Ma se, per dirla con Giovanni Garbini, 'Giosia non scoprì nessun libro sacro,

⁴⁸ Scrive Giacomo Stella (2007, pp. XI): 'Organizzare un libro che parla della dislessia utilizzando l'ordine alfabetico è paradossale, curioso e beneaugurante al tempo stesso. Paradossale perché il criterio di organizzazione dei contenuti è in sé uno dei problemi del dislessico e quindi un modo per descrivere un problema che rischia di discriminare coloro che lo vivono dall'uso di questo libro. E invece i dislessici ne ricevono un messaggio chiaro, organizzato in testi brevi ed efficaci e forse, per una volta, apprezzeranno l'ordine alfabetico. Curioso perché proprio questo ordine suscita curiosità e voglia di conoscere il problema, proposto come un puzzle di informazioni che ciascuno ricostruisce come vuole, con i suoi tempi e con il suo ordine. Infine beneaugurante, perché alla fine di questo libro tutti possono sperare che il loro figlio ce la farà. Buon alfabeto a tutti i dislessici'.

⁴⁹ Wydell, Kondo 2015.

⁴⁸ Molfese, Molfese, Molnar, Beswick 2006².

⁴⁹ Sull'opera riformatrice di Giosia v. Liverani 2012, pp. 193-202.

non purificò il tempio, non centralizzò il culto a Gerusalemme, non celebrò nessuna pasqua speciale, non abolì i sacrifici di bambini e non sconsacrò il *tofet*⁵⁰, ciò che importa è che egli sia rappresentato come l'ultimo, grande re, prima della caduta di Gerusalemme del 586 a.C. ad opera del babilonese Nabucodonosor. Il re porta avanti un ritorno alle origini: l'intero capitolo 23 di 2 Re è dedicato alle attività religiose di Giosia, mettendo in evidenza come il suo intento fosse ritornare alle tradizioni antiche; al versetto 3 si legge:

Il re, in piedi presso la colonna, concluse l'alleanza davanti al Signore (יְהוָה, YHWH), per seguire il Signore e osservare i suoi comandi, le istruzioni e le leggi con tutto il cuore e con tutta l'anima, per attuare le parole dell'alleanza scritte in quel libro. Tutto il popolo aderì all'alleanza.

Tutto inizia dalla scrittura, che deve diventare oralità perché possa esser attuata.

⁵⁰ Garbini 2008, p. 163.

'Patafisica della scrittura

1. Primo testo: Alfred Jarry

Inizio con due testi molto diversi, direi anzi opposti. Il primo, di Alfred Jarry, teorizza una nuova disciplina, la ‘patafisica’ (con l’apostrofo prima, come specifica lo scrittore), che si occupa di ‘soluzioni immaginarie’.

Jarry 1911, pp. 22-23¹

La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire « ἐπί (μετά τὰ φυσικά) » et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au delà de celle-ci que celle-ci au delà de la physique. Ex. l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions, et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l'on a cru découvrir de l'univers traditionnel étant des corrélations d'exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tous cas de faits accidentels qui, se réduisant à des exceptions peu exceptionnelles, n'ont même pas l'attrait de la singularité.

DÉFINITION. — La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.

‘La patafisica, la cui etimologia deve scriversi ἐπί (μετά τὰ φυσικά) e l’ortografia reale ‘patafisica, preceduta da un apostrofo, per evitare un facile gioco di parole, è la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa, estendendosi così ampiamente al di là di questa quanto questa al di là della fisica. Es.: l’epifenomeno essendo spesso l’accidente, la patafisica sarà soprattutto la scienza del particolare, per quanto si dica che non vi è scienza se non del generale. Studierà le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l’universo supplementare a questo; o meno ambiziosamente descriverà un universo che si può vedere e che forse si deve vedere al posto del tradizionale, poiché anche le leggi dell’universo tradizionale che si è creduto di scoprire sono correlazioni d’eccezioni, per quanto più frequenti, in ogni caso fatti accidentali che,

¹ Trad. di C. Rugafiori.

riducendosi a eccezioni poco eccezionali, non hanno nemmeno l'attrattiva della singolarità.

DEFINIZIONE. — La patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, che accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità'.

È la scienza dell'assurdo, della descrizione dei fenomeni da un punto di vista completamente diverso da quello "comune". Si veda ad esempio questo brano (p. 23):

Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-ton celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive eau ?

Invece di enunciare la legge della caduta dei corpi verso un centro, perché non si preferisce la legge dell'ascensione dal vuoto verso una periferia, essendo il vuoto preso quale unità di non-densità, ipotesi molto meno arbitraria che la scelta dell'unità concreta di densità positiva acqua?

Le leggi della 'patafisica si muovono su un altro piano (pp. 111-112):

Le soleil est un globe froid, solide et homogène. Sa surface est divisée en carrés d'un mètre, qui sont les bases de longues pyramides renversées, filetées, longues de 696999 kilomètres, les pointes à un kilomètre du centre. Chacune est montée sur un écrou et sa tendance au centre entraînerait, si j'avais le temps, la rotation d'une palette, fixée à sa partie supérieure, dans quelques mètres de liquide visqueux dont est vernie toute la surface...

'Il sole è un globo freddo, solido e omogeneo. La sua superficie è divisa in quadrati di un metro, che sono le basi di lunghe piramidi capovolte, filetate, lunghe 696 999 chilometri, le punte a un chilometro dal centro. Ognuna è montata su una madrevite, e la sua tendenza al centro, *se ne avessi il tempo*, trascinerebbe la rotazione di una paletta, fissata sulla parte superiore, in alcuni metri di liquido vischioso con cui è verniciata tutta la superficie...'

I fenomeni osservati sono sempre gli stessi, 'la caduta dei corpi', 'il sole', ..., ma è diversa l'interpretazione, che sfida proprio l'osservazione del fenomeno. È la 'scienza delle soluzioni immaginarie'; si configura come una disciplina che si focalizza sullo studio del particolare e dell'eccezione, con l'obiettivo (fittizio) di esplorare e spiegare un universo supplementare a quello percepito convenzionalmente dalla scienza. Contrariamente al metodo scientifico che tende a generalizzare e a formulare leggi universali, la 'patafisica si concentra sulle anomalie e sugli eventi singolari. La 'patafisica, quindi, non nega la persistenza dei fenomeni osservabili (es. "la caduta dei corpi", "il sole"), ma ne sottopone a critica radicale l'interpretazione. Il problema conoscitivo non risiede nell'oggetto empirico in sé, bensì nella variabilità interpretativa che tale oggetto ammette. La pluralità delle interpretazioni non solo è possibile, ma deve

essere esplorata, in netta controtendenza rispetto all'esigenza scientifica di convergenza e univocità.

In questo senso, il volume di Leo Lionni *La botanica parallela* (Milano 1976) si occupa non di quello che è, ma di quello che potrebbe essere; un esempio è alla p. 22:

che le piante parallele esistano nel contesto di una realtà che non è certo quella 'di tutti i giorni' è ovvio al primo sguardo. Benché da lontano la loro appariscente botanica possa trarci in inganno e farci credere di aver a che fare con uno dei tanti estri della nostra flora, ci accorgiamo ben presto che le piante che abbiamo dinanzi devono appartenere ad un altro regno. Isolate in un vuoto immaginario, sembrano sfidare, ferme, indeperibili, il vortice cronologico che le circonda.

L'approccio quindi è doppio: da una parte si mostra ciò che è diverso da quello che sembra, dall'altra ciò che sembra possibile non è reale. La descrizione del sole di Jarry è di un oggetto *reale*, ma non *possibile*, i disegni delle piante che illustrano il volume di Lionni sono *possibili*, ma non sono *reali*.

Così, questa "scrittura" della realtà, alfabetica o grafica che sia, non descrive una realtà reale, ma una possibile realtà irreale. Solo possibile. In una inversione totale, la descrizione non descrive, soltanto mostra, facendo cadere ogni barriera tra significante e significato, confondendo scritture asemiche nelle scritture semiche, in una strutturazione

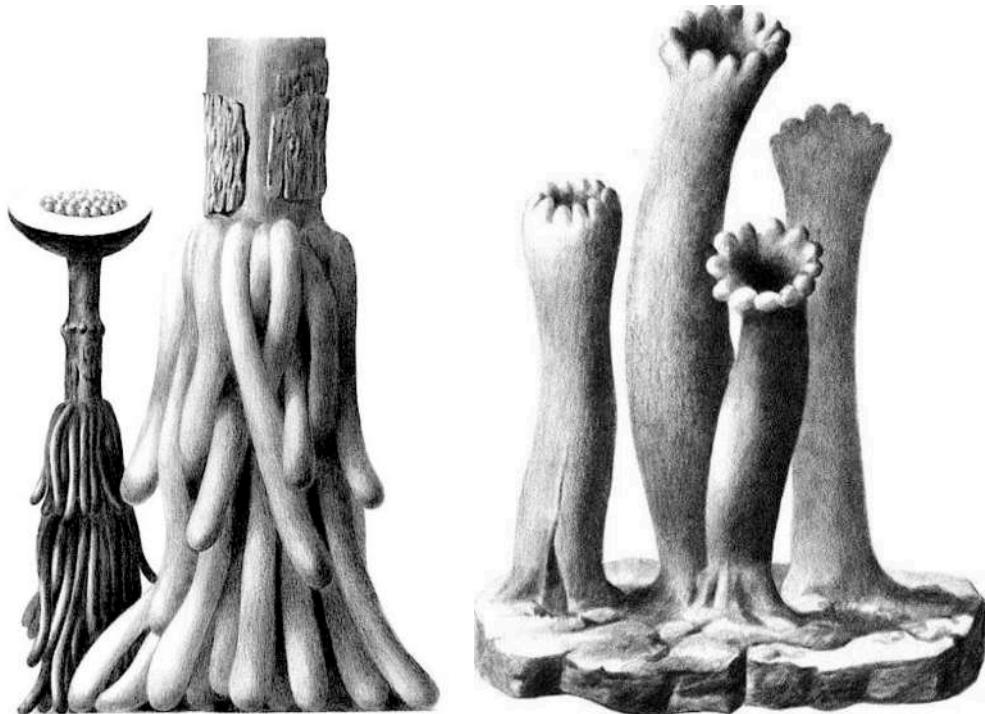


Fig. 45. 'Tubolara' (da Lionni 1976).

Fig. 46. 'Giraluna' (da Lionni 1976).

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

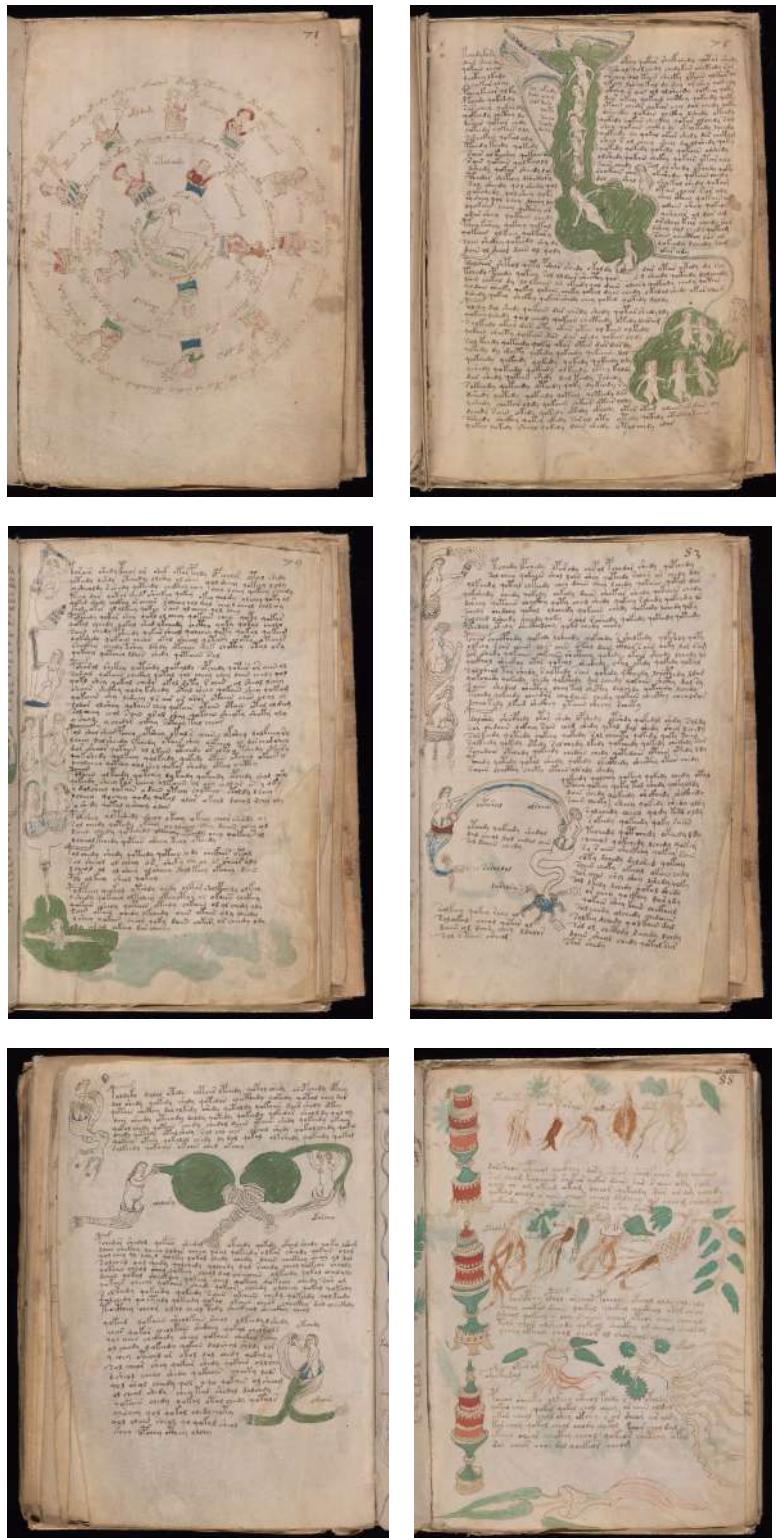


Fig. 47. Pagine del Codice Voynich
(<https://collections.library.yale.edu/catalog/2002046>).

costante di una realtà alternativa. Questo gioco anche grafico – rendere semico ciò che è asemico – riporta ad un livello altro di percezione, nel quale le alternative non sono più tra reale ed irreale, ma tra possibile ed impossibile.

Tante scritture, o per meglio dire esperimenti scrittori, si sono avventurate proprio in questo territorio di tentativi di significanti insignificanti, nella prospettiva di una finta comunicazione. Anzi di una comunicazione che rimane solo a livello grafico, mancando una chiave di decodifica che, a ben vedere, non c'è. Il cd. Codice Voynich è un esempio.² Ad una scrittura possibile, parole scritte con un alfabeto apparentemente latino che non restituiscono alcun significato, si associano figure impossibili, di piante improbabili, di persone che escono da volute... Si struttura in questo modo un libro-oggetto, la cui unica funzione è quella di esserci, semico in quanto esistente, asemico in quanto contenuto. Rispetto al libro di Lionni, nel quale le illustrazioni ed il testo si integrano in una sistematica ‘paralinneana’, il Codice Voynich è totalmente e improbabilmente in-significante, seppur significato all’interno dell’irrealtà che descrive, o fa finta di descrivere. La scrittura sembra scrittura, ma non lo è: l’autore del codice scrive, ma non de-scrive. Si tratta di segni che solo all’apparenza sono una scrittura corsiva latina; invece, osservandoli da vicino, non sono lettere riconoscibili. Un significato in-significante, che mette in discussione già solo con la propria presenza la nostra possibilità di decodificare i *medium* veicolo di un contenuto che non c’è. O, meglio di un contenitore che esaurisce la propria funzione nella propria presenza nella quale l’oggetto è insieme contenitore e contenuto.

Un esperimento simile è stato fatto da Luigi Serafini con il *Codex Seraphinianus* (prima ed. Parma 1981), una sorta di enciclopedia che, come il Codice Voynich, scrive e illustra una realtà alternativa.³

Scritture che non de-scrivono, figure che non illustrano, un’inutile ricerca da parte del lettore, anzi dell’osservatore del libro-oggetto, di semie in un mondo di asemie, un continuo rimando tra il reale ed il possibile, descrizioni ‘patafisiche’ che si manifestano in una congiunzione di immagini di finte realtà e scritture solo apparentemente significanti che sono significati di per sé stesse, con significative differenze: come detto poco sopra, il Codice Voynich è realizzato con una scrittura che è apparentemente un alfabeto latino corsivo, ma non lo è; il *Codex Seraphinianus* è realizzato con una scrittura corsiva che non sembra latina; il libro di Lionni è scritto in italiano con alfabeto latino, quindi perfettamente comprensibile, ma descrittore ‘patafisico’ di una realtà inesistente.

E allora, a che cosa serve scrivere? Serve solo a de-scrivere?

Come spesso mi capita, non ho una risposta, o, meglio, non ho una risposta univoca. È la storia stessa dei fenomeni che chiamiamo “scrittura” che impone la ricerca di

² V. Gatta 2020.

³ Massimo Gatta (2020, p. 164) cita una lettera di Luigi Serafini: ‘Per fortuna ho conosciuto il Cod. Voynich molti anni dopo. Un anno fa ho acquistato un’anastatica. Ho il sospetto che sia stato uno scherzo finanziato da Rodolfo II, che di alchimia se ne intendeva. Forse qualcuno ha giocato lo stesso mio gioco a quattro secoli di distanza’.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO



Fig. 48. Pagine del *Codex Seraphinianus*.

soluzioni diverse che non siano alternative, ma concomitanti. Soprattutto, va tenuta presente la polisemia della parola ‘scrittura’, che indica sia l’attività grafica di tracciare segni sia il comporre un testo.⁴

2. Secondo testo: Georges Perec

Quindi, arrivo al secondo testo. Georges Perec dà un significato particolare alla propria attività di ‘scrittura’:

Georges Perec, *Je suis né*
L’écriture me protège. J’avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d’ingéniosité.
Ai-je encore besoin d’être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ?

La scrittura mi protegge. Vado avanti facendomi scudo delle mie parole, delle mie frasi, dei miei paragrafi abilmente concatenati, dei miei capitoli astutamente programmati. Non manco di ingegnosità.

Ho ancora bisogno d’esser protetto? E se lo scudo diventasse giogo?

Così, l’intellettuale francese usa la scrittura per una realtà che egli stesso chiama ‘infraordinaria’,⁵ una scrittura – nel senso di attività letteraria – che lo protegga proprio dalla vita che sta de-scrivendo.

Nel volume *La boutique obscure. 124 rêves* (Paris, 1973) raccoglie 124 sogni che fa tra il maggio del 1968 e l’agosto del 1972 e propone questo testo, prima che fosse pubblicato, a Jean-Bertrand (J.-B.) Pontalis, psicanalista di orientamento lacaniano, dal quale è in analisi tra il 1971 ed il 1975;⁶ ma Pontalis non prende in considerazione questa scrittura perechiana, considerata troppo costruita:⁷

Tout le monde fait des rêves. Quelques-uns s’en souviennent, beaucoup moins les racontent, et très peu les transcrivent. Pourquoi les transcrirait-on, d’ailleurs, puisque l’on sait que l’on ne fera que les trahir (et sans doute se trahira-t-on en même temps ?).

⁴ Questi sono alcuni significati del *Vocabolario on line* Treccani (<https://www.treccani.it/vocabolario/scrittura>): ‘1. Rappresentazione visiva, mediante segni grafici convenzionali, delle espressioni linguistiche (...). 2. a. L’insieme dei segni con cui tale rappresentazione viene realizzata e che viene storicamente denominato sia in base al sistema utilizzato (...). b. In relazione al mezzo con cui i segni vengono rappresentati e resi leggibili (...). c. Con riferimento al modo col quale vengono tracciati dalla mano di chi scrive (...). 3. a. Atto, operazione dello scrivere (...). b. Più concretam., l’espressione scritta, in contrapp. a quella orale (...). c. Con sign. più recente, ma poco com., l’atto e il fatto di scrivere con intenti artistici, la pratica dell’attività letteraria (...).’.

⁵ Perec 1973a.

⁶ Perec 1979b.

⁷ Perec 1973b (trad di F. Amigoni). Sul rapporto tra Perec e Pontalis, v. Schwartz 2016a, 2016b, 2016c.

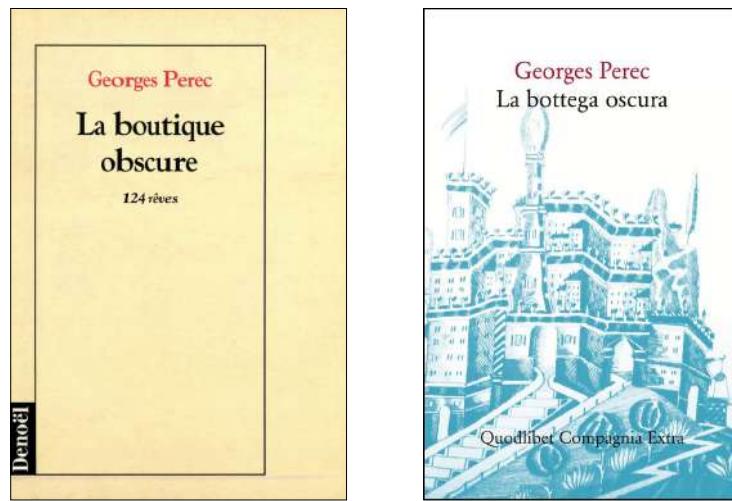
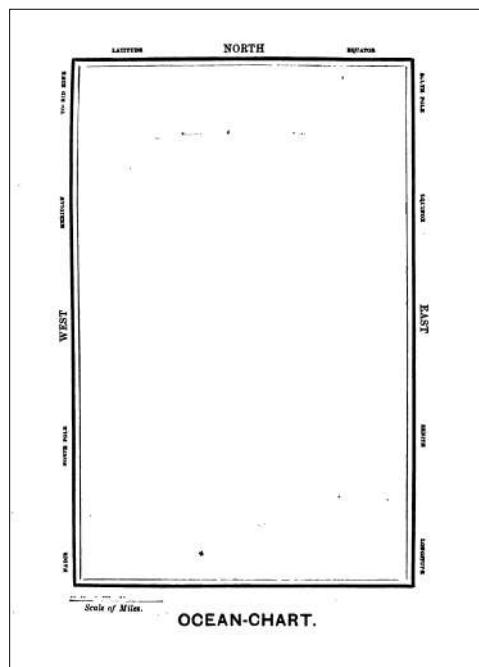


Fig. 49. Copertine della prima edizione francese e della traduzione italiana di Perec 1973b.

Je croyais noter les rêves que je faisais : je me suis rendu compte que, très vite, je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves.

De ces rêves trop rêvés, trop relus, trop écrits, que pouvais-je désormais attendre, sinon de les faire devenir textes, gerbe de textes déposée en offrande aux portes de cette « voie royale » qu'il me reste à parcourir – les yeux ouverts ?



Tutti fanno sogni. Qualcuno se li ricorda, molti meno li raccontano, pochissimi li scrivono. Perché trascriverli, del resto, dato che sappiamo che li tradiremo (e probabilmente ci tradiremo allo stesso tempo)?

Credevo di annotare i sogni che facevo: mi sono reso conto, assai presto, che sognavo solo per scrivere i miei sogni.

Cosa potevo aspettarmi ormai da questi sogni troppo sognati, troppo riletti, troppo scritti se non di farli diventare testi, un fascio di testi deposto in offerta alle porte di quella «via regia» che mi resta da percorrere a occhi aperti?

'Je ne rêvais déjà plus que pour écrire mes rêves', ‘sognavo solo per scrivere i miei sogni’. È una frase importante, che racchiude il significato dell’attività di Perec. Tutto è finalizzato alla scrittura, non solo come attività letteraria, ma anche come attività grafica.⁸

La strutturazione della pagina grafica è, per Georges Perec, importante tanto quanto la scrittura: testo e grafica si rincorrono, integrandosi a vicenda, fino al paradosso della totale assenza dell’uno e dell’altra, come quando in *Espèce d’espace*⁹ riprende la carta dell’oceano pubblicata da Lewis Carroll in *The Hunting of the Snark*: una pagina bianca.¹⁰ È la rappresentazione del vuoto, la zona più lontana dal concetto di pagina; il vuoto, che per esser tale ha bisogno di un confine che lo renda tale. Come ‘Un couteau sans lame,

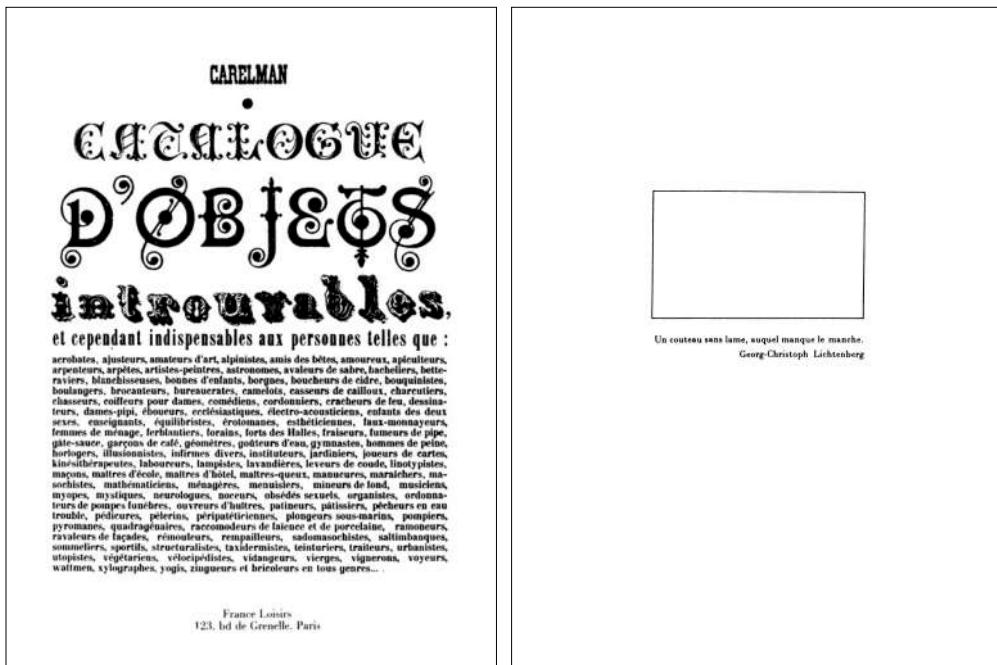


Fig. 51. Il ‘coltello di Lichtenberg’ (da Carelman 1973).

⁸ Perec 1974.

⁹ Perec 1974, p. 13.

¹⁰ Carroll 1876. V. Campus 2019, pp. 18-19.

auquel manque le manche', compreso nell'improbabile volume – 'patafisico – di Jacques Carelman, *Catalogue d'objets introuables, et cependant indispensables aux personnes telles que: acrobates, ajusteurs, amateurs d'art....* (Paris 1973). L'"illustrazione" si riferisce al famoso paradosso del filosofo e fisico settecentesco Georg Christoph Lichtenberg, citato diverse volte da Sigmund Freud, sia nell'analisi del moto di spirito sia, in modo piuttosto tagliente, a proposito della psicoanalisi di Carl Gustav Jung:¹¹

Concludendo vorrei dire che con la sua "modifica" della psicoanalisi Jung ha fornito un corrispettivo del famoso coltello di Lichtenberg. Ha cambiato il manico e vi ha inserito una nuova lama; essendovi incisa la medesima marca, noi dovremmo prendere questo arnese per quello precedente.

A ben vedere, sia il 'disegno' di Carelman sia la carta dell'Oceano sono tali solo perché c'è un confine che li delimita; cioè: il vuoto è tale solo in riferimento ad un pieno, ad un limite che lo contiene. Il paradosso è proprio questo, rendere semico il vuoto, ma vuoto solo in quanto ad un pieno. Nelle due figure appena viste l'alternanza pieno / vuoto è di fatto l'alternanza interno / esterno all'oggetto pagina (e libro).

Ed allora preparare un testo è un'attività che investe ordini di problemi diversi, piuttosto complessi, nella continua alternanza tra semicità ed asemicità, nella certezza che solo una parte di ciò che scrivo sarà compreso, perché le chiavi di decodifica sono tante, a molti livelli, dall'associazione del singolo segno ad un oggetto / concetto / suono, al capire le relazioni tra i vari segni, sino alla comprensione del significato. Un aspetto teoricamente asemico di per sé stesso come il corpo con cui si stampano alcune parti della pagina diventa per confronto con le altre parti. Ma, come nel caso dei *124 rêves* di Perec, la costruzione – in questo caso concettuale, non grafica – potrebbe nascondere, piuttosto che mostrare. In fondo, anche il più famoso lipogramma perechiano, *La disparition*, è fondamentalmente una costruzione 'patafisica, la descrizione di un mondo nel quale scompare la lettera *e*. Apparentemente solo un segno grafico, ma le conseguenze di questa scomparsa sono enormi.

Le scomparse di cui *non* parla l'autore sono tante, tra cui quella della madre (*mère*), deportata ad Auschwitz e mai più tornata, del padre (*père*), morto per una ferita di guerra – e occorre notare che sia *mère* che *père* hanno solo la *e* come vocali. Ne parla in *W ou le souvenir d'enfance*, il suo testo più drammaticamente autobiografico:¹²

Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que, « si elle avait été de nationalité française », elle aurait eu droit à la mention « Mort pour la France ».

¹¹ Freud 1914 (cito dall'ed. it. Torino, 1975, p. 438).

¹² Perec 1975a, cap. VIII.

<p style="text-align: center;">la page</p> <p style="text-align: right;"><i>J'écris pour me parcourir</i> Henri Michaux</p> <p style="text-align: center;">1</p> <p>J'écris... J'écris : j'écris... J'écris : « j'écris... » J'écris que j'écris... etc.</p> <p>J'écris : je trace des mots sur une page. Lettre à-letter, un texte se forme, s'affirme, s'affirmit, se fixe, se fige : une ligne assez strictement h</p> <p style="text-align: center;">o r i z o n t a l e</p> <p style="text-align: center;">se dépose sur la</p> <p style="text-align: center;">17</p>	
<p style="text-align: center;"><i>Espèces d'espaces</i></p> <p>feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise : de gauche à droite</p> <p style="text-align: center;">d e h a u t e n b a s</p> <p>Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso.</p> <p style="text-align: center;">2</p> <p>L'espace d'une feuille de papier (modèle réglementaire international, en usage dans les Administrations, en vente dans toutes les papeteries) mesure 623,7 cm². Il faut écrire un peu plus de seize pages pour occuper un mètre carré. En supposant que le format moyen d'un livre soit de 21 × 29,7 cm, on pourrait, en dépiquant tous les ouvrages imprimés conservés à la Bibliothèque nationale et en étaillant soigneusement les pages les unes à côté des autres, couvrir entièrement, soit l'île de Sainte-Hélène, soit le lac de Trasimène.</p> <p style="text-align: center;">18</p>	<p style="text-align: center;"><i>La page</i></p> <p>On pourrait calculer aussi le nombre d'hectares de forêts qu'il a fallu abattre pour produire le papier nécessaire à l'impression des œuvres d'Alexandre Dumas (Père) qui, rappelons-le, s'est fait construire une tour dont chaque pierre portait, gravé, le titre d'un de ses livres.</p> <p style="text-align: center;">3</p> <p>J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. Je suscite des <i>blancs</i>, des <i>espaces</i> (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions).</p> <p style="text-align: right;">J'écris dans la marge...</p> <p>Je vais à la ligne. Je renvoie à une note en bas de page¹. Je change de feuille.</p> <p style="text-align: right;">19</p>

Fig. 52. Pagine da Perec 1974.

Mia madre non ha una tomba. Fu soltanto il 13 ottobre 1958 che un decreto ne stabilì ufficialmente il decesso, l'11 febbraio 1943, a Drancy (Francia). Un successivo decreto del 17 novembre 1959 precisò che 'se fosse stata di nazionalità francese' avrebbe avuto diritto alla menzione 'Morta per la Francia'.

L'atto con cui veniva notificata la morte della madre era l'*'Acte de disparition'*.

Nonostante sin dall'inizio dell'opera dichiari che non ha ricordi, scrive nel capitolo XIII:

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, fuites ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans.

I ricordi ormai esistono, effimeri o tenaci, frivoli o penosi, ma non c'è niente a tenerli insieme. Come quella grafia slegata, fatta di lettere isolate incapaci di saldarsi l'una all'altra per formare una parola, che mi contraddistinse fino all'età di diciassette o diciotto anni.

Nel capitolo VIII:

Nous n'avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa sœur. Il est possible que, déportées en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. Mes deux grands-pères furent



Fig. 53. Targa *Disparition* in omaggio a Georges Perec, realizzata da Christophe Verdon. Café de la Mairie, place Saint-Sulpice, Parigi.

également déportés ; David Peretz, dit-on, mourut étouffé dans le train ; on n'a retrouvé aucune trace d'Aron Szulewicz. Ma grand-mère paternelle, Rose, dut au seul hasard de ne pas être arrêtée : elle était chez une voisine quand les gendarmes vinrent chez elle ; elle se réfugia quelque temps dans le couvent du Sacré-Cœur et parvint à passer en zone libre, non pas, comme je le crus longtemps, en se faisant enfermer dans une malle, mais en se cachant dans la cabine du conducteur du train.

Non abbiamo mai trovato tracce né di mia madre né di sua sorella. È possibile che, deportate verso Auschwitz, siano poi state dirottate su un altro Lager; così com'è possibile che l'intero convoglio sia stato gasato all'arrivo. Anche i miei due nonni furono deportati; si racconta che David Peretz morì soffocato nel vagone; sulla sorte di Aaron Szulewicz non ci sono notizie. Mia nonna paterna, Rose, evitò l'arresto per puro caso: quando i gendarmi vennero a casa sua, lei era da una vicina; per qualche tempo si rifugiò nel convento del Sacro Cuore, quindi riuscì a raggiungere la zona libera in treno, non, come ho a lungo creduto, facendosi rinchiuso in un baule, bensì nascondendosi nella cabina del macchinista.

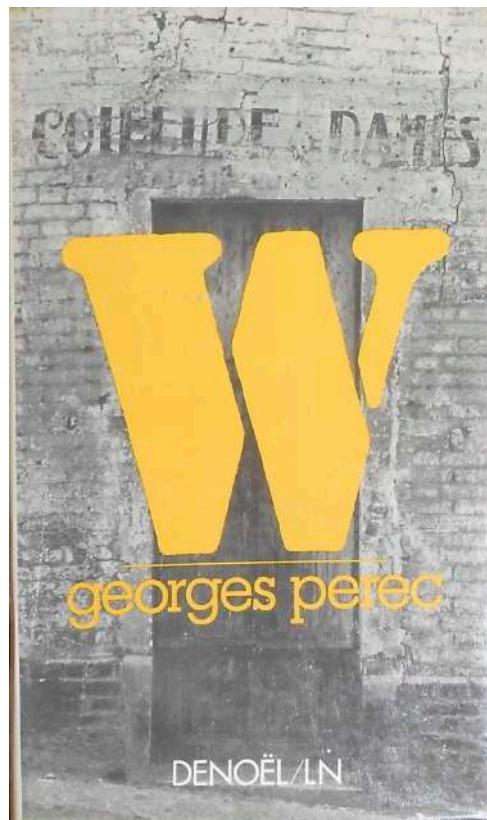


Fig. 54. Copertina della prima edizione di Perec 1975b.

Ricordi che si inseguono, l'uno dietro l'altro, che tornano alla mente solo in frammenti, ricuciti (anche) per mezzo della scrittura in una memoria che egli stesso sa esser costruita, non oggettivamente descrittiva, ma soggettivamente connotante e connotata. Gli espedienti quindi che egli mette in atto sono diversi, come nel caso di *W*, nel quale si intreccia una autobiografia – come detto, autobiografia basata sul poco – ad una finta (‘patafisica?’) descrizione di un’isola: *W*, appunto. Nella prima parte i capitoli pari sono autobiografici e scritti in tondo, mentre i capitoli dispari, dedicati al viaggio a *W*, sono scritti in corsivo. Nella seconda parte è il contrario. Da qui il titolo: *W e i ricordi dell’infanzia*. Ancora una volta la grafica è fondamentale per la comprensione del testo, tant’è che sono state proposte diverse strategie di lettura.

La difficoltà di lettura di quest’opera è ben descritta da Philippe Lejeune,¹³ il quale mette in evidenza la relazione tra l’architettura testuale e le modalità di ricezione del lettore: una strategia narrativa basata su una doppia serialità, che si configura come una sfida formale e tematica. Sebbene *W* proponga una lettura alternata, essa si scontra con la resa a stampa e con le convenzioni di lettura tradizionali. Secondo Lejeune ci sono due profili di lettore in base al loro approccio al testo. Il lettore modello, pur riconoscendo la fatica imposta dalla struttura, si impegna nel gioco narrativo. Questo sforzo lo conduce a individuare correlazioni sottili e significative, come la preclusione tematica relativa alla figura materna in una delle due serie. Al contrario, il lettore convenzionale opta per una lettura sequenziale e lineare, perdendo così l’opportunità di cogliere la complessa interconnessione tra le due narrazioni. La sua lettura, pur riconoscendo la progressione tematica dall’olimpismo all’incubo, non coglie la complessità strutturale del testo, limitandosi a una reazione emotiva di disagio nei confronti della narrazione e del narratore.

Devo dire che la mia prima lettura di *W* è stata seguendo il filo di Perec, leggendo i capitoli l’uno di seguito all’altro. Ed è altrettanto vero che, a mano a mano che il testo scorreva, l’orrore per la parte ‘etnografica’ aumentava sempre più...

Sin dalla copertina: la prima edizione propone una fotografia della casa in Rue Vilin a Parigi nella quale Perec abitava¹⁴ e sopra stampata un grande *W* giallo, trasformazione della stella a sei punte ✩.

¹³ Lejeune 1991, pp. 63-64.

¹⁴ L’analisi degli spazi nell’opera di Georges Perec è in Forsdick, Leak, Phillips (eds.) 2019.

La pagina tra significante e significato

1. Lewis Carroll & Jabberwocky: dal suono alla lettura

Lewis Carroll usa la scrittura, anzi la forma della scrittura, per rappresentare ciò che può esser proposto solo oralmente. In *Through the Looking-Glass*, uno dei più bei libri di 'patafisica insieme con *Alice's Adventure in Wonderland*, ci sono diversi esempi. Il più famoso è, ovviamente, il nonsense *Jabberwocky*, che viene introdotto dall'immagine della prima strofa al rovescio.

Alice, un po' annoiata nel salotto della propria casa, inizia a pensare a come sarebbe il mondo al di là del grande specchio appeso alla parete sopra il caminetto.¹

Oh, Kitty, how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I'm sure it's got, oh! such beautiful things in it! Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through—

‘Oh, Kitty, come sarebbe bello poter entrare nella Casa dello Specchio! Sono sicura che ci sono delle cose meravigliose! Facciamo finta che ci sia un modo di entrare, Kitty. Facciamo finta che il vetro sia diventato morbido come nebbia, e che possiamo passare dall'altra parte. Ecco, guarda: sta diventando una specie di brina, proprio in questo momento, te lo dico io! Andare di là sarà facilissimo...’

Il Mondo Oltre lo Specchio: una volta entrata in questa dimensione riflessa, Alice scopre un universo in cui le proprietà del mondo reale sono sovvertite:²

There was a book lying near Alice on the table, and while she sat watching the White King (for she was still a little anxious about him, and had the ink all ready to throw over him, in case he fainted again), she turned over the leaves, to find some part that she could read, ‘—for it's all in some language I don't know,’ she said to herself.

¹ Carroll 1871, cap. I (trad. di M. D'Amico). V. Campus 2020, pp. 247-250.

² Carroll 1871, cap. I.

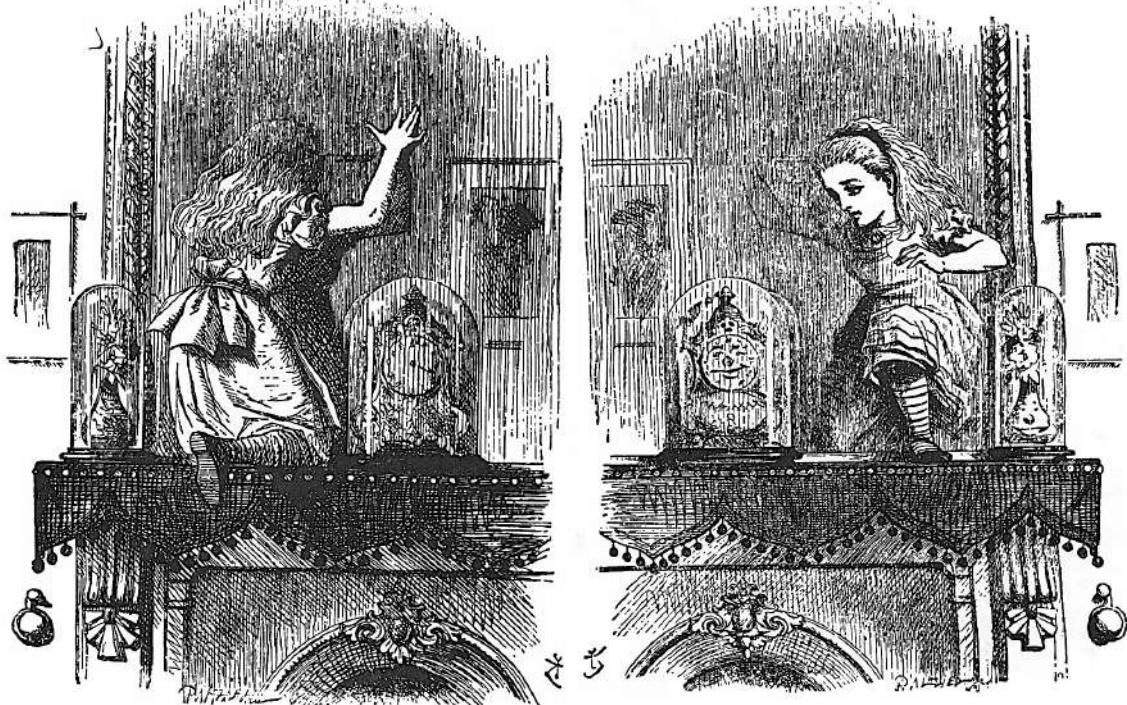


Fig. 55. Alice attraversa lo specchio (da Carroll 1871).

‘Sul tavolo accanto ad Alice c’era un libro, e mentre lei continuava a tenere d’occhio il Re Bianco (perché era ancora un po’ in pensiero per lui, e teneva pronto l’inchiostro con cui spruzzarlo nel caso di un nuovo svenimento), voltava le pagine, per vedere se ci fosse qualche punto che potesse leggere “... perché è tutto in una lingua che non conosco” si disse’.

La poesia è un meraviglioso esempio della padronanza della lingua da parte di Lewis Carroll, il quale, mettendo in fila parole (apparentemente) senza senso, scrive una storia. La traduzione che qui propongo è di Masolino D’Amico, che ha curato l’edizione italiana di *The Annotated Alice: Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass by Lewis Carroll, Illustrated by John Tenniel* di Martin Gardner.³

JABBERWOCKY

*’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.*

IL CIARLESTRONE

Era brillosto; e gli alacridi tossi
Succhiellavano scabbi nel pantùle:
Mèstili eran tutti i papparossi,
E strombavan musando i tartarocchi.

³ Gardner 1971. Dopo aver pubblicato nel 1990 *More Annotated Alice* (New York), nel 2000 è uscita la *Definitive Edition* (New York).

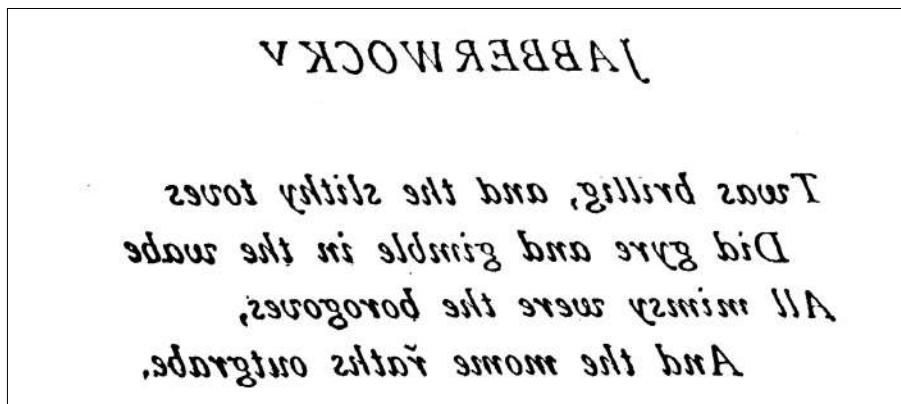


Fig. 56. Proma strofa di Jabberwocky (da Carroll 1871).

«Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!»

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

«And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!»
He chortled in his joy.

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

«Attento al Ciarlestrone, figlio mio!
Fauci che azzannano, zampe che ti artigliano!
Attento all’uccel Giuggio, e attento ancora
Al fumibondo Chiappabanda!»

Afferrò quello la sua vorpida lama:
A lungo il manson nemico cercò...
Così sostò presso l’albero Tonton,
E riflettendo alquanto dimorò.

E mentre in bellico pensier si trattenea,
Il Ciarlestrone con occhi di brage
Venne sifflando nella tulgida selva,
Sbollentonando nella sua avanzata!

Un, due! Un, due! E dentro e dentro
Scattò saettante la vorpida lama!
Ei lo lasciò cadavere, e col capo
Se ne venne al ritorno galumpando.

«E hai tu ucciso il Ciarlestrone?
Fra le mie braccia, o raggioso fanciullo!
O giorno fragoso! Callo! Callà!»
Stripetò quello dalla gioia.

Era brillosto, e gli alacridi tossi
Succhiellavano scabbi nel pantùle:
Mèstili eran tutti i papparossi,
E strombavan musando i tartarocchi.

È lo stesso Carroll che, nel corso degli anni, ha dato qualche indicazione sul significato delle parole di questa poesia. Già nel Capitolo V di *Attraverso lo specchio* Humpty Dumpty spiega alcune parole:

'Well, "slithy" means "lithe and slimy." "Lithe" is the same as "active." You see it's like a portmanteau—there are two meanings packed up into one word'.

'Be', "slithy" vuol dire "ithy" (vivace) e "slimy" (limaccioso). "Lithe" è lo stesso che "active". È un po' come una valigia, capisci... ci sono due significati in una parola sola'.



Fig. 57. *Jabberwocky* nel disegno di John Tenniel (da Carroll 1871).

46 LOOKING-GLASS INSECTS

A Goat, that was sitting next to the gentleman in white, shut his eyes and said in a loud voice, "She ought to know her way to the ticket-office, even if she doesn't know her alphabet!"



There was a Beetle sitting next the Goat (it was a very queer set of passengers altogether), and, as the rule seemed to be that they should all speak in turn, *he* went on with "She'll have to go back from here as luggage!"

Alice couldn't see who was sitting beyond

LOOKING-GLASS INSECTS.

47

the Beetle, but a hoarse voice spoke next. "Change engines——" it said, and there it choked and was obliged to leave off.

"It sounds like a horse," Alice thought to herself. And an extremely small voice, close to her ear, said, "You might make a joke on that—something about 'horse' and 'horse,' you know."

Then a very gentle voice in the distance said "She must be labelled 'Lass, with care,' you know—"

And after that other voices went on ("What a number of people there are in the carriage!" thought Alice), saying "She must go by post, as she's got a head on her—" "She must be sent as a message by the telegraph—" "She must draw the train herself the rest of the way—," and so on.

But the gentleman dressed in white paper leaned forwards and whispered in her ear, "Never mind what they all say, my dear, but take a return-ticket every time the train stops."

"Indeed I sha'n't!" Alice said rather impatiently. "I don't belong to this railway journey at all—I 'was in a wood just now—and I wish I could get back there!"

48 LOOKING-GLASS INSECTS.

"You might make a joke on that," said the little voice close to her ear: "something about 'you would if you could,' you know."

"Don't tease so," said Alice, looking about in vain to see where the voice came from; "if you're so anxious to have a joke made, why don't you make one yourself?"

The little voice sighed deeply: it was *very* unhappy, evidently, and Alice would have said something pitying to comfort it, "if it would only sigh like other people!" she thought. But this was such a wonderfully small sigh, that she wouldn't have heard it at all, if it hadn't come *quite* close to her ear. The consequence of this was that it tickled her ear very much, and quite took off her thoughts from the unhappiness of the poor little creature.

"I know you are a friend," the little voice went on; "a dear friend, and an old friend. And you won't hurt me, though I am an insect."

"What kind of insect?" Alice inquired a little anxiously. What she really wanted to know was, whether it could sting or not, but she thought this wouldn't be quite a civil question to ask.

"What, then you don't—" the little voice began, when it was drowned by a shrill scream from the engine,

LOOKING-GLASS INSECTS.

49

and everybody jumped up in alarm, Alice among the rest.

The Horse, who had put his head out of the window, quietly drew it in and said "It's only a brook we have to jump over." Everybody seemed satisfied with this, though Alice felt a little nervous at the idea of trains jumping at all. "However, it'll take us into the Fourth Square, that's some comfort!" she said to herself. In another moment she felt the carriage rise straight up into the air, and in her fright she caught at the thing nearest to her hand, which happened to be the Goat's beard.

But the beard seemed to melt away as she touched it, and she found herself sitting quietly under a tree—while the Gnat (for that was the insect she had been talking to) was balancing itself on a twig just over her head, and fanning her with its wings.

It certainly was a *very* large Gnat: "about

Fig. 58. Pagine da Carroll 1871.

Poi, nella prefazione all'edizione del 1897, Carroll scrive:

The new words, in the poem “Jabberwocky,” have given rise to some differences of opinion as to their pronunciation: so it may be well to give instructions on that point also. Pronounce “slithy” as if it were the two words “sly, the”: make the “g” hard in “gyre” and “gimble”: and pronounce “rath” to rhyme with “bath.”

Le nuove parole nella poesia “Jabberwocky” hanno dato origine ad alcune divergenze di opinione sulla loro pronuncia: quindi potrebbe essere opportuno dare istruzioni anche su questo punto. Pronuncia “slithy” come se fossero le due parole “sly, the”: rendi dura la “g” in “gyre” e “gimble”: e pronuncia “rath” in modo che faccia rima con “bath”.

L'uso di *portmanteau* con questo significato (“there are two meanings packed up into one word”) è anche registrato nell'*Oxford English Dictionary* (Oxford, 1989², 12, s.v. *portmanteau*, p. 157):

*b. In the sense of ‘that into which things are packed together’; originally applied by ‘L. Carroll’ to a factitious word made up of the blended sounds of two distinct words and combining the meanings of both; hence used attrib., and subseq. extended to things that are or suggest a combination of two different things of the same kind. [1872 ‘L. CARROLL’ *Through Looking-Gl.* vi. 127 (...). *Ibid.* 129 ‘Mimsy’ is ‘flimsy and miserable’ (there’s another portmanteau for you).]*

‘b. Nel senso di “ciò in cui le cose sono impacchettate insieme”; originariamente applicato da “L. Carroll” a una parola fittizia composta dai suoni misti di due parole distinte e che combina i significati di entrambe; quindi usato come attributo e conseguentemente esteso a cose che sono o suggeriscono una combinazione di due cose diverse dello stesso tipo. [1872 “L. Carroll” *Through Looking-Gl.* vi. 127 (...). *Ibid.* 129 “Mimsy” è “fragile e miserabile” (ecco un altro portmanteau per te).]’

Un altro espediente grafico è, sempre in *Attraverso lo specchio*, nel Capitolo III, *Looking-glass Insects*, ‘Insetti allo Specchio’, dove le frasi della Zanzara sono stampate in corpo molto più piccolo rispetto alle altre per rendere visivamente la sua flebile voce.

In questo modo la resa grafica della pagina ha, a livello linguistico, una funzione denotativa – riporta le parole che la Zanzara sussurra all'orecchio di Alice –, mentre la dimensione dei caratteri connota il tono della voce dell'insetto. Un espediente prettamente grafico, che aiuta chi legge a distinguere le diverse dimensioni sonore dei parlanti.

Scrive Roland Barthes:⁴

Esistono altri messaggi senza codice? A prima vista sì: tali sono per l'appunto tutte le riproduzioni analogiche della realtà: disegni, dipinti, cinema, teatro. Ma, di fatto ciascuno di questi messaggi sviluppa in modo immediato ed evidente, oltre al contenuto analogico (scene, oggetto, paesaggio), un messaggio supplementare che viene comunemente designato come lo *stile* della riproduzione. Si tratta di un senso secondo, il cui significante è un certo «trattamento» dell'immagine sotto l'azione del creatore, e il cui significato sia estetico, sia ideologico rinvia a una certa «cultura» della società che riceve il messaggio. Insomma, tutte queste «arti» imitative comportano due messaggi: un messaggio *denotato*, che è l'*analogon* stesso, e un messaggio *connotato*, che è il modo con cui la società fa leggere, in una certa misura, ciò che essa pensa in proposito. La dualità dei messaggi è evidente in tutte le riproduzioni che non sono fotografiche: non c'è disegno, per quanto «esatto», la cui stessa esattezza non venga piegata in direzione dello stile («verista»); non c'è scene filmata la cui oggettività non venga letta alla fine come il segno stesso dell'oggettività.

Poi continua:⁵

La connotazione, cioè l'imposizione di un senso secondo al messaggio fotografico propriamente detto, agisce ai diversi livelli della produzione fotografica (scelta, trattamento tecnico, inquadramento, impaginazione): si tratta insomma di una messa in codice dell'analogo fotografico. È dunque possibile individuare dei procedimenti di connotazione: ma questi procedimenti, sarà bene ricordarlo, non hanno a che vedere con le unità di significato, quali risulteranno forse un giorno definibili mediante un'analisi ulteriore di tipo semantico: a rigore, essi non fanno parte della struttura fotografica.

Questi passi mettono in luce centralità non soltanto del cosa viene detto o rappresentato, ma soprattutto del come. Ogni forma di riproduzione analogica – disegno, pittura, cinema, teatro, fotografia – non è mai una pura e semplice mimesi della realtà, ma si rivela come dispositivo semiotico complesso, capace di articolare almeno due livelli di significazione. Da un lato vi è il messaggio denotato, dall'altro un messaggio connotato, generato dal trattamento formale, dallo stile, dalle scelte tecniche e linguistiche che investono la rappresentazione. In quest'ottica, il significante non è un semplice veicolo neutro di un contenuto, ma si fa esso stesso portatore di senso, aprendo lo spazio di una seconda semantica. È proprio il trattamento dell'immagine – il disegno ‘verista’, l'inquadratura cinematografica, la pagina fotografica – a costituirsì come codice ulteriore, che rinvia a una determinata cultura, a un orizzonte ideologico ed estetico entro cui quel messaggio viene prodotto e recepito.

⁴ Barthes 1985, p. 7 (trad. di G. Bottioli).

⁵ Barthes 1985, p. 10.

La fotografia, apparentemente garante di oggettività, mostra in realtà con maggiore evidenza questo slittamento: le operazioni di scelta, inquadratura, trattamento tecnico, impaginazione non appartengono alla ‘struttura naturale’ dell’immagine, ma sono procedure di connotazione che introducono un senso secondo. Ciò significa che la realtà non viene mai semplicemente registrata: essa è sempre già filtrata, interpretata, codificata.

In definitiva, la distinzione tra denotazione e connotazione non va ridotta a un gioco di livelli, ma deve essere compresa come la dimostrazione che il significato non è dato una volta per tutte nel contenuto, bensì scaturisce dall’intreccio irriducibile tra significante e significato, tra ciò che si dice e il modo in cui lo si dice. È in questo rapporto, eminentemente culturale, che si gioca la dimensione propriamente semiotica dell’arte e della comunicazione visiva.

2. Kelmscott Press: la pagina da (non) leggere

Le parole di Barthes appena citate, che egli riferisce alla fotografia ed in particolare alla fotografia giornalistica, secondo me possono ben adattarsi anche ad una pagina scritta, da vedersi come immagine e non come testo. Alcuni volumi sono da “leggere” – da guardare – come se fossero un’opera di grafica, nella quale l’intera struttura è contemporaneamente significante e significato, arrivando al limite di opere che si può arrivare a non leggere – leggere come testo –, ma a guardare – leggere come immagine. Sono diverse le opere strutturate in questo modo; un esempio eclatante è l’edizione del cosiddetto ‘*Kelmscott Chaucer*’, edizione a stampa del 1896 delle opere di Chaucer, frutto della collaborazione tra William Morris e Edward Burne-Jones.⁶

Nell’introduzione alla edizione digitale fatta dalla Octavo Press, scrive Nicholas Barker:⁷

The Kelmscott Chaucer is the greatest and most influential book never to have been read. This apparent paradox is due to two factors. First, its appearance, the density of type and illustration, the interwoven magnificence of the page, are so overwhelming that the would-be reader is simply defeated by its wealth. The eye, invited to admire so much visual magnificence, is absorbed by it and strays away from the actual text.

‘Il *Kelmscott Chaucer* è il più grande e influente libro che non è mai stato letto. Questo apparente paradosso è dovuto a due fattori. In primo luogo il suo aspetto, la densità del carattere e delle illustrazioni, la magnificenza intrecciata della pagina, sono così schiaccianti che il potenziale lettore è semplicemente sconfitto dalla sua ricchezza. L’occhio, invitato ad ammirare tanta magnificenza visiva, ne è assorbito e si allontana dal testo vero e proprio’.

⁶ Olivieri 2008.

⁷ Barker 1988, p. 1.

Quindi la funzione di alcune pagine – e di alcuni libri formati da pagine come queste – non è sempre quello di esser lette. La casa editrice Kelmscott fu fondata nel 1891 da William Morris⁸ e da Emery Walker e, fino al 1898, ha pubblicato 66 volumi.⁹ Le caratteristiche dei volumi sono soprattutto di tipo grafico, curato sino ai minimi dettagli; i caratteri utilizzati furono il Golden Type, il Troy ed il Chaucer, una versione più piccola del Troy.¹⁰ Ovviamente non tutti i volumi della Kelmscott sono di questo livello, ma tutti hanno una cura che li destinava a una fascia molto alta di pubblico.

Esempio editoriale del ‘medievalismo’ del tempo,¹¹ è lo stesso Morris che manifesta gli intenti della sua casa editrice:¹²

I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, & of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth-century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider chiefly the following things: the paper, the form of the type, the relative spacing of the letters, the words, and the lines; and lastly the position of the printed matter on the page.

Sono sempre stato un grande ammiratore della calligrafia del Medioevo e delle prime opere a stampa che ne presero il posto. Quanto ai libri del XV secolo, avevo notato che erano sempre belli per la sola forza della tipografia, anche senza l’aggiunta di ornamenti, di cui molti di essi sono così generosamente forniti. Ed era l’essenza della mia impresa produrre libri che sarebbe stato un piacere considerare come pezzi di stampa e disposizione di caratteri. Considerando la mia avventura da questo punto di vista, ho scoperto che dovevo considerare principalmente le seguenti cose: la carta, la forma del carattere, la spaziatura relativa delle lettere, delle parole e delle linee; e infine la posizione del materiale stampato sulla pagina.

Così, l’attività della Kelmscott Press da una parte cercava la perfezione nell’arte della stampa, dall’altra la complessità della pagina era a discapito della leggibilità. Il paradosso è che questa casa editrice ha completamente cambiato la funzione del libro, che non deve esser più letto, ma guardato.

⁸ Sull’attività di W. Morris presso la Kelmscott Press v. Bayiltmiş Öğütçü 2017.

⁹ Una storia della casa editrice è Peterson 1991; v. anche Glasgow 1999. È interessante leggere le osservazioni di Lee 1892 sull’arte tipografica della Kelmscott Press. Sull’editoria dell’età vittoriana v. Miller 2013.

¹⁰ Dreyfus 1974.

¹¹ Sul “medievalismo”, cioè l’interpretazione o reinterpretazione – attualizzata – del Medioevo europeo in età moderna, v. in generale D’Arcens (ed.) 2016; in particolare per l’Italia v. Longo 2020.

¹² Morris 1898.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO



Fig. 59. 'Kelmscott Chaucer', 1896.

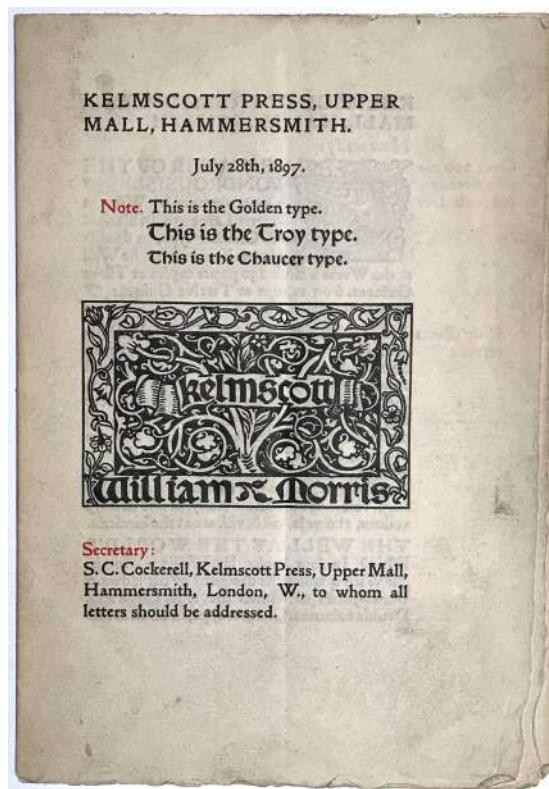


Fig. 60. Catalogo dei caratteri utilizzati dalla Kelmscott Press, 1897.



Fig. 61. Pagine da Morris 1898.

3. *Fahrenheit 451*: altre pagine da (non) leggere

Non sempre, quindi, impaginare e stampare un libro vuol dire rendere disponibili informazioni.

Mi viene in mente una scena del film di François Truffaut *Fahrenheit 451* (1966), tratto dall'omonimo romanzo di Ray Bradbury (1953): il protagonista Guy Montag (interpretato da Oskar Werner), a letto con la moglie Linda (Julie Christie), legge il giornale, che però non ha parole stampate, ma solo figure. Seppur distopica, la società del romanzo e del film mostra la distanza tra lettura di un testo e lettura di un'immagine.

In fondo, a ben vedere, si è sempre nell'alveo dell'interpretazione di McLuhan della vista: secondo lo Studioso, con l'invenzione della scrittura, essa ha preso il posto dell'udito.¹³ Se ogni invenzione è l'estensione di una parte del corpo – la ruota delle gambe e dei piedi, il martello delle braccia e delle mani – nella comunicazione scritta gli occhi – la scrittura – hanno rimpiazzato le orecchie – la voce. Nell'ambito della comprensione culturale, uno dei più grandi fenomeni di ibridazione è stato l'incontro tra culture letterarie e culture orali. L'adozione di un alfabeto fonetico, offrendo all'essere umano la possibilità di privilegiare la vista a scapito dell'udito, si configura probabilmente come la più radicale frattura socio-politica all'interno di una struttura sociale. La modalità di questa ‘esplosione dell'occhio’, ricorrente nelle cosiddette aree arretrate, è comunemente etichettata come occidentalizzazione. Ora che l'alfabetizzazione sta per ibridare le culture di Cina, India e Africa, si può prevedere



Fig. 62. Scena del film *Fahrenheit 451*, diretto da François Truffaut (1966).

¹³ McLuhan 1964, p. 58.

l'emergere di un tale scarico di energie umane e di violenza aggressiva, al punto da far apparire quasi marginale la storia precedente della tecnologia dell'alfabeto fonetico.

A ben vedere in italiano su può usare il verbo 'leggere' anche applicato alle arti figurative: ad esempio, si può 'leggere un quadro'.

Ciò che colpisce del mondo distopico immaginato da Bradbury è che non si tratta di una società senza scrittura; infatti, le persone sanno leggere e scrivere, ma queste attività sono limitate per legge dallo Stato. Anzi, non è stato un atto formale, almeno all'inizio, è stata la popolazione a decidere che leggere era inutile, addirittura pericoloso:¹⁴ non fu la decisione governativa a determinarlo; inizialmente non vi furono editti, manifesti o censure. Piuttosto, fu la tecnologia, lo sfruttamento delle masse e la pressione delle minoranze a conseguire l'obiettivo, per quanto discutibile possa apparire, grazie a Dio.

Grazie all'azione di tali attori, l'individuo è in grado di condurre una vita serena e soddisfacente per ventiquattro ore al giorno, con la prerogativa di leggere i fumetti e tutte le nostre confessioni, accompagnate da bollettini e periodici commerciali.

Ma proprio a smentire questa realtà distopica, il romanzo è infarcito di citazioni dei più diversi autori, da Jonathan Swift alla *Vita di Samuel Johnson* di James Boswell.¹⁵ La conclusione del romanzo è, a ben vedere, l'opposto del processo che McLuhan, citato poco sopra, ha delineato: nell'impossibilità di leggere i libri, i testi sono mandati a memoria. Quando Montag si rifugia fuori della città presso i 'vagabondi', le persone gli vengono presentate come se fossero esse stesse i libri:¹⁶

This is Fred Clement, former occupant of the Thomas Hardy chair at Cambridge in the years before it became an Atomic Engineering School. This other is Dr. Simmons from U.C.L.A., a specialist in Ortega y Gasset; Professor West here did quite a bit for ethics, an ancient study now, for Columbia University quite some years ago. Reverend Padover here gave a few lectures thirty years ago and lost his flock between one Sunday and the next for his views. He's been bumming with us some time now. Myself: I wrote a book called The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society, and here I am! Welcome, Montag!

'Questo è Fred Clement, ex titolare della cattedra Thomas Hardy nell'Università di Cambridge, prima che questa diventasse un Istituto di Tecnologia Atomica. Quest'altro è il prof. Simmons dell'University College, Los Angeles, specialista delle Opere di Ortega y Gasset; il professor West, qui, ha svolto una bell'attività nel campo dell'etica, ch'è una disciplina antichissima, ormai, per la Columbia University molti anni or sono. Quanto al Reverendo Padover, questo qui, nel dare una serie di conferenze, una trentina d'anni fa,

¹⁴ Bradbury 1953, Part I (trad. di G. Monicelli).

¹⁵ Uno studio sulle citazioni nel romanzo è Sisario 1970, anche se non completo; ad es., non è notata l'allusione a *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*: 'he saw their Cheshire Cat smiles burning through the walls of the house'. *Ha visto i sorrisi del loro Gatto del Cheshire che bruciava attraverso le pareti della casa.*

¹⁶ Bradbury 1953, Part III.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

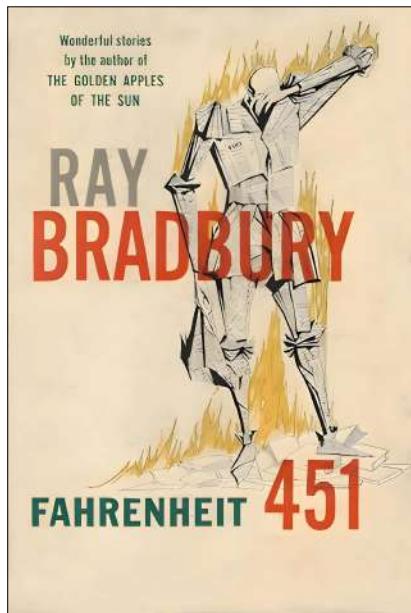


Fig. 63. Copertina della prima edizione in volume di Bradbury 1963.

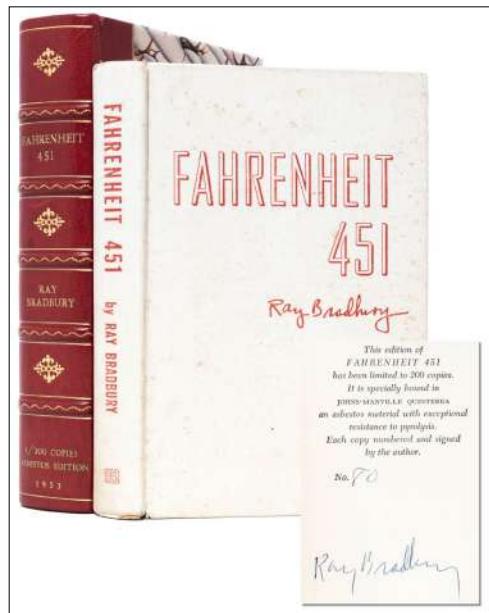


Fig. 64. Edizione in amianto di Bradbury 1953, con firma dell'autore.



Fig. 65. Processo di combustione di una copia di Bradbury 1963 nell'edizione Super Terrain.

perse tutto il suo gregge, per le idee esposte, da una domenica all'altra. Fa il vagabondo con noi già da parecchio tempo. Quanto al sottoscritto: pubblicai un libro intitolato: *Le Dita nel Guanto; del Giusto Rapporto tra l'individuo e la Società*, per cui, eccomi qua, come vedi. Benvenuto, Montag!

Le figure accademiche e intellettuali presenti nella comunità cui si aggrega Montag mostrano un'inversione radicale dei valori culturali e sociali. Il linguaggio, sebbene inizialmente colloquiale, rivela una profonda critica alla marginalizzazione del sapere umanistico. Ciascun personaggio viene introdotto con un'identità accademica ormai obsoleta, suggerendo che le loro discipline – letteratura, filosofia, etica e teologia – non hanno più un ruolo riconosciuto o valorizzato nella società. Fred Clement: l'ex titolare della cattedra Thomas Hardy a Cambridge è la perdita della tradizione letteraria e la trasformazione dell'università in un 'Istituto di Tecnologia Atomica' mostra l'evoluzione distopica in cui la scienza e la tecnologia hanno ormai soppiantato gli studi umanistici. Il prof. Simmons, specialista di Ortega y Gasset, rappresenta la marginalizzazione della filosofia, mentre il professor West, attivo nel campo dell'etica ('una disciplina antichissima, ormai'), sottolineando la percezione di inutilità e anacronismo attribuita a questa branca del sapere. Il reverendo Padover ha perso il suo 'gregge' a causa delle sue idee. Granger, colui che parla a Montag, è forse il più sovversivo del gruppo: 'pubblicai un libro intitolato: *Le Dita nel Guanto; del Giusto Rapporto tra l'individuo e la Società*, per cui, eccomi qua') mostra come l'analisi critica della società e la difesa dell'individualità sono diventate azioni sovversive, portando all'ostracismo sociale.

Il brano offre una prospettiva distopica sulla marginalizzazione dell'intellettuale e del sapere umanistico in una società post-moderna, ma si tratta, a ben vedere, di una marginalizzazione della scrittura: qualsiasi scrittura – intesa come attività di elaborazione scritta del pensiero – non ha più posto nella società di *Fahrenheit 451*, la trasmissione del pensiero ha un percorso contemporaneamente arcaico e moderno.

pensiero → voce → udito → pensiero

La mano e l'occhio sono esclusi, cambia la forma di trasmissione, quindi, in sostanza, cambia il pensiero. Il libro, o, meglio, il contenuto del libro, cambia: da oggetto diventa soggetto.

Il percorso editoriale di questo libro è ben strano: pubblicato prima come racconto dal titolo *The Fireman* nel numero di febbraio del 1951 della rivista *Galaxy Science Fiction*, fu sviluppato come romanzo e pubblicato nel 1953; poi, fu pubblicato a puntate nei numeri 3, 4 e 5 di *Playboy* del 1954. Dopo una serie di edizioni – qualcuna anche censurata per uso scolastico –, sono da segnalare due particolari realizzazioni che vanno in direzioni opposte. Della prima edizione del 1953 è stata fatta una tiratura di 200 copie con la legatura in amianto Johns-Manville Quinterra e firmata da Ray Bradbury. Nel 2019 la casa editrice francese Super Terrain ha messo in vendita un'edizione di

Fahrenheit 451 che, per poter esser letta, doveva esser bruciata.¹⁷ Stampata in sole 100 copie, riproduce all'inverso la storia dei libri nel romanzo: lì sono bruciati per non esser letti, qui devono esser bruciati per esser letti.

Queste due edizioni, l'una opposta dell'altra – la prima ignifuga, la seconda deve esser bruciata – superano il ‘normale’ uso del libro, esser letto, per aver valore in sé, come oggetto con un significato in quanto tale e non come significante portatore di significato. Le pagine di queste due edizioni da significanti – portatrici di messaggio – diventano significati esse stesse, anche per il solo materiale con le quali sono state realizzate. Si trovano ai due estremi, le prime indistruttibili, cioè non distruttibili dalla temperatura di 451 gradi Fahrenheit, le seconda devono essere esposte a questa temperatura per poter esser lette.

Ancora domande, quindi: a che cosa serve la un libro che non trasmette informazioni? Cioè, la funzione di trasmettere informazioni, informazioni codificate all'interno del sistema lettura-scrittura, è la sua unica e soprattutto la sua principale funzione?

4. Scrivere (e leggere) la pagina

Una pagina come quella che sto scrivendo ora,¹⁸ in italiano e con lettere dell'alfabeto latino, è formata da diversi elementi:

- grafemi che corrispondono a fonemi – lettere;
- gruppi di grafemi che formano unità significanti – parole;
- singoli segni che hanno lo scopo di separare parti del testo – segni di interpunkzione.

In più, la pagina è costellata di spazi bianchi che, secondo Johanna Drucker, possono essere suddivisi in tre categorie di base a seconda del loro comportamento e carattere:¹⁹

- grafico (organizzazione strutturale, nessun referente figurale o semantico);

¹⁷ <http://www.superterrain.fr/f451/en/>.

¹⁸ Voglio però mettere in evidenza il fatto che sto scrivendo con un computer, usando un programma di scrittura, pur prendendo appunti e scrivendo alcune parti a mano, che poi ricopio al computer; le caratteristiche di questa pagina sono:

- Fonts utilizzati: Baskerville, Times New Roman, Noto Serif Hebrew, Noto Serif JP, Noto Serif TC, Noto Serif KR, Noto Naskh Arabic, Noto Sans Pahawh Hmong....
- Corpo grande 12 punti; corpo piccolo 11 punti; note 10 punti.
- Interlinea testo esattamente 15 punti; interlinea note esattamente 11 punti.
- Dimensione pagina 20,99 cm x 29,7 cm (A4).
- Margini: superiore 4 cm; inferiore 4 cm; interno 3 cm; esterno 3 cm.

La casa editrice, nella preparazione degli impianti di stampa, potrà completamente cambiare tutti questi parametri.

¹⁹ Drucker 2006, p. 30. Sugli spazi bianchi come segni asemici, ma che assumono semicità, v. Campus 2022, pp. 184-199.

- pittorico (come parte di un'immagine identificabile o significato visivo in forma o schema);
- testuale (convenzione organizzativa, mantiene discreti caratteri, righe e blocchi).

By this I mean a tone, or color acquired in relation to the density of other graphic elements in proximity, and also a signifying (if not quite semantic) value.²⁰

‘Con questo intendo un tono, o colore acquisito in relazione alla densità di altri elementi grafici in prossimità, e anche un valore significante (se non proprio semantico)’.

In questo senso, la pagina può essere considerata come significante nella sua unità, con l’alternanza di pieni e vuoti. Il contenuto semico, poi, può essere indipendente dal contenuto testuale, che può essere assente nel senso verbale. Un primo livello è quello del riconoscimento grafico, che determina il riconoscimento dell’identità dello scrivente, identità sia personale sia culturale.²¹ La pagina, quindi, è significato di per sé stessa, senza passare attraverso la dialettica significante / significato, che in quanto presenza determina un impatto su chi la vede, anche in questo caso uscendo dall’opposizione guardare / leggere. La decodifica dei segni impressi sulla carta – o vergati sulla pergamena... – non passa solo attraverso la scrittura. Posso “leggere” un documento redatto in una scrittura e/o in una lingua che non conosco, pur cogliendone l’ambito culturale. Esempio tipico è quello della scrittura araba, usata per notare anche lingue molto diverse, come il fārsī, lingua indoeuropea parlata in Iran, mentre l’arabo è una lingua del gruppo semitico.²² Infatti, per poter utilizzare la scrittura araba per il persiano si sono dovuti aggiungere quattro segni, necessari per notare suoni non presenti nella lingua araba:

پ	/p/
چ	/tʃ/
ڙ	/ʒ/
ڱ	/g/

Scrive Cervantes, nel IX capitolo del *Don Chisciotte*:²³

Estando yo un día en el Alcañá de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y, como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi

²⁰ Drucker 2006, p. 30.

²¹ Per quanto riguarda la storia delle scrittura greca a latina, un orientamento sono Petrucci 1992², Petrucci 2002 (anche se intende la paleografia in senso molto ampio), Cavallo 2008, Petrucci 2017,

²² Sull’ortografia di persiano, urdu e pashto v. MIRDEHGHAN 2010.

²³ Cito dalla traduzione di V. Bodini, Torino, 1960.

natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y, puesto que, aunque los conocía, no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese; y no fue muy difícil hallar intérprete semejante, pues, aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Preguntéle yo que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese; y él, sin dejar la risa, dijo: - Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto:

'Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha"'.

‘Io mi trovavo un giorno nell’Alcaná di Toledo, quando arrivò un ragazzetto a vendere scartafacci e carte vecchie a un mercante di sete; e poiché io ho la mania di legger tutto, persino i pezzettini di carta trovati in terra per via, spinto da questa mia naturale inclinazione, presi uno di quei cartabelli che il ragazzino vendeva e lo vidi scritto in caratteri che riconobbi per arabi. E dato che li riconoscevo, sì, ma non riuscivo a capirci, mi guardai in giro per vedere se compariva qualche moro spagnolizzato che me li leggesse; e non mi fu difficile trovare un tale interprete, perché se anche lo avessi cercato di altra lingua più illustre ed antica, lì l’avrei trovato ugualmente. Infine la sorte me ne offrì uno, e questi, quando gli ebbi espresso il mio desiderio e messo in mano il libro, lo aprì a metà e dopo averne letto un poco incominciò a ridere. Gli domandai perché rideva, e lui mi rispose che era per una cosa che c’era scritta in margine come annotazione. Gli chiesi che me la dicesse, e lui senza smettere di ridere disse:

‘Qui in margine c’è scritto: “Questa Dulcinea del Toboso, tante volte menzionata in questa storia, dicono che non ci fosse in tutta la Mancia una donna che avesse la mano come la sua per salare i porci”’.

Il narratore riconosce la scrittura araba, ma non ha gli strumenti per decifrarla. Cioè attribuisce correttamente l’ambito culturale ai documenti e deve chiedere aiuto ad un *morisco aljamiado*. Tecnicamente, con *morisco* si intende il musulmano convertito al cristianesimo,²⁴ mentre con *aljamía* si indica variante scritta del castigliano con caratteristiche linguistiche specifiche.²⁵ Un caso specifico, poi, è quello dei cosiddetti Mozarabi, cristiani della Penisola iberica prima della conquista nel 711, così come, molto probabilmente, cristiani migranti provenienti da altre parti del mondo islamico. A questi due gruppi si aggiungono i cristiani di origine musulmana, comparsi in gran parte solo dopo il crollo del potere musulmano nella Penisola, e quei cristiani di discendenza

²⁴ Nel 1502 in Castiglia e nel 1526 in Aragona i musulmani furono obbligati al battesimo

²⁵ La situazione linguistica nella Spagna di età araba è delineata in López-Morillas 2000.

non araba, castigiani e franchi, che adottarono usanze mozarabiche dopo la caduta di Toledo nel 1085.²⁶

Ugualmente, l'alfabeto latino più o meno modificato è usato per moltissime lingue, europee e non, e in particolare per notare lingue che non hanno tradizioni scrittorie proprie e si è iniziato a metterle per iscritto al momento del contatto con l'Occidente, con tutte le difficoltà di rendere suoni non previsti in latino. Sia sufficiente ricordare l'uso degli accenti sulle vocali in italiano.

Quindi, l'insieme dei diversi elementi della scrittura – ancora una volta ‘scrittura’ nel senso più ampio possibile – sono fattori fondamentali nella strutturazione del messaggio che è veicolato, che non si limita alla decodifica della scrittura. La pagina, intesa ovviamente nel senso più largo possibile, è molto più che il semplice supporto di segni.

5. La pagina identitaria: l'esempio IKEA

La ditta svedese IKEA propone nelle istruzioni di montaggio dei propri mobili uno schema grafico costante, assolutamente riconoscibile, con un insieme di semasiografie che rendono superfluo l'uso delle parole e al tempo stesso rendono possibile al di là della lingua parlata la comprensione degli schemi. L'obiettivo primario della ditta svedese è quello di superare l'ostacolo linguistico – e quindi anche economico, visto il risparmio nella stampa di opuscoli in varie lingue –, mentre quello secondario è di immediata riconoscibilità del marchio. O viceversa.

Nella propria analisi della comunicazione non verbale, Marcello Frixione e Antonio Lombardi concentrano l'attenzione anche sull'ambiguità proprio dei manuali di istruzioni di IKEA, notando che *‘it is certainly true that pictures are intrinsically ambiguous and that pictures, per se, can be used to convey an indeterminate number of different contents’* (“è certamente vero che le immagini sono intrinsecamente ambigue e che le immagini, di per sé, possono essere utilizzate per trasmettere un numero indeterminato di contenuti diversi”).²⁷ Ciò che i due studiosi non considerano nell'interpretazione è l'altissimo livello di standardizzazione che viene perseguito da IKEA; si tratta, secondo me, di produrre una rassicurante familiarità con tutti gli aspetti del marchio, ovunque riconoscibile e ovunque distinguibile, al di là delle lingue e delle culture, anche con l'uso dei due colori

²⁶ V. Chalmeta 1998 e Kassis 2000. Rodrigo Ximénez de Rada, *De rebus Hispanie*, III, 22: *Arabes enim quas ui non poterant subiugare, falso phedere deceperunt, Oppa filio Egice Hispalensi episcopo suadente ut subiecti Arabibus uiuerent sub tributo, et si forte Dominus patriam uisitaret, fierent subuenientibus in sucursum. Et sic fraudibus circumuenti reddiderunt oppida et presidia ciuitatum. Et isti dicti sunt Mixti Arabes, eo quod mixti Arabibus conuiuebant, quorum hodie apud nos nomen perseuerat et genus.* ‘Infatti, gli Arabi, che non potevano sottomettere con la forza, li ingannarono con un falso giuramento, persuasi dal figlio di Oppa, Egico, vescovo di Siviglia, che avrebbero dovuto vivere sottomessi agli Arabi e sotto tributi, e che se il Signore avesse visitato il loro Paese, sarebbero venuti in aiuto di coloro che fossero venuti in loro aiuto. E così, aggirando con le frodi, restituirono i villaggi e le guarnigioni delle città. E questi furono chiamati Arabi Misti, perché vivevano mescolati con gli Arabi, il cui nome e la cui razza sono sopravvissuti tra noi fino ad oggi’. V. Montaner Frutos 2010.

²⁷ Frixione, Lombardi 2015, p. 147.

blu e giallo. In questo modo, il prodotto IKEA è percepibile, riconoscibile. È poi da rilevare che, in qualsiasi lingua o scrittura siano (stati) realizzati i cataloghi²⁸ o i siti web, i nomi dei prodotti in vendita rimangono sempre gli stessi e sono scritti in caratteri latini. Il marchio IKEA è ormai riconoscibile in tutto il mondo.

Nei settantun anni durante i quali è stato pubblicato il catalogo, non c'è dubbio che l'immagine che questa società ha voluto mostrare è cambiata. Nella copertina della prima edizione del 1950 (il catalogo ha solo 16 pagine) si vuol dare un messaggio puntando sulla convenienza:

Varsågod

här är den!

Vår nya prislista, som vi härmed överlämnar, innehåller denna gång ett betydligt utökat antal artiklar. I storlek och omfattning kan den inte jämföras med de förförna kataloger, som Ni kanske också får, men gör oss den tjänsten att se igenom den och jämför våra priser med andra i marknaden.

‘Andare avanti’

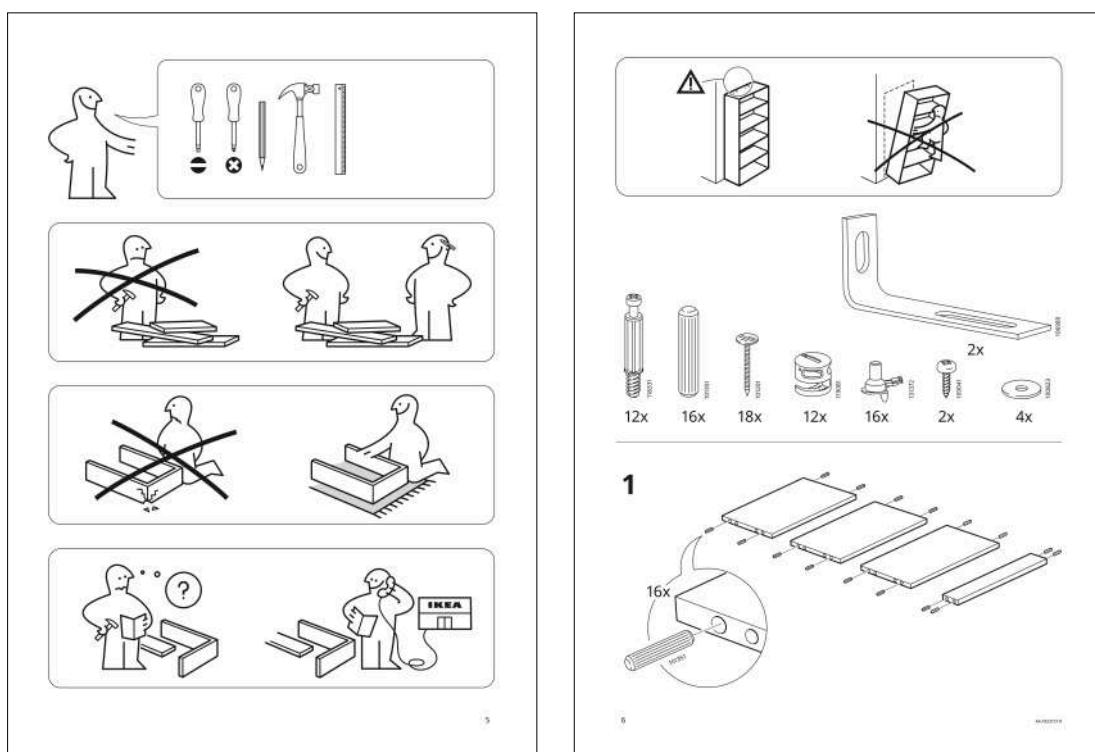


Fig. 66. Due pagine delle istruzioni per il montaggio del mobile IKEA Billy.

²⁸ La stampa dei cataloghi cartacei si è conclusa nel 2021, da allora i prodotti sono presentati solo nei vari siti nazionali; tutti i cataloghi nell'edizione svedese, dal 1950 al 2021, sono consultabili nel sito dell'IKEA Museum all'indirizzo <https://ikeamuseum.com/en/explore/ikea-catalogue/>.

Ecco qui!

Il nostro nuovo listino prezzi, che qui di seguito vi sottoponiamo, questa volta contiene un numero di articoli notevolmente aumentato. Per dimensioni e portata non è paragonabile ai prestigiosi cataloghi che potreste ricevere, ma fateci il favore di sfogliarlo e di confrontare i nostri prezzi con quelli degli altri sul mercato'.

Il messaggio del 2021, invece, è semplice e diretto:

Hej!

Välkommen till vår handbok för en bättre vardag hemma.

Här hittar du bra tips, smarta idéer, praktiska produkter och massor av inspiration till allt som har med hemmet att göra. Trevlig läsning!



Fig. 67. Copertine del catalogo IKEA del 2014; dall'alto: Svezia, Gran Bretagna, Germania, Canada.

‘Ciao!

Benvenuti al nostro manuale per una vita quotidiana migliore in casa.

Qui troverete ottimi consigli, idee intelligenti, prodotti pratici e tanta ispirazione per tutto ciò che riguarda la casa. Buona lettura!’

A livello grafico la società punta oggi soprattutto sull’aspetto familiare della proposta, mostrando ambienti vissuti, spesso con persone occupate in varie attività. Completamente diverso il catalogo del 1950, nel quale la parte dedicata ai mobili è minoritaria; i vari pezzi di arredamento, poi, sono quasi sempre fotografati isolati.²⁹

I cataloghi IKEA erano un modo non solo per mostrare i prodotti, ma anche per proporre una visione globale degli spazi della casa, con mobili che sono specificamente disegnati da grafici; questa funzione è ora affidata ai siti web. Un altro modo per rendere riconoscibili i prodotti è la nomenclatura, che negli anni si è standardizzata seguendo precisi criteri:³⁰

- biancheria per il letto: fiori e piante;
- librerie: nomi propri maschili svedesi o nomi di professioni;
- arredi per il giardino: le isole scandinave;
- articoli da bagno: nomi di laghi svedesi;
- letti, armadi: nomi geografici norvegesi;



Fig. 68. Copertina del catalogo IKEA del 1950.

²⁹ Sulle scelte d’immagine dell’IKEA, v. Floch 2016², pp. 135-164.

³⁰ Nel sito dell’IKEA Museum si può vedere un breve filmato sui nomi degli oggetti IKEA (<https://ikeamuseum.com/en/explore/the-story-of-ikea/why-is-it-called-that/>); inoltre, Lars Petrus ha creato un sito web (per sua stessa ammissione non completo) con la spiegazione dei nomi dei prodotti (<https://lar5.com/ikea/>).

- tazze, vasi, candele e candelieri: nomi geografici svedesi, aggettivi, spezie, erbe, frutti e bacche;
- scatole, decorazioni murali, foto e cornici, orologi: espressioni gergali svedesi, nomi geografici svedesi;
- prodotti per bambini: mammiferi, uccelli, aggettivi;
- scrivanie, sedie e sedie pieghevoli: nomi maschili scandinavi;
- tessuti e tende: nomi scandinavi femminili;
- mobili per il giardino: isole scandinave;
- accessori per la cucina: pesci, funghi e aggettivi;
- luci: unità di misura, stagioni, mesi, giorni, termini nautici, nomi geografici svedesi;
- tappeti: nomi geografici danesi;
- divani, poltrone, sedie e tavoli da pranzo: nomi geografici svedesi.

Quindi, tutto il sistema IKEA è pensato per rendere immediatamente identificabile il marchio. In generale, tutte le convenzioni tipografiche hanno lo scopo di rendere riconoscibile – non per forza leggibile – il testo, prova ne sia la continua ricerca del font più adatto: non il migliore, ma il più adatto allo scopo comunicativo, che può non essere quello di trasmettere un messaggio tramite le parole.



Fig. 69. Pagina del catalogo IKEA del 1950.



Fig. 70. Pagina del catalogo IKEA del 2021.

L'esempio visto dell'azienda svedese mostra come ogni singolo elemento della comunicazione porta verso la definizione della maggiore riconoscibilità possibile,³¹ anche se con notevoli compromessi. Qualche anno fa un quotidiano svedese ha pubblicato un articolo nel quale si rivelavano notevoli differenze nelle immagini nei cataloghi svedesi e sauditi; in questi ultimi erano state cancellate le donne.³² Sono ovvie le motivazioni economiche che hanno spinto l'azienda svedese ad una scelta comunicativa del genere, non traducendo, ma localizzando i propri cataloghi, seguendo quindi la cultura cui è rivolto il messaggio. L'eco di questa scelta è stata talmente grande che è intervenuto anche il governo svedese per censurare questa scelta e costringendo l'azienda a scusarsi; i vertici IKEA hanno attribuito la responsabilità ai grafici della sezione saudita.

Scrivono Vera Mityagina e Irina Volkova che in ambito informatico, la localizzazione si configura prevalentemente come un processo tecnico-linguistico, spesso automatizzato, incentrato sulla traduzione decontextualizzata di singole unità lessicali o segmenti di codice all'interno di software specifici. Questa prospettiva, che privilegia l'efficienza e la funzionalità, tende a isolare gli elementi linguistici dal loro contesto comunicativo più ampio. Nel campo della traduttologia, invece, la localizzazione è intesa come un'operazione complessa che pone al centro l'utente finale e le sue aspettative pragmatiche e culturali. Il fine non è la semplice trasposizione lessicale, ma la



Fig. 71. Due immagini da due edizioni del catalogo IKEA 2012: a sinistra dall'edizione svedese, a destra dall'edizione saudita.

³¹ Un'analisi semiotica dell'«universo» IKEA è Mangano 2019.

³² Kristoffersson 2014, p. 101. V., ad esempio, gli articoli nel sito della BBC (1 ottobre 2012, <https://www.bbc.com/news/world-europe-19786862>), del Guardian (2 ottobre 2012, <https://www.theguardian.com/world/2012/oct/02/ikea-apologises-removing-women-saudi-arabia-catalogue>) e, particolarmente importante per l'aspetto finanziario, del Wall Street Journal (1 ottobre 2012, <https://www.wsj.com/articles/SB10000872396390444592404578030274200387136>).

produzione di un testo che sia funzionalmente e culturalmente appropriato per il pubblico di destinazione. Tale approccio, pertanto, enfatizza il mantenimento delle funzioni comunicative del testo originale, adattandolo al contesto socioculturale dei destinatari.³³

Spostando la comunicazione dall'ambito testuale a quello visuale, è indubbio che chi ha ‘tradotto’ il catalogo dallo svedese (o, meglio, dalla cultura svedese) all’arabo (alla cultura saudita) ha tenuto conto delle specificità culturali del pubblico (al mercato) cui il messaggio si rivolge. D’altronde, qualsiasi ‘buona’ traduzione – ammesso che possa esistere in astratto una buona traduzione – deve tener conto non solo della lingua / cultura di partenza, ma soprattutto della lingua / cultura di arrivo. Si tratta, nel caso IKEA qui in esame, di una ‘traduzione pragmatica’, secondo la definizione di Daniel Gouadec, intendendo con questa espressione un testo che vuole essenzialmente comunicare un’informazione destinata ad uno scopo specifico, come vendere, ottenere il pagamento di una fattura, montare un oggetto, o, più semplicemente, informare.³⁴

Il problema, però, è nella possibile negoziazione tra i valori della cultura svedese, della cultura saudita e la volontà di aprire le vendite nel nuovo, redditizio mercato. Così, la ‘scrittura’ del catalogo della ditta è stata adattata alla necessità dei potenziali clienti. Di fatto, alcuni dei quattro fattori che Cristina Valdés ha identificato nella sua analisi delle traduzioni delle pubblicità sono stati declinati diversamente in Svezia ed in Arabia Saudita:³⁵

- *communicate an obvious intention, which is to publicize, to make something public, to promote and to sell;*
 - *transmit the values of the product or brand;*
 - *reflect and export the values of a culture, which is directly or indirectly associated with the product or service; and*
 - *provide information about the price, the potential uses of the product, the benefits for the consumer, etc.*
-
- ‘comunicare un’intenzione evidente, ovvero pubblicizzare, rendere pubblico qualcosa, promuovere e vendere;
 - trasmettere i valori del prodotto o del marchio;
 - riflettere ed esportare i valori di una cultura, direttamente o indirettamente associata al prodotto o servizio; e
 - fornire informazioni sul prezzo, i potenziali utilizzi del prodotto, i benefici per il consumatore, ecc.’

³³ Mityagina, Volkova 2019, in part. p. 2.

³⁴ Gouadec 1990, p. 332. Scrive lo studioso nello stesso articolo (p. 334): ‘*Nul ne peut traduire avec des chances raisonnables de réussite s'il ne sait réellement POUR QUI (pour quel public) et POUR QUOI (pour quelle utilisation de son texte) il assure une médiation*’. Nessuno può tradurre con una ragionevole possibilità di successo se non sa veramente PER CHI (per quale pubblico) e PER COSA (per quale uso del suo testo) assicura una *mediazione*.

³⁵ Valdés 2012, p. 303.

Solo il primo ed il quarto punto sono presenti quando si fa il confronto tra le proposte svedesi e quelle saudite presentate nei cataloghi: sicuramente l'edizione araba propone gli oggetti da vendere e informa sul loro prezzo, ma altrettanto sicuramente non trasmette né il valore del marchio IKEA (che si è sempre voluto presentare come inclusivo), né i valori fondanti della cultura svedese. Quindi, il messaggio che si vuol trasmettere alla 'lettura' della pagina nell'edizione araba è quello di prodotti certamente funzionali venduti a prezzi convenienti, ma che non 'disturbano' l'acquirente: si esportano oggetti, non valori.

6. Scrittura e scritture

L'uso continuo di simboli non verbali costella il nostro panorama grafico.

Si pensi alla famosa 'frase' 'I ❤️ NY', ideata nel 1976 dal grafico Milton Glaser, che nel settembre del 2001, a seguito degli attentati dell'11 settembre, ha modificato in 'I ❤️ NY More Than Ever', aggiungendo al cuore rosso un livido viola scuro. In entrambi i casi il cuore ❤️ è un ideogramma per indicare il verbo 'love', ma è notevole l'espedito grafico nella seconda versione, nella quale una semplice macchia scura in basso a sinistra del simbolo rappresenta la ferita subita da New York in particolare e dagli Stati Uniti in generale con la distruzione delle Torri Gemelle.³⁶ Una pagina dolorosa della storia che Glaser riesce a rendere con un semplice espedito grafico. Il testo è quasi superfluo, visto che il logo originale del 1976 è ormai entrato a far parte del nostro lessico.

La scrittura di questo testo è contemporaneamente alfabetica ed ideografica, ma non abbiamo comunque problemi ad interpretarlo; eppure, i segni non sono così chiari. Prima di tutto, il simbolo in rosso è totalmente astratto, non ha alcun rapporto con la realtà, è evidente che non si tratta di una rappresentazione 'testuale' di un cuore.³⁷ Poi, 'NY' è forzatamente riferito alla città di New York, perché è la sigla dello Stato di New York e in effetti è stato lo Stato a commissionare il logo: nel febbraio del 1975 la città di New York era in una profonda crisi economica e sociale; il Dipartimento del Commercio dello Stato di New York e il vice commissario William S. Doyle incaricarono l'agenzia pubblicitaria Wells Rich Greene di sviluppare una campagna per riqualificare l'immagine della città e promuovere il turismo. Milton Glaser fu incaricato di realizzare la campagna graficamente. Il successo è stato tale che 'I ❤️ New York' è diventato lo slogan ufficiale dello Stato³⁸ e il suo uso è strettamente regolamentato.³⁹ Proprio su questa ambiguità si gioca il messaggio, che nella sua semplicità è

³⁶ Su Milton Glaser, v. Baroni, Vitta 2003, pp. 255-257.

³⁷ Sulla possibile origine anatomica del simbolo, v. Fragasso, Carlino 2023.

³⁸ <https://www.nysenate.gov/legislation/laws/STL/88>.

³⁹ https://res.cloudinary.com/simpleview/image/upload/v1512495717/clients/newyorkstate/ILNYLogoSheet_TM_NEW20151_1118f008-579e-43a1-8ba6-3fc6932decb6.pdf.



Fig. 72. Milton Glaser, 'I love New York' (1976) e 'I love New York more than ever' (2011).

immediatamente riconoscibile anche se decontestualizzato e variamente reinterpretato, ad esempio con la sostituzione di 'NY' con altre sigle, come 'SF' per San Francisco, o 'LA' per Los Angeles. Ciò che colpisce, in sostanza, è l'universalità del messaggio, perfettamente comprensibile. Inoltre, è notevole la commistione di codici comunicativi: tre segni alfabetici ed un segno iconografico, anzi, forse proprio per questo così facilmente decodificabile a tutti i livelli.

L'impiego di immagini e simboli nella comunicazione commerciale riveste un ruolo cruciale nel superamento delle barriere linguistiche e culturali. Un esempio emblematico di questa prassi è l'adozione del pittogramma raffigurante un bicchiere infranto, , universalmente riconosciuto come sinonimo di 'fragile'. Tale icona, talvolta presentata autonomamente, altre volte affiancata da simboli aggiuntivi o da testo, rende superfluo un messaggio scritto. La sua decodifica immediata, infatti, garantisce una comprensione univoca del messaggio da parte del destinatario.

Questo fenomeno solleva una riflessione di fondamentale importanza riguardo le strategie comunicative globali. Se da un lato l'uso di testi plurilingue (come nel caso delle didascalie museali in lingua locale e in inglese) mira a massimizzare la portata del messaggio, dall'altro è impossibile garantirne l'efficacia per ogni potenziale fruitore. In tal senso, l'adozione di ideogrammi e sigle rappresenta un approccio efficace per

superare le diversità linguistiche e veicolare un messaggio in modo accessibile a un pubblico eterogeneo. Le immagini qui di seguito mostrano come lo stesso segno  viene utilizzato.

Tuttavia, come precedentemente analizzato, l'impiego di simboli e icone comporta anche il rischio di interpretazioni erronee o fraintendimenti dovuti a differenze culturali.



a.



b.



c.



d.



e.

Fig. 73. Cartelli 'Fragile' in varie lingue: a. inglese; b. arabo; c. Hindi; d. ebraico; e. giapponese.

Labirinti di scrittura

1. Il mondo della scrittura

Addentrarsi nel mondo della scrittura è difficile. Riuscire a vedere, oltre che leggere, è un'impresa.

Lewis Carroll così inizia *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie*:¹

Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, «and what is the use of a book,» thought Alice, «without pictures or conversations?»

‘Alice cominciava a non poterne più di stare sulla panca accanto alla sorella, senza far niente; una volta o due aveva provato a sbirciare il libro che la sorella leggeva, ma non c’erano figure né dialoghi, «e a che serve un libro», aveva pensato Alice, «senza figure e senza dialoghi?»’

Aveva ragione: a che serve un libro senza figure e senza dialoghi?

Questa domanda costituisce un punto di partenza per un’analisi più profonda dei confini e delle interazioni tra scrittura e rappresentazione visiva. Tale questione non si limita a un’esclusiva dicotomia, ma introduce una riflessione sulla natura complessa della comunicazione scritta. Lewis Carroll ci offre un esempio paradigmatico di come il confine tra significante e significato, così come tra scrittura e disegno, possa essere fluidamente superato. Nel racconto a forma di coda, Carroll gioca sull’omofonia tra ‘tale’ (racconto) e ‘tail’ (coda), utilizzando la disposizione tipografica del testo per creare un’immagine visiva che ricalca il concetto narrativo. In questo caso, la forma della scrittura non è semplicemente un veicolo per il contenuto, ma diventa essa stessa parte integrante del significato.

Questa manipolazione del supporto testuale solleva una questione fondamentale nel campo della semiotica del testo: il processo di percezione da parte del lettore. Di fronte a un testo che presenta elementi visuali o una forma non convenzionale, la nostra fruizione è primariamente percettiva o cognitiva? In altre parole, il lettore si approccia al testo come a un’immagine da ‘vedere’ prima ancora che a un insieme di parole da

¹ Carroll 1871, cap. III.

so that her idea of the tale was something like this:—“Fury said to

a mouse, That
 he met in the
 house, ‘Let
 us both go
 to law: *I*
 will prose-
 cute *you*.—
 Come, I’ll
 take no de-
 nial: We
 must have
 the trial;
 For really
 this morn-
 ing I’ve
 nothing
 to do.’
 Said the
 mouse to
 the cur,
 ‘Such a
 trial, dear
 sir. With
 no jury
 or judge,
 would
 be wast-
 ing our
 breath.’
 ‘I’ll be
 judge,
 I’ll be
 jury,’
 said
 cun-
 ning
 old
 Fury;
 ‘I’ll
 try
 the
 whole
 cause,
 and
 con-
 demn
 you to
 death.’

Fig. 74. ‘*It is a log tail*’ (da Carroll 1871).

‘leggere’? La risposta ovviamente non è univoca, ma suggerisce che, in determinate circostanze, la scrittura agisce simultaneamente come forma espressiva verbale e come espressione visiva. Questo approccio ibrido sfida la tradizionale separazione tra i sensi, dimostrando che l’esperienza della lettura può coinvolgere una percezione olistica che unisce il riconoscimento dei simboli alla loro configurazione spaziale.

Quando arriviamo alla pagina col testo, vediamo prima il testo o l’immagine? Leggiamo o vediamo?

Ha senso fare queste differenze? Cioè: scrivere e disegnare sono attività così diverse?

Abbiamo visto sopra il caso della scrittura egiziana, nella quale il confine tra disegno e scrittura è piuttosto labile quando i segni sono usati con il valore di ideogrammi. Come già scritto prima, è il contesto che determina la distinzione tra disegno e scrittura. Cioè è il contesto che traccia, temporaneamente, la linea che separa significante e significato. Ma il contesto prepara anche l’osservatore alla decodifica del messaggio, rendendo possibile la comprensione del testo.

Volersi mettere in discussione è uno dei motivi per il quale si scrive. La struttura della scrittura è un modo per costruire una visione di sé che mostra gli aspetti più caratterizzanti della propria realtà. Da una parte, indipendentemente dal valore dei segni, la scelta di codificare il messaggio indica la volontà di codificare la propria identità: identità che si vuole mostrare. Uscire dalla contingenza del quotidiano, dell’immediato: scrivendo si tenta di arrivare oltre il nostro tempo; l’oralità ha una fruizione immediata che però si esaurisce nel presente e richiede una contiguità spaziale e temporale.

Strutturare un testo è un atto creativo.

Strutturare un testo è un’affermazione di sé, della propria cultura.

Strutturare un testo è mostrare un’identità.

Scelgo di scrivere, scelgo di proiettare nel tempo e nello spazio il mio pensiero. Anzi, non il pensiero, ma la rappresentazione di me che voglio che sia vista.

Mettere per iscritto vuol dire far uscire dall’oblio dell’istante se stessi, nella speranza che ciò che si ha da dire possa proiettarsi avanti nel tempo. Ma anche la scrittura è legata alla materialità, alla contingenza, spesso alla casualità della lettura. Anzi, di più: la scrittura, pur nella propria materialità storicamente fondata, è un porta di accesso alla dimensione metastorica. Uscire dalla contingenza del momento, della *performance* del discorso orale, è mandare un segnale verso un tempo e uno spazio che non conosciamo (ancora). Scrivo per sfuggire dall’oblio, per ricordare, ricordarmi ed esser ricordato. Scrivo per andare da un’altra parte rimanendo fermo, nell’illusione – o nella speranza – di esserci e di rimanere.

Sei Shōnagon (清少納言) era una dama della corte giapponese, vissuta circa tra il 965 ed il 1025. Intorno all’anno 1000 scrisse le *Note del guanciale* (枕草子, *Makura no Sōshi*) nelle quali, oltre alla vita di corte, annotava le piccole cose della vita quotidiana:

In queste mie note, scritte per mitigare la noia di una vacanza a casa, ho voluto fermare quel che i miei occhi hanno veduto e che il mio cuore ha sentito, pensando che nessuno le avrebbe lette. Le ho tenute nascoste sin qui, anche perché vi sono accenni infelicemente scortesi e irriguardosi per qualcuno. Purtroppo, contro la mia volontà, sono state divulgate. La carta su cui sono state scritte l'aveva portata all'Imperatrice il principe Korechika. Sua Maestà aveva detto: – Cosa vi scriveremo? L'Imperatore vi stava copiando le ‘Cronache di storia’ –. Io allora esclamai: – Andrebbe bene per un guanciale! –. Sua Maestà aveva approvato, donandomi quei fogli. Erano numerosissimi, e io, per riempirli tutti, ho finito con lo scrivere moltissime cose bizzarre, che possono persino sembrare insulse. Comunque, se avessi scritto in queste note qualcosa di straordinario o tale d'attirare le lodi, e se vi avessi aggiunto anche poesie sugli alberi, sulle erbe, sugli uccelli, sugli insetti, si sarebbe a ragione potuto dire: – È inferiore a quel che pensassi, ha messo troppo a nudo il suo cuore –. Queste note le ho scritte soltanto per me, per trovare conforto nell'annotare i miei sentimenti, e non ho mai pensato che avrebbero potuto allinearsi alle grandi opere e attirare l'attenzione del pubblico, per cui mi stupisco quando mi sento dire: – È un capolavoro.

Questa è un'eccezionale testimonianza della genesi e del destino di una scrittura (‘scrittura’ nei significati visti sinora) che, originariamente concepita come atto privato e intimo, è stata successivamente trasformata in un’opera pubblica. Un testo programmatico delle sue *Note*, che esprime una deliberata finalità di mitigare un senso di disagio personale e di preservare una testimonianza visiva e sentimentale del suo vissuto. La scrittura si configura, in questo contesto, come uno strumento di catarsi e di riflessione interiore. L’intenzione dell’autrice di mantenere il testo nascosto, sottolineata dalla sua preoccupazione per eventuali commenti, rivela una profonda consapevolezza della potenziale conflittualità tra la sincerità della scrittura privata e le convenzioni sociali. La successiva e involontaria divulgazione delle note si pone, quindi, come un evento che trascrive un testo dal dominio del privato a quello del pubblico, imponendo all’autrice una riflessione sul suo status e sulla sua ricezione.

La descrizione della provenienza del supporto di scrittura (fogli donati dall’Imperatrice) e del suo utilizzo casuale e decontestualizzato (come ‘guanciale’) accentua la natura informale e non pianificata del progetto. Sei Shōnagon stessa ammette di aver scritto ‘moltissime cose bizzarre’ e ‘insulse’, un’autovalutazione che suggerisce una scrittura spontanea, libera da vincoli formali o da alte aspettative. In contrasto con le aspettative di un pubblico che cerca nel testo prove di maestria (come ‘poesie sugli alberi, sulle erbe, sugli uccelli, sugli insetti’), difende la propria opera come un semplice atto di espressione del sé. La sua sorpresa di fronte a giudizi che definiscono il testo un ‘capolavoro’ rivela una profonda dicotomia tra la funzione originaria della scrittura (conforto personale) e la sua successiva interpretazione da parte del pubblico.

Caratteristiche piacevoli delle varie stagioni, I mesi migliori, Capodanno, Il terzo giorno del terzo mese... Sono questi gli argomenti dei quali lei scrive, alla ricerca di quello che Georges

Perec, ottocento anni dopo, chiamerà l'infraordinario.² Ecco quindi un'altra funzione della scrittura: fissare – per sé – la ‘piccola’ contingenza del quotidiano, l'infraordinario, appunto, non per comunicare ad altri, ma una sorta di dialogo interiore.

Una scrittura, quella di Sei Shōnagon, che unisce alla conoscenza della letteratura cinese l’osservazione della natura, del quotidiano, utilizzando quasi esclusivamente la scrittura sillabica giapponese *hiragana*, in quel periodo considerata di minor valore rispetti ai *kanji* di origine cinese. È una precisa scelta identitaria che fa vedere, anche dal punto di vista grafico, la preferenza per l’ordinario, verso l’intimità, tant’è che, come visto nel brano appena citato, le sue *Note* non erano destinate alla pubblicazione.

Negli stessi anni Murasaki Shikibu (紫式部) componeva il *Genji monogatari* (源氏物語, ‘Racconto di Genji’), ugualmente scritto quasi tutto utilizzando il sillabario *hiragana*. Due opere molto diverse tra loro: la prima scrive un diario di sé stessa e del proprio ambiente, la seconda invece usa la trama biografica per un affresco sulla vita del suo periodo. Le due donne si conoscevano, infatti Murasaki Shijibu cita Sei Shōnagon nel proprio diario – e non ha per lei parole di stima:³

Sei Shōnagon, per esempio, era terribilmente presuntuosa. Si credeva così intelligente e disseminava i suoi scritti di caratteri cinesi; ma se li esaminavi da vicino, lasciavano molto a desiderare. Coloro che si considerano superiori a tutti in questo modo soffriranno inevitabilmente e faranno una brutta fine, e le persone che sono diventate così preziose da fare di tutto per cercare di essere sensibili nelle situazioni più poco promettenti, provando per catturare ogni momento di interesse, per quanto lieve, sono destinati a sembrare ridicoli e superficiali. Come può il futuro andare bene per loro?

Pur non essendo esatto che Sei usasse molti caratteri cinesi, la polemica di Murasaki è non solo sul contenuto della scrittura, ma anche sulla forma.

Le *Note del guanciale* e il *Racconto di Genji* sono oggi considerati due opere fondamentali della letteratura giapponese, eppure nascono per un’esigenza personale, di ricerca della propria intimità, con l’uso quasi esclusivo di parole giapponesi, anche se, soprattutto la seconda opera, con lo stile raffinato e in alcuni tratti anche complesso adatto alla vita di corte.

² Perec 1973a: ‘Si tu veux, à partir du moment où j’ai commencé à suivre cette relation avec l’autobiographie, j’ai écrit des morceaux d’autobiographie qui étaient sans cesse déviés. Ce n’était pas : « J’ai pensé telle et telle chose », mais l’envie d’écrire une histoire de mes vêtements ou de mes chats ! ou des récits de rêves. Mon maître dans ce domaine c’est une Japonaise, Sei Shōnagon, qui a écrit Notes de chevet, un recueil de pensées sur rien du tout, enfin ! sur les cascades, les vêtements, les choses qui font plaisir, les choses qui ont une grâce raffinée, les choses sans valeur, etc.’. ‘Se vogliamo, da quando ho iniziato a seguire questo rapporto con l’autobiografia, ho scritto pezzi di autobiografia che deviavano costantemente. Non era: ‘Ho pensato questa o quella cosa’, ma il desiderio di scrivere una storia sui miei vestiti o sui miei gatti! O storie di sogni. La mia maestra in questo campo è una giapponese, Sei Shōnagon, che ha scritto *Note del guanciale*, una raccolta di pensieri sul nulla, finalmente! su cascate, vestiti, cose che danno piacere, cose che hanno una grazia raffinata, cose senza valore, ecc.’.

³ Valensin (a cura di) 1970, p. 147.

È un modo per ordinare, per ordinare i propri pensieri, per ordinare il sapere, per ordinare il mondo. Il dizionario, l'encyclopedia, raccolgono – anzi, vorrebbero raccogliere – tutto lo scibile, ma lo fanno (lo debbono fare) in modo ordinato e questo è possibile solo tramite la scrittura. Di più, il nostro alfabeto può costruire la borgesiana *Biblioteca di Babel*: ventidue lettere, lo spazio, la virgola ed il punto permettono di scrivere un numero potenzialmente infinito di volumi; ‘*El universo (que otros llaman la Biblioteca)*’, ‘L’universo (che altri chiama la Biblioteca)’.⁴

Un número n de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo biblioteca admite la correcta definición «ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales», pero biblioteca es «pan» o «pirámide» o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?

‘Un numero *n* di linguaggi possibili usa lo stesso vocabolario; in alcune, il simbolo *biblioteca* ammette la definizione corretta di *sistema duraturo e ubiquitario di gallerie esagonali*, ma *biblioteca* sta qui per *pane*, o per *piramide*, o per qualsiasi altra cosa, e per altre cose stanno le sette parole che la definiscono. Tu, che mi leggi, sei sicuro d’intendere la mia lingua?’

2. Scrittura da vedere, scrittura da non leggere

La prospettiva che ho dato è quella dell’apparenza, del mostrare. Di fatto ho considerato questo fenomeno come significato e non come significante; già il fatto stesso di mostrare / mostrarsi tracciando segni è significato, come ad esempio nelle già citate scritture asemiche. Con questa espressione, semplificando al massimo, si indicano le opere nelle quali sono presenti segni scrittorii, ma che o non sono riferibili ad alcuna scrittura conosciuta, oppure non restituiscono un senso (significato).⁵ Gli esempi possono esser tanti, ma credo che il caso dell’artista cinese Xu Bing sia tra i più significativi: tra il 1987 ed il 1991 ha stampato un volume dal titolo *Il libro del cielo* (cinese semplificato: 天书; cinese tradizionale: 天書; pinyin: *Tiānshū*), composto interamente con pseudosinogrammi, completamente inventati ed inesistenti nella scrittura cinese, pur imitando lo stile scrittoriale della dinastia Song (960-1279). La traduzione del titolo dal cinese è troppo restrittiva; infatti *Tiānshū* si usa occasionalmente per indicare il misterioso canone divino di una setta religiosa, in cinese colloquiale significa scrittura astrusa o illeggibile che non ha senso per il suo lettore.⁶ Come ha detto lo stesso Xu Bing,⁷ dal punto di vista strettamente concettuale, *A Book from the Sky* (o *Tiānshū*) si dissocia dalla

⁴ Cito la trad. it. Borges 2003 (a cura di A. Melis); il racconto *La biblioteca di Babel* è stato pubblicato la prima volta nel 1941 nel volume *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires).

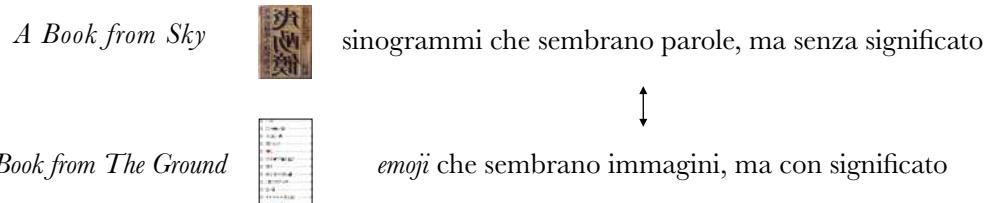
⁵ Un primo orientamento su questo può essere Schwenger 2019.

⁶ Wu 1994.

⁷ Leung, Kaplan 1999, pp. 88-89.

nozione tradizionale di testo, in quanto non veicola un contenuto semantico ‘reale’, pur adottando le forme materiali del libro e la morfologia dei caratteri scritti; ciononostante, stabilisce una relazione intrinseca con i processi di scrittura e di stampa. Durante il periodo di permanenza a Pechino, l’artista ha collaborato con una piccola tipografia specializzata nella realizzazione di volumi pregiati e riproduzioni facsimili di testi classici. L’immersione in tale contesto gli ha consentito uno studio approfondito della tipografia e della legatoria, culminato nell’acquisizione di una competenza distintiva nel riconoscere e differenziare gli stili di rilegatura delle diverse epoche dinastiche, quali ad esempio quelli della dinastia Song e della dinastia Ming.

Le pagine di questo volume facevano parte di una grande installazione, esposta per la prima volta nel 1988 al National Art Museum of China di Pechino: enormi rotoli erano sospesi al soffitto su libri con rilegatura tradizionale che fanno sembrare il pavimento un mare di carta. In questi casi si abbattono i confini che dividono la scrittura dal disegno, il contenuto dalla forma. In sostanza, non ci sono più frontiere tra significante e significato. Ciò può non stupire per l’opera di Xu Bing, che usa per *Il libro del cielo* pseudosinogrammi, dato che gli *hanzi* cinesi nella grande maggioranza dei casi corrispondono ad una parola e l’artista, come detto, imita nella forma segni di periodi precedenti. Nelle pagine precedenti abbiamo visto il suo volume *Book from The Ground: from Point to Point* (Xu Bing 2000) realizzato interamente con *emoji*; con *Tiānshū* l’artista si pone all’esatto opposto della scala del significante:



Questi due esempi di un solo artista mostrano come la sola apparenza scrittoria è di per sé portatrice di significato:⁸ il fatto è che il significato può non esser linguistico o, meglio, può non esser legato ad una specifica lingua. Se, come visto sopra, gli *emoji* possono avere un significato generalmente accettato, dall’altra l’apparenza scrittoria riporta non verso una lingua, ma verso un ambito culturale. Sono interessanti le parole dell’artista, il quale, in un’intervista, spiega il perché del suo interesse per la scrittura cinese (cinese e non):⁹

My interest in books and words comes from my family and my generational background. My father used to work in the history department at Beijing University, and my mother worked in the library studies department. When I was very young, I grew up in an environment filled with books. I became familiar

⁸ Sulla ricerca di Xu Bing in questa direzione v. Fraser, Li (eds.) 2020.

⁹ Leung, Kaplan 1999, p. 94.



Fig. 75. Installazione di *A Book from Sky* di Xu Bing al Blanton Museum of Art, Austin, TX (dal sito <https://blantonmuseum.org/exhibition/xu-bing-book-from-the-sky/>).

with all different kinds of typeface and binding, but only visually; I couldn't read them. When I started to learn to read, the Cultural Revolution was in full swing. I was sent to the countryside and could only read Mao's books. When the Cultural Revolution ended and I returned home, I had the opportunity to read many more books because of my parents. Yet, I felt uncomfortable. I was like a hungry person who, when he has the chance to eat, eats too much and gets nauseated.

In the past, people were very respectful toward books. I was very respectful. But after reading so many, my attitude changed in a strange way. I started to feel that there were too many books, and I also came up with the idea that I wanted to make a book of my own that would explain the world. This is why I made A Book from the Sky. When I came to the United States in 1990 as a visiting artist at the University of Wisconsin in Madison, I went to the university library. I would go into the stacks and touch the books, which I couldn't do in libraries in China. I looked at them closely, but I couldn't read them. It was like when I was child.

‘Il mio interesse per i libri e le parole deriva dalla mia famiglia e dal mio background generazionale. Mio padre lavorava al dipartimento di storia dell’Università di Pechino e mia madre al dipartimento di biblioteconomia. Da piccolo, sono cresciuto in un ambiente pieno di libri. Ho familiarizzato con tutti i tipi di caratteri e rilegature, ma solo visivamente; non riuscivo a leggerli. Quando ho iniziato a imparare a leggere, la Rivoluzione Culturale era in pieno svolgimento. Sono stato mandato in campagna e



Fig. 76. Pagine di *A Book from Sky* di Xu Bing (dal sito dell'artista www.xubing.com).

potevo leggere solo i libri di Mao. Quando la Rivoluzione Culturale è finita e sono tornato a casa, ho avuto l'opportunità di leggere molti altri libri grazie ai miei genitori. Eppure, mi sentivo a disagio. Ero come una persona affamata che, quando ha la possibilità di mangiare, mangia troppo e ha la nausea.

In passato, le persone erano molto rispettose nei confronti dei libri. Io ero molto rispettoso. Ma dopo averne letti così tanti, il mio atteggiamento è cambiato in modo strano. Ho iniziato a sentire che c'erano troppi libri, e mi è venuta anche l'idea di volerne scrivere uno mio che spiegasse il mondo. Per questo ho realizzato *A Book from the Sky*. Quando sono arrivato negli Stati Uniti nel 1990 come artista ospite all'Università del Wisconsin a Madison, sono andato alla biblioteca universitaria. Entravo negli scaffali e toccavo i libri, cosa che non potevo fare nelle biblioteche in Cina. Li guardavo attentamente, ma non riuscivo a leggerli. Era come quando ero bambino'.

Un altro artista cinese, Wenda Gu, segue un percorso simile a quello di Xu Bing e ugualmente realizza installazioni con caratteri inesistenti, ma che riprendono i sinogrammi. Le sue parole sono molto importanti per comprendere l'approccio che questo artista ha con la scrittura:¹⁰ Dal 1982 al 1986, la sua produzione si è focalizzata sull'esplorazione e sulla decostruzione del linguaggio, attraverso l'impiego di parole

¹⁰ Il testo è inedito; cito da Zhou 2015, p. 90.

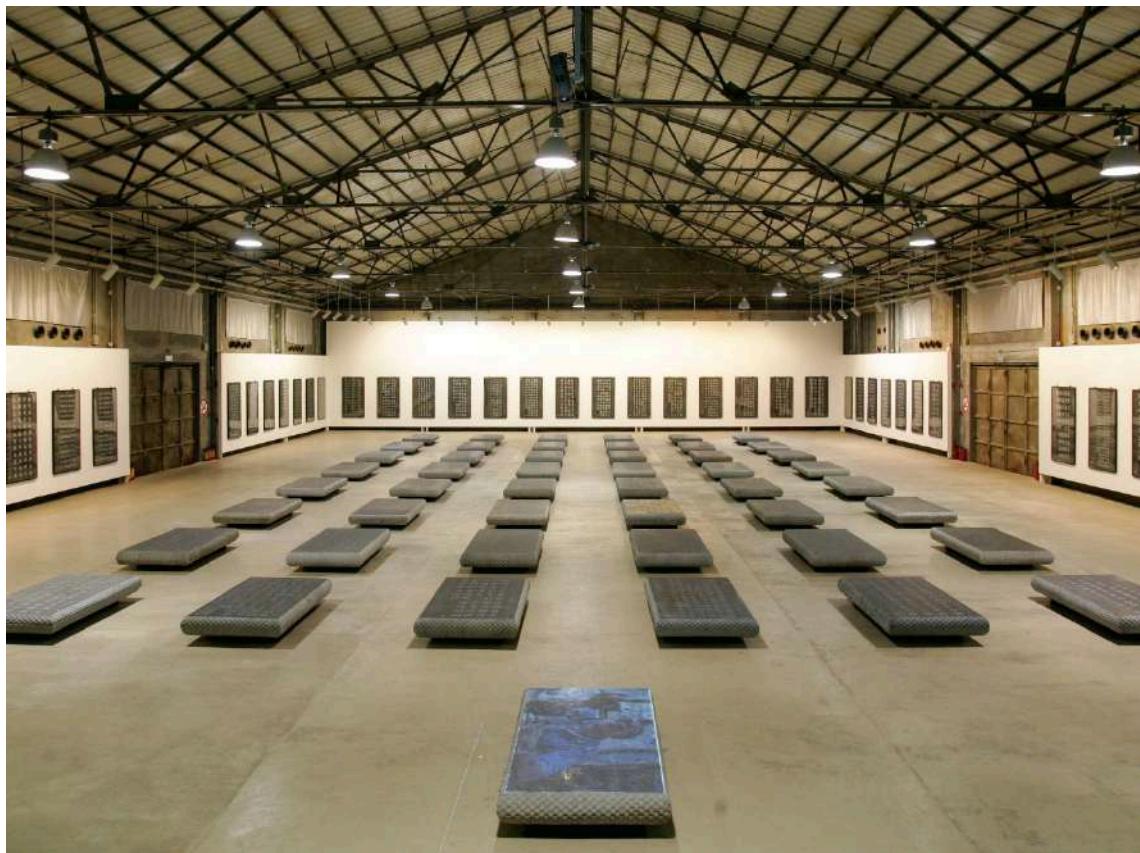


Fig. 77. Installazione di Wenda Gu, *Forest of Stone Steles: Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*, OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen, China (dal sito dell'artista www.wendagu.com).

errate e ‘pseudoparole’ al fine di comunicare la ‘verità intrinseca’ della sua lingua. Un evento significativo che ha profondamente influenzato questa ricerca si è verificato nel 1982, durante lo studio di antiche iscrizioni su sigilli. In tale contesto, l’incomprensibilità di alcuni caratteri ha determinato una radicale riconfigurazione della sua percezione del linguaggio. Wenda Gu ha sviluppato una distinzione concettuale tra due modalità di visione: una ‘visione della conoscenza’, associata al linguaggio e alla comprensione semantica, e una ‘visione materiale’ (o ‘chimica’), che opera in assenza di tale comprensione. Quest’ultima le ha permesso di percepire i caratteri indecifrabili dei sigilli nella loro pura materialità. Tuttavia, nel momento in cui ha cercato di attribuire un significato a tali iscrizioni, la sua visione materiale è svanita, rivelando una profonda e ingannevole dualità tra le due prospettive. Questa esperienza ha portato alla consapevolezza di una frattura ontologica tra il linguaggio (inteso come conoscenza) e l’universo materiale.

È tramite il lavoro di artisti, quindi, che possiamo iniziare a comprendere quanto ho sviluppato in tutte le pagine precedenti: il primo approccio ad un testo scritto è visivo, solo in un secondo momento è sonorità e significato.

Ma anche il suono è un'arma a doppio taglio. Tra il 1993 ed il 2003 Wenda Gu ha realizzato l'installazione *Forest of Stone Steles: Retranslation and Rewriting of Tang Poetry*.¹¹ Ispirandosi alla 'Foresta di stele' di Xian, costruita nell'XI se. d.C., durante la dinastia Song, egli sceglie 50 poesie del periodo Tang tradotte in inglese da Witter Bynner e le 'ritraduce' in cinese, ma scrivendo con caratteri cinesi i suoni della traduzione inglese. Un esempio: questa è una poesia di Du Mu e la traduzione di Bynner¹²

烟笼寒水月笼沙
夜泊秦淮近酒家
商女不知亡国恨，
隔江犹唱后庭花。

*Mist veils the cold stream, and moonlight the sand,
As I moor in the shadow of a river-tavern,
Where girls, with no thoughts of a perished kingdom,
Gaily echo A Song of Courtyard Flowers.*

(‘La nebbia vela il freddo ruscello e il chiaro di luna la sabbia, mentre ormeggio all’ombra di una taverna sul fiume, dove ragazze, senza pensare a un regno perito, riecheggiano allegramente *Una canzone di fiori di cortile*’).

L’artista ‘usa’ il testo inglese considerandolo come se fosse la resa *pinyin* (cioè in caratteri dell’alfabeto latino) di un testo cinese:

testo cinese e trascrizione pinyin	traduzione di W. Bynner della poesia di Du Mu
密使蹄威,而是日可得十郡安,德猛来禿遮山。 mi shi ti wei, er shi ri ke de shi jun an, de meng lai tu zhe shan.	<i>Mist veils the cold stream, and moonlight the sand,</i>
日赴塔汶,志血夺阜,鼙赴塔汶。 e sha mo lin, zhi xue duo fu, ri fu ta wen.	<i>As I moor in the shadow of a river-tavern,</i>
怀歌二士,挥师怒扫突伐北。瑞雪滌金盾, huai ge er shi, hui shi nu sao tu fa bei. rui xue di jin dun,	<i>Where girls, with no thoughts of a perished kingdom,</i>
黜劣寇!上篝火,犒家得福楼寺。 gai lie kou. o! shang gou huo, kao jia de fu lou si.	<i>Gaily echo A Song of Courtyard Flowers.</i>

¹¹ Zhou 2015, pp. 115-119, 125-132; v. anche la pagina web dell’artista: http://wendagu.com/installation/forest_of_stone_stèles/concept.html.

¹² Bynner 2019, p. 223.



Fig. 78. 'Forest di stele' di Xian, Xi'an Beilin Museum (fonte Wikipedia, public domain).

e ne fa una 'ritraduzione':

Secret emissary De Meng, powered by horse's hoof, is on his way to Tu Zhe Mountain. Ten counties can be occupied within days.

Horrifying killing in ghostly woods; bloody will to conquer Tawen under the sun.

Two triumphant, brave warriors leading the troops suddenly attack and furiously sweep the north.

Auspicious snow sparkles on golden shields.

Oh! Reward the army with bounties and surround the campfire at the De Fu Lou Temple.

'L'emissario segreto De Meng, spinto dallo zoccolo di un cavallo, è in viaggio verso il Monte Tu Zhe. Dieci contee possono essere occupate in pochi giorni.

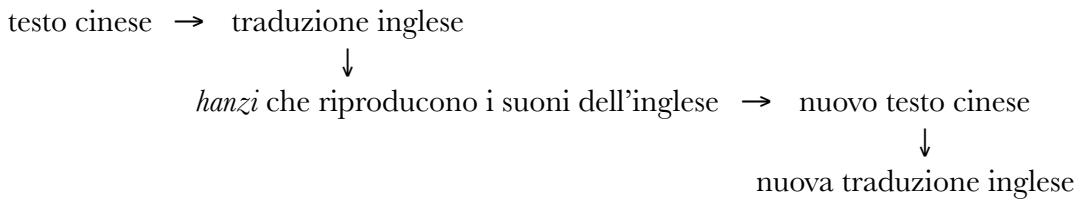
Uccisioni terrificanti in boschi spettrali; sanguinosa volontà di conquistare Tawen sotto il sole.

Due guerrieri trionfanti e coraggiosi alla guida delle truppe attaccano all'improvviso e devastano furiosamente il nord. La neve propizia brilla sugli scudi dorati.

Oh! Ricompensa l'esercito con taglie e circonda il falò al Tempio De Fu Lou'.

Come ne *La storia del Signor Shi che mangiava i leoni* vista sopra, la scrittura serve a riprodurre suoni: ma mentre nella storia del signor Shi il 'gioco' sta nel costruire un racconto con un senso compiuto utilizzando sempre suoni simili con sinogrammi diversi (il titolo 施氏食獅史 si legge *shī shì shí shī shī*), nella ritraduzione di Wenda Gu i suoni

dell’inglese sono resi con sinogrammi che danno un testo completamente diverso. Il percorso che l’artista compie è una sorta di andata e ritorno su binari diversi:



Ci si muove in territori complicati, persino pericolosi: una poesia del periodo Tang che offre un quadro di serenità diventa una tragica visione di guerra, terribili immagini di morte. La traduzione per assonanza e non per significato è sicuramente antica: già Plauto, nel *Poenulus*, aveva giocato con i suoni, facendo tradurre ad un suo personaggio parole fenicie non per il loro significato, ma per la loro assonanza col latino: ai vv. 998-999, ad esempio, il protagonista Annone, cartaginese, saluta dicendo *donni*, resa del saluto punico 'DNY, /adoni/, che il traduttore Milfione rende con *Doni volt tibi | dare hic nescio quid. audin pollicitarier?* 'Vuol darti un dono, non so cosa. Senti che te lo promette?'. Ma è un gioco che serve a divertire gli spettatori romani.

L’artista cinese, invece, non si muove nel territorio dell’incomunicabilità, ma in quello della comunicazione ‘sbagliata’. Citando le parole di Wenda Gu:¹³

Language is the power of mind and manipulation. Think only of propaganda. Groups use language to impose their ideas on you. You learn to be controlled through their propaganda. It's very political. That's why the dictator is not as comfortable with the language inherited from the old emperor: He wants to establish his own language, currency, and so on to affirm his authority. Cultural texts encode political power.

Il linguaggio è il potere della mente e della manipolazione. Si pensi solo alla propaganda. I gruppi usano il linguaggio per imporre le proprie idee. Si impara a essere controllati attraverso la loro propaganda. È molto politico. Ecco perché il dittatore non si sente a suo agio con la lingua ereditata dal vecchio imperatore: vuole stabilire la propria lingua, la propria valuta e così via per affermare la propria autorità. I testi culturali codificano il potere politico.

Il rapporto tra scrittura ed oralità si dipana attraverso barriere linguistiche che sono difficili da abbattere. Il sogno di una lingua universale è alla base delle tante lingue inventate – l’esperanto, il volapük... –, ma nessuna si è imposta, così come non si è mai

¹³ Leung, Kaplan 1999, p. 95.

imposta alcuna scrittura universale, come la Visible Speech inventata nel 1867 da Alexander Melville Bell, padre di Alexander Graham Bell.



Fig. 79. Labirinto inciso su una parete a Pompei (CIL IV, 2331).

(Quasi) una conclusione

Finite di scrivere queste pagine, riletto quanto ho fin qui scritto, mi accorgo che dal progetto iniziale questo volume ha preso una direzione propria.

Voleva essere una storia della scrittura, del concetto di scrittura, questo volume è diventato invece una riflessione sulla parola ‘scrittura’, nei suoi vari ambiti semantici:

- scrittura come sequenza di segni grafici;
 - scrittura come attività di tracciare segni su un supporto;
 - scrittura come atto creativo di composizione di opere letterarie;
 - ...
- e, soprattutto,
- scrittura come rappresentazione.

Perché, la scrittura, come la lingua, è un segno identitario.

La scrittura si muove tra materialità, processo creativo e funzione espressiva. Nella sua accezione più ampia, non si limita alla mera produzione di segni grafici su un supporto fisico: rappresenta, infatti un’attività complessa e multifunzionale che si manifesta su più livelli.

In primo luogo, è un’azione materiale e tecnica di incisione o tracciamento di simboli su un supporto, un processo che ha richiesto, nel corso della storia, l’evoluzione di strumenti e metodologie specifiche. Da questo punto di vista, la scrittura si configura come un sistema di notazione che ha permesso la registrazione e la conservazione del pensiero, superando i limiti della memoria orale.

In secondo luogo, è un atto creativo che trascende la semplice riproduzione di suoni o concetti: è anche il mezzo attraverso cui si strutturano e si organizzano le idee, dando forma a opere letterarie, scientifiche, filosofiche e di altro genere. Tale dimensione creativa non si esaurisce nella produzione di testi convenzionali, ma si estende a tutte le forme di comunicazione scritta che richiedono un’elaborazione concettuale e stilistica. Infine, e forse più profondamente, la scrittura svolge una cruciale funzione espressiva e identitaria. Attraverso il testo, l’individuo non si limita a esternare una parte dei propri pensieri, ma opera una selezione e una strutturazione consapevole di essi. In questo processo, l’autore si ‘mostra’ al lettore, ma non in modo neutro: la scelta del linguaggio, dello stile e dei contenuti diventa uno strumento per costruire una specifica rappresentazione di sé. Tale atto di auto-presentazione è intrinsecamente strategico, in quanto l’autore modella la propria immagine in base al contesto comunicativo e

all'audience di riferimento. La scrittura diventa così un mezzo per negoziare la propria identità, consolidando o mettendo in discussione percezioni preesistenti.

Nessuna cultura vuol rinunciare alla propria identità. La scrittura, alla fine, è un labirinto nel quale ci si addentra, inconsapevolmente, per incontrare gli altri, cercando di mostrare il meglio di sé.

l'espace (suite et fin)

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il "n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltre dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : « Ici, on consulte le Bottin » et « Casse-croûte à toute heure ».

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.

Paris, 1973-1974

'lo spazio (seguito e fine)

Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati; luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti:

Il mio paese natale, la culla della mia famiglia, la casa dove sarei nato, l'albero che avrei visto crescere (che mio padre avrebbe piantato il giorno della mia nascita), la soffitta della mia infanzia gremita di ricordi intatti...

Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo. 'I miei spazi sono fragili: il tempo li consumerà, li distruggerà: niente somiglierà più a quel che era, i miei ricordi mi tradiranno, l'oblio s'infiltrerà nella mia memoria, guarderò senza riconoscerle alcune foto ingiallite dal bordo tutto strappato. Non ci sarà più la scritta in lettere di porcellana bianca incollate ad arco sulla vetrina del piccolo caffè della rue Coquillière: 'Qui si consulta l'elenco telefonico' e 'Spuntini a tutte le ore'.

(Quasi) una conclusione

Come la sabbia scorre tra le dita, così fonde lo spazio. Il tempo lo porta via con sé e non me ne lascia che brandelli informi:

Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno.

Parigi, 1973-1974'

Georges Perec, *Specie di spazi*.

Abbreviazioni bibliografiche

- Acosta 1590: J. de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla; ed. F. del Pino-Díaz, Madrid, 2008.
- Amadasi Guzzo 1987: M.G. Amadasi Guzzo, *Iscrizioni semitiche di Nord-Ovest in contesti greci e italici (X-VII se. a.C.)*, Dialoghi di archeologia, ser. III, 5, 2, pp. 13-27.
- Anderson 1854: T. Anderson, *Interesting Account of Thomas Anderson, a Slave, Taken from His Own Lips*, ed. J.P. Clark, s.l.
- Annamalai 2008: E. Annamalai, *Contexts of Multilingualism*, in B.B. Kachru, Y. Kachru, S.N. Sridhar (eds.), *Language in South Asia*, Cambridge, pp. 223-234.
- Bayiltmiş Öğütçü 2017: O. Bayiltmiş Öğütçü, *A Pictorial Utopia: The Kelmscott Chaucer*, Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 57, 2, pp. 1055-1069.
- Barker 1988: N. Barker, *About the Works now newly Imprinted*, Palo Alto.
- Baroni, Vitta 2003: D. Baroni, M. Vitta, *Storia del design grafico*, Milano.
- Barthes 1985: R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino (ed. or. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982).
- Bauer 1930: E. Bauer, *Entzifferung der Keilschrifttafeln von Ras Shamra*, Halle.
- Baumann 1995: A. Baumann, *s.v. קְרֵבֶת*, in H. Ringgren, G.J. Botterweck, H.-J. Fabry (eds.), *Theological Dictionary of the Old Testament*, 7, Grand Rapids, pp. 480-483.
- Bellagamba, Greene, Klein (eds.) 2013: A. Bellagamba, S.E. Greene, M.A. Klein (eds.), *African Voices on Slavery and the Slave Trade*, Cambridge.
- Bellagamba, Greene, Klein (eds.) 2016: A. Bellagamba, S.E. Greene, M.A. Klein (eds.), *African Voices on Slavery and the Slave Trade*, 2. *Essays on Sources and Methods*, Cambridge.
- Bellos 2007²: G. Bellos, *s.v. Perec, Georges*, in F. Skolnik, M. Berenbaum (eds.), *Encyclopaedia Judaica*, 15, Detroit, p. 758.
- Bénabou 1985: M. Bénabou, *Perec et la judéité*, Cahiers Georges Perec, 1. Colloque de Cerisy, pp. 15-30.
- Bénabou 2004: M. Bénabou, *Jewishness to the Aesthetics of Lack*, Yale French Studies, 105, pp. 20-35.
- Benenson 2010: *Emoji Dick; or The Whale by Herman Melville*, Edited and Compiled by Fred Benenson, Translation by Amazon Mechanical Turk, s.l.
- Benvenuto, Pompeo 2022: M.C. Benvenuto, F. Pompeo, *La lingua degli antichi Persiani*, Milano.
- Bernardini, Botto 2015: P. Bernardini, M. Botto, *The “Phoenician” Bronzes from the Italian Peninsula and Sardinia*, in J. Jiménez Ávila (ed.), *Phoenician bronzes in Mediterranean*, Madrid, pp. 295-373.

- Bynner 2019: W. Bynner, *The Jade Mountain. A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the T'ang Dynasty 618-907 from the texts of Dr. Kiang Kang-Hu* (Celebrating the 90th Anniversary of 1st Edition. A Special English-Chinese Edition), s.l. (ed. or. 1929).
- Bleek 1862: W.H.I. Bleek, *A Comparative Grammar of South African Languages*, I. *Phonology*, London.
- Borges 2003: J.-L. Borges, *Finzioni*, Milano.
- Bosman 1705: W. Bosman, *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea, Divided into the Gold, the Slave, and the Ivory Coasts*, London (ed. or. *Naukeurige beschrijving van de Guinese Goud- en Slavekust*, Utrecht, 1704).
- Bradbury 1953: R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York.
- Brokaw 2002: G. Brokaw, *Khipu Numeracy and Alphabetic Literacy in the Andes: Felipe Guaman Poma de Ayala's Nueva corónica y buen gobierno*, Colonial Latin American Review, 11, 2, pp. 275-303.
- Brokaw 2003: G. Brokaw, *The Poetics of Khipu Historiography: Felipe Guaman Poma de Ayala and the Khipukamayuqs from Pacariqtambo*, Latin American Research Review, 38, 3, pp. 111-147.
- de Brosses 1765: C. de Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, Paris.
- Brown (ed.) 2006²: K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Amsterdam.
- Bshary 2006²: R. Bshary, s.v. *Animal Communication: Deception and Honest Signaling*, in Brown (ed.) 2006², 1, pp. 267-270.
- Buccellati 2013: G. Buccellati, *Alle origini della politica. La formazione e la crescita dello Stato in Siro-Mesopotamia*, Milano.
- Buzi, Soldati 2021: P. Buzi, A. Soldati, *La lingua copta*, Milano.
- Campus 2011: A. Campus, *Iscrizioni fenicie sui beni di prestigio. Tre esempi occidentali*, Scienze dell'antichità, 12, pp. 429-439.
- Campus 2019: A. Campus, *Il corvo e la scrivania. Medium, messaggio, messaggi*, Roma.
- Campus 2022: A. Campus, *Il silenzio della scrittura*, Tivoli.
- Campus 2023a: A. Campus, *Invenzione di scritture. Alcuni esempi*, in A. Ercolani, I. Oggiano (a cura di), *Scrittura e scritture. Invenzione, innovazione e applicazione*, Roma, pp. 43-61.
- Campus 2023b: A. Campus, *Scritture che non dicono*, in A. Campus, A. Chahoud, G. Lusini, S. Marchesini (a cura di), *Tempus tacendi. Quando il silenzio comunica. Miscellanea internazionale multidisciplinare*, Verona, pp. 191-211.
- Campus 2024a: A. Campus, *Dai Fenici ai Greci: storie di alfabeti*, in A. Inglese, A. Campus, *Percorsi di ricerca di epigrafia greca*, pp. 71-109.
- Campus 2024b: A. Campus, *Tradizione e traduzione: il De Pallio di Tertulliano*, TranScript, 3, pp. 9-19.
- Campus c.s.: A. Campus, *I Fenici come problema*.
- Carelman 1973: J. Carelman, *Catalogue d'objets introuvables, et cependant indispensables aux personnes telles que: acrobates, ajusteurs, amateurs d'art...*, Paris.
- Carroll 1871: L. Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London.
- Carroll 1876: L. Carroll, *The Hunting of the Snark (An Agony in 8 Fits)*, London.
- Cattani 2001: A. Cattani, *Botta e risposta. L'arte della replica*, Bologna.
- Cavallo 2008: G. Cavallo, *La scrittura greca e latina dei papiri*, Pisa-Roma.

Abbreviazioni bibliografiche

- Cavallo, Chartier 1995: G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari.
- Cervelló Autuori 2016²: J. Cervelló Autuori, *Escrituras, lengua y cultura en el antiguo Egipto*, Barcelona.
- Chalmeta 1993²: P. Chalmeta, *s.v. Mozarab*, in C.E. Bosworth, E.J. Van Donzel, W. P. Heinrichs, C. Pellat (eds.), *The Encyclopaedia of Islam*, 8, Leiden-New York, pp. 246-249.
- Chiang 1998: T. Chiang, *Story of Your Life*, Starlight, 2, November 1998.
- Chiusaroli, Monti, Sagati 2017: F. Chiusaroli, J. Monti, F. Sagati, *Pinocchio in Emojitaliano*, Sesto Fiorentino.
- Choudhry 2016: S. Choudhry, *Language*, in S. Choudhry, M. Khosla, P.B. Mehta (eds.), *The Oxford Handbook of the Indian Constitution*, Oxford, pp. 180-195.
- Chrisomalis 2009: S. Chrisomalis, *The Origins and Co-Evolution of Literacy and Numeracy*, in D.R. Olson, N. Torrance (eds.), *The Cambridge Handbook of Literacy*, Cambridge, pp. 59-74.
- Civil 1985: M. Civil, *Sur les “livres d’écolier” à l’époque paléo-babylonienne*, in J.-M. Durand, J.-R. Kupper (éds.), *Miscellanea Babylonica. Mélanges offerts à Maurice Birot*, Paris, pp. 67-78.
- Civiletti 2002: M. Civiletti, *Filostrato*, *Vite dei sofisti*, introduzione, traduzione e note di M. Civiletti, Milano.
- Cohn, Engelen, Schilperoord 2019: N. Cohn, J. Engelen, J. Schilperoord, *The Grammar of Emoj? Constraints on Communicative Pictorial Sequencing*, Cognitive Research: Principles and Implications, 4, 33 (<https://link.springer.com/article/10.1186/s41235-019-0177-0>).
- Coulmas 2016: F. Coulmas, *Guardians of Language. Twenty Voices Through History*, Oxford.
- Crowder 1986: R.G. Crowder, *Psicologia della lettura*, Bologna (ed. or. *The Psychology of Reading. An Introduction*, New York, 1982).
- Cruz-Uribe 2018: E. Cruz-Uribe, *The Last Demotic Inscription*, in K. Donker van Heel, F.A.J. Hoogendoijk, C.J. Martin (eds.), *Hieratic, Demotic and Greek Studies and Text Editions. Of Making many Books there Is no End: Festschrift in Honour of Sven P. Vleeming*, Leiden-Boston, pp. 6-8.
- Cugoano 1787: O. Cugoano, *Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species*, London.
- Curatola Petrocchi, de la Puente Luna (eds.) 2013: M. Curatola Petrocchi, J.C. de la Puente Luna (eds.), *El quipu colonial. Estudios y materiales*, Lima.
- D’Agostino 2016: F. D’Agostino, *La lingua di Babilonia*, Milano.
- D’Agostino 2019: F. D’Agostino, *La lingua dei Sumeri*, Milano.
- Daniels 1996: P.T. Daniels, *The Study of Writing Systems*, in P.T. Daniels, W. Bright (eds.), *The World’s Writing Systems*, New York, pp. 3-17.
- Daniels 2018: P.T. Daniels, *An Exploration of Writing*, Sheffield.
- D’Arcens (ed.) 2016: L. D’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge.
- DCH: D.J.A. Clines (ed.), *The Dictionary of Classical Hebrew*, 1-8, Sheffield, 1993-2011.
- DeFrancis 1977: J. DeFrancis, *Colonialism and Language Policy in Viet Nam*, The Hague.
- Dehaene 2009: S. Dehaene, *I neuroni della lettura*, Milano (ed. or. *Les neurones de la lecture*, Paris, 2007).

- de Maret 2013: P. de Maret, *Archaeologies of the Bantu Expansion*, in P. Mitchell, P. Lane (eds.), *The Oxford Handbook of African Archaeology*, Oxford, pp. 627-643.
- Demattè 2022: P. Demattè, *The Origins of Chinese Writing*, Oxford-New York.
- Deshpande 2008: M.M. Deshpande, *Sanskrit in the South Asian Sociolinguistic Context*, in Kachru, Kachru, Sridhar (eds.) 2008, pp. 177-188.
- Dhorme 1930: E. Dhorme, *Première traduction des textes phéniciens de Ras Shamra*, Revue Biblique, 40, pp. 32-56.
- Dietrich, Loretz 1989: M. Dietrich, O. Loretz, *The Cuneiform Alphabets of Ugarit*, Ugarit-Forschungen, 21, pp. 101-112.
- Dreyer 1998: G. Dreyer, *Umm El-Qaab*, 1. *Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, Mainz am Rhein.
- Dreyer 2011: G. Dreyer, *Tomb U-j: A Royal Burial of Dynasty 0 at Abydos*, in E. Teeter (ed.), *Before the Pyramids: The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago, pp. 127-136.
- Dreyfus 1974: J. Dreyfus, *New Light on the Design of Types for the Kelmscott and Doves Presses*, The Library, s. 5, 29, 1, March, pp. 36-41.
- Drucker 2006: J. Drucker, *Quantum Leap: Beyond Literal Materiality*, in M. Bierut, W. Drenttel, S. Heller (eds.), *Looking Closer. 5, Critical Writings on Graphic Design*, New York, pp. 26-32.
- Duthie 2023: *The Kokinshū: Selected Poems*, translated and introduced by T. Duthie, New York.
- Engel 2013: E.-M. Engel, *The Organisation of a Nascent State: Egypt until the Beginning of the 4th Dynasty*, in J.C. Moreno García (ed.), *Ancient Egyptian Administration*, Leiden-Boston, pp. 19-40.
- Equiano 1789: O. Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself*, 1-2, London.
- Fisch (ed.) 2007: A.A. Fisch (ed.), *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, Cambridge.
- Floch 2016²: J.-M. Floch, *Identità visive: Waterman, Apple, IBM, Chanel, Ikea e altri casi di marca*, Milano (ed. or. Paris, 2010²).
- Forsdick, Leak, Phillips (eds.) 2019: C. Forsdick, A. Leak, R. Phillips (eds.), *George Perec's Geographies: Material, Performative and Textual Spaces*, London.
- Fragasso, Carlino 2023: G. Fragasso, M. Carlino, *The Origin of the Popular Iconic Heart Symbol: Fiction or Facts?*, Journal of Visual Communication in Medicine, 46, 4, pp. 192-196.
- Francia, Pisaniello 2019: R. Francia, V. Pisaniello, *La lingua degli Ittiti*, Milano.
- Fraser, Li (eds.) 2020: S.E. Fraser, Y.-C. Li (eds.), *Xu Bing, Beyond the Book from the Sky*, Singapore.
- Freud 1914: S. Freud, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, Jahrbuch der Psychoanalyse, 6, pp. 207-260 (trad. it. in S. Freud, *Opere*, 7. 1912-1914. *Totem e tabù e altri scritti*, edizione diretta da C.L. Musatti, Torino, 1975, pp. 381-438).
- Frixione, Lombardi 2015: M. Frixione, F. Lombardi, *Street Signs and Ikea Instruction Sheets: Pragmatics and Pictorial Communication*, Review of Philosophy and Psychology, 6, 1, pp. 133-149.
- Garbini 2003: G. Garbini, *Mito e storia nella Bibbia*, Brescia.
- Garbini 2008: G. Garbini, *Scrivere la storia d'Israele. Vicende e memorie ebraiche*, Brescia.

Abbreviazioni bibliografiche

- Gardner 1971: M. Gardner, *L. Carroll, Alice. Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* & *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, con le illustrazioni originali di John Tenniel, Milano (ed. or. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland* & *Through the Looking Glass by Lewis Carroll*, Illustrated by John Tenniel, New York, 1960).
- Gardner 1990: M. Gardner, *More Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland* & *Through the Looking-Glass and What Alice Found there*, New York.
- Gardner 2000: M. Gardner, *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland* & *Through the Looking-Glass. Definitive edition*, New York.
- Gates 2014²: H.L. Gates, Jr., *The Signifying Monkey. A Theory of African American Literary Criticism* {Twenty-Fifth-Anniversary Edition}, Oxford-New York.
- Gatta 2020: M. Gatta, *Per una fragilità della conoscenza: il manoscritto Voynich. Un testo limite*, in A. Campus, S. Marchesini, P. Poccetti (a cura di), *Scritture nascoste, scritture invisibili. Quando il medium non fa “passare” il messaggio. Miscellanea internazionale multidisciplinare*, Verona, pp. 163-191.
- Geller 1983: M.J. Geller, *More Graeco-Babylonica*, Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie, 73, pp. 114-120.
- Glasgow 1999: E. Glasgow, *The Origin of the Kelmscott Press*, Library Review, 48, 4, pp. 195-197.
- Gottardo 2014: M. Gottardo, *Zhao Yuanren traduttore. Le avventure di Alice in Cina*, in M. Abbiati, F. Greselin (a cura di), *Il liuto e i libri: Studi in onore di Mario Sabattini*, Venezia, pp. 407-419.
- Gouadec 1990: D. Gouadec, *Traduction signalétique*, Meta, Journal des traducteurs, Translators' Journal, 35, 2, pp. 332-341.
- Griffith 1935-1937: F.L. Griffith, *Catalogue of the Demotic Graffiti of the Dodecaschoenus, Plates*, Oxford.
- Gronniosaw 1770: J.A.U. Gronniosaw, *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince*. Ed. Walter Shirley, Bath.
- Han 2009: Han J., *Chinese Characters*, translated by Wang Guozhen and Zhou Ling, Beijing.
- Handel 2013: Z. Handel, *Can a Logographic Script be Simplified? Lessons from the 20th Century Chinese Writing Reform Informed by Recent Psycholinguistic Research*, Scripta, 13, pp. 21-66.
- Harris 1992: V.J. Harris, *African-American Conceptions of Literacy: A Historical Perspective*, Theory into Practice, 31, 4, pp. 276-286.
- Hayman 2004: A.P. Hayman, *Sefer Yesira. Edition, Translation and Text-Critical Commentary*, Tübingen.
- Heinrich 2021: P. Heinrich, *Language Modernization in the Chinese Character Cultural Sphere: China, Japan, Korea and Vietnam*, in W. Ayres-Bennett, J. Bellamy (eds.), *The Cambridge Handbook of Language Standardization*, Cambridge, pp. 576-596.
- Heldt 2005: G. Heldt, *Writing like a Man: Poetic Literacy, Textual Property, and Gender in the “Tosa Diary”*, The Journal of Asian Studies, 64, 1, pp. 7-34.
- Heldt 2019: G. Heldt, *Liquid Landscapes: Tosa Nikki’s Pioneering Poetic Contribution to Travelogue Prose*, Japan Review, 32, pp. 17-43.
- Helekar (ed.) 2013: S.A. Helekar (ed.), *Animal Models of Speech and Language Disorders*, New York.

- Heilmann 2020: J. Heilmann, *Reading Early New Testament Manuscripts. Scriptio continua, "Reading Aids", and Other Characteristic Features*, in A. Krauss, J. Leipziger, F. Schücking-Jungblut (eds.), *Material Aspects of Reading in Ancient and Medieval Cultures. Materiality, Presence and Performance*, Berlin-Boston (MA), pp. 177-196.
- Hopkins 2013: W.D. Hopkins, *Apes, Language, and the Brain*, in Helekar (ed.) 2013, pp. 263-288.
- Hulbert 2018: G.F. Hulbert, *Emoji: Lingua Franca or Passing Fancy?*, IT Professional, September/October, pp. 14-19.
- Husson (ed.) 2016: J.-P. Husson (ed.), *La memoria del mundo inca. Guaman Poma y la escritura de la Nueva corónica*, Lima.
- Jarry 1984: A. Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Milano (ed. or. *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Paris, 1911).
- Jea 1811: J. Jea, *The Life, History, and Unparalleled Sufferings of John Jea, the African Preacher. Compiled and Written by Himself*, Portsea.
- Kachru, Kachru, Sridhar (eds.) 2008: B.B. Kachru, Y. Kachru, S.N. Sridhar (eds.), *Language in South Asia*, Cambridge.
- Kalra, Dutt 2020: R. Kalra, A.K. Dutt, *Exploring Linguistic Diversity in India: A Spatial Analysis*, in Brunn, Kehrein (eds.) 2020, pp. 391-403.
- Kassis 2000: H.E. Kassis, *The Mozarabs*, in Menocal, Scheindlin, Sells (eds.) 2000, pp. 417-434.
- Kristoffersson 2014: S. Kristoffersson, *Design by IKEA: A Cultural History*, London-New York.
- Kelly 2018: P. Kelly, *The Art of not Being Legible*, Terrain [Online], 70; URL : <http://journals.openedition.org/terrain/17103>.
- Lang 2021: M. Lang, *Akkadian and the Greek Alphabet (Graeco-Babylonica)*, in J.-P. Vita (ed.), *History of the Akkadian Language*, I. *Linguistic Background and Early Periods*, Leiden-Boston, pp. 102-125.
- Ledyard 1990: G.K. Ledyard, *The Korean Language Reform of 1446*, Seoul.
- Lee 1892: F.W. Lee, *Some Thoughts upon Beauty in Typography Suggested by the Work of Mr. William Morris at the Kelmscott Press*, The Knight Errant, 1, 2 (Jul.), pp. 53-63.
- Lee, Ramsey 2011: K.-M. Lee, S.R. Ramsey, *A History of the Korean Language*, Cambridge.
- Lejeune 1991: P. Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris.
- Leonardi 2022: V. Leonardi, *Communication Challenges and Transformations in the Digital Era: Emoji Language and Emoji Translation*, Language and Semiotic Studies, 8, 3, pp. 22-44.
- Leung, Kaplan 1999: S. Leung, J.A. Kaplan, *Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay*, Art Journal 58, 3, pp. 87-99.
- Lionni 1976: L. Lionni *La botanica parallela*, Milano.
- Liverani 2003: M. Liverani, *Oltre la Bibbia. Storia antica di Israele*, Roma-Bari.
- Lloyd 1996² (a cura di): A.B. Lloyd (a cura di), *Erodoto, Le storie. Libro II. L'Egitto*, Milano.
- Logan, McLuhan 2016: R.K Logan, M. McLuhan, *The Future of the Library*, New York.
- Longo 2020: U. Longo, "Tra un manifesto e lo specchio". *Piccola storia del medievalismo tra diaframmi, maniere e pretesti*, Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 122, pp. 383-405.

Abbreviazioni bibliografiche

- López-Morillas 2000: C. López-Morillas, *Language*, in Menocal, Scheindlin, Sells (eds.) 2000, pp. 33-59.
- Lyon, Shaywitz, Shaywitz 2003: G.R. Lyon, S.E. Shaywitz, B.A. Shaywitz, *A Definition of Dyslexia*, *Annals of Dyslexia*, 53, pp. 1-14.
- Mackey 2002: C. Mackey, *The Continuing Khipu Traditions: Principles and Practices*, in Quilter, Urton (eds.) 2002, pp. 320-347.
- Malley 1894: G. Malley, *Picture-Writing of the American Indians*, Washington, DC.
- Mangano 2019: D. Mangano, *Ikea e altre semiosfere. Laboratorio di sociosemiotica*, Sesto San Giovanni.
- Marrant 1785: J. Marrant. *A Narrative of the Lord's Wonderful Dealings with John Marrant, a Black, (Now gone to Breach the Gospel in Nova-Scotia) Born in New-York, in North-America, Taken down from his own Relation, arranged, corrected and published, By the Rev. Mr. Aldridge*, London, in R. VanDerBeets (ed.) 1973, pp. 177-192.
- Matoïan (éd.) 2021: V. Matoïan (éd.), *Ougarit, un anniversaire, bilans et recherches en cours* (Ras Shamra - Ougarit XXVIII), Leuven-Paris-Bristol, CT.
- McAdams 2018: D.P. McAdams, *Narrative Identity: What Is It? What Does It Do? How Do You Measure It?*, Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theory, Research, and Clinical Practice, 37, 3, pp. 359-372.
- McAdams, Josselson, Lieblich 2006: D.P. McAdams, R. Josselson, A. Lieblich, *Introduction*, in McAdams, Josselson, Lieblich (eds.) 2006, pp. 3-11.
- McAdams, Josselson, Lieblich (eds.) 2006: D.P. McAdams, R. Josselson, A. Lieblich (eds.), *Identity and Story: Creating Self in Narrative*, Washington, DC.
- McLaughlin 2008: F. McLaughlin, *Senegal: The Emergence of a National Lingua Franca*, in A. Simpson (ed.), *Language and National Identity in Africa*, Oxford, pp. 79-97.
- McLean et al. 2020: K.C. McLean et al., *The Empirical Structure of Narrative Identity: The Initial Big Three*, Journal of Personality and Social Psychology: Personality Processes and Individual Differences, 119, 4, pp. 920-944.
- McLuhan 1964: M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London-New York (Cambridge, Mass. 1994²) (prima trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, 1967).
- McLuhan, Fiore 1967: M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Message*, produced by J. Agel, New York.
- Medrano 2023: M. Medrano, *The 'Paper Khipus' of the Early Colonial Andes*, in L.E. Bennison-Chapman (ed.), *Bookkeeping Without Writing: Early Administrative Technologies in Context. Proceedings of the Netherlands Institute for the Near East (NINO) Postdoctoral Research Fellow First Annual Conference, 5th and 6th February 2021*, Leiden-Leuven, pp. 201-229.
- Menocal, Scheindlin, Sells (eds.) 2000: M.R. Menocal, R.P. Scheindlin, M. Sells (eds.), *The Literature of al-Andalus*, Cambridge-New York.
- Miccinelli, Animato 1989²: C. Miccinelli, C. Animato, *Quipu. Il nodo parlante dei misteriosi Incas*, Genova.
- Minh-Hàng, O'Harrow 2007: L. Minh-Hàng, S. O'Harrow, *Vietnam*, in A. Simpson (ed.), *Language and National Identity in Asia*, Oxford, pp. 415-441.
- Mirdehghan 2010: M. Mirdehghan, *Persian, Urdu, and Pashto: A Comparative Orthographic Analysis*, Writing Systems Research, 2, 1, pp. 9-23.

- Miller 2013: E.C. Miller, *Slow Print: Literary Radicalism and Late Victorian Print Culture*, Stanford, CA.
- Mityagina, Volkova 2019: V. Mityagina, I. Volkova, *Localization in Translation Theory and Practice: Historical and Cultural View (The Case of Fiction Adaptation)*, SHS Web of Conferences 69, 129, pp. 1-6.
- Molfese, Molfese, Molnar, Beswick 2006²: V. Molfese, D. Molfese, A. Molnar, J. Beswick, s.v. *Developmental Dyslexia and Dysgraphia*, in Brown (ed.) 2006², 3, pp. 485-491.
- Montaner Frutos 2010: A. Montaner Frutos, *Rodrigo el Campeador como princeps en los siglos XI y XII*, e-Spania [Online], 10 (diciembre 2010), consultato il 26 agosto 2025. URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/20201>.
- Morris 1898: W. Morris, *A Note by William Morris on His Aims in Founding the Kelmscott Press Together With a Short Description of the Press by S. C. Cockerell, & an Annotated List of the Books Printed thereat*, London, pp. 1-6 (ora in N. Kelvin, H. Harrison (eds.), *Collected Letters of William Morris, 3. 1881-1884*, Princeton, 1996, pp. 493-495).
- Naguib 2006²a: M. Naguib, s.v. *Animal Communication: Dialogues*, in Brown (ed.) 2006², 1, pp. 270-272.
- Naguib 2006²b: M. Naguib, s.v. *Animal Communication: Overview*, in Brown (ed.) 2006², pp. 276-284.
- Neri 2000: D. Neri, *Le coppe fenicie della Tomba Bernardini nel Museo di Villa Giulia*, Livorno 2000.
- Nguyễn Phu Phong 1978: Nguyễn Phu Phong, *A propos du Nôm, écriture démotique vietnamienne*, Cahiers de linguistique - Asie orientale, 4, pp. 43-55.
- Nguyễn, Bùi 2020: T.-C. Nguyễn, A.C. Bùi, *The Chinese Script, Confucian Script, and Nôm Script: Some Reflections on Writing and Politics in Monarchical Vietnam*, Journal of Chinese Writing Systems, 4, 3, pp. 146-160.
- Nicholson 1913: A.W.W. Nicholson, *Brief Sketch of the Life and Labors of Rev. Alexander Bettis. Also an Account of the Founding and Development of the Bettis Academy*, Trenton, S.C.
- Nurse 2006²: D. Nurse, s.v. *Bantu Languages*, in K. Brown (ed.) 2006², pp. 679-685.
- Obenga 1981: T. Obenga, *Sources and Specific Techniques Used in African History: General Outline*, in J. Ki-Zerbo (ed.), *General History of Africa, I. Methodology and African Prehistory*, Paris-London, pp. 72-86.
- OGIS: W. Dittenberger, *Orientis Graeci inscriptiones selectae*, Leipzig 1903-1905.
- Olivieri 2008: D. Olivieri, *The Kelmscott "Chaucer"*, Art Institute of Chicago Museum Studies, 34, 2, pp. 43-44, 93.
- Origlia (a cura di) 1988: Sei Shōnagon, *Note del guanciale. Makura no Sōshi*, a cura di L. Origlia, Milano.
- Orsi 2012: Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di M.T. Orsi, Torino.
- Pae, Bae, Yi 2019: H.K. Pae, S. Bae, K. Yi, *Is the Consonant Primacy Script-Universal or Script-Specific? Evidence from Non-Roman Script Korean Hangul*, Reading and Writing: An Interdisciplinary Journal, 32, 4, pp. 1085-1106.
- Parker 1895: A. Parker, *Recollections of Slavery Times*, Worcester, Mass.
- Peake 2006²: T. Peake, s.v. *Animal Communication Networks*, in Brown (ed.) 2006², I, pp. 264-267.

Abbreviazioni bibliografiche

- Perec 1972: G. Perec, *Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant, Cause commune*, 1 (mai), p. 19-20 (ora in Perec 1990)
- Perec 1973a: G. Perec, *Approches de quoi ?, Cause commune*, 5 (février), p. 3-4.
- Perec 1973b: G. Perec, *La boutique obscure. 124 rêves*, Paris (trad. it. Macerata, 2008).
- Perec 1974: G. Perec, *Espèce d'espace*, Paris (trad. it. Torino, 2008).
- Perec 1975a: G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris (trad. it. Torino, 2005).
- Perec 1975b: G. Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris (trad. it. Torino 1994).
- Perec 1979a: G. Perec, *J'aime, j'ai n'aime pas*, L'arc, 76 (ora in *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, Nantes, 2019).
- Perec 1979b: G. Perec, *Le rêve et le texte*, Le Nouvel Observateur, 741, 22 janvier 1979, p. 46, pubblicato con il titolo *Mon expérience de rêveur* (ora in Perec 1990).
- Perec 1985: G. Perec, *Penser/Classer*, Paris (trad. it. Milano 1989).
- Perec 1990: G. Perec, *Je suis né*, Paris (trad. it. Torino 1992).
- Perec 2008: G. Perec, *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Paris (ed. or. in *Enseignement programmé*, 4) (trad. it. *L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento*, Torino 2010).
- Pernigotti 2002: S. Pernigotti, *Leggere i geroglifici. Scrittura e cultura dell'antico Egitto*, Imola.
- Petrucci 1992²: A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma.
- Petrucci 2002: A. Petrucci, *Prima lezione di paleografia*, Roma-Bari.
- Petrucci 2017: A. Petrucci, *Letteratura italiana. Una storia attraverso la scrittura*, Roma.
- Peterson 1991: W.S. Peterson, *The Kelmscott Press*, Berkeley.
- Pike 1967²: K.L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, The Hague-Paris.
- Piquette 2018: K.E. Piquette, *An Archaeology of Art and Writing. Early Egyptian Labels in Context*, Cologne.
- Pomeroy 2007: S.B. Pomeroy, *The Murder of Regilla: A Case of Domestic Violence in Antiquity*, Cambridge, Mass.-London.
- Porteous 1999: N.W. Porteous, *Daniele. Traduzione e commento*, Brescia (ed. or. London, 1985²).
- Prieto 2024: A.I. Prieto, *The Theologian and the Empire: A Biography of José de Acosta (1540-1600)*, Leiden-Boston.
- Ratcliff 1996: M. Ratcliff, *The Pahawh Hmong Script*, in Daniels 1996, pp. 619-624.
- Quilter, Urton (eds.) 2002: J. Quilter, G. Urton (eds.), *Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipu*, Austin.
- Quirke, Andrews 1988: S. Quirke, C. Andrews, *The Rosetta Stone*. Facsimile drawing with an introduction and translations, London.
- Rivet 1936: Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno. Codex péruvien illustré*. Avant-propos par P. Rivet. Renseignements sommaires par R. Pietschmann, Paris.
- Saillant 1999: J. Saillant, *Traveling in Old and New Worlds with John Jea, the African Preacher, 1773-1816*, Journal of American Studies, 33, 3, 1, pp. 473-490.
- Salomon 2002: F. Salomon, *Patrimonial Khipu in a Modern Peruvian Village. An Introduction to the “Quipocamayos” of Túpicocha, Huarochirí*, in Quilter, Urton (eds.) 2002, pp. 293-319.

- Salomon et al. 2011: F. Salomon et al., *Khipu from Colony to Republic: The Rapaz Patrimony*, in E.H. Boone, G. Urton (eds.), *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*, Washington (DC), pp. 353-378.
- Scalise 1966: Ki-no-Tsurayuki, *Tosa Nikki* (*Diario di Tosa*). Introduzione, traduzione e note di M. Scalise, Il Giappone, 6, pp. 119-175.
- Schmitt 1993: R. Schmitt, s.v. *Cuneiform Script*, in E. Yarshater (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, 6, 5, London-Boston, pp. 456-462.
- Schwartz 2016a: H.P. Schwartz, *A Crossword Puzzle: Introduction to Two Papers on Georges Perec and Jean-Bertrand Pontalis*, The Psychoanalytic Quarterly, 85, 1, pp. 121-123.
- Schwartz 2016b: H.P. Schwartz, *On The Analyst's Identification with the Patient: The Case of J.-B. Pontalis and G. Perec*, The Psychoanalytic Quarterly, 85, 1, pp. 125-154.
- Schwartz 2016c: H.P. Schwartz, *The Oneiric Autobiography of Georges Perec*, The Psychoanalytic Quarterly, 85, 1, pp. 155-178.
- Schwenger 2019: P. Schwenger, *Asemic: The Art of Writing*, Minneapolis.
- Seeley 1991: C. Seeley, *A History of Writing in Japan*, Leiden.
- Serafini 1981: L. Serafini, *Codex Seraphinianum*, Parma.
- Setlak, Moscovich, Hyland, Milillo 2020: M. Setlak, V. Moscovich, S. Hyland, L. Milillo, *Quipus y quipucamayoc. Codificación y administración en el antiguo Perú. Quipus and quipucamayoc. Encoding and administration in ancient Peru*, San Isidro.
- Settembrini 2019: *Daniele. Introduzione, traduzione e commento a cura di M. Settembrini, Cinisello Balsamo (Nuova versione della Bibbia dai testi antichi*, 26).
- Silverstein 1968: R.O. Silverstein, *A Note on The Term “Bantu” as First Used by W. H. I. Bleek*, African Studies, 27, 4, pp. 211-212.
- Singh, Dhussa 2020: M.P. Singh, R.C. Dhussa, *Reorganization of States and the Politics of Official Languages in India*, in Brunn, Kehrein (eds.) 2020, pp. 1509-1524.
- Sisario 1970: P. Sisario, *A Study of the Allusions in Bradbury’s Fahrenheit 451*, The English Journal, 59, 2, pp. 201-205, 212.
- Slabbekoorn 2006²: H. Slabbekoorn, s.v. *Animal Communication: Long-Distance Signaling*, in Brown (ed.) 2006², 1, pp. 272-276.
- Slater 2006²: P.J.B. Slater, s.v. *Animal Communication: Vocal Learning*, in Brown (ed.) 2006², I, pp. 291-294.
- Smalley 1994: W.A. Smalley, *Native Creation of Writing Systems*, in H. Günther, O. Ludwig (Hrsg.), *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. An Interdisciplinary Handbook of International Research*, Berlin-New York, pp. 708-720.
- Smalley, Vang, Yang 1990: W.A. Smalley, Chia Koua Vang, Gnia Yee Yang, *Mother of Writing. The Origin and Development of a Hmong Messianic Script*, Chicago-London.
- Smith 1881: J.L. Smith, *Autobiography of James L. Smith, Including, Also, Reminiscences of Slave Life, Recollections of the War, Education of Freedmen, Causes of the Exodus, etc.*, Norwich.
- Snowdon 2013: C.T. Snowdon, *Language Parallels in New World Primates*, in Helekar (ed.) 2013, pp. 241-261.
- Stella 2004: G. Stella, *La dislessia. Quando un bambino non riesce a leggere: cosa fare, come aiutarlo*, Bologna.

Abbreviazioni bibliografiche

- Stella 2007: G. Stella, *Presentazione*, in R. Grenci, *La dislessia dalla A alla Z. 100 parole chiave*, Firenze.
- Stevens 2019: K. Stevens, *Between Greece and Babylonia: Hellenistic Intellectual History in Cross-Cultural Perspective*, Cambridge-New York.
- Sun, Martin 2008: I.S. Sun, T.R. Martin, *Sima Qian. Uomini e storie dell'antica Cina*, edizione italiana a cura di M. Berti, Tivoli.
- Tapp 1989: N. Tapp, *Sovereignty and Rebellion: the White Hmong of Northern Thailand*, Oxford-New York.
- Takahashi, Oishi, Shimada 2017: K. Takahashi, T. Oishi, M. Shimada, *Is Smiling? Cross-Cultural Study on Recognition of Emoticon's Emotion*, Journal of Cross-Cultural Psychology, 48, 10, pp. 1578-1586.
- Trillmich, Rehling 2006²: F. Trillmich, A. Rehling, s.v. *Animal Communication: Parent-Offspring*, in Brown (ed.) 2006², 1, pp. 284-288.
- Trow 1905: C.E. Trow, *The Old Shipmasters of Salem. With Mention of Eminent Merchants*, New York-London.
- Urton 2017: G. Urton, *Inka History in Knots: Reading Khipus as Primary Sources*, Austin.
- Valdés 2012: C. Valdés, *Advertising Translation*, in C. Millán, F. Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London-New York, pp. 303-316.
- Valensin (a cura di) 1970: G. Valensin (a cura di), *Diari di dame di corte nell'antico Giappone*, Torino.
- Van den Hout 2020: T. van den Hout, *A History of Hittite Literacy. Writing and Reading in Late Bronze-Age Anatolia (1650-1200 BC)*, Cambridge.
- VanDerBeets (ed.) 1973: R. VanDerBeets (ed.), *Held Captive by Indians. Selected Narratives 1642-1836*, Knoxville.
- Vignoles, Schwartz, Luyckx 2011: V.L. Vignoles, S.J. Schwartz, K. Luyckx, *Introduction: Toward an Integrative View of Identity*, in V.L. Vignoles, S.J. Schwartz, K. Luyckx (eds.), *Handbook of Identity Theory and Research*, New York-Dordrecht-Heidelberg-London, I, pp. 1-27.
- Villani (a cura di) 2006: O. Villani (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Venezia.
- Wang, Cho, Li 2017: M. Wang, J.-R. Cho, C. Li, *Learning to Read Korean*, in L. Verhoeven, C. Perfetti (eds.), *Learning to Read across Languages and Writing Systems*, Cambridge, pp. 82-103.
- Walker 2008: C.B.F. Walker, *La scrittura cuneiforme*, Roma (ed.or. *Cuneiform*, London, 1987).
- Wiley 2006²: R.H. Wiley, s.v. *Animal Communication: Signal Detection*, in Brown (ed.) 2006², pp. 288-291.
- Woods (ed.) 2015²: C. Woods (ed.), *Visible Language: Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*, Chicago.
- Wu 1994: Wu Hung, *A "Ghost Rebellion": Notes on Xu Bing's "Nonsense Writing" and Other Works*, Public Culture, 6, pp. 411-418.
- Wydell, Kondo 2015: T.N. Wydell, T. Kondo, *Behavioral and Neuroimaging Research of Reading: A Case of Japanese*, Current Developmental Disorders Reports 2, pp. 339-345.
- Xu Bing 2014: Xu Bing, *Book from The Ground: from Point to Point*, Cambridge, MA.

LA SCRITTURA COME RAPPRESENTAZIONE DEL SÉ E DELL'ALTRO

- Yon 2006: M. Yon, *The City of Ugarit at Tell Ras Shamra*, Winona Lake, Indiana (ed. or. *Cité d'Ougarit sur le tell de Ras Shamra*, Paris, 1997).
- Yoshikawa 2023: N.K. Yoshikawa, *Women's Writing in the Japanese Heian Period: A Medieval Dialogue between the East and West*, in K. Loveridge, L.H. McAvoy, S. Niebrzydowski, V.K. Price (eds.), *Women's Literary Cultures in the Global Middle Ages. Speaking Internationally*, Cambridge, pp. 61-80.
- Zhou 2015: Zhou Yan, *Odyssey of Culture. Wenda Gu and His Art*, Berlin-Heidelberg.



ΔCΙ보
Ο할 보지
Α헤C乜
띠OOչu

奉
承

Δ하C夭
항한 보지
AAC乜
소장 디



Ι ΕΡΟ
ΗΟΣ Ο
ΤΡΑΕΡ
ΜΟΙΟ
ΤΗΕ ΤΟ
ΤΚΤΥΕ
GLAΤ
ΕΜΠΟΙ
ΤΟΥΕΣ