



**Scrivere tessere tracciare, contare cantare sognare. Tre postulati su scrittura, lingua, pensiero**

Glauco Sanga

*La Ricerca Folklorica*, No. 31, Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona. (Apr., 1995), pp. 107-131.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0391-9099%28199504%290%3A31%3C107%3ASTTCCS%3E2.0.CO%3B2-T>

*La Ricerca Folklorica* is currently published by Grafo s.p.a.

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/grafo.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

---

The JSTOR Archive is a trusted digital repository providing for long-term preservation and access to leading academic journals and scholarly literature from around the world. The Archive is supported by libraries, scholarly societies, publishers, and foundations. It is an initiative of JSTOR, a not-for-profit organization with a mission to help the scholarly community take advantage of advances in technology. For more information regarding JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

# Scrivere tessere tracciare, contare cantare sognare

## Tre postulati su scrittura, lingua, pensiero

Glauco Sanga

0. Ponendomi all'intersezione tra antropologia della scrittura ed etnolinguistica, secondo la lezione di Giorgio Raimondo Cardona, propongo tre postulati sulle forme di scrittura storicamente percepibili: prima si tracciano le figure, poi si tessono i canti, infine si scrivono i numeri.

Mi ricollego, in questo mio lavoro, all'*Antropologia della scrittura* di Giorgio Raimondo Cardona; al numero della "Ricerca folklorica" da lui curato sulla *Scrittura: funzioni e ideologie*; al saggio iniziale di quel numero, *Parlato e scritto* di Giulio Angioni, e ai lavori di André Leroi-Gourhan, che vi stanno alla base.

### 1. Scrivere i numeri

#### 1.1. I gettoni

Le scritture correntemente in uso, a cominciare dalle più antiche, non sono continue, legate, ma discrete, i segni cioè si susseguono come entità isolate. Le scritture che si sono imposte non dipendono dal discorso, ma dal calcolo, dal conto, e non trascrivono parole, ma numeri.

Le fasi antiche delle tradizioni scritte riguardano liste, conti, inventari; è così anche per la più antica scrittura conosciuta, quella sumera di Uruk (IV millennio a.C.), immediata antecedente della scrittura cuneiforme<sup>1</sup>. Le tavolette di argilla di Uruk, registrazioni di transazioni commerciali<sup>2</sup>, sono di forma convessa, non piana, e

"i singoli caratteri venivano scritti nell'argilla molle per mezzo di uno stilo di legno, osso o avorio, con un estremo smussato e l'altro appuntito. I caratteri erano sostanzialmente di due tipi: i segni numerici venivano impressi nell'argilla; tutti gli altri segni, pittogrammi e ideogrammi, venivano incisi con l'estremità appuntita dello stilo"<sup>3</sup>.

Denise Schmandt-Besserat<sup>4</sup> ha ipotizzato che queste prime scritture

"siano una nuova forma di applicazione, introdotta nella parte finale del IV millennio a.C., di un sistema di registrazione presente nell'Asia occidentale dall'inizio del

Neolitico in poi. In questa prospettiva la comparsa della scrittura in Mesopotamia rappresenta un passo avanti logico nell'evoluzione di un sistema di registrazione che ebbe origine circa 11.000 anni or sono"<sup>5</sup>.

Questo sistema di registrazione e di conto, individuato dalla Schmandt-Besserat, era basato sull'uso di gettoni (*tokens*)<sup>6</sup>, piccoli oggetti d'argilla<sup>7</sup> di pochi centimetri e di varie forme geometriche (sfera, disco, cono, cilindro, tetraedro, ecc.), trovati in un territorio amplissimo, compreso tra la Turchia il Sudan e la Valle dell'Indo, e databili in un arco temporale lunghissimo, tra il IX e il II millennio a.C.

Leo Oppenheim, elencando i reperti degli archivi del palazzo di Nuzi (sito urbano dell'Iraq, risalente al 1500 a.C. circa),

"riferì sull'esistenza di un sistema di registrazione che faceva uso di 'gettoni'. Sulla base dei testi di Nuzi, tali gettoni venivano usati a scopo di conteggio; di essi si diceva che venivano 'depositati', 'trasferiti' e 'rimossi'. Oppenheim desunse dai testi di Nuzi l'esistenza di una sorta di sistema di contabilità doppia; oltre agli elaborati testi cuineiformi degli scribi, l'amministrazione di palazzo aveva una contabilità parallela tangibile. Per esempio, un gettone di un determinato tipo poteva rappresentare uno dei capi di bestiame delle mandrie di proprietà del palazzo. Quando nascevano nuovi animali si doveva aggiungere un numero corrispondente di nuovi gettoni; ogni volta che si macellavano animali, si toglieva un numero di gettoni corrispondente. I gettoni venivano probabilmente anche trasferiti da un ripiano all'altro quando gli animali venivano spostati da un pastore o da un pascolo, quando le pecore venivano tosate e così via"<sup>8</sup>.

Nel palazzo di Nuzi fu scoperta anche una tavoletta cava a forma di uovo:

"L'iscrizione sulla tavoletta risultò essere un elenco di 48 animali. La tavoletta tintinnava e, quando fu aperta con ogni cura a un'estremità, si trovò che nel suo interno c'erano 48 gettoni"<sup>9</sup>.

Pierre Amiet confermò l'esistenza di un simile sistema di conto, avendo rinvenuto, negli archivi di Susa (sito elamita del 3000 a.C. circa), gettoni di varie forme geometriche con-

tenuti in sfere di argilla cave (*bullae*), sulla cui superficie esterna erano impresse proprio le forme dei gettoni contenuti all'interno, accompagnate in genere da due diversi sigilli<sup>10</sup>.

Denise Schmandt-Besserat, nel condurre una ricerca sull'uso dell'argilla nel Vicino Oriente antico, si rese conto che i gettoni "erano presenti in tutte le collezioni di manufatti dell'Asia occidentale dal Neolitico in avanti", ma, non essendo identificati come gettoni di conto, apparivano nelle relazioni sotto le voci più varie (giocattoli, amuleti, figurine, simboli fallici)<sup>11</sup>.

I gettoni, modellati a mano in argilla, e poi cotti per assicurare una maggiore durata, sono tutti piccoli, ma in due grandezze distinte: una minore (uno-due centimetri), e una maggiore (tre-quattro centimetri)<sup>12</sup>.

Il loro uso come sistema di conto ricorda il

"sistema romano di fare 'calcoli' con pietruzze (detti appunto *calculi* in latino). Ancora alla fine del Settecento, i funzionari della tesoreria britannica facevano uso di gettoni per calcolare le tasse. Del resto i pastori iracheni si servono ancor oggi di pietre per contare i capi di bestiame dei loro greggi e l'abaco è ancora il calcolatore standard nei mercati dell'Asia"<sup>13</sup>.

Alcune forme geometriche dei gettoni rappresentano valori numerici, altre oggetti, in particolare merci (fig. 1):

"numerosi ideogrammi incisi sulle tavolette di Uruk sono una raffigurazione bidimensionale abbastanza esatta di molti fra i gettoni. Per esempio, i segni arbitrari usati a Uruk per i numerali, come una piccola impronta in forma di cono per il numero uno, un'impronta circolare per il numero 10 e un'impronta ancora in forma di cono, ma più grande, per il numero 60 trovano riscontro in forme di gettoni: piccoli coni, sfere e grandi coni"<sup>14</sup>.

I primi gettoni appaiono all'inizio del Neolitico, in concomitanza con la comparsa delle attività produttive (allevamento e agricoltura) e la conseguente necessità di calcolare e registrare le scorte alimentari:

"I gettoni più antichi a noi noti sono quelli provenienti da due siti della regione dello Zagros, nell'Iran: Tepe Asiab e Ganji-Dareh Tepe. Pare che attorno all'8500 a.C. gli abitanti delle due comunità praticassero l'allevamento e stessero sperimentando coltivazioni agricole, pur continuando a dedicarsi alle attività della caccia di selvaggina e della raccolta di piante selvatiche"<sup>15</sup>.

GETTONI TIPO I	II	III	IV	V	VI
SFERA	DISCO	CONO	TETRAEDRO	CONO DOPPIO	OVOIDE
GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI	GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI	GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI	GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI	GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI	GETTONI PITTOGRAMMI SUMERICI
NUMERALE 10	SEGGIO	NUMERALE 1		BUONO, DOLCE	CHILDO
NUMERALE 10	INDUMENTO, TESSUTO	NUMERALE 60		DECISIONE LEGALE, PROCESSO, FACE	OLIO
NUMERALE 10	INDUMENTO, TESSUTO	NUMERALE 600		CUORE, UTERO	ANIMALE
NUMERALE 100 D 5000	LANA	PANE	INDUMENTO, TESSUTO	BRACCIALETTO, ANELLO	
NUMERALE 36 000	OVINI	PROFUMO		POSTO, PAESE	
	PECORA				

fig. 1: Tavola di corrispondenza tra gettoni di conto e antiche iscrizioni sumeriche. (Da Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 12).

Una nuova tappa nell'evoluzione dei gettoni si ha, all'inizio dell'età del bronzo (3500-3100 a.C.), con la comparsa della città e con la conseguente diffusione del commercio<sup>16</sup>. I gettoni appaiono ora o forati, presumibilmente per essere tenuti assieme da una cordicella, o contenuti in involucri di argilla (*bullae*).

“A partire dal IV millennio la funzione di questi *tokens*, attestati in forme sempre più complesse e con incisioni di vario tipo, diventa invece più trasparente: rappresentando ciascuno una certa quantità di oggetti contati, essi potevano essere raccolti da una stringa, passata attraverso forellini, e quindi chiusa all'estremità da una manciata d'argilla sulla quale era apposto un sigillo. In alternativa i *tokens* potevano essere rinchiusi, come in una "busta", all'interno di una sfera d'argilla, particolarmente adatta a ricevere l'impressione di un sigillo cilindrico, che veniva 'srotolato' sulla sua superficie”<sup>17</sup>.

È assai probabile

“che tali *bullae* furono inventate per fornire alle parti impegnate in una transazione commerciale un tipo di superficie liscia di argilla su cui, secondo il costume sumerico, si potevano imprimere i sigilli personali degli individui che dovevano autenticare l'atto. [...] Questo passaggio di un numero di gettoni, garantiti da un sigillo, fra le parti di una transazione commerciale rappresenta un modo del tutto nuovo di usare l'antico sistema di registrazione”<sup>18</sup>.

A questo punto si passa dall'oggetto tridimensionale alla sua rappresentazione grafica bidimensionale, la scrittura; infatti

“un altro passo importante era stato compiuto nell'elaborazione del sistema di registrazione contabile: quello cioè di trasferire l'informazione costituita dai *tokens* rinchiusi nella 'busta' sull'esterno di questa, mediante l'impressione sull'argilla di altri *tokens* indentici a quelli sigillati all'interno. Una serie di passaggi successivi caratterizzano, da questo momento, l'elaborazione progressiva di un sistema di scrittura: innanzitutto l'abbandono delle 'buste', rese inutili dal nuovo sistema di registrazione simbolica; quindi l'adozione di un supporto d'argilla non sferico, ma tendenzialmente quadrangolare e piatto (la 'tavoletta') per l'impressione dei *tokens*; infine - passaggio quest'ultimo davvero rivoluzionario - la sostituzione della pratica di impressione con quella del disegno stilizzato degli stessi simboli (pittogrammi) mediante uno stilo”<sup>19</sup>.

Si tenga presente che

“il profilo convesso delle più antiche tavolette di Uruk potrebbe essere un carattere morfologico ereditato dalle *bullae* sferiche. Anche l'uso dell'argilla, un materiale poco adatto alla scrittura, essendo molle e facilmente deteriorabile e dovendo essere fatto seccare e cotto per poter essere conservato, sembra risentire di questo legame con l'arcaico sistema di registrazione”<sup>20</sup>.

## 1.2. Contare

Dai gettoni di conto nasce la scrittura del Vicino Oriente

antico. La scrittura non nasce per registrare il pensiero o il linguaggio, ma per registrare quantità di oggetti, per contare: c'è sempre una contabilità all'origine delle tradizioni di scrittura!

“La scrittura pittografica non nacque dal nulla. Essa nacque dalla necessità di far fronte alle esigenze amministrative di una società urbana in rapido sviluppo, fenomeno questo che caratterizza la Mesopotamia meridionale dopo la metà del IV millennio e che proprio ad Uruk ha uno degli esempi più rappresentativi. Ma come non fu improvvisa la nascita delle città, così non fu improvvisa la nascita della scrittura, che fu invece preparata e preceduta dall'elaborazione di strumenti che dovevano soddisfare esigenze di contabilità via via più complesse, a seconda del tipo di organizzazione della società e dell'economia. Questa 'preistoria' della scrittura, rimasta a lungo indecifrata, è stata oggetto nell'ultimo quindicennio di numerosi studi, soprattutto incentrati su due aspetti del funzionamento delle amministrazioni urbane: da un lato l'uso del sigillo, e dall'altro l'uso di mezzi di calcolo necessari alla registrazione di attività economiche. Da ciò è risultato sempre più chiaro che l'origine della scrittura è intimamente legata allo sviluppo della contabilità”<sup>21</sup>.

Questa originaria funzione contabile appare nei caratteri fondamentali della scrittura, che è discreta, combinatoria, lineare, analitica, astratta:

- *discreta*, perché costruita con elementi isolati, con oggetti;
- *combinatoria*, perché gli elementi isolati assumono senso solo in un rapporto sintattico combinatorio, cioè solo in relazione alla loro rispettiva posizione nello spazio;
- *lineare*, perché gli elementi si succedono linearmente nello spazio: si scrive disponendo gli oggetti in successione lineare;
- *analitica*, perché il significato è dato dalla somma ordinata degli elementi: si legge ripercorrendo analiticamente la successione lineare degli oggetti;
- *astratta*, perché gli elementi significativi sono numeri e forme geometriche, quindi sono relazioni astratte oggettivate nella materia (prima l'oggetto, poi il segno impresso dall'oggetto, infine il disegno del segno impresso dall'oggetto).

Alla Schmandt-Bessera

“si deve anche l'ipotesi che già nel sistema dei *tokens*, alle soglie della nascita della scrittura, si fosse realizzato un altro decisivo passaggio nel processo di astrazione logica: cioè la separazione dei simboli indicanti pure e semplici quantità dai simboli indicanti, insieme, un oggetto e la sua quantità. I vantaggi offerti da questa innovazione, una volta affidati alla scrittura, ampliavano enormemente le possibilità di calcolo, economizzandone al tempo stesso gli strumenti”<sup>22</sup>.

A ben vedere, le conseguenze dell'alfabetismo additate da Jack Goody<sup>23</sup>, di enorme portata sul piano logico-conoscitivo, non dipendono dall'introduzione di un mezzo qualsiasi di registrazione del linguaggio, ma di quel particolare mezzo di derivazione geometrico-matematica; infatti Goody insiste moltissimo sulla funzione dell'elenco e della tabella, cioè sulla funzione analitica della scrittura. E in effetti la scrittura

più antica, quella cuneiforme, evoluzione diretta dei gettoni di conto, è impaginata in colonne e tabelle:

“In origine le tavolette erano suddivise in colonne disposte orizzontalmente, ripartite al loro interno in una sequenza di caselle, da destra a sinistra, entro le quali erano scritte singole unità di testo costituite da gruppi di segni”<sup>24</sup>.

Quando poi la scrittura ‘contabile’ è stata impiegata per trascrivere la lingua, ha analizzato l’orale secondo lo scritto, cioè ha organizzato la trascrizione della lingua secondo i propri principi:

- il continuum linguistico è ridotto in elementi *discreti*, organizzati da una sintassi *combinatoria*: un lessico fatto di oggetti-parola (gli ideogrammi), una fonetica fatta di oggetti-suono (i segni sillabici e alfabetici);

- la *linearità* spaziale riproduce la linearità temporale della lingua;

- la lettura, cioè l’interpretazione dello scritto, è *analitica*, perché ripercorre il processo lineare e discreto della scrittura<sup>25</sup>;

- il carattere *astratto* della scrittura dà fondamento alla pretesa arbitrarietà del segno linguistico.

La lingua ‘trascritta’ è figlia del numero<sup>26</sup>.

## 2. Tessere i canti

### 2.1. Il testo

2.1.0. Angelo Piemontese ha mostrato che la scrittura araba è fondata su due differenti serie terminologiche: “sigillatura e tessitura sono, in vari stadi e modi, essenza di scrittura”<sup>27</sup>. La scrittura dei sigilli è la scrittura del numero, del conto, della lista; la scrittura tessile è la scrittura della poesia, del discorso, del testo.

2.1.1. Qualche anno fa ebbi la fortuna di essere chiamato da Cesare Segre a correlare la tesi di laurea di Silvia Lodigiani: *Il canto della tessitrice. La metafora della scrittura poetica e le ‘chansons à toile’*: rielaborazione letteraria di un linguaggio tecnico femminile. Da questo lavoro singolarmente originale, ricco di idee, di intuizioni, di percorsi di ricerca, prenderò lo spunto per alcune delle riflessioni seguenti.

Ecco, in breve, il contenuto della tesi: viene studiata, con ampia documentazione etnografica, storica e letteraria, la metafora di *testo* ‘tessuto’, partendo dal tessuto di panno, e da chi l’ha prodotto: il telaio e la tessitrice, la quale starebbe all’origine della produzione non solo di tessuti, ma anche di testi, i canti di lavoro collegati alla tessitura, cioè le *chansons à toile*, che “segnano la confluenza e il punto d’arrivo medievali di una antichissima tradizione orale e scritta” (pp. 3-4); pertanto “il percorso interpretativo proposto [...] pone in primo piano il riferimento etnografico alla realtà della pratica materiale della tessitura e alla realtà della pratica di canto orale ad essa relativa” (p. 22).

Le *chansons à toile* medievali sono liriche e narrative, e l’argomento è sempre erotico: raccontano una storia d’amore. Ma le *chansons à toile* “possono essere considerate punto d’arrivo ‘testuale’, momento finale scritto, di una antica tradizione orale e prima non documentata di ‘canzoni di tela’, tradizione che già aveva ricevuto accoglienza nella letteratura greca e latina” (p. 141). L’ipotesi della presenza di questo genere nell’antichità è suffragata da alcuni passi di Omero (Calipso, Circe, Elena), Ovidio (Miniadi, Aracne, Filomela), Virgilio (Naiadi), dove appare la tessitura femminile accompagnata dal canto e dalla narrazione di storie d’amore.

La comparazione etnografica autorizza l’ipotesi che si tratti, originariamente, di canti di lavoro, a carattere solitario e privato. La metafora del testo rinvia a un sapere femminile: in particolare “tessitura e ricamo furono, per le condizioni di generale lontananza dalla cultura, soprattutto scritta, delle donne nell’Antichità e nel Medioevo, l’unica specie di ‘scrittura’ femminile” (p. 199).

2.1.2. La terminologia letteraria basata sulla tessitura è diffusissima<sup>28</sup>: non solo testo, ma anche filo, intreccio, rete, trama, ordito, e non solo nelle lingue indeuropee, ma anche in arabo e in cinese<sup>29</sup>.

Vi sono tracce, nell’antichità classica, dell’esistenza di una scrittura ‘tessile’: Filomela, a causa della glossotomia, ricorre alla ‘voce della spola’<sup>30</sup>: “pro voce manus fuit” (Ovidio, *Metamorfosi*, VI 609); e la sorella Procne ‘leggerà’ quella ‘stoffa epigrafica’<sup>31</sup>.

Bachofen ha supposto che la scrittura bustrofedica greca sia modellata non sull’aratura (come indica il nome), ma sulla tessitura, sull’andamento bustrofedico tipico della spola, e della mano che la guida<sup>32</sup>.

In Asia abbiamo le scritture ‘appese a un filo’, l’indiana devanāgarī e la sua variante tibetana *dbu-tsan* (‘con la testa’), dove le lettere sono sorrette una un filo continuo<sup>33</sup>.

La scrittura araba è fondata sulla terminologia tessile<sup>34</sup>, ma alla filatura-tessitura rimanda anche la terminologia poetica araba:

“Dalla radice *ghazala*, filare il cotone, si ha una quinta forma *taghazzala* che significa fare discorsi affettuosi, comporre poemi galanti. Il filato di cotone si dice *ghazl*, la poesia erotica *ghazal*. Infine il *maghzal*, il fuso, designa sia il flirt, le distrazioni tra ragazzi e ragazze, sia le loro conversazioni amoroze... La radice *nasaja* significa sia tessere che comporre versi. E ancora, il tessitore, *nassa-j*, è sinonimo di bugiardo”<sup>35</sup>.

Il problema che si pone è il seguente: il collegamento con la tessitura-filatura riguarda solo la scrittura o anche l’oralità? cioè il ‘testo’ è solo un oggetto, un tessuto, un tracciato scritto, oppure è anche un’azione, un tessere, un comporre orale?

Geneviève Calame-Griaule, nella sua ricerca di etnolinguistica dogon, mostra che la terminologia tessile è applicata alla parola, all’oralità:

“I Dogon [...] stabiliscono rapporti tra parola e tecniche”<sup>36</sup>. La produzione dell’aria attraverso il respiro è assimilata alla forgiatura. “L’uomo, artigiano della propria parola, ne forgia la materia all’interno del corpo; ma il vapore acqueo carico di suono prodotto da questo meccanismo interno non è ancora verbo intellegibile; un’ulteriore tecnica si impadronirà di lui al suo arrivo nella bocca: la tessitura. [...] Il procedimento è paragonato, punto per punto, al lavoro del telaio [...] le parole sono i fili che il tessitore trasforma in tessuto”<sup>37</sup>.

“La stessa azione del parlare è paragonabile alla tessitura; quest’ultima è infatti caratterizzata da un movimento orizzontale, alternato e regolare delle due mani che spostano la spola da destra a sinistra e viceversa e dall’andirivieni verticale dei piedi che cambiano il piano dei fili. È la raffigurazione di domande e risposte, il cui scambio è d’altronde definito con lo stesso termine usato per indicare il movimento della tessitura. Nella parola di un individuo vi è un analogo continuo passaggio da toni ascendenti a toni discendenti, da parole ‘maschio’ a parole ‘femmina’; nel telaio, i licci fanno stridere la puleggia su due toni. Ritroviamo così, nella teoria della parola e della tessitura, la nozione fondamentale della musica dogon, ossia l’alternanza delle due parti complementari: il *tšlo* che inizia e il *nà* che risponde, che dialogano e si intrecciano tessendo il ritmo e la melodia delle ripartizioni ritmiche e dei suoni maschi e femmine”<sup>38</sup>.

“Il bozzello del telaio viene chiamato ‘parola segreta’ perché il suo cigolio regolare è la parola di Nommo, la prima manifestazione del verbo. Esso parla senza posa e poiché non si capisce ciò che dice (come i primi uomini, eccetto Binu Seru, non compresero ciò che Nommo disse) si ritiene parli per enigmi. Per questa ragione la parola umana che corrisponde a quella della tessitura include tutti gli indovinelli, i proverbi, le favole, i presagi, insomma tutto ciò che per essere capito dai non-iniziati ha bisogno di una spiegazione”<sup>39</sup>.

Tra gli Slavi la tessitrice deve parlare in continuazione, o cantare, o recitare<sup>40</sup>.

Il tessere è un fare, come il dire è un fare: il potere magico della parola, della formula, dell’incantesimo, del canto, si ritrova nella tessitura<sup>41</sup>, che ‘trascrive’ parole e canti: l’arazzo di Elena della guerra di Troia si compie contemporaneamente ai fatti raffigurati (Om., *Il.*, III 125-128), e parimenti nel *Canto dello stendardo* scandinavo le Valchirie cantano la battaglia in corso mentre tessono una tela di sangue<sup>42</sup>.

La terminologia tessile sembra quindi riferirsi, prima che alla scrittura, al contenuto che viene messo per iscritto, al discorso sintatticamente legato<sup>43</sup>, in particolare al discorso narrativo e letterario.

## 2.2. Cantare

Il *testo* è una metafora (testo *come* tessuto) o una metonimia (testo *mentre* si tesse)? Evel Gasparini, in un penetrante saggio sulle *chansons à toile*, ha sostenuto che l’associazione originaria è tra tessere e cantare<sup>44</sup>.

Il lavoro di tessitura era accompagnato dal canto:

“L’antico indiano *vabh-* significa tessere, ma in avestico la

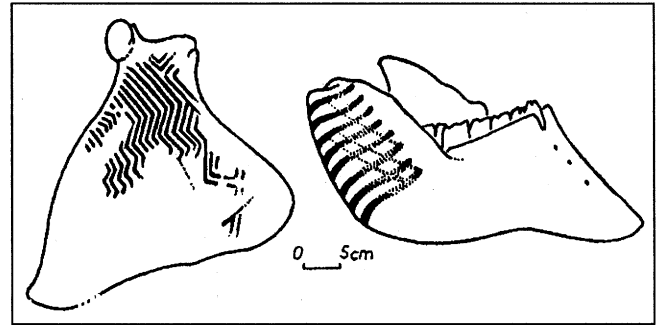


fig. 2: Mezin (Ucraina), livello Maddaleniano: scapola e mandibola di mammoth dipinte, con segni a zigzag. (Da Leroi-Gourhan, *Religioni*, fig. 2 a b, p. 31).

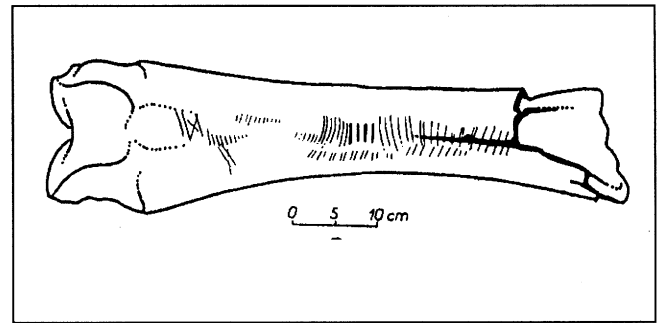


fig. 3: Arcy-sur-Cure (Francia), livello Gravettiano: femore di mammoth inciso con segni ‘ritmici’. (Da Leroi-Gourhan, *Religioni*, fig. 2 c, p. 31).

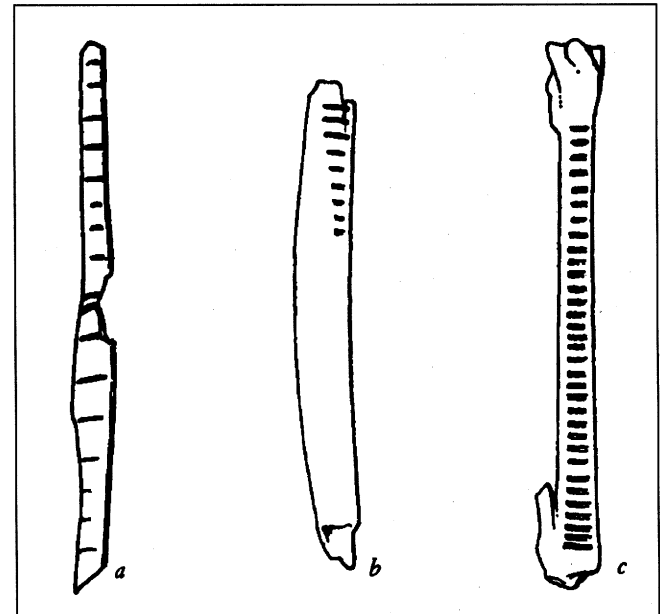


fig. 4: Incisioni su osso dette ‘segni di caccia’: (a) livello Chatelperroniano; (b) livello Aurignaziano; (c) livello Solutreano. (Da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, fig. 82, p. 223).

medesima voce, *vaf-* (v. greco *hupháinō*) significa cantare. Il Bartholomae intende la voce avestica come un traslato per 'interessare canti'. Resta a vedersi se non sia l'uso e, in qualche modo, l'obbligo di cantare al telaio che ha suscitato il significato della voce avestica<sup>745</sup>.

In Omero<sup>46</sup> canta tessendo Calipso:

"Ella cantando con leggiadra voce  
Fra i tesi fili nell'ordita tela  
Lucida spola d'or lanciando andava"<sup>47</sup>;

tessendo canta Circe<sup>48</sup>:

... "Circe che dentro  
Canterellava con leggiadra voce  
Ed un'ampia tessea lucida, fina  
Maravigliosa, immortal tela"<sup>49</sup>.

Canta anche la tessitrice romana<sup>50</sup>:

... "adsidue textrix operata minervam  
cantat, et appulso tela sonat latere"<sup>51</sup>.

Cantano le tessitrici in Russia e nei Balcani, cantano le tessitrici francesi dell'età cortese, tanto che ne viene un genere letterario (*chansons à toile*)<sup>52</sup>.

Il latino *carmen* 'formula ritmica, canto' coincide, non casualmente, con *carmen* 'strumento per cardare'<sup>53</sup>.

L'abilissima tessitrice "Aracne, figlia di Idmone, è, in Ovidio, il simbolo della composizione storica e poetica"<sup>54</sup>.

Alla pianta del lino (*linon*) si riferisce il nome di Lino (*linos*), che

"fu il più grande musicista tra gli uomini e Apollo, invidioso della sua abilità, lo uccise. Egli aveva composto canti in onore di Dioniso e di altri antichi eroi, e li scrisse in lettere pelasgiche. Scrisse anche un'epopea della Creazione. Lino, insomma, inventò il ritmo e la melodia"<sup>55</sup>.

Al momento del raccolto del lino si eseguivano canti (lamenti del lino) e danze ritmiche<sup>56</sup>, che sopravvivono fino ad oggi<sup>57</sup>.

Vi è dunque un legame tra il canto e le fibre vegetali, legame che riguarda la tessitura e la cardatura, cioè la preparazione meccanica delle fibre tessili.

I canti 'tessili' sono canti di lavoro<sup>58</sup>, e ne condividono la caratteristica essenziale, cioè la scansione ritmica che il gesto tecnico ripetuto impone al canto.

"La gestualità tessile ha un ritmo, cinestesico e sonoro, ripetitivo e costante, precedente come un continuo enjambement"<sup>59</sup>.

Il ritmico procedere bustrofedico della mano che guida la spola è accompagnato, ad ogni lancio, dal rumore della navetta e del battitoio. Lo stesso vale per il ritmo della cardatura (gesto con l'attrezzo e rumore dell'attrezzo), e, più in generale, per il ritmo fornito da ogni operazione che comporti la costante ripetizione di un gesto.

La struttura ritmica sembra favorita da operazioni meccaniche, cioè dalla ripetizione di gesti con attrezzi, che si configurano così propriamente come *strumenti*, a un tempo di lavoro e musicali, in quanto fonte di ritmo.

È stato notato<sup>60</sup> che l'antico telaio a mano è straordinariamente somigliante alla lira, e tale somiglianza era riconosciuta nell'antichità, tant'è che in latino i termini *jugum*, *pecten* e *stamen* indicano sia parti del telaio che parti dello strumento musicale<sup>61</sup>.

Va postulata l'antiorità del ritmo sul canto, come mostrano anche i termini latini *carmen* e *canō*, che, prima che al canto, dovevano riferirsi a formule magiche ritmiche, alla parola ritmata<sup>62</sup>.

Paul Zumthor ha sostenuto questa priorità del ritmo sul canto<sup>63</sup>:

"Il verso appare come uno schema ritmico potenzialmente preesistente al canto. L'atto del cantare consiste nel riempire di parole questo schema memoriale secondo le esigenze particolari del ritmo"<sup>64</sup>.

Zumthor lega il ritmo alla sintassi del discorso parlato:

"Si è constatata ormai da tempo che nelle nostre canzoni più antiche un legame connette, in modo apparentemente indissolubile, le forme della sintassi con quelle del verso. [...] Un legame di connaturalità unisce al ritmo il contenuto semantico del discorso versificato [...] tra l'uno e l'altro si è prodotto, all'origine d'ogni tradizione letteraria, uno scambio vitale, da cui è sorta una nuova forma vivente, insieme ritmo e discorso: il verso"<sup>65</sup>.

Il ritmo si fonda sulla regolarità della ripetizione<sup>66</sup>, e sulla ripetizione si fondano la metrica, la rima, in breve la struttura della versificazione, la forma del canto e della poesia. E anche la lingua si fonda sulla ripetizione: non si parla inventando parole, ma ripetendo parole già dette. E la tradizione stessa è, almeno formalmente, una ripetizione, è la trasmissione di qualcosa che c'è perché è stato già fatto<sup>67</sup>. Vedremo più avanti<sup>68</sup> qual è il significato culturale della ripetizione.

### 2.3. Tessere

La tessitura è un dominio tipicamente femminile, essendo collegato alla sfera vegetale, originariamente di pertinenza femminile, dalle attività paleolitiche di raccolta fino alla rivoluzione agricola neolitica<sup>69</sup>.

La tessitura è attività antichissima, anche se le attestazioni, a causa della deperibilità dei materiali vegetali, sono piuttosto tarde<sup>70</sup>. Non è provata l'antiorità dell'intreccio sulla tessitura<sup>71</sup>, ma è del tutto verosimile che le donne praticassero l'intreccio (per cesti e battitoi), la filatura e la torcitura (per corde e reti da trasporto) in età paleolitica; ma solo in età neolitica, con l'agricoltura, le donne poterono "perfezionare i mestieri di cui conoscevano già alcuni elementi all'epoca della caccia"<sup>72</sup>.

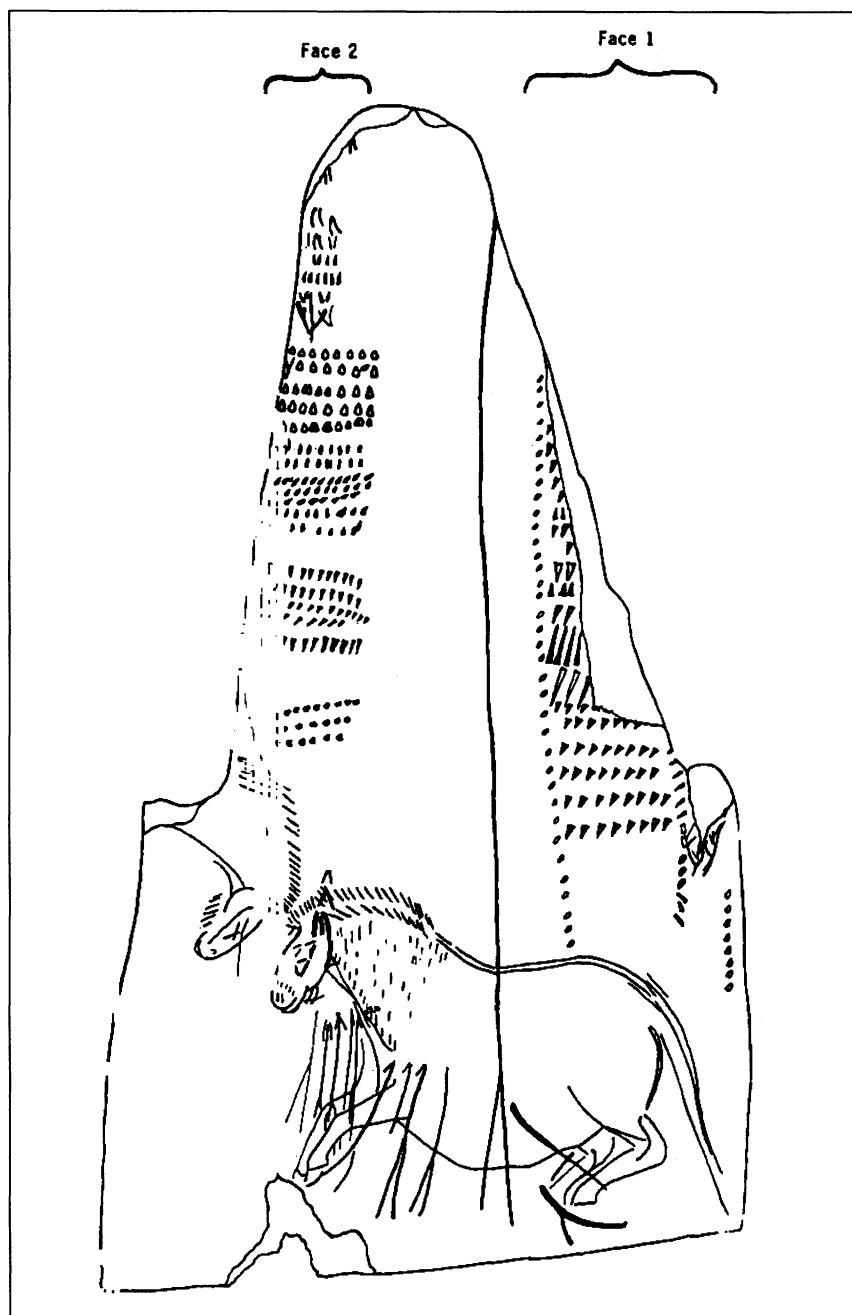


fig. 5: La Marche (Francia), arte mobiliare, livello Maddaleniano IV: osso con incisi segni 'ritmici', due cavalli 'rinnovati' e segni 'sessuali' sui cavalli. (Da Marshack, *Upper*, fig. 10, p. 822).

L'intreccio viene attribuito al Mesolitico<sup>73</sup>, ma doveva già essere conosciuto nel Paleolitico Superiore: sono stati trovati un frammento di corda nel pozzo rituale di Lascaux<sup>74</sup> e frammenti preistorici di reti da pesca in scavi archeologici in Scandinavia<sup>75</sup>. Vi è poi la testimonianza, indiretta ma probante, dei "cosiddetti ornamenti tecnici, che non si riconducono a modelli organici, ma a prodotti ed ad attività dell'uomo: intagli, tacche, fori, intrecci, legamenti, torsioni"<sup>76</sup>.

I motivi a rete presuppongono la corda, e i motivi a zigzag (fig. 2) presuppongono la tessitura o quanto meno l'intreccio<sup>77</sup>:

"Per cause materiali, come il condizionamento dei fili dei tessuti o degli oggetti di vimini, gli elementi figurativi assumono contorni angolosi e si risolvono a poco a poco in figure geometriche prive di senso"<sup>78</sup>.

L'originaria funzione discorsiva si riflette in parte nei caratteri fondamentali della notazione tessile, che è:

- *continua*, perché costituita di elementi continui (i fili), come continua è l'aria del respiro che produce il linguaggio verbale;
- *lineare*, perché il filo si svolge linearmente nello spazio,



così come le parole si succedono linearmente nel tempo;

- *dialogica*, perché il significato si costruisce tramite l'intreccio degli elementi, la collaborazione di più fili discorsivi;

- *sintetica*, perché il significato si ricava dal risultato, cioè dall'immagine tessuta, e non ripercorrendo analiticamente il processo della tessitura.

La notazione tessile è spazio-temporale in maniera affatto particolare: lineare nella scrittura e sintetica nella lettura, viene scritta nel tempo e letta nello spazio.

### 3. Tracciare le figure

#### 3.1. Segnare

3.1.1. *Il linguaggio*. Se definiamo il pensiero come la fa-



fig. 6: Kesslerloch (Svizzera), arte mobiliare, livello Maddaleniano: particolare di un osso con inciso un muso di cavallo 'rinnovato'. (Da Marshack, *Polesini*, fig. 6 b, p. 228).

coltà di elaborare rappresentazioni mentali, il linguaggio come "la capacità di fissare il pensiero in simboli materiali"<sup>79</sup>, la lingua e la scrittura come forme del linguaggio, rispettivamente vocale-uditiva (verbale) e manuale-visiva (grafica e plastica), non sarà vano tentare di "cogliere all'opera la funzione grafica come modellizzazione primaria del pensiero"<sup>80</sup>, autonoma dalla lingua.

Una tale autonomia, sia pure parziale, esiste sia nella scrittura 'contabile', che originariamente codifica numeri, non parole; sia nella scrittura 'tessile', che richiede una lettura sintetica, quindi non linguistica.

André Leroi-Gourhan ha persuasivamente interpretato l'arte preistorica<sup>81</sup> come una forma di scrittura parallela alla lingua<sup>82</sup>:

"L'arte paleolitica, con la sua immensa estensione e la sua abbondanza di materiale, fornisce una testimonianza insostitu-

bile per la comprensione di quello che in realtà sono figurazione artistica e scrittura: quelle che, fin dalla nascita dell'economia agricola, appaiono come due strade divergenti, in realtà ne costituiscono una sola"<sup>83</sup>.

"L'arte figurativa, alle origini, è direttamente collegata al linguaggio e molto più vicina alla scrittura nel senso più ampio della parola, che non all'opera d'arte. È trasposizione simbolica e non calco della realtà, vale a dire che tra le linee in cui supponiamo di vedere un bisonte e il bisonte stesso esiste la stessa distanza che separa la parola dall'utensile. Per il segno come per la parola, l'astratto corrisponde a un adattamento graduale del sistema motorio di espressione a sollecitazioni cerebrali sempre più sfumate"<sup>84</sup>.

3.1.2. *I segni*. Le prime rappresentazioni grafiche del Paleolitico sono astratte<sup>85</sup>:

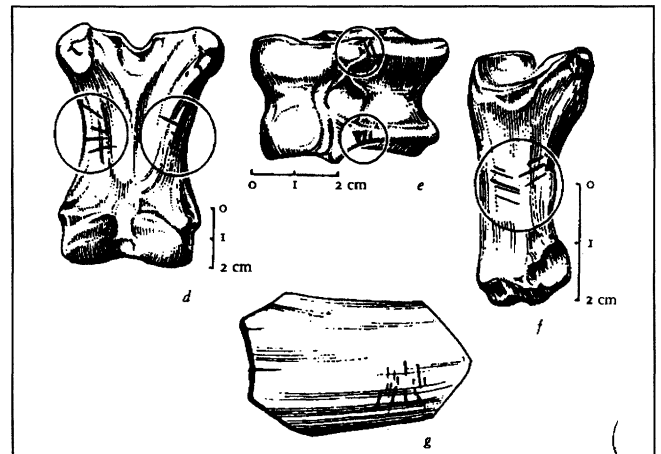


fig. 7: Paleantropi (*Homo sapiens* arcaico), livelli Acheuleano europeo e Musteriano: segni non intenzionali su osso, lasciati dai coltelli di selce sulle articolazioni (d, e) e sulle falangi (f); frammenti di osso sono stati usati per ritoccare la selce e ne hanno conservato traccia (g). (Da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, fig. 50 d e f g, p. 125).

"il grafismo non incomincia con una espressione in qualche modo servile e fotografica del reale, ma lo vediamo organizzarsi in una decina di migliaia di anni, partendo da segni che sembrano aver espresso prima di tutto dei ritmi e non delle forme"<sup>86</sup>.

Si tratta di segni 'ritmici', serie di incisioni regolarmente distanziate (tacche, punti, asticcioline), che compaiono su ossi e lamine di pietra a partire almeno dallo Chatelperroniano e persistono sino alla fine del Paleolitico Superiore (fig. 3, 4). Parallelamente, a partire dall'Aurignaziano, compaiono le prime figure<sup>87</sup>; da quel momento ritroviamo associati segni e figure nell'arte mobiliare come in quella parietale: "le lamine rispondono esattamente allo stesso sistema figurativo delle caverne"<sup>88</sup>.

Questa "forma universale di uso simbolico preletterario"<sup>89</sup>,

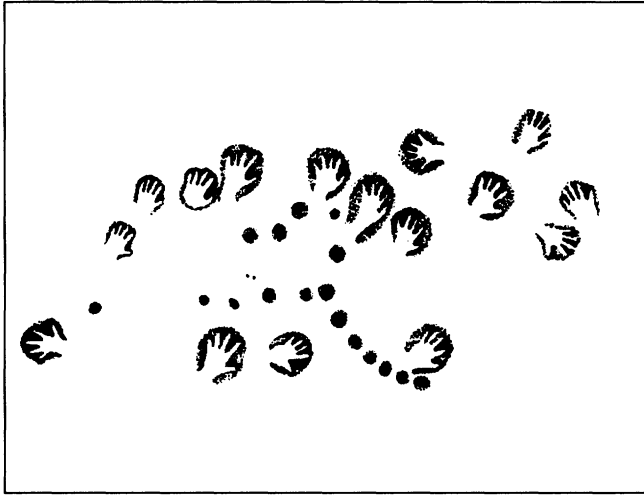


Fig. 8: Castillo (Spagna), arte parietale, livello Aurignaziano: mani umane e punti. (Da Jordá Cerdá, *Sanctuaires*, fig. 130, p. 342).



Fig. 10: La Mouthe (Francia), arte parietale, livello Maddaleniano: animali, segni 'ritmici', segni 'sessuali' e 'tracce'. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 343, p. 300).

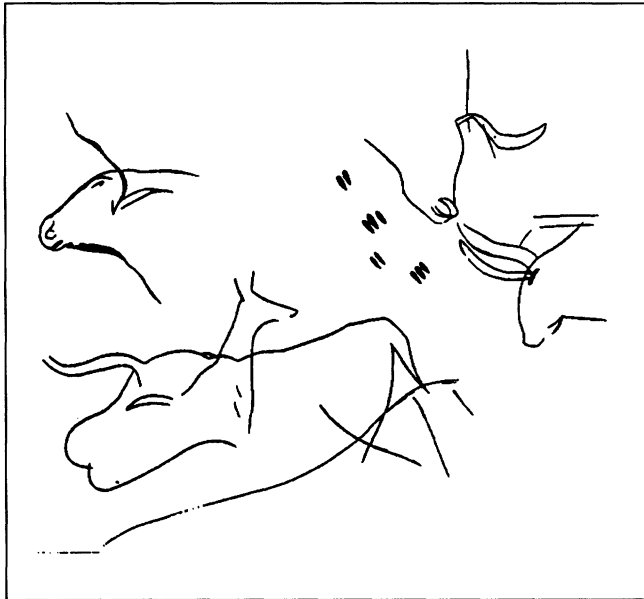


Fig. 9: La Pasiega (Spagna), arte parietale, livello Aurignaziano: quattro teste di bisonte e una testa di cerva con 'tracce'. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 477, p. 374).



Fig. 11: Les Trois Frères (Francia), arte parietale, livello Gravettiano: animali 'rinnovati', segni 'sessuali' e 'tracce'. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 127, p. 162).

che si ritrova in tutto il mondo (Europa, Africa, Americhe, Australia), ha alcune caratteristiche costanti, messe in luce da Alexander Marshack mediante l'analisi microscopica di pietre ed ossi incisi del Paleolitico Superiore europeo<sup>90</sup>: si tratta della "tradizione di accumulare segni che hanno punta, modo, angolo e pressione di incisione diversi, e con una separazione spaziale delle serie"<sup>91</sup>, su oggetti che vengono conservati e riutilizzati ('rinnovati') con incisioni aggiuntive<sup>92</sup>. "Questi dati suggeriscono che tali serie non siano né casuali né decorative, ma siano state accumulate intenzionalmente nel tempo"<sup>93</sup>.

I segni possono essere associati a figure (soprattutto di animali)<sup>94</sup>. Anche le figure animali sono spessissimo 'rinnovate' per accumulo, cioè mediante la ripetizione della figura o di sue parti<sup>95</sup>.

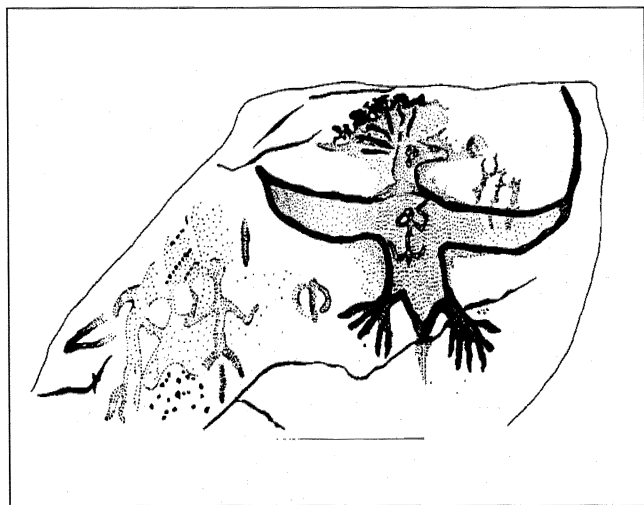


fig. 12: Gum Tree Valley, Pilbara (Australia occidentale), arte rupestre del Paleolitico: una grande Aquila 'rinnovata'. (Da Virili, *An Essay*, fig. 182, p. 453).

Marshack fa un'osservazione molto importante: talvolta le aggiunte sono impercettibili, di "natura pressoché invisibile, in apparenza 'segreta'", e si direbbero fatte per sé e non per essere viste:

"Le figure miniaturizzate e i dettagli appena visibili [...] sono così piccoli che [...] osservatori esperti non li hanno riconosciuti né ad occhio nudo né con l'aiuto di una lente d'ingrandimento. Questi piccole figure e dettagli non sono verosimilmente stati incisi a fini 'decorativi' evidenti. Lo studio al microscopio ha rivelato la presenza diffusa e un impiego intenzionale specializzato di tali aggiunte secondarie, quasi microscopiche"<sup>96</sup>.

Vediamo due esempi, col commento di Marshack. Il primo è un osso di La Marche (fig. 5):

"Qualunque sia stato l'originario uso pratico dell'osso, servi anche come superficie per incidere serie di segni associate con un animale"<sup>97</sup>. "Il cavallo è stato riutilizzato mediante l'aggiunta di parti del corpo"<sup>98</sup>. "L'analisi microscopica del profilo della testa rivela che contiene tre occhi, tre orecchie, e una seconda criniera e un secondo dorso, fatti da diverse punte in tempi probabilmente diversi"<sup>99</sup>.

Il secondo è un corno di Kesslerloch (fig. 6):

"il microscopio rivela che furono aggiunti alla testa del cavallo altri due musi di cavallo semplificati, molto tenui e leggeri, invisibili a occhio nudo, ognuno fatto da una punta diversa ma fine e con un minimo di pressione. Queste tre teste di cavallo in fila non rappresentano la 'composizione' di un branco, ma piuttosto una sequenza cumulativa nella quale un cavallo fu 'rinnovato' due volte, leggermente, quasi di nasco-

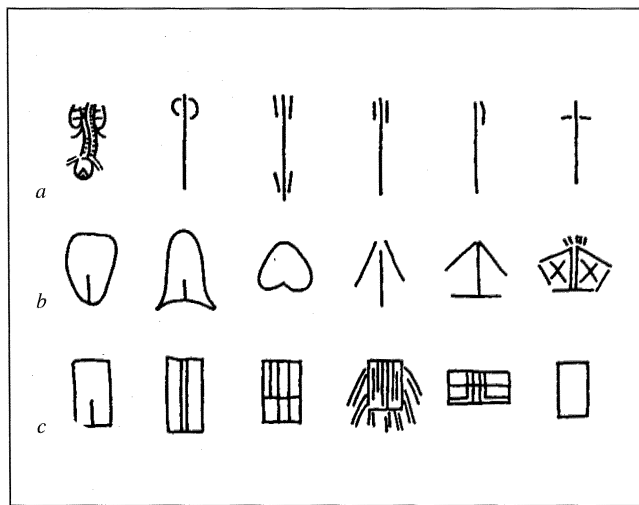


fig. 13: Livello Paleolitico Superiore: segni 'sessuali', maschili (a) e femminili (b, c). (Da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, fig. 143, p. 445).

sto, e certamente *senza l'intenzione che fosse vista o che costituisse un disegno visibile*, come dovrebbe accadere per l'arte o per la decorazione"<sup>100</sup>.

Il significato dei segni paleolitici è stato variamente interpretato, come 'segni di caccia', o come segni di conto<sup>101</sup>: è certo comunque che si tratta di una forma di notazione<sup>102</sup>, che sta verosimilmente all'"origine di sistemi formali posteriori, quali la scrittura, l'aritmetica, e anche i calendari, che compaiono subito dopo il Paleolitico Superiore"<sup>103</sup>.

"Il significato di queste righe parallele che si trovano anche incise su lastre di pietra o su grossi ossi è ignoto. Qualcuno vi ha visto un sistema di numerazione della selvaggina, un calendario; ma ciò ha poca importanza allo stato attuale delle nostre conoscenze. Da quel poco che appare, esse rappresentano l'intenzione di una ripetizione e di conseguenza il ritmo"<sup>104</sup>.

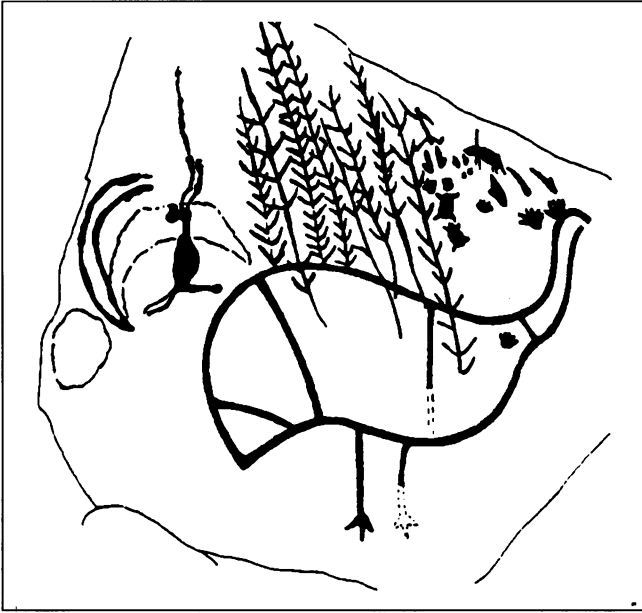


Fig. 14: Upper Yule River, Pilbara (Australia occidentale), arte rupestre del Paleolitico: un grande emù, altri animali, 'tracce' di animali, mani umane. (Da Virili, *An Essay*, fig. 183, p. 453).



fig. 15 b

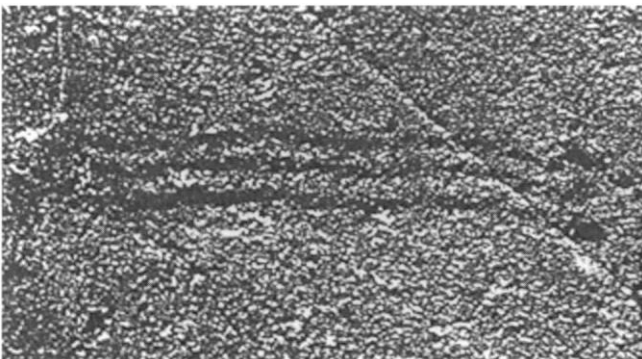


fig. 15 a

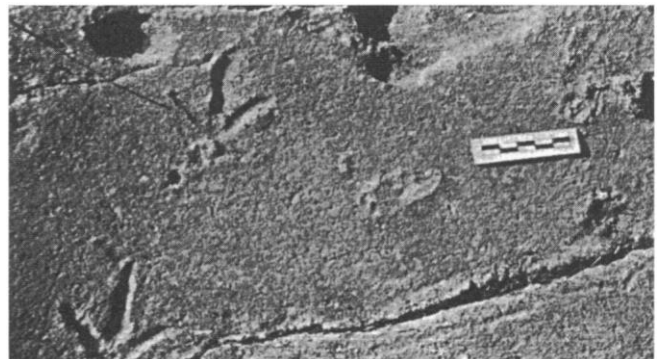


fig. 15 c

fig. 15: Laetoli (Tanzania): orme fossili di 3,5 milioni di anni fa, conservatesi in ceneri vulcaniche: (a) orme umane, di Australopiteci; (b) orme di insetto (righe parallele), forse uno scarabeo stercorario; (c) orme di uccello. (Da Hay & Leakey, *Le orme*, pp. 33, 34, 39).

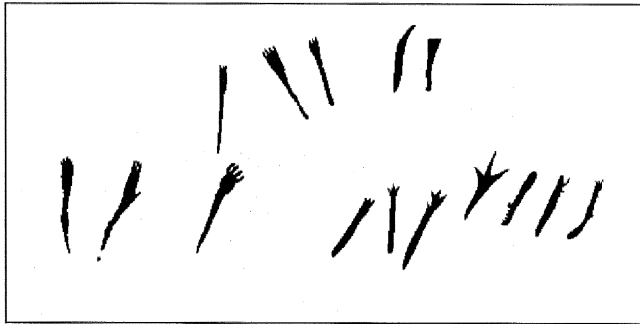


Fig. 16: Santían (Spagna), arte parietale, livello Aurignaziano inferiore: zampe di animali. (Da Jordá Cerdá, *Sanctuaire*, fig. 122, p. 335).

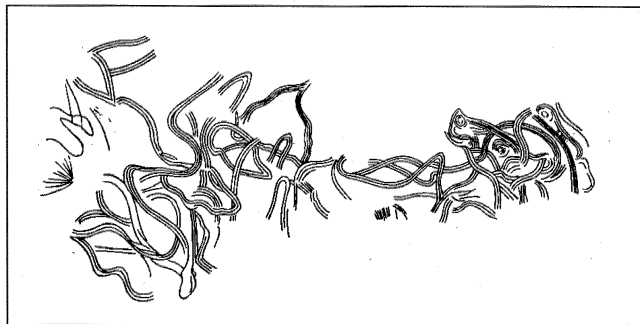


Fig. 17: Altamira (Spagna), arte parietale, livello Aurignaziano: tracciati fatti con le dita sull'argilla del soffitto della galleria di destra; testa di bovide sulla destra. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 22, p. 67).

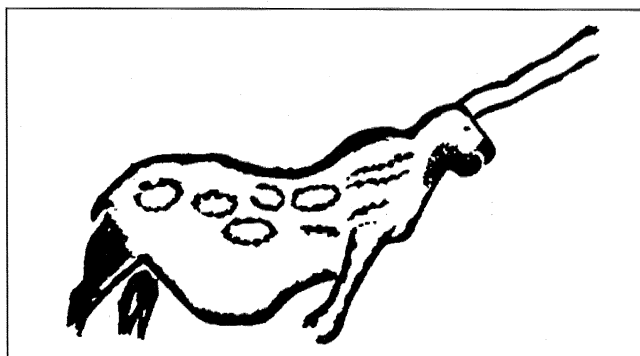


Fig. 18: Lascaux (Francia), arte parietale, livello Aurignaziano: il 'Liocorno'. (Da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, fig. 153, p. 457).

3.1.3. *I ritmi.* I Paleantropi (*Homo sapiens* arcaico) hanno lasciato sulle ossa degli animali tracce dell'uso di coltelli di selce per la macellazione e lo scuoiamento; questi segni sono verosimilmente casuali (fig. 7). Possiamo giudicare intenzionali i segni regolarmente distanziati, e che appaiono in serie (segni 'ritmici'), documentati dall'inizio del Paleolitico Superiore (fig. 3, 4)<sup>105</sup>.

I segni ritmici nascono dal gesto tecnico:

“la ritmicità delle percussioni di carattere tecnico è presente fin dagli Australantropi, cioè dal più antico testimone antropiano conosciuto. La fabbricazione del primo utensile è avvenuta mediante una successione di colpi ed esso ha potuto essere utilizzato solo mediante percussioni ripetute. La creazione di ritmi sonori non figurativi ma tecnici è acquisita fin dalle origini; d'altra parte si hanno sufficienti testimonianze di oscillazioni ritmiche, di segnali sonori ripetuti nei Mammiferi superiori perché li si possa attribuire anche agli Antropiani più antichi”<sup>106</sup>.

In questa fase estremamente arcaica, i ritmi sono solo delle ripetizioni, prima semplici, poi scandite a intervalli regolari.

La ripetizione non è una tecnica neutra, ma ha un preciso significato culturale:

(a) la ripetizione fonda l'*identità*: l'atto ripetuto non è irrilevante, ma è identificato con l'atto precedente; non si può avere ripetizione se non si ha identificazione;

(b) poiché ciò che è identificato viene riconosciuto, la ripetizione determina l'*appaesamento*, quello “sfondo non problematico dell'ovvio”<sup>107</sup>, quella domesticità di atti e di oggetti che forma il nostro mondo;

(c) di conseguenza, la ripetizione ha la funzione psicologicamente protettiva di garantire la *sicurezza* del già fatto, permettendoci di agire nel noto e non nell'incognito<sup>108</sup>.

3.1.4. *I simboli.* È verosimile che la ripetizione regolare intervenga anche nel processo di astrazione, creazione di simboli, consolidamento del pensiero, cioè nel processo di formazione dei linguaggi.

Vi è una connessione neurofisiologica tra mano e faccia, tra utensile e lingua (§ 3.2.1.):

“La ritmicità figurativa del suono e del gesto è comparsa probabilmente lungo il filo dello svolgimento geologico, come il linguaggio, in sincronia con lo sviluppo delle tecniche [...] se le radici della tecnica affondano fino agli Australantropi, non ci sono ragioni scientifiche per non farne derivare anche le radici del linguaggio e dei ritmi”<sup>109</sup>.

Il linguaggio si basa su un doppio processo di astrazione e di identificazione: prima viene ridotta la multiforme fenomenologia naturale mediante l'identificazione di un tipo ideale, di un concetto (classificazione); poi il concetto viene stabilmente collegato a un segno materiale (simbolizzazione).

A rigore, il primo processo, di ordinamento del reale in raffigurazioni mentali discrete ('appaesamento linguisti-

co'<sup>110</sup>), riguarda il pensiero; mentre il secondo, di collegamento tra un significante materiale (segno) e un significato mentale (senso), riguarda il linguaggio.

Marshack ritiene che il 'rinnovamento' delle figure dimostri l'avvenuta classificazione:

"le analisi microscopiche hanno rivelato che le immagini animali incise non erano definitive e 'fisse' [...] ma che ogni immagine di cavallo era stata riutilizzata o rinnovata con l'aggiunta di parti. Chiaramente era il concetto di 'CAVALLO' a essere richiamato, piuttosto che il particolare disegno di un particolare cavallo"<sup>111</sup>.

In questa prospettiva vanno interpretati i costanti 'rinnovamenti' delle figure (fig. 5, 6) e dei segni, se anche le serie ritmiche di segni si considerano 'rinnovamenti' (fig. 3, 4, 8).

Un diverso discorso va fatto per le sovrapposizioni (fig. 9, 10, 11):

"salvo rarissime eccezioni, le immagini successive non sono state sovrapposte alle precedenti, ma venivano eseguite sulle superfici disponibili; inoltre, la maggior parte delle sovrapposizioni sono coeve e intenzionali"<sup>112</sup>.

L'intenzionalità delle sovrapposizioni fa sospettare (ma la cosa pare indimostrabile) che si cercasse di conquistare la di-

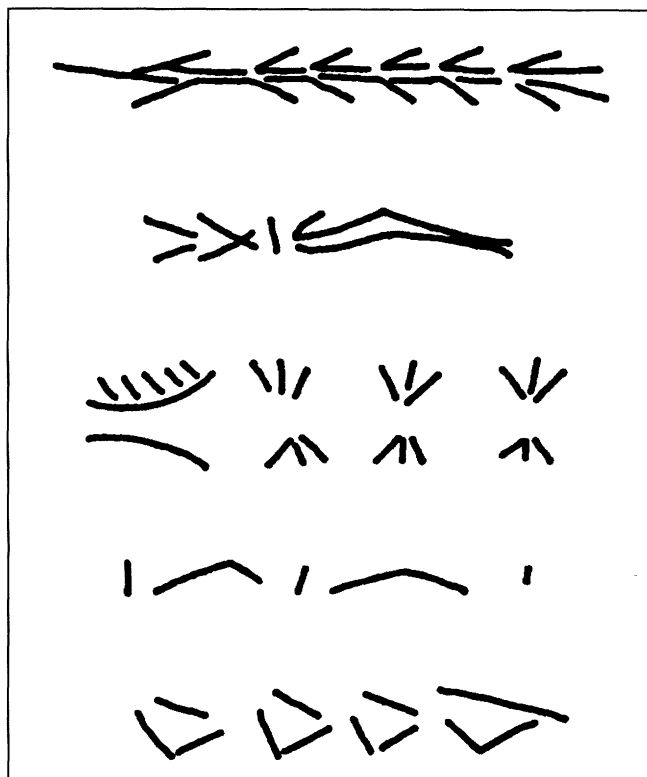


Fig. 19: Livello Maddaleniano medio e recente: temi geometrici, forse 'tracce'. (Da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, fig. 142 b, p. 445).

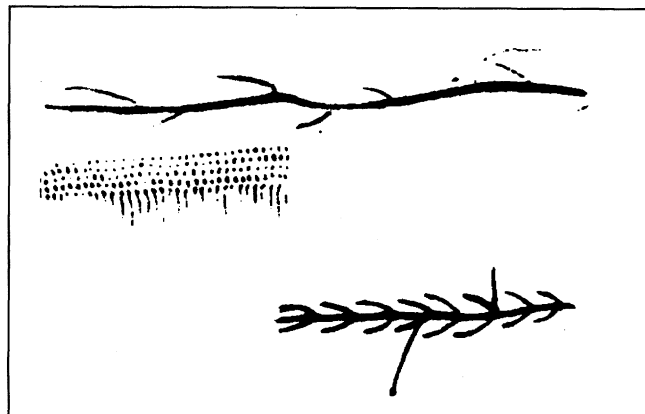


Fig. 20: Marsoulas (Francia), arte parietale, livello Maddaleniano: 'tracce'. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 258, p. 243).

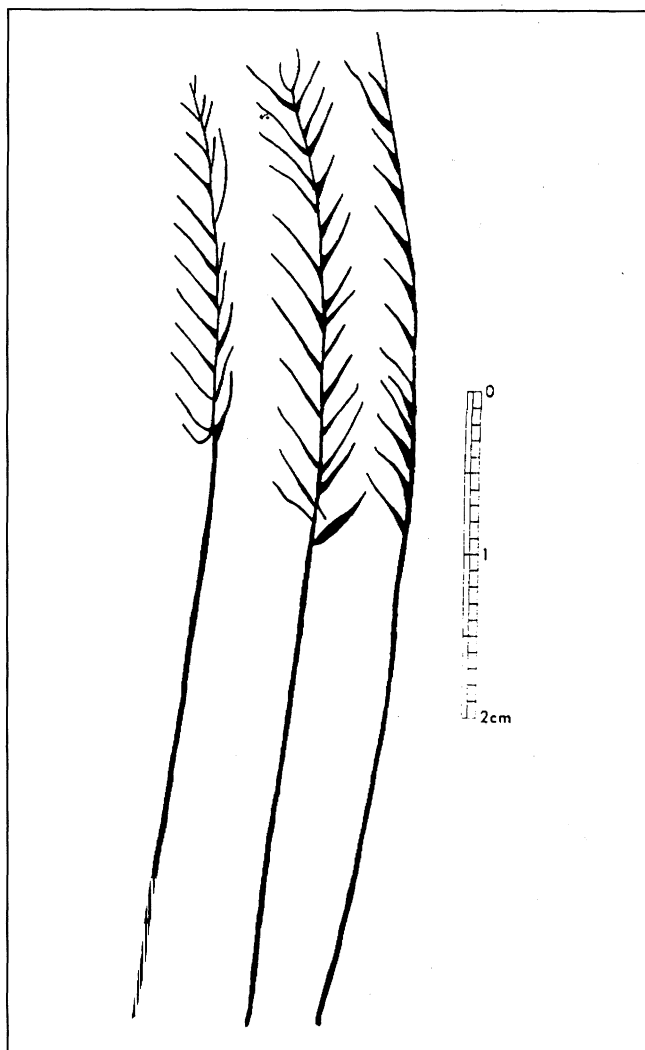


Fig. 21: Montgaudier (Francia), arte mobiliare, livello Maddaleniano recente: figure vegetali, particolare di un osso inciso (cosiddetto 'bastone di comando'). (Da Marshack, *Le bâton*, fig. 10 b, p. 337).

mensione del tempo, costruendo una successione temporale (un prima e un dopo) attraverso la sovrapposizione spaziale (il sopra e il sotto).

La tecnica del 'rinnovamento' e della sovrapposizione è praticata anche nella pittura rupestre australiana<sup>113</sup>: si veda l'aquila della fig. 12, con tre occhi e parecchie dita aggiunte alle zampe.

I segni paleolitici più diffusi e costanti sono stati interpretati da Leroi-Gourhan come segni 'sessuali' (fig. 13), cioè "simboli di carattere maschile e femminile"<sup>114</sup>. All'origine

"probabilmente essi non si proponevano neanche di rappresentare la copula (infatti non se ne possiede alcuna raffigurazione né di uomo né di animale), ma un fatto più generale legato alla concezione di un universo in cui ogni fenomeno è completato dal suo opposto, dato che in definitiva ogni sistema di riferimento è basato sull'alternarsi dei contrari: giorno-notte, caldo-freddo, fuoco-acqua, uomo-donna, ecc."<sup>115</sup>.

3.1.5. *Le tracce*. I simboli vanno interpretati, occorre cioè ricavare dai segni i relativi significati.

Nell'esperienza dei cacciatori paleolitici esistono dei segni da 'leggere', da interpretare, segni che rimandano a un'entità concreta, e alla sua immagine mentale: sono i versi e i rumori degli animali, segnali che si colgono con l'udito; e le tracce degli animali, segnali che si colgono principalmente con la vista. Le due categorie di segnali si collegano alle due facoltà di linguaggio sviluppate dall'uomo: il linguaggio vocale (lingua), interpretato dall'orecchio; e il linguaggio manuale (scrittura), interpretato dall'occhio.

Le tradizioni antiche mettono in connessione tracce animali e scrittura: per i cinesi l'idea di scrittura è nata dall'osservazione delle tracce di zampe d'uccello sulla sabbia, mentre per i greci furono le tre Parche che, "dando alle lettere forme di cunei, in analogia col volo delle gru, in formazione triangolare, inventarono la scrittura greca"<sup>116</sup>.

La formulazione più affascinante di quest'ipotesi si deve a Carlo Ginzburg, in un memorabile saggio volto a indagare le radici venatorie dei nostri saperi interpretativi:

"Decifrare' o 'leggere' le tracce degli animali sono metafore. Si è tentati però di prenderle alla lettera, come la condensazione verbale di un processo storico che portò, in un arco temporale forse lunghissimo, all'invenzione della scrittura"<sup>117</sup>.

"Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di pelo, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea, nel fitto della boscaglia o in una radura piena d'insidie. Generazioni e generazioni di cacciatori hanno arricchito e trasmesso questo patrimonio conoscitivo. In mancanza di una documentazione verbale da affiancare alle pitture rupestri e ai manufatti, possiamo ricorrere ai racconti di fiabe, che del sapere di quei remoti cacciatori ci trasmettono talvolta un'eco,

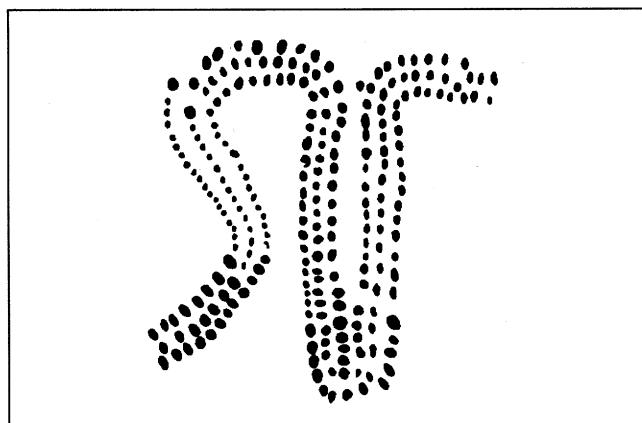


Fig. 22: La Meaza (Spagna), arte parietale, livello Maddaleniano recente: sinusoide punteggiato. (Da Jordá Cerdá, *Sanctuaires*, fig. 121, p. 335).

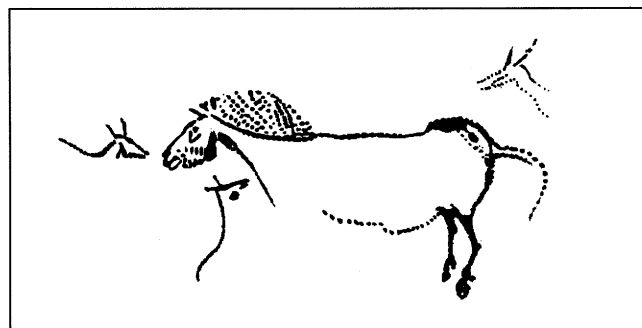


Fig. 23: Covalanas (Spagna), arte parietale, livello Gravettiano: tre cervi e un cavallo realizzati con linee punteggiate. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 424, p. 347).



Fig. 24: La Pasiiega (Spagna), arte parietale, livello Maddaleniano: bisonte e bue con segni 'ritmici'. (Da Breuil, *Quatre Cents*, fig. 479, p. 374).

anche se tardiva e deformata. Tre fratelli (racconta una fiaba orientale, diffusa tra chirghisi, tatar, ebrei turchi...) incontrano un uomo che ha perso un cammello – o, in altre varianti, un cavallo. Senza esitare glielo descrivono: è bianco, cieco da un occhio, ha due otri sulla schiena, uno pieno di vino, l'altro pieno d'olio. Dunque l'hanno visto? No, non l'hanno visto. Allora vengono accusati di furto e sottoposti a giudizio. È, per i fratelli, il trionfo: in un lampo dimostrano come, attraverso indizi minimi, abbiano potuto ricostruire l'aspetto di un animale che non avevano mai avuto sotto gli occhi.

I tre fratelli sono evidentemente depositari di un sapere di tipo venatorio (anche se non vengono descritti come cacciatori). Ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente. Si può aggiungere che questi dati vengono sempre disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere 'qualcuno è passato di là'. Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce. Il fatto che le figure retoriche su cui s'impenna ancor oggi il linguaggio della decifrazione venatoria – la parte per il tutto, l'effetto per la causa – siano riconducibili all'asse prosastico della metonimia, con la rigorosa esclusione della metafora, rafforzerebbe quest'ipotesi – ovviamente indimostrabile. Il cacciatore sarebbe stato il primo a 'raccontare una storia' perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi<sup>118</sup>.

In questa prospettiva 'interpretativa' l'uomo avrebbe imparato a leggere prima che a scrivere<sup>119</sup>. Come ho detto più sopra, la 'lettura' delle tracce (non solo animali) mi sembra significativa, prima che per la formazione della scrittura, per la formazione della più generale facoltà di linguaggio, cioè la capacità di associare un segno a un senso (immagine mentale classificata).

L'ipotesi delle tracce come fonte dei segni paleolitici è stata formulata per l'Australia:

"L'arte preistorica dell'Australia ha molto in comune con quella del Paleolitico superiore in Europa, anche se ovviamente non esiste alcun collegamento storico diretto. È interessante osservare come i primi Australiani, al pari degli artisti di Altamira o di Lascaux, si servissero delle naturali irregolarità della roccia – buchi, fessure o concrezioni – e le incorporassero nei loro disegni. Venivano rappresentati soprattutto l'uomo e la sua principale attività, la caccia: si vedono immagini di uomini e di mani; di lucertole, formichieri spinosi, ornitorinchi, canguri, testuggini e pesci; impronte di emu, di canguro e di uomo; armi, come il boomerang, e uomini che le lanciano"<sup>120</sup>.

In Australia (fig. 14):

"I motivi delle tracce animali sono molto comuni dappertutto. L'arte rupestre australiana e Pilbara non fanno eccezione. [...] A Pilbara, le tracce animali sono incise in associazione

con gli animali che rappresentano e anche in associazione con altri animali e con figure antropomorfe, ma soprattutto sono rappresentate da sole. Per esempio noi abbiamo motivi di tartarughe marine con incisi sul corpo punti larghi e profondi, che rappresentano le uova, e tre o quattro lunghe linee che partono dalla parte posteriore del corpo, rappresentazioni realistiche delle tracce lasciate dalla tartaruga quando si trascina sulla spiaggia per deporre le uova. Troviamo poi, incisi da soli, gli stessi punti o le stesse linee, o entrambi, senza la figura della tartaruga: questi sono evidenti esempi di rappresentazioni simboliche"<sup>121</sup>.

Una fortunata combinazione ci ha conservato, in strati di ceneri vulcaniche, migliaia di orme di animali e di uomini (Australopithecini) di 3,5 milioni di anni fa<sup>122</sup> (fig. 15). Possiamo quindi riscontrare visivamente la plausibilità di interpretare come 'tracce' alcuni segni, soprattutto arcaici, come quelli delle fig. 9, 10, 11; le 'zampe' della fig. 16 (si confrontino le 'tracce' di destra con la zampa dell'emù della fig. 14 e con l'orma di uccello della fig. 15 c); gli 'spaghetti (maccheroni)' della fig. 17 (si confrontino le tracce d'insetto della fig. 15 b); il famoso 'liocorno' di Lascaux (fig. 18), "chiamato impropriamente così perché sembra avere due corna rettilinee che d'altronde di sicuro non gli appartengono"<sup>123</sup>; potrebbero essere tracce a 'spaghetto', come 'tracce' sarebbero gli altri segni sul corpo.

3.1.6. *Le figure.* Oltre ai segni astratti, e dopo di essi, ma con essi coesistenti, abbiamo le figure, che sono immagini materiali di immagini mentali. Che rapporto vi è tra segno e figura?

Talvolta dai segni sembrano sgorgare le figure (fig. 17):

"i segni ritmici sono anteriori alla figure nitide, ma queste ultime si integrano per sovrapposizione, come se si trattasse di un solo contesto reso a poco a poco più chiaro dai simboli visivi"<sup>124</sup>.

L'osservazione di Leroi-Gourhan è, al solito, molto acuta, e ci permette di collegare, una volta di più, l'evoluzione del linguaggio manuale (grafismo) a quella del linguaggio vocale (lingua)<sup>125</sup>. Nello sviluppo del linguaggio il segno materiale (una tacca, una sillaba) si presenta all'origine unico e indifferenziato, e progressivamente acquista articolazioni e distinzioni, per l'"adattamento graduale del sistema motorio di espressione a sollecitazioni cerebrali sempre più sfumate"<sup>126</sup>.

Questa ipotesi può essere corroborata dall'analisi 'etimologica' dell'evoluzione dei segni paleolitici; come nell'etimologia linguistica<sup>127</sup>, attraverso le successive estensioni e specificazioni, la forma e il significato del segno si possono allontanare moltissimo dalla fase originale.

La ripetizione del segno arcaico della traccia di un uccello (fig. 16 in basso a destra, fig. 19 terza riga)<sup>128</sup> produce il ben noto segno ramificato (fig. 19 prima riga, 20, 14), che può essere interpretato simbolicamente come segno 'sessuale' o realisticamente come arma da getto (fig. 5, 13). L'analisi microscopica di alcuni segni ramificati ha permesso di accerta-



re una fase successiva di estensione per specificazione verso la figurazione vegetale (fig. 21): “Queste piante non hanno più il ruolo di segni schematici di attributi maschili o femminili, perché sono troppo specificamente differenziate”<sup>129</sup>.

Il segno arcaico del punto (fig. 8), ripetuto in sequenze (fig. 20, 22), si ritrova nelle figure punteggiate (fig. 12, 23).

Il segno arcaico delle sequenze di tacche o linee o asticcioline (fig. 3, 4, 5), che può essere interpretato simbolicamente come segno ‘sessuale’ o realisticamente come arma da getto (fig. 11, 13), si ritrova associato alle figure animali (fig. 24 inferiore), dove tende ad assumere la specificazione ‘realistica’ di criniera o pelame o ombreggiato (fig. 24 superiore, 5, 10, 11).

Il caso più impressionante è dato dalle linee sinuose ‘astratte’ tracciate nell’argilla del soffitto di Altamira, che trapassano senza stacchi in una magnifica testa di bovide (fig. 17)<sup>130</sup>. In questo caso il collegamento va istituito a livello tecnico e non figurativo: le linee parallele, dette ‘spaghetti (maccheroni)’, sono eseguite “in tracciati digitali generalmente a tre dita, meno spesso a quattro, più raramente a due”<sup>131</sup>, e pertanto vanno accostate alle impronte di mani che si trovano nei livelli arcaici delle caverne. Come è noto, le mani spesso mancano di alcune dita; si è favoleggiato di mutilazioni, ma Leroi-Gourhan ha fatto notare che dovrebbe trattarsi di mani appoggiate sul dorso con “ripiegato uno o più dita, per ragioni che sfuggono”<sup>132</sup>: forse<sup>133</sup> queste dita ripiegate sono proprio le dita che tracciano gli ‘spaghetti’.

### 3.2. Sognare

#### 3.2.1. *Il pensiero.* Quale rapporto vi è tra lingua e pensiero?

Nell’uomo la correlazione tra linguaggio verbale (lingua) e linguaggio manuale (grafismo) poggia su precise basi fisiologiche:

“il tecnicismo bipolare di numerosi Vertebrati sfociava, per gli Antropiani, nella formazione di due binomi funzionali (mano-utensile e faccia-linguaggio), facendo intervenire in primo luogo la mobilità della mano e della faccia nel modellare il pensiero in strumenti di azione materiale e in simboli sonori”<sup>134</sup>.

“La fisiologia della corteccia cerebrale denota una stretta parentela tra le fibre di proiezione manuali e le fibre facciali. Sappiamo inoltre che le aree 8 e 44 della corteccia fronto-parietale intervengono in due anomalie del linguaggio, connesse l’una con l’impossibilità di formare i simboli scritti del linguaggio, l’altra con l’impossibilità di mettere in ordine i simboli vocali (agrafia e afasia). È chiaro quindi che esiste un nesso tra mano e organi facciali e i due poli del campo anteriore denotano un analogo impegno nella costruzione dei simboli di comunicazione”<sup>135</sup>.

“Linguaggio e figurazione dipendono dalla stessa attitudine a trarre dalla realtà elementi che ne restituiscano una immagine simbolica. Ma mentre le figure verbali, nelle parole e nella sintassi, sono l’equivalente degli utensili e dei gesti manuali, destinati a garantire una forte presa sul mondo della materia e delle relazioni, la figurazione poggia su un altro campo biologico, quello della percezione dei ritmi e dei valori, comune a tutti gli

esseri viventi. Utensile, linguaggio e creazione ritmica sono di conseguenza tre aspetti contigui del medesimo processo”<sup>136</sup>.

In altre parole,

“l’uomo fabbrica utensili concreti e simboli, e gli uni e gli altri nascono da un identico processo o meglio fanno ricorso, nel cervello, alla medesima attrezzatura di base. Questo induce a pensare non solo che il linguaggio è tipico dell’uomo quanto l’utensile, ma anche che entrambi sono unicamente l’espressione della stessa facoltà dell’uomo”<sup>137</sup>.

È questa correlazione tecnica che ci permette di fare ipotesi sull’origine della lingua (linguaggio vocale).

“Esiste la possibilità di un linguaggio a partire dal momento in cui la preistoria ci tramanda degli utensili, perché l’utensile e il linguaggio sono collegati neuropsicologicamente e perché l’uno non è dissociabile dall’altro nella struttura sociale dell’umanità”<sup>138</sup>.

“Il legame organico pare abbastanza forte perché si possa attribuire agli Australopithecini e agli Arcantropi [= *Homo habilis*, *Homo erectus*] un linguaggio di un livello pari a quello dei loro utensili. Nelle fasi in cui lo studio comparativo degli utensili e dei crani sembra dimostrare che l’industria si è sviluppata a un ritmo corrispondente a quello dell’evoluzione biologica, il livello del linguaggio dovette essere molto basso, ma superò certamente il livello dei segnali vocali. Infatti, ciò che caratterizza il ‘linguaggio’ e la ‘tecnica’ nelle grandi scimmie, è il fatto che compaiono spontaneamente sotto l’effetto di uno stimolo esterno e il fatto che scompaiono altrettanto spontaneamente o non compaiono affatto, quando la situazione esterna che li aveva fatti scattare cessa di manifestarsi o non si manifesta per nulla. La fabbricazione e l’uso del *chopper* o dell’arma tagliente derivano da un meccanismo diversissimo, perché le operazioni per fabbricarli preesistono all’occasione di usarli e l’utensile dura in vista di azioni ulteriori. La differenza tra il segnale e la parola non è di diverso genere, perché la durata del concetto è di natura diversa ma paragonabile a quella dell’utensile”<sup>139</sup>.

D’altra parte, solo l’apparizione del linguaggio manuale (grafismo) ci garantisce la presenza parallela del linguaggio vocale (lingua), o meglio – come io credo – di una forma evoluta di linguaggio vocale.

“Nel brevissimo intervallo geologico che separa l’uomo di Neanderthal dal Cro-Magnon, il Musteriano dall’Aurignaziano propriamente detto, un periodo cioè dai sessanta ai trentamila anni a.C., una soglia è stata superata, quella del simbolismo grafico. È lecito attribuire un linguaggio astratto ai paleantropi, e tuttavia la supposizione resta gratuita perché non se ne hanno le prove, laddove invece, a partire dal momento in cui al pensiero verbale si unisce l’espressione grafica, le testimonianze permangono”<sup>140</sup>.

“La figurazione grafica o plastica appare come il mezzo di espressione di un pensiero simbolico di tipo mitico, caratterizzato da una base grafica connessa al linguaggio verbale ma indipendente dalla notazione fonetica. Se le lingue del Paleolitico superiore non hanno lasciato documenti fossili, la mano di coloro che le parlavano ha lasciato testimonianze che evocano senza ambiguità uno stato corrispondente delle attività

simboliche, inconcepibili senza un linguaggio, e delle attività tecniche, impensabili senza una stabilizzazione verbalizzata dell'intelligenza<sup>141</sup>.

Il problema che si pone è questo: la lingua e il grafismo sono paralleli o anche interdipendenti? Derivano dalla stessa facoltà di linguaggio in maniera autonoma e pertanto, pur sviluppandosi in parallelo, sono in grado di dare forma al pensiero e di codificarlo in maniera specifica e indipendente, oppure operano nei rispetti del pensiero solo in maniera coordinata e interdipendente?

La posizione di Leroi-Gourhan non mi è del tutto chiara; talora sembra propendere per la seconda ipotesi:

“Abbiamo visto che l'arte figurativa non si può separare dal linguaggio, e che è nata quando si è costituito un binomio intellettuale fonazione-grafia<sup>142</sup>.

“Le più antiche figure sono artifici grafici senza un nesso descrittivo, supporti di un contesto orale irrimediabilmente perduto<sup>143</sup>.

“La migliore prova che si possa produrre (ammesso che ce ne sia bisogno) dell'esistenza di un linguaggio durante il Paleolitico superiore, è data proprio dal fatto che le figure non potevano fare a meno dell'aiuto delle parole per essere intelligibili<sup>144</sup>.

“Quando appare la figurazione grafica, si ristabilisce il parallelismo, la mano ha il suo linguaggio la cui espressione è in rapporto con la visione, la faccia ha il suo che è legato all'audizione, e tra i due domina quell'alone che conferisce un carattere particolare al pensiero precedente la scrittura propriamente detta: il gesto interpreta la parola, questa commenta il grafismo<sup>145</sup>;

talora per la prima:

“La funzione della mano, come mezzo di creazione dell'utensile, faceva da contrappeso alla funzione degli organi facciali, mezzo di creazione del linguaggio verbale; abbiamo visto anche come a un certo momento, di poco precedente alla comparsa dell'*homo sapiens*, la mano inaugurasse la propria funzione creando un modo di espressione grafica atto a fare da contrappeso al linguaggio verbale. La mano diventava così creatrice di immagini, di simboli non direttamente dipendenti dallo svolgimento del linguaggio verbale, ma veramente paralleli. In questa fase si costituisce un linguaggio che, in mancanza di un termine migliore, ho definito 'mitografia' perchè la natura delle associazioni mentali a cui dà luogo è d'ordine parallelo a quella del mito verbale, estraneo a una rigorosa specificazione delle coordinate spazio-temporali<sup>146</sup>.

La dimensione spazio-temporale dei due linguaggi, testé richiamata da Leroi-Gourhan, è un elemento cruciale, che può decidere la questione.

La lingua, come sappiamo, ha uno svolgimento lineare sull'asse del tempo, sia per quanto riguarda la produzione (emissione di segni vocali), che per quanto riguarda l'interpretazione (ascolto). Teorici della lingua come Ferdinand de Saussure parlano appunto di un asse sintagmatico, opposto a un asse paradigmatico potenziale<sup>147</sup>: se dico “vedo un cavallo”, posso allo stesso titolo sostituire ‘cavallo’ con ‘cane’,

‘tavolo’, ecc., e posso dire “vedo un cane”, “vedo un tavolo”, ecc., ma solo in successione, perchè l'asse sintagmatico non mi permette di dire simultaneamente “vedo un cavallo/cane/tavolo”. L'immagine grafica o plastica invece ha le due o tre dimensioni dello spazio, posso cioè raffigurare contemporaneamente un cavallo, un cane e un tavolo, ma non ha la dimensione del tempo<sup>148</sup>.

Secondo alcuni linguisti “l'espressione interiore del pensiero è collegata al linguaggio orale e non ai gesti<sup>149</sup>, e quindi il pensiero si sarebbe sviluppato contestualmente alla lingua.

Se noi per gesti non intendiamo l'angusto linguaggio gestuale, ma il gesto tecnico, creatore di forme visibili, e quindi collegato al complesso mano-occhio, possiamo seguire la diversa impostazione proposta da Cardona:

“Se il linguaggio in senso stretto interessa la coordinazione e la codificazione dei suoni, già nel paleolitico superiore a questo linguaggio doveva accompagnarsene un altro, quello della visione che coordina gesti, tradotti in segni grafici. La differenza è che il primo linguaggio è necessariamente organizzato lungo l'asse del tempo, mentre l'altro è svincolato da questo asse e si colloca nelle dimensioni dello spazio<sup>150</sup>.

Occorre ora capire se il pensiero è collegato con l'asse lingua-udito-tempo o con l'asse mano-vista-spazio. Anita Sepilli argomenta che le attività mentali non dipendono dalla lingua, perchè si devono postulare immagini mentali prelinguistiche<sup>151</sup>:

“Il primo processo ideativo, quello che permette l'avviarsi per noi di una stabilizzazione mentale dell'universo, è quello del riconoscimento. Ebbene, quando il bambino, prima assai di usare il linguaggio parlato, incomincia a ‘risu cognosere matrem’, che cosa può svolgersi nel suo mondo in risveglio se non una ‘immagine’ formata in qualche linea essenziale assai prima del suo iniziarsi al mondo simbolico delle parole?<sup>152</sup>.

Le immagini mentali prelinguistiche sono storicamente documentate dai sogni<sup>153</sup> e dalle visioni:

“Tenuto conto dell'arcaicità innegabile della sfera onirica (anche gli animali superiori sognano!), non vedremo né la ragione né la possibilità di escludere una sostanziosa componente evocativa di immagini e nelle parole e nel linguaggio, i quali sono certo meno arcaici in ordine ontogenetico e filogenetico che non il sogno<sup>154</sup>.

e pertanto

“nulla può controbilanciare la primordialità e l'entità dell'ideazione per immagini, inerente al fenomeno del sogno<sup>155</sup>.

Se il pensiero si organizza per immagini mentali, cioè spazialmente, si deve supporre un collegamento formale arcaico non tra pensiero e lingua, quanto piuttosto tra pensiero e grafismo, per la comune tendenza a valersi di “una organizzazione che potremmo definire a raggera<sup>156</sup>.

L'originaria estraneità tra lingua e pensiero è documentata dal lungo e difficile processo di formazione di un pensiero logico-analitico, di un pensiero cioè informato dalla dimensione temporale della lingua:

“Tale facoltà umana di evocare immagini, avrà più ostacolato che favorito la formazione del concetto astratto del tempo, che è infatti una tarda conquista dello spirito umano, col risolverlo nella più facile esperienza della diversità di luogo; ogni vicenda del presente, del passato, dell'avvenire, è infatti evocabile come immagine in qualsiasi istante, ed è perciò facilmente pensata come esistente altrove”<sup>157</sup>.

E infatti il pensiero, nelle fasi arcaiche, mostra di non possedere categorie linguistiche fondamentali, come quelle della distinzione fra persone, fra soggetto e oggetto, fra attore e azione:

“Il pensiero primitivo sembra muoversi in un tempo e in uno spazio continuamente rimessi in discussione. Il libero coordinamento tra linguaggio verbale e figurazioni grafiche è certo una delle fonti di questo pensiero la cui organizzazione spazio-temporale è diversa dalla nostra e implica una continuità permanente tra il soggetto pensante e l'ambiente sul quale questi esercita il pensiero”<sup>158</sup>.

3.2.2. *Il sogno*. La forma di pensiero linguistica, logico-razionale, cui siamo culturalmente avvezzi, ci impedisce di capire profondamente le forme arcaiche di pensiero, per noi attingibili solo attraverso l'esperienza del sogno, modalità di pensiero sintetica, non linguistica, non lineare, non logica:

“Dai documenti che etnologia e storia offrono a profusione, risulta che i sogni o le visioni (le quali possono raggiungere intensità allucinatória), vengono appunto valutati come mezzi per conoscere”<sup>159</sup>.

Il pensiero, prima di assumere forma linguistica, ebbe forma onirica, come dimostra l'universalità dei sogni e delle visioni e

“l'enorme peso che fu attribuito loro nelle culture arcaiche, le quali non hanno ancora compiuto quella frattura propria delle culture razionalizzate, tra sfera del sonno e sfera della veglia. Lungi tuttavia dal confondere l'una con l'altra, esse interpretano come una esperienza intensa, in un certo suo modo *reale*, che può essere spesso impressionantemente simile fra gruppi etnici distanti nel tempo e nello spazio, il processo del sogno e della visione”<sup>160</sup>.

Il ricorso conoscitivo a sogni e visioni è sistematico e cosciente<sup>161</sup>:

“Il significato attribuito alla visione onirica ed estatica giunge dunque nelle varie cerimonie ad altezze insospettabili a priori, al punto da fare del sogno, dell'estasi o delle allucinazioni spontanee o provocate, una istituzione vera e propria, di così grande importanza che troviamo dovunque una tecnica atta a provocarle”<sup>162</sup>.

Consideriamo la pratica, universalmente diffusa, dell'oniromanza, cioè dell'interpretazione dei sogni<sup>163</sup>. Abbiamo già visto che interpretare significa ‘leggere un segno’, cioè ricavare un significato da un significante. Il sogno quindi non è un significato, ma è un significante mentale, una ‘figura’ che classifica un significato o un referente (oggetto reale). Qui possiamo porre il collegamento tra sogno e figura: la figura non ‘trascrive’ il sogno, ma è, sul piano materiale, ciò che è il sogno sul piano mentale.

Il sogno è un segno, e come ogni segno va ‘letto, interpretato’, così come si interpretano i segni umani nell'ambito della scrittura, e i segni non umani nell'ambito della mantica<sup>164</sup>.

3.2.3. *Il lessico*. L'operazione intellettuale di istituire collegamenti astratti, connettendo nel segno i significanti ai significati, e prima ancora istituendo significanti e significati attraverso l'identificazione, la segmentazione e la classificazione di un continuum caotico (la realtà esterna), conduce alla costituzione di un reticolo che imprigiona la realtà dandole forma e senso per mezzo di un lessico, un catalogo aperto di immagini mentali, che, attraverso il linguaggio, diventano immagini materiali.

L'avvenuta costituzione di un lessico, sia mentale che materiale, è evidente nella modellizzazione degli utensili e dei segni ritmici, cioè nella loro standardizzazione, che li rende riconoscibili come idealmente uguali, e nel progetto che sta alla base di ogni segno intenzionale.

Nel Paleolitico Superiore si nota un salto di qualità nell'articolazione lessicale, che appare pienamente stabilizzata e disponibile a contenuti ideologici:

“La straordinaria costanza dell'apparato simbolico costituisce la prova dell'esistenza di una mitologia assai precocemente formatasi, tant'è che già nell'Aurignaziano è comprovabile l'abbinamento degli animali e dei segni”<sup>165</sup>.

Possiamo vedere all'opera una retorica linguistica che produce l'allargamento e la specificazione del lessico mediante catene di identificazioni ideologiche:

“L'equivalenza segno femminile-ferita inaugura una rete di corrispondenze del massimo interesse. Che un bisonte possa recare indifferentemente sul fianco una vulva o una ferita apre, in maniera inesplícita ma ben avvertibile, l'accesso a una vera e propria metafisica della morte. Difficile spingersi più in là, non consentendo i materiali disponibili di concludere se la ferita da zagaglia, evidentemente assimilata a un atto sessuale, fosse connessa all'immagine della vulva come fonte della nascita ovvero al flusso del sangue”<sup>166</sup>.

È plausibile che anche nel Paleolitico Medio e Inferiore fossero presenti, e perfino espressi, contenuti ideologici; il problema è che non sappiamo leggerli. A me pare che la rivoluzione del Paleolitico Superiore stia in questo: il lessico dell'Uomo di Crô-Magnon è per noi comprensibile, tanto che riusciamo faticosamente ad interpretarlo, mentre ci resta

oscuro quello dell'Uomo di Neanderthal. Non credo che siamo necessariamente esclusi dalla capacità di comprendere gli Australopithecini, gli Arcantropi, i Paleantropi; credo però che si possa ipotizzare che l'*Homo sapiens sapiens* avesse un linguaggio, e anche una lingua, del nostro tipo, cioè organizzati come i linguaggi umani storicamente noti<sup>167</sup>.

3.2.4. *La sintassi*. Leroi-Gourhan, rilevando la ricchezza 'lessicale' delle figurazioni paleolitiche, nota che "il significato risiede in elementi-chiave, composti in uno spazio ultradimensionale, ma privi di sintassi"<sup>168</sup> e osserva:

"Ci si può chiedere se la perfezione degli elementi e il modo sommario di articularli non siano in rapporto con l'evoluzione del linguaggio e se, insieme con un vocabolario tecnico molto appropriato, i cacciatori di cavalli non disponessero di una sintassi di livello invece ancora abbastanza elementare. È possibile prevedere che uno studio dell'arte paleolitica orientato in questo senso rivelerebbe sul piano linguistico fatti insperati"<sup>169</sup>.

La sintassi del grafismo paleolitico non è certo linguistica, e non è nemmeno narrativa: non avendo l'asse del tempo (se non forse nelle sovrapposizioni), presenta immagini fisse, non sequenze narrative; in mancanza di meglio, potremmo definirla una sintassi onirica, in quanto presumibilmente orientata verso l'associazione paradigmatica piuttosto che verso la successione sintagmatica degli elementi.

3.2.5. *L'etimologia*. Il rapporto tra segno e sogno, che è un po' il centro ideologico della nostra ricostruzione, può essere provato per via etimologica in ambito indeuropeo. Rinvio per i particolari tecnici di questa 'linguistica paleolitica' ad altri lavori<sup>170</sup>; mi limito qui a illustrare le connessioni ottenute con una metodologia etimologica che, sulla base di corrispondenze semantiche culturalmente significative, si propone di riconoscere e stabilire nuove regole di corrispondenza formale.

Vedremo ora di identificare una costellazione linguistica che associa segno e sogno in tre diversi gruppi etimologici<sup>171</sup>.

Il primo gruppo, che chiameremo *segno / sogno*, è collegato alla radice \*SEK 'tagliare': tedesco *Säge* e inglese *saw* 'sega'; antico alto tedesco *sahs* e antico islandese *sax* 'coltello'; latino *secō* 'tagliare', *sciō* 'sapere'<sup>172</sup>, *saxum* 'sasso' (cioè 'sasso tagliente, coltello di pietra'), *signum* 'segno' (cioè 'incisione, intaglio'), e *sexus* 'sesso', la cui connessione etimologica con *signum* sembra confermare l'intuizione di Leroi-Gourhan sui segni 'sessuali' (fig. 13).

L'ampliamento della radice in labiovelare (\*SEKW) si trova nei significati originariamente venatori connessi con il segno-traccia, secondo la sequenza 'seguire le tracce, vedere, raccontare': latino *sequor*, sanscrito *sácate*, greco *hépomai* 'seguire'; latino *inquit* 'dire'; greco *enépō* 'raccontare'; inglese *say* e tedesco *sagen* 'dire'; inglese *see* e tedesco *sehen* 'vedere'.

La nostra radice appare anche con un infisso in liquida L e con un'alternanza iniziale tra sibilante s e labiovelare w (\*SELK

/\*SWELK / \*WELK)<sup>173</sup>: latino *sulcus* 'solco'; greco *hélkō*, lituano *velkù*, paleoslavo *vlěko* 'tirare' (cioè 'tracciare').

L'alternanza iniziale s / sw / w ci consente di anettere al gruppo due importanti radici. La prima è \*WEKW 'parlare': sanscrito *vāk* 'voce'; latino *vōx* 'voce'; greco (*v*)*épos* 'parola'.

La seconda è \*SWEP 'dormire', che giudico una forma con ampliamento in M (\*SEKM o \*SEKWM, con labializzazione KM / KWM > P): sanscrito *swápati* e anglo-sassone *svefan* 'dormire'; greco *húpnos* e latino *somnus* 'sonno'; latino *somnium* 'sogno'. Si tenga presente che 'dormire' e 'sognare', 'sonno' e 'sogno' sono tutt'uno nelle culture arcaiche<sup>174</sup>, come mostrano anche le coincidenti forme linguistiche.

L'ampliamento in m indica lo stato, il risultato di un'azione: ad es. greco *dérō* 'scuociare' e *dérma* 'pelle'; sanscrito *dhar* 'poggiare' e *dharma* 'legge (la cosa fissata, stabilita)'; dalla stessa radice, latino *frētus* 'appoggio' e *firmus* 'fermo (stabilito)'; latino *serō* 'metto in fila' e *sermō* 'discorso (filo di parole)'; latino *carō* 'cardare (fare il gesto ritmico della cardatura)' e *carmen* 'canto'<sup>175</sup>. Quindi 'sogno' va interpretato come il risultato dell'azione di 'segnare', cioè come l'immagine, la 'figura' ottenuta col segno.

Questa connessione etimologica è confermata dal secondo gruppo, che chiameremo *draw / dream*, collegato alla radice \*DERG (ampliamento in gutturale della radice \*DER), che, dal significato primario di 'lasciare una traccia', sviluppa il significato derivato di 'tracciare, tirare': ad es. norvegese *drog* 'orme di animale'; polacco *droga* 'via'; antico irlandese *traig* 'piede'; greco *tréchō* 'correre'; latino *trahō* 'tirare'; inglese *draw* 'tirare, tracciare'; antico nordico *drāk* 'riga'; lituano *drōžti* 'intagliare'.

La stessa radice, con la nasale N al posto della liquida R e ampliamento in labiovelare w, dà latino *lingua* (da *dingua*), inglese *tongue* e tedesco *Zunge* 'lingua' (l'organo che 'lascia i segni vocali').

Con ampliamento in M, direttamente da \*DER abbiamo il latino *dormiō* 'dormire', da \*DERG il germanico \**drau(g)ma*, da cui inglese *dream* e tedesco *Traum* 'sogno', che vanno collegati con tedesco *trügen* 'ingannare' (senza ampliamento), e con sanscrito *dhvārti*, *dhrūti* 'ingannare', latino *fraus* 'frode' (con infisso labiovelare w).

La coppia *draw / dream* è del tutto parallela alla coppia *segno / sogno*: la forma con ampliamento labiale M rappresenta il risultato del verbo: *dream* 'sogno' è l'immagine, la 'figura' tracciata.

Il terzo gruppo, che chiameremo *digitus / figura*, è collegato alla radice \*DEK 'prendere, strappare', che originariamente doveva designare l'abilità manuale: gotico *tahjan* 'strappare'; greco *déchomai* 'prendere'; latino *dexter* 'destro', *doceō* 'insegnare'<sup>176</sup>.

Per la particolare abilità semiotica della mano e delle sue parti specializzate (dita), cioè la capacità di fare segni, è utilizzata la stessa radice con infisso palatale (\*DEIK 'indicare'): sanscrito *diçāti* e greco *deiknūmi* 'indicare'; latino *dīcere* 'di-

re', *digitus* 'dito'; tedesco *Zehe* e inglese *toe* 'dito del piede' (che produce orme); tedesco *Zeichen* 'segno'; inglese *teach* 'insegnare'<sup>177</sup>.

Una variante della stessa radice<sup>178</sup> significa 'fare segni plastici, modellare': latino *figō* 'modellare nell'argilla'; inglese *dough* e tedesco *Teig* 'pasta'. Con ampliamento labiovelare *w* abbiamo il latino *figūra*; con ampliamento labiale *m* il latino *figmen* 'figurazione, immaginazione, invenzione, fiaba'.

Anche in questo terzo gruppo abbiamo, con *digitus* / *figura*, una coppia parallela alle due precedenti, in cui la forma con ampliamento labiale<sup>179</sup> rappresenta il risultato dell'azione manuale, il segno plastico.

Un'ultima osservazione riguarda i termini per 'sapere, insegnare': latino *sciō* e *doceō*, inglese *teach*. Sono una testimonianza importante del valore intellettuale, conoscitivo esplicitamente riconosciuto alla produzione di segni materiali, e forse anche di un antichissimo processo di trasmissione del sapere attraverso i segni.

#### 4. Le forme della scrittura.

Si è tentati di disporre le forme di scrittura che abbiamo individuato in una successione che assegna i 'segni' al Paleolitico Medio, le 'figure' al Paleolitico Superiore, i 'testi' al Mesolitico, e i 'gettoni' al Neolitico; tenendo naturalmente presente che i gettoni di conto sono già attestati nel Mesolitico, l'intreccio forse nel Paleolitico Superiore recente, e che 'segni' e 'figure' coesistono nel Paleolitico Superiore.

Vi sono comunque alcuni punti fermi: "Non conosciamo con certezza nessun sistema grafico assimilabile neppure lontanamente alla scrittura lineare in popoli diversi da quelli agricoli"<sup>180</sup>.

Infatti il vero discrimine sta fra le società predatorie (cacciatori-raccoglitori) e le società produttive (agricoltori e allevatori), che per esigenze di amministrazione della produzione hanno creato la scrittura 'contabile'.

Ai cacciatori i numeri interessano poco; ad esempio gli Aranda dell'Australia

"Non avevano alcuna necessità di numeri reali. Usavano quattro composti che gli Europei traducono con i numeri da 1 a 4, dove 3 e 4 consistevano di combinazioni di 2 e 1 e di 2 e 2. Etimologicamente sembra che codeste siano parole per designare posizioni. Solo quando una società produce cibi e oggetti in grande quantità, si comincia ad aver bisogno dei numeri." Comunque la lingua aranda "è lungi dall'essere povera. Essa possiede una ricca letteratura orale, racconti di prose e canzoni sacre"<sup>181</sup>.

L'analisi dei sistemi di 'scrittura' dei cacciatori preistorici ci permette di riconoscere le tappe di un processo intellettuale che ha portato l'uomo a costruire il proprio mondo con gli atti, e a fermarlo col pensiero e con i segni. È qui che "s'intravede il gesto forse più antico della storia intellettuale del

genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda"<sup>182</sup>.

"A livello dell'uomo, il pensiero ragionato è in grado di astrarre, dalla realtà, con un processo di analisi sempre più preciso, dei simboli che costituiscono, parallelamente al mondo reale, il mondo del linguaggio attraverso il quale si ottiene la presa sulla realtà. Questo pensiero ragionato, che si estrinsecava in modo concreto nel linguaggio vocale e mimico degli Antropiani probabilmente fin dalla loro origine, diventa durante il Paleolitico superiore l'animatore di rappresentazioni attraverso le quali l'uomo si esprimeva al di là del presente materiale. Ai due poli del campo operativo si costituiscono, partendo dalle stesse origini, due linguaggi, quello dell'audizione collegato all'evoluzione delle zone coordinatrici dei suoni, e quello della visione collegato all'evoluzione delle zone coordinatrici dei gesti tradotti in simboli graficamente materializzati. Ciò spiegherebbe il fatto che i più antichi grafismi a noi noti siano la pura espressione di valori ritmici. Comunque sia, il simbolismo grafico gode, rispetto al linguaggio fonetico, di una certa indipendenza; il suo contenuto esprime nelle tre dimensioni dello spazio quello che il linguaggio fonetico esprime nell'unica dimensione del tempo. La conquista della scrittura consiste appunto nell'aver fatto entrare, grazie all'uso del sistema lineare, l'espressione grafica in una completa subordinazione all'espressione fonetica. Al livello in cui ancora ci collochiamo, il legame che unisce il linguaggio all'espressione grafica è coordinativo e non subordinativo. L'immagine possiede così una libertà dimensionale che mancherà sempre alla scrittura; può dare il via al processo verbale che arriva alla narrazione di un mito, non vi è legata e il suo contesto sparisce con il narratore. Questo spiega l'abbondanza e la diffusione dei simboli nei sistemi situati al di qua della scrittura lineare. Gli autori più disparati, in occasione di studi sulla Cina primitiva, sull'Australia, sugli Indiani del Nord America, o su certi popoli dell'Africa nera, hanno messo in luce le linee di un pensiero mitologico in cui l'ordine del mondo si integra in un sistema di corrispondenze simboliche straordinariamente ricche"<sup>183</sup>.

Le società produttive sviluppano un nuovo tipo di scrittura, il nostro tipo di scrittura, sulla base di una tradizione grafica e plastica già lunghissima: i gettoni di conto si sono modellati come prima si modellavano figure; sono stati impressi nell'argilla e letti come prima si erano impresse e interpretate le impronte; sono stati incisi nell'argilla con lo stilo come prima si intagliavano i segni nell'osso:

"La scrittura non nasce partendo da un niente grafico [...] Il sistema di rappresentazioni organizzate di simboli mitici e quello di una contabilità elementare sembrano a un certo punto, variabile a seconda delle regioni del mondo, convergere nella creazione dei sistemi di scrittura sumerici o cinesi primitivi in cui le immagini prese a prestito dal normale repertorio figurativo subiscono una drastica semplificazione allineandosi le une alle altre. Tale procedimento non fornisce ancora veri e propri testi, ma permette di censire esseri viventi e oggetti. La semplificazione delle figure, determinata dal carattere poco monumentale e provvisorio dei documenti, è stata la causa

prima del loro progressivo distacco dal contesto che materialmente evocavano; da simboli, quali erano, con implicazioni estensibili, sono diventate segni, veri e propri utensili al servizio di una memoria in cui s'introduce il rigore contabile"<sup>184</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Cardona, *Storia*, pp. 117-119.
- <sup>2</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 8; Ead., *Before*; Nissen - Damerow - Englund, *Archaic Bookkeeping*; Cardona, *Antropologia*, p. 69.
- <sup>3</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 6.
- <sup>4</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*; Ead., *Before*; Ead., *Tokens*; cfr. Cardona, *Antropologia*, pp. 67-69; Milano, *Origine*.
- <sup>5</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 15.
- <sup>6</sup> Cardona, *Antropologia*, p. 68, ha proposto di chiamare i gettoni di conto con il loro probabile nome accadico, *abnu* (lett. 'pietra').
- <sup>7</sup> Raramente di pietra (Milano, *Origine*).
- <sup>8</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 8.
- <sup>9</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 8.
- <sup>10</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, pp. 8, 15.
- <sup>11</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 9.
- <sup>12</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 9.
- <sup>13</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 10.
- <sup>14</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 10.
- <sup>15</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, pp. 12-13.
- <sup>16</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 14.
- <sup>17</sup> Milano, *Origine*.
- <sup>18</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 15.
- <sup>19</sup> Milano, *Origine*.
- <sup>20</sup> Schmandt-Besserat, *Antecedenti*, p. 15.
- <sup>21</sup> Milano, *Origine*.
- <sup>22</sup> Milano, *Origine*.
- <sup>23</sup> Goody-Watt, *Conseguenze*; Goody, *Domestication*; Goody, *Logica*; Goody, *Suono*.
- <sup>24</sup> Milano, *Origine*.
- <sup>25</sup> La tradizione scritta ha rafforzato la parte analitica della lingua (ad esempio la composizione e la derivazione), a scapito di quella sintetica.
- <sup>26</sup> "Si è spesso collegata l'origine della scrittura ai procedimenti di memorizzazione dei valori numerici (tacche regolari, corde annodate, ecc.) [...] in effetti, la linearizzazione alfabetica può aver avuto fin dall'origine qualche rapporto con sistemi di numerazione che erano necessariamente lineari" (Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 228).
- <sup>27</sup> Piemontese, *Aspetti*, p. 29.
- <sup>28</sup> Cfr. Lodigiani, *Canto*.
- <sup>29</sup> Cfr. Durante, *Sulla preistoria*, pp. 173-179.
- <sup>30</sup> L'espressione è già in Sofocle; cfr. Cazzaniga, *Saga*, p. 50 (citato da Lodigiani, *Canto*, p. 215).
- <sup>31</sup> Lodigiani, *Canto*, p. 200.
- <sup>32</sup> Bachofen, *Matriarcato*, vol. II, p. 577.
- <sup>33</sup> Cfr. Cardona, *Storia*, pp. 225-226; e, in questo fascicolo, il contributo di Plasere sulle scritture zingare.
- <sup>34</sup> Cfr. Piemontese, *Aspetti*.
- <sup>35</sup> J. Chelhod, *Le monde mythique arabe*, p. 54, (citato da Calame-Griaule, *Il mondo*, p. 71).
- <sup>36</sup> Calame-Griaule, *Il mondo*, p. 71.
- <sup>37</sup> Calame-Griaule, *Il mondo*, p. 72.
- <sup>38</sup> Calame-Griaule, *Il mondo*, pp. 72-73.
- <sup>39</sup> Calame-Griaule, *Il mondo*, p. 100. Gasparini, *A proposito*, pp. 464-465, parla di domande poste durante la tessitura da un demone meridiano dei Serbi di Lusazia.
- <sup>40</sup> Cfr. Gasparini, *A proposito*, pp. 464-465.
- <sup>41</sup> E nella filatura: la vita dell'uomo è appesa al filo delle Moire, dura fin quando filano, e s'interrompe quando spezzano il filo (cfr. Graves, *Miti*, pp. 39-40).
- <sup>42</sup> Lodigiani, *Canto*, pp. 219-220, 228.
- <sup>43</sup> Cardona, *Dizionario*, s.v. testo, p. 303, parla di "assimilazione dell'attività della parola con l'operazione del tessere".
- <sup>44</sup> Gasparini, *A proposito*; cfr. Lodigiani, *Canto*.
- <sup>45</sup> Gasparini, *A proposito*, p. 465.
- <sup>46</sup> Citando da Gasparini, *A proposito*, p. 462, riporto i brani omerici nella traduzione di Ippolito Pindemonte.
- <sup>47</sup> *Odissea*, V 61-62 (trad. Pindemonte, V 80-83).
- <sup>48</sup> Secondo Bachofen, *Matriarcato*, vol. II, p. 576, il nome Circe (*Kirkē*) deriva da *kerkīs* 'navetta'.
- <sup>49</sup> *Odissea*, X 221-223 (trad. Pindemonte, X 287-288).
- <sup>50</sup> Gasparini, *A proposito*, p. 462.
- <sup>51</sup> Tibullo II, 1, 65-66.
- <sup>52</sup> Gasparini, *A proposito*, pp. 462-463; Lodigiani, *Canto*.
- <sup>53</sup> Lodigiani, *Canto*, p. 208.
- <sup>54</sup> Lanö-Villene, *Le livre*, p. 121 (citato da Lodigiani, *Canto*, p. 198).
- <sup>55</sup> Graves, *Miti*, p. 531.
- <sup>56</sup> Graves, *Miti*, p. 532.
- <sup>57</sup> Gasparini, *A proposito*, p. 458, ricorda i canti e le danze del lino e della canapa raccolti in Francia da Sébillot.
- <sup>58</sup> Cfr. Leydi, *Canti*, pp. 296-304; Sanga, *Linguaggio*, p. 78.
- <sup>59</sup> Lodigiani, *Canto*, p. 206.
- <sup>60</sup> Da Sarah Pomeroy, *Supplementary* (citato da Lodigiani, *Canto*, pp. 36, 39, 44). Crowfoot, *Prodotti*, p. 451, fig. 280, riproduce un telaio a mano inciso su un'urna dell'età del bronzo.
- <sup>61</sup> Lodigiani, *Canto*, pp. 36-37. Anche l'arco è al tempo stesso strumento di lavoro, arma e strumento musicale: "L'invenzione dell'arco contribuì alla carpenteria (il trapano ad arco), alla produzione del fuoco (l'arco da fuoco), e alla musica (l'arco musicale)" (Harrod, *Bow*, p. 301).
- <sup>62</sup> Cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire*, s.vv.
- <sup>63</sup> Riferendosi all'età romanica, ma avvertendo esplicitamente che "il fenomeno di strutturazione ritmica è, in quanto tale, universale" (Zumthor, *Lingua*, p. 66).

<sup>64</sup> Zumthor, *Lingua*, p. 66.

<sup>65</sup> Zumthor, *Lingua*, pp. 66-68.

<sup>66</sup> Cfr. Zumthor, *Lingua*, p. 68.

<sup>67</sup> Cfr. Sanga, *Tradizione*.

<sup>68</sup> Cfr. § 3.1.3.

<sup>69</sup> Consistenti tracce etnografiche di questa riserva femminile in ambito vegetale e negli ambiti derivati si trovano ancor oggi, ad es. tra gli Slavi (Gasparini, *A proposito*, pp. 457-458) e nelle Alpi (Graves, *Miti*, p. 533).

<sup>70</sup> Secondo i dati (forse invecchiati) della Crowfoot, *Prodotti*, p. 438 sgg., la più antica rappresentazione di un telaio proviene da un piatto di terracotta egiziano del 4400 a.C. e i più antichi frammenti di tessuto sono di lino e risalgono al 5000 a.C.

<sup>71</sup> Crowfoot, *Prodotti*, p. 411.

<sup>72</sup> Crowfoot, *Prodotti*, p. 412.

<sup>73</sup> “Caratteristiche del Mesolitico sarebbero cose come funi, cesti e stuoie, reti e trappole, archi, vischio, ami, e la caccia con cani addomesticati - che apparvero tutte in questo periodo. Sono tutti artifici complessi, in parte destinati a prendere, tenere, imprigionare, che segnano il vero genio della tecnologia mesolitica” (Harrod, *Bow*, p. 300).

<sup>74</sup> Marshack, *Roots*, p. 369 (citato da Harrod, *Bow*, p. 299).

<sup>75</sup> Marshack, *European*, p. 116.

<sup>76</sup> Müller-Karpe, *Storia*, p. 251.

<sup>77</sup> Invece secondo Marshack, *European*, p. 115, “la rete e i motivi a zigzag del Paleolitico Superiore sono collegati all’acqua”.

<sup>78</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 443. Nella grotta di Rouffignac “gli zigzag sono rari ma netti, monodigitali, o anche incisi; sono caratterizzati dagli angoli acuti” (Barrière, *Le thème*, p. 324): rispetto alle linee sinuose (‘spaghetti’) tracciate con più dita, sono realizzati con un solo dito (filo).

<sup>79</sup> Prendo a prestito la definizione da Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 221.

<sup>80</sup> Cardona, *Antropologia*, p. 51, che cita molti esempi africani.

<sup>81</sup> Nello studio della preistoria, le cronologie sono essenziali quanto provvisorie, per il continuo progresso della ricerca. Per una più agevole comprensione del testo, fornisco le cronologie archeologica e antropologica, controllate con le datazioni più recenti (cfr. Klein, *Il cammino*).

#### Cronologia archeologica (datazione in base alle industrie):

Età della Pietra	2.500.000
- Africa:	
Paleolitico arcaico	2.500.000
- Oldovano	2.500.000
- Acheuleano	1.500.000
Paleolitico medio	200.000
- Europa:	
Paleolitico inferiore	1.000.000
- Acheuleano	730.000
- Acheuleano-levallouisiano	400.000
Paleolitico medio	130.000
- Musteriano	130.000
Paleolitico superiore	40.000
- Chatelperroniano	40.000

- Aurignaziano	34.000
- Gravettiano (= Perigordiano)	27.000
- Solutreano	21.000
- Maddaleniano	16.500
Mesolitico	11.000
Neolitico	7.000

- Australia:

Paleolitico	33.000
Età dei Metalli	5.000
Età del Rame	5.000
Età del Bronzo	3.500
Età del Ferro	1.200

#### Cronologia antropologica (datazione in base ai fossili umani):

Australopiteco (Africa)	4.000.000
<i>Homo habilis</i> (Africa)	2.300.000
<i>Homo erectus</i> (Africa)	1.800.000
<i>Homo sapiens</i> arcaico (Africa)	500.000
- Uomo di Neanderthal (Europa)	130.000
<i>Homo sapiens sapiens</i> (Africa)	200.000
- Uomo di Crô-Magnon (Europa)	35.000

Vi sono correlazioni abbastanza precise tra fossili umani e industrie: l’*Homo habilis* è associato all’Oldovano; l’*Homo erectus* e l’*Homo sapiens* arcaico sono associati all’Acheuleano; l’*Homo sapiens* arcaico è associato all’Acheuleano-levallouisiano. In particolare in Europa esiste una forte correlazione tra l’Uomo di Neanderthal (*Homo sapiens* arcaico) e i manufatti musteriani (Paleolitico Medio) da un lato, l’Uomo di Crô-Magnon (*Homo sapiens sapiens*) e i manufatti del Paleolitico Superiore dall’altro, con una sovrapposizione nel livello Chatelperroniano (Klein, *Il cammino*).

<sup>82</sup> Si tenga presente che Leroi-Gourhan chiama ‘linguaggio’ ciò che io chiamo ‘lingua’, limita cioè il termine più generale di ‘linguaggio’ al solo ‘linguaggio verbale’.

<sup>83</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 227.

<sup>84</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 225.

<sup>85</sup> “Se c’è un punto sul quale abbiamo raggiunto ormai l’assoluta certezza, è che il grafismo inizia non nella rappresentazione ingenua della realtà bensì nell’astratto” (Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 224).

“Astrarre, nel senso più etimologico, significa ‘isolare con il pensiero; considerare una parte isolandola dal tutto’. Ciò corrisponde esattamente alle prime forme dell’arte preistorica che seleziona agli inizi i punti espressivi (fallo, vulva, testa del bisonte o del cavallo) e li riunisce per tradurre in simboli un tutto mitologico, per costituire un mitogramma” (Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 433).

<sup>86</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 225.

<sup>87</sup> Cfr. Leroi-Gourhan, *Religioni*, pp. 105-106; Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 225-226; Marshack, *European*, p. 111.

<sup>88</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 141.

<sup>89</sup> Marshack, *European*, p. 113.

<sup>90</sup> Marshack, *Polesini*; Id., *Le bâton*; Id., *Roots*; Id. *Upper*; Id. *European*.

<sup>91</sup> Marshack, *Upper*, p. 818.

<sup>92</sup> Marshack, *Polesini*, p. 272.

- <sup>93</sup> Marshack, *Upper*, p. 818.
- <sup>94</sup> “Nel Maddaleniano recente, l’associazione di figure realistiche e di segni o simboli astratti è usuale nelle composizioni incise” (Marshack, *Le bâton*, p. 343).
- <sup>95</sup> “Larga parte del materiale inciso nel Paleolitico Superiore mostra che è usuale il rinnovamento intenzionale di immagini animali” (Marshack, *Polesini*, p. 226).
- <sup>96</sup> Marshack, *Le bâton*, p. 341.
- <sup>97</sup> Marshack, *Upper*, p. 820.
- <sup>98</sup> Marshack, *Upper*, p. 823.
- <sup>99</sup> Marshack, *Upper*, p. 822.
- <sup>100</sup> Marshack, *Polesini*, p. 227.
- <sup>101</sup> Frolov, *Les bases*, p. 296, sostiene con buoni argomenti l’esistenza di operazioni matematiche di tipo calendariale.
- <sup>102</sup> Marshack, *Polesini*, p. 276.
- <sup>103</sup> Marshack, *Upper*, p. 817.
- <sup>104</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 429. “Poco prima del Solutreano appaiono tubi di osso perforati a distanze regolari. [...] Sembra che ci si trovi di fronte, intorno al 20.000 prima della nostra era, ai più antichi strumenti musicali conosciuti” (Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 430).
- <sup>105</sup> “Ci sono indizi che questa forma di segnatura iniziò nel Musteriano e forse nell’Acheuleano” (Marshack, *European*, p. 111).
- <sup>106</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 424.
- <sup>107</sup> De Martino, *Fine*, p. 95.
- <sup>108</sup> Cfr. Sanga, *Tradizione*, p. 236.
- <sup>109</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 425.
- <sup>110</sup> Cfr. Sanga, *Tradizione*, pp. 237-238.
- <sup>111</sup> Marshack, *Polesini*, p. 225.
- <sup>112</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 165.
- <sup>113</sup> “Solchi molto profondi provano che questi petroglifi sono stati reincisi più di una volta in tempi diversi” (Virili, *An Essay*, p. 449); “esempi di sovrapposizione di due o più incisioni si trovano dappertutto nei siti dell’arte rupestre di Pilbara [...] Lo stesso vale anche per motivi che sono stati riutilizzati, ritoccati o rinnovati” (Virili, *An Essay*, p. 450); “i palinsesti sono frequenti” (Clark-Piggott, *Le società*, pp. 107-108).
- <sup>114</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, pp. 115-116.
- <sup>115</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 458.
- <sup>116</sup> Cazade-Thomas, *Alfabeto*, p. 289.
- <sup>117</sup> Ginzburg, *Spie*, p. 67.
- <sup>118</sup> Ginzburg, *Spie*, pp. 66-67. Ginzburg discute poi il collegamento, di grande interesse, ma su cui non posso ora soffermarmi, tra scrittura e pratiche divinatorie.
- <sup>119</sup> Ginzburg, *Spie*, p. 96 (che cita Étienne).
- <sup>120</sup> Clark-Piggott, *Le società*, pp. 107-108.
- <sup>121</sup> Virili, *An Essay*, p. 450.
- <sup>122</sup> Hay & Leakey, *Le orme*.
- <sup>123</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 456.
- <sup>124</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 432. Altrove osserva: “Fossero i segni sempre collocati sugli animali, si potrebbe pensare che le composizioni corrispondano a un’immagine sessualizzata della caccia, cosa probabilmente vera, ma insufficiente, dal momento che la maggior parte dei segni si trova accanto agli animali” (Leroi-Gourhan, *Religioni*, pp. 179-180).
- <sup>125</sup> Che tratto in un lavoro in preparazione ormai da molti anni (Sanga, *L’appaesamento*).
- <sup>126</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 225.
- <sup>127</sup> Cfr. § 3.2.5.; Sanga, *Appaesamento*.
- <sup>128</sup> Si confrontino le zampe dell’emù (fig. 14) e dell’aquila (fig. 12).
- <sup>129</sup> Marshack, *Le bâton*, p. 332.
- <sup>130</sup> Anche in Australia “simboli ‘geometrici’ e rappresentazioni ‘astratte’ sono numerosi e variati, in particolare nei siti della costa. Da punti, linee e cerchi, evolvono attraverso combinazioni di segni in figure molto intricate” (Virili, *An Essay*, p. 450).
- <sup>131</sup> Barrière, *Le thème*, p. 324.
- <sup>132</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 124.
- <sup>133</sup> Come mi suggerisce Serenella Baggio.
- <sup>134</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, pp. 221.
- <sup>135</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 135.
- <sup>136</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 424.
- <sup>137</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 136.
- <sup>138</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 136.
- <sup>139</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 137.
- <sup>140</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 173.
- <sup>141</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 252.
- <sup>142</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 227.
- <sup>143</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 225.
- <sup>144</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 446.
- <sup>145</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 246.
- <sup>146</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 245.
- <sup>147</sup> Saussure, *Corso*.
- <sup>148</sup> Se non forse attraverso l’artificio secondario della sovrapposizione. Forse le sovrapposizioni, oltre al significato di ripetere il segno, hanno anche quello di tentare di conquistare una profondità temporale (cfr. § 3.1.4.).
- <sup>149</sup> Sommerfelt, *Parola*, p. 96.
- <sup>150</sup> Cardona, *Antropologia*, p. 64.
- <sup>151</sup> Seppilli, *Poesia*, pp. 40-73.
- <sup>152</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 46.
- <sup>153</sup> Di cui parleremo più avanti (§ 3.2.2.).
- <sup>154</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 70.
- <sup>155</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 47.
- <sup>156</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 231.
- <sup>157</sup> Seppilli, *Poesia*, pp. 72-73.
- <sup>158</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 247.
- <sup>159</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 50.
- <sup>160</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 51.
- <sup>161</sup> Alcune culture arcaiche, come quella australiana, si configu-



rano come vere 'culture del sogno', dove questo istituto assume una centralità assoluta (cfr. Seppilli, *Poesia*, p. 58).

<sup>162</sup> Seppilli, *Poesia*, p. 54.

<sup>163</sup> Cfr. Seppilli, *Poesia*, pp. 63-64.

<sup>164</sup> Ginzburg, *Spie*, pp. 67 sgg., ha acutamente collegato scrittura e divinazione.

<sup>165</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 180.

<sup>166</sup> Leroi-Gourhan, *Religioni*, p. 179.

<sup>167</sup> "La figurazione grafica nasce con il primo sviluppo dell' *homo sapiens [sapiens]*, il che costituisce una indicazione preziosa" (Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 423).

<sup>168</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 460.

<sup>169</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 454.

<sup>170</sup> Cfr. Sanga, *Segno/sogno*; Id., *L'appaesamento*.

<sup>171</sup> Per l'analisi etimologica ho utilizzato i dizionari di Ernout-Meillet; Pokorny; Scardigli-Gervasi; Onions. Un'avvertenza di carattere tecnico: uso il maiuscolo per le radici indeuropee tipizzate: ad es. la E di \*SEK indica genericamente la vocale, che può avere il grado apofonico O, oppure il grado 0, oppure la vocalizzazione A, quindi \*SEK = \*SOK = \*SK = \*SAK. Sono parimenti tipizzate le consonanti: nella radice \*DERG la dentale può essere sonora D, sonora aspirata DH, sorda T; la gutturale può essere velare sonora G, velare sorda K, velare aspirata sonora GH, palatale sonora G', palatale sorda K', palatale aspirata sonora G'H. I particolari tecnici si vedano in Sanga, *Segno/sogno*.

<sup>172</sup> Vedi più avanti.

<sup>173</sup> Non mi è ancora chiaro se l'alternanza s / sw / w dipenda da una dislocazione dell'ampliamento labiovelare (\*SWELK < \*SELKW) oppure dal carattere velare della liquida (\*SWELK < \*SEWLK) o da altro.

<sup>174</sup> Cfr. Seppilli, *Poesia*, pp. 40-73.

<sup>175</sup> Cfr. § 2.2.

<sup>176</sup> Vedi più avanti.

<sup>177</sup> Vedi più avanti.

<sup>178</sup> Con le consonanti aspirate e, nel verbo latino, anche l'infisso nasale.

<sup>179</sup> L'ampliamento labiovelare w sembra qui equivalente a quello labiale m; la u di figura potrebbe però anche essere la vocalizzazione dell'ampliamento m.

<sup>180</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 233.

<sup>181</sup> Sommerfelt, *Parola*, p. 101.

<sup>182</sup> Ginzburg, *Spie*, p. 69.

<sup>183</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 230.

<sup>184</sup> Leroi-Gourhan, *Il gesto*, p. 236.

## Riferimenti bibliografici

Emmanuel Anati (ed.), *Arte e religione nelle preistoria. Proceedings of Valcamonica Symposium III - 1979. The Intellectual Expression of Prehistoric Man: Man Art and Religion*, Capo di Ponte (Bs), Milano, Centro Camuno di Studi Preistorici, Jaka Book, 1983.

Johann Jakob Bachofen, *Il matriarcato*, Torino, Einaudi, 1988.

C. Barrière, *Le thème du serpent à Rouffignac*, in Anati, *Arte*, pp. 323-330.

Abbé Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.

Geneviève Calame-Griaule, *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, ed. it. ridotta a cura di Giovanna Antonini e Tito Spini, Torino, Boringhieri, 1982.

Giorgio Raimondo Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher 1981.

Giorgio Raimondo Cardona, *Dizionario di linguistica*, Roma, Amando, 1988.

Giorgio Raimondo Cardona (ed.), *La scrittura: funzioni e ideologie*, "La ricerca folklorica" 5 (1982), pp. 1-134.

Giorgio Raimondo Cardona, *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori, 1986.

Emile Cazade-Charles Thomas, *Alfabeto*, in *Enciclopedia*, a cura di Ruggiero Romano, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-297.

Ignazio Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*, Varese-Milano, Cisalpino, 1950.

Grahame Clark & Stuart Piggott, *Le società preistoriche*, Milano, Mondadori, 1991.

Grace M. Crowfoot, *Prodotti tessili, lavori di intreccio e stuoie*, in *Storia della tecnologia*, a cura di Charles Singer, Eric John Holmyard, A. Rupert Hall, Trevor I. Williams, vol. I, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 410-462.

Ernesto de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

Marcello Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, 2 voll., Roma, Ed. dell'Ateneo, 1971.

Adolphe Ernout - Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1959.

Boris A. Frolov, *Les bases cognitives de l'art paléolithique*, in Anati, *Arte*, pp. 295-298.

Evel Gasparini, *A proposito delle 'Chansons à toile'*, in *Studi in onore di I. Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 457-466.

Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106 (rist. in Carlo Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 158-209).

Jack Goody & Ian R. Watt, *Le conseguenze dell'alfabetizzazione*, in *Linguaggio e società*, a cura di Pier Paolo Giglioli, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 361-405.

Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Jack Goody, *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.

Jack Goody, *Il suono e i segni*, Milano, il Saggiatore, 1989.

Robert Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1983.

James Harrod, *The Bow: an Expression of the Mesolithic Mind*, in Anati, *Arte*, pp. 299-308.

Richard L. Hay & Mary D. Leakey, *Le orme fossili di Laetoli*, "Le scienze", 164 (1982), pp. 32-39.

Francisco Jordá Cerdá, *Sur des sanctuaires monothématiques*

- dans l'art rupestre cantabrique, in Anati, *Arte*, pp. 331-348.
- Hermann Müller-Karpe, *Storia dell'età della pietra*, Milano, Mondadori, 1992.
- Richard G. Klein, *Il cammino dell'uomo. Antropologia culturale e biologica*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- Georges Lanoë-Villene, *Le livre des symboles. Etudes de symbolique et de mythologie comparées*, Paris, Librairie Générale, 1885.
- André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- André Leroi-Gourhan, *Le religioni della preistoria*, Milano, Rizzoli, 1970.
- Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva, Milano, Mondadori, 1973.
- Silvia Lodigiani, *Il canto della tessitrice. La metafora della scrittura poetica e le 'chansons à toile': rielaborazione letteraria di un linguaggio tecnico femminile*, tesi di laurea in Filologia romanza (rel. Cesare Segre, corr. Silvia Vegetti Finzi e Glauco Sanga), Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia, a.a. 1990-91.
- Alexander Marshack, *Le bâton de commandement de Montgaudier (Charente). Réexamen au microscope et interprétation nouvelle*, "L'anthropologie" (Paris), 74, n. 5-6 (1970), pp. 321-352.
- Alexander Marshack, *European Upper Paleolithic-Mesolithic Symbolic Continuity. A Cognitive, Comparative Study of Ritual Marking*, in Anati, *Arte*, pp. 111-119.
- Alexander Marshack, *Polesini. A Reexamination of the Engraved Upper Paleolithic Mobiliary Materials of Italy by a New Methodology*, "Rivista di scienze preistoriche" XXIV (1969), pp. 219-281.
- Alexander Marshack, *The Roots of Civilisation*, New York, McGraw Hill, 1972.
- Alexander Marshack, *Upper Paleolithic Notation and Symbol*, "Science" 178, n. 4063 (1972), pp. 817-828.
- Lucio Milano, *Origine, diffusione e sviluppo della scrittura cuneiforme*, in *Ebla. Alle origini della civiltà urbana*, Milano, Electa, 1995.
- H. Nissen, P. Damerow, R.K. Englund, *Archaic Bookkeeping: Writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*, Chicago - London, 1993.
- C.T. Onions (ed.), *The Oxford Dictionary of English Etymologies*, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- Angelo M. Piemontese, *Aspetti magici e valori funzionali della scrittura araba*, in Cardona, *La scrittura*, pp. 27-55.
- Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Bern, Francke, 1959.
- Sarah Pomeroy, *Supplementary notes on Erinna*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 32 (1978), pp. 17-22.
- Glauco Sanga, *L'appaesamento linguistico. Una teoria glottologica*, in preparazione.
- Glauco Sanga, *Il linguaggio del canto popolare*, Milano-Firenze, ME/DI Sviluppo - Giunti/Marzocco, 1979.
- Glauco Sanga, *Segno/sogno e i criteri dell'etimologia paleolitica*, in preparazione.
- Glauco Sanga, *La tradizione*, in *La trasmissione del sapere: aspetti linguistici e antropologici*, a cura di Giorgio R. Cardona, Roma, Bagatto, 1989, pp. 235-253.
- Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, ed. it. a cura di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1967.
- Piergiuseppe Scardigli & Teresa Gervasi, *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*, Firenze, L. Monnier, 1978.
- Denise Schmandt-Besserat, *Gli antecedenti della scrittura*, "Le scienze" 120 (1978), pp. 6-15.
- Denise Schmandt-Besserat, *Before Writing*, 2 voll., Austin, Texas, 1992.
- Denise Schmandt-Besserat, *Tokens: a Prehistoric Archive System*, in Piera Ferioli, Enrica Fiandra, Gian Giacomo Fissore, Marcella Frangipane (edd.), *Archives before Writing. Proceedings of the International Colloquium, Oriolo Romano, October 23-25, 1991*, Torino, Ministero per i Beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i Beni archivistici, 1994, pp. 13-34.
- Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971.
- A. Sommerfelt, *Parola e linguaggio*, in *Storia della tecnologia*, a cura di Charles Singer, Eric John Holmyard, A. Rupert Hall, Trevor I. Williams, vol. I, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 86-109.
- Fulgenzio Leonardo Virili, *An Essay of Interpretation of Some Ritual Representations Among the Prehistoric Petroglyphs of the Pilbara, Western Australia*, in Anati, *Arte*, pp. 445-456.
- Paul Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica*, Bologna, il Mulino, 1973.