

3 • 2001

Pluri verso

Biblioteca delle idee per la civiltà planetaria

Trimestrale diretto da Mauro Ceruti

NATURA E CULTURA

**Paleontologia
e pregiudizio**

**L'impatto della scrittura
sull'arte**

**Intelligenza evolutiva
e intelligenza cognitiva**

Giorgio De Michelis

Ian Tattersall

Denise Schmandt-Besserat

Roberto Marchesini

Salvatore Natoli

Hubert L. Dreyfus

Franco Manti

ETICA OGGI

**Che cos'è la maturità
morale**

Il ritorno della tolleranza

Luisella Battaglia

Ralph Stablein

Pasquale Gagliardi

Giuseppe Varchetta

ESPERIENZA

E CONOSCENZA

Powerful theories

**Compassione, persuasione,
partecipazione**

Karl E. Weick

Peter J. Frost

Nadia Monacelli

Francesca Emiliani

Gianni Zanarini

DIRITTI UMANI

Chi ha diritto al diritto?

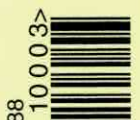
Roberto Diodato

Anita Sieff

Anno VI n° 3 - Luglio - Settembre 2001
Lire 28.000 - Euro 14,46

Sped. in abb. post. c. 20/b, art. 2, L. 662/96 - 45% Milano

La Nuova Italia



ISBN 88-221-3972-0

L'impatto della scrittura sull'arte

DENISE SCHMANDT-BESSERAT

Una delle più grandi intuizioni di Marshall McLuhan è stata quella di riconoscere che la scrittura non è un veicolo passivo di informazione, ma cambia il nostro modo di pensare [Moos, 1997, pag. 123]. A suo avviso, ad esempio, dobbiamo alla scrittura la nostra tendenza a organizzare le informazioni in modo lineare [ivi, pag. 9]. Nulla sembra dimostrare meglio questa teoria quanto l'arte antica del Medio Oriente.

L'arte egizia all'avvento della scrittura

All'inizio del ventesimo secolo, gli egittologi notarono un drastico cambiamento nella composizione delle tavolette decorate, in coincidenza con l'avvento della scrittura in Egitto, intorno al 3000 a.C. Queste tavolette di pietra (in genere ardesia) hanno una forma più o meno ovale, sono alte 60 centimetri, larghe 40, spesse 2,5 e sul retro sono caratterizzate da un leggero incavo circolare, come una specie di coppetta. Si ritiene che questi oggetti venissero usati per macinare e lavorare pigmenti nel corso di riti il cui significato ci è ignoto. Secondo Ranke, un primo gruppo di tavolette, prive di iscrizioni, presenta motivi incisi in bassorilievo sparsi sull'intera superficie. Ma una

seconda serie, dove appaiono dei geroglifici, e quindi si presume siano più tarde, mostra delle figure ordinate chiaramente in una composizione lineare [von Ranke, 1924-25, pagg. 3-12; Vandier, 1952, pag. 572]. Quella che segue è l'analisi di un esemplare per ogni gruppo.

Una tavoletta ritrovata a Hierakonpolis e ora conservata all'Ashmolean Museum di Oxford è caratteristica della prima serie, quella precedente all'avvento della scrittura [Kemp, 1989, pag. 42, fig. 12]. Sul retro appaiono animali selvatici e fantastici (fig. 1). Tra questi ci sono due leoni, due gazzelle, due pantere (una delle quali con un collo enorme), un orice, un ariete o muflone; un cane con le orecchie rotonde simili a quelle che incorniciano la tavoletta; un grifone dal corpo felino e la testa e le ali di uccello; un toro, una giraffa, uno stambecco e, infine, una volpe che suona il flauto. Gli animali sono sparsi in modo allegramente caotico, apparentemente con l'unica preoccupazione di coprire l'intera superficie. Nella

DENISE SCHMANDT-BESSERAT

è docente di studi medio-orientali all'University of Texas di Austin. Nelle sue opere ha sviluppato una nuova concezione sulle origini della scrittura.



Fig. 1 - Tavoletta di Hierakonpolis, Egitto, conservata a Oxford (da Barry J. Kemp, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*, Routledge, London 1989, pag. 42, fig. 12).

composizione non c'è nulla che indichi che gli animali sono in qualche modo collegati tra loro. Né il leone né il grifone sembrano attaccare le gazzelle e le antilopi. Nessuno sembra ascoltare il motivo che la volpe sta suonando con il suo flauto. In particolare, la confusa composizione non permette di distinguere quale animale sia più significativo, più ammirato o temuto. Tutte le immagini sono delle stesse dimensioni, trattate in modo uniforme, utilizzando la stessa quantità di dettagli e la stessa profondità di rilievo. Possiamo solo presumere che gli animali rappresentati avessero un significato. In questo caso, come suggerisce Malek, la tavoletta potrebbe evocare il caos della vita nel deserto [Malek, 1986, pag. 20].

La tavoletta di re Narmer è un perfetto esempio del secondo gruppo, successivo all'introduzione della scrittura (fig. 2). Il pezzo esposto al museo del Cairo è famoso per essere uno dei primi manufatti egizi contenenti scrittura. I geroglifici identificano il faraone, gli assistenti

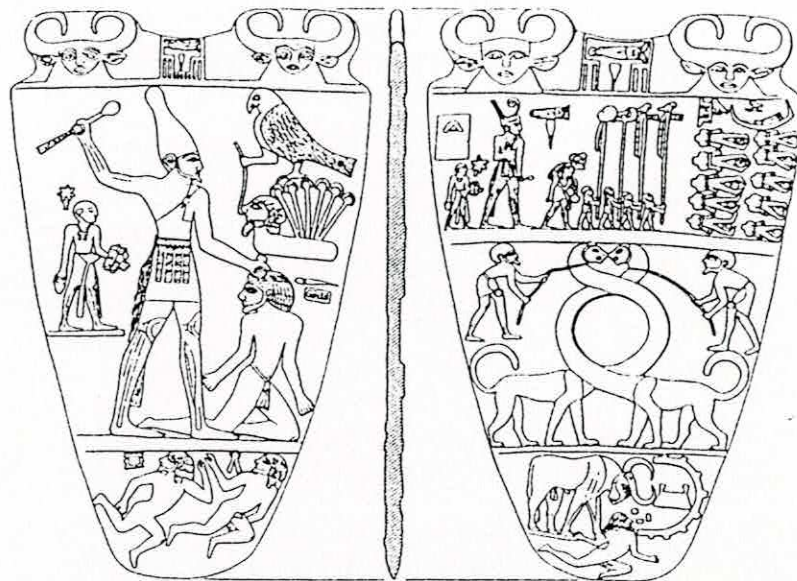


Fig. 2 - Tavoletta di re Narmer ritrovata a Hierakonpolis, Egitto (da Barry J. Kemp, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*, Routledge, London 1989, pag. 48, fig. 14).

regali (il portatore di sandali e lo scriba posti rispettivamente alla spalle e davanti al re), nonché i nemici caduti. Le immagini illustrano l'unificazione politica dell'Alto e del Basso Egitto da parte del re Narmer [Saleh e Sourouzian, 1987]. Sul retro, il faraone con in capo la corona dell'Alto Egitto sconfigge il Basso Egitto, simboleggiato da un nemico barbuto. Sul dritto, una coppia di creature intrecciate simboleggiano i due paesi uniti. Sopra, Narmer, che ora indossa la corona del Basso Egitto, ispeziona il massacro del campo di battaglia. Una dea, probabilmente Hathor, rappresentata con le corna e le orecchie di mucca, presiede su entrambi gli schieramenti.

Come notò Ranke, la comparsa della scrittura in Egitto coincise con un radicale cambiamento nell'arte. L'ammasso di immagini caratteristico dei monumenti precedenti cedette il posto a figure ordinate in una composizione lineare. Inoltre, la tavoletta di re Narmer rivela la preoccupazione di equilibrare le unità spaziali. Questo appare particolarmente evidente nel secondo fregio sul dritto, in cui il faraone e il suo seguito occupano uno spazio uguale a quello della processione dei portastendardo e della catasta di nemici decapitati. L'uso di registri paralleli per organizzare le figure dà luogo a una composizione più chiara e armoniosa. Ma la valenza della linearità non era solo estetica. Era anche semantica. La struttura lineare aumentava la quantità di informazioni che l'arte poteva trasmettere.

Nella tavoletta di re Narmer i registri venivano usati per rappresentare la gerarchia. La divinità è posta al livello più alto, sopra la regalità. A sua volta, il re è al di sopra del simbolo dell'unificazione e infine i nemici, ai quali è negata una linea inferiore, sembrano fluttuare inermi al livello più basso. La composizione

lineare denota anche relazioni, movimento, ritmo, tempo, direzione e intenzione. Ad esempio, dato che condividono lo stesso registro, è evidente che il faraone e il suo *entourage* marciano al passo con la processione dei portastendardo in direzione del campo di battaglia da ispezionare. La linearità facilita anche l'indicazione del rango in base alle dimensioni. Il faraone è immediatamente identificabile perché le sue dimensioni sono il doppio di quelle dei suoi assistenti, che a loro volta misurano il doppio dei portastendardo. Quindi, grazie alla linearità, le tavolette del periodo successivo all'introduzione della scrittura, come quella di re Narmer, erano *narrative*, mentre gli esempi precedenti erano solo *evocativi*. Ma il motivo di questo cambiamento di stile può veramente essere attribuito alla scrittura? La Mesopotamia, dove la scrittura fu inventata intorno al 3100 a.C., offre una seconda opportunità di verificare l'ipotesi di McLuhan.

L'arte mesopotamica prima della scrittura

I sigilli, che raggiunsero il massimo della loro popolarità tra il 3500 e il 3300 a.C., sono caratteristici della Mesopotamia prima dell'avvento della scrittura quanto lo sono le tavolette dell'Egitto pre-dinastico. Questi oggetti di pietra emisferici o a forma di animale, larghi qualche centimetro, svolgevano un ruolo amministrativo importante per il controllo delle merci. I motivi incisi sulla loro base in controrilievo lasciavano un'impronta positiva quando venivano impressi sulla creta che chiudevva vasi, ceste o pacchi di mercanzia. Tra i disegni più comuni rappresentati sui sigilli c'erano quelli di animali formati da piccoli buchi approssimativamente collegati tra loro. Come la tavoletta egizia di Hierakonpolis, il prin-

cipio guida della composizione era l'*horror vacui*, la preoccupazione di occupare completamente lo spazio. Un numero variabile di animali veniva posto l'uno attaccato all'altro, ora espandendoli, ora comprimendoli, allo scopo di riempire l'intera superficie. Sempre come le tavolette egizie preistoriche, la composizione del tipico sigillo mesopotamico precedente all'introduzione della scrittura ignorava la linearità ed era governata solo dalla simmetria o dalla specularità delle forme. I motivi di animali forse avevano un particolare significato che oggi ci sfugge. Ad esempio, è possibile che un piccolo animale, che appare in un esemplare singolo o ripetuto, fosse il simbolo di una particolare divinità.

L'arte mesopotamica dopo l'avvento della scrittura

Il vaso di Uruk, il primo monumento sumero a riportare un glifo, è il manufatto mesopotamico che si avvicina di più alla tavoletta di re Narmer [Heimpel, 1992, pag. 13] (figg. 3A-B). Questo recipiente alto un metro, che risale al 3100-3000 a.C., è di alabastro e decorato con bassorilievi su tutto il corpo cilindrico, compreso un glifo [Heinrich, 1936, pagg. 15-17. Tavv. 2-3; Lindemeyer e Martin, 1993, pag. 81, tavv. 19-25]. Poiché è stato ritrovato nel recinto del tempio di Inanna, la dea protettrice di Uruk, il vaso viene considerato un'urna rituale [Amiet, 1980, pagg. 70, 354, 223, 229]. Il vaso, ritrovato in 15 frammenti, è stato restaurato, fatta eccezione per la grossa frattura nel registro superiore. Parte di una veste, che è ancora visibile, identifica la figura mancante come quella del sovrano, con la tipica gonna fatta di una particolare stoffa a reticolo. L'elaborata narrazione figurativa viene generalmente interpretata come la celebrazione della festa del Nuovo Anno, il

più importante rito della fertilità di Uruk [van Buren, 1939-41, pagg. 33-39]. Il fregio superiore illustra il momento immediatamente precedente al culmine dell'evento, la cerimonia dei sacri sponsali. Il sovrano appare di fronte alla dea dell'amore alla porta del tempio, caratterizzata dai due pali a forma di canna. Lo sposo è seguito da una lunga processione di uomini nudi che portano in dono prodotti dei campi e degli orti e da un gregge di animali sacrificali. A loro volta due accoliti, a cavallo di arieti, offrono al sovrano il simbolo scritto *e n* (signoria), l'insegna dell'autorità



Fig. 3A - Vaso di alabastro di Uruk (Elke Lindemeyer e Lutz Martin, *Uruk Kleinfunde III*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1993, n. 226, W 14873, Tav. 21 d. Per gentile concessione dell'Istituto Archeologico tedesco, sezione di Bagdad).

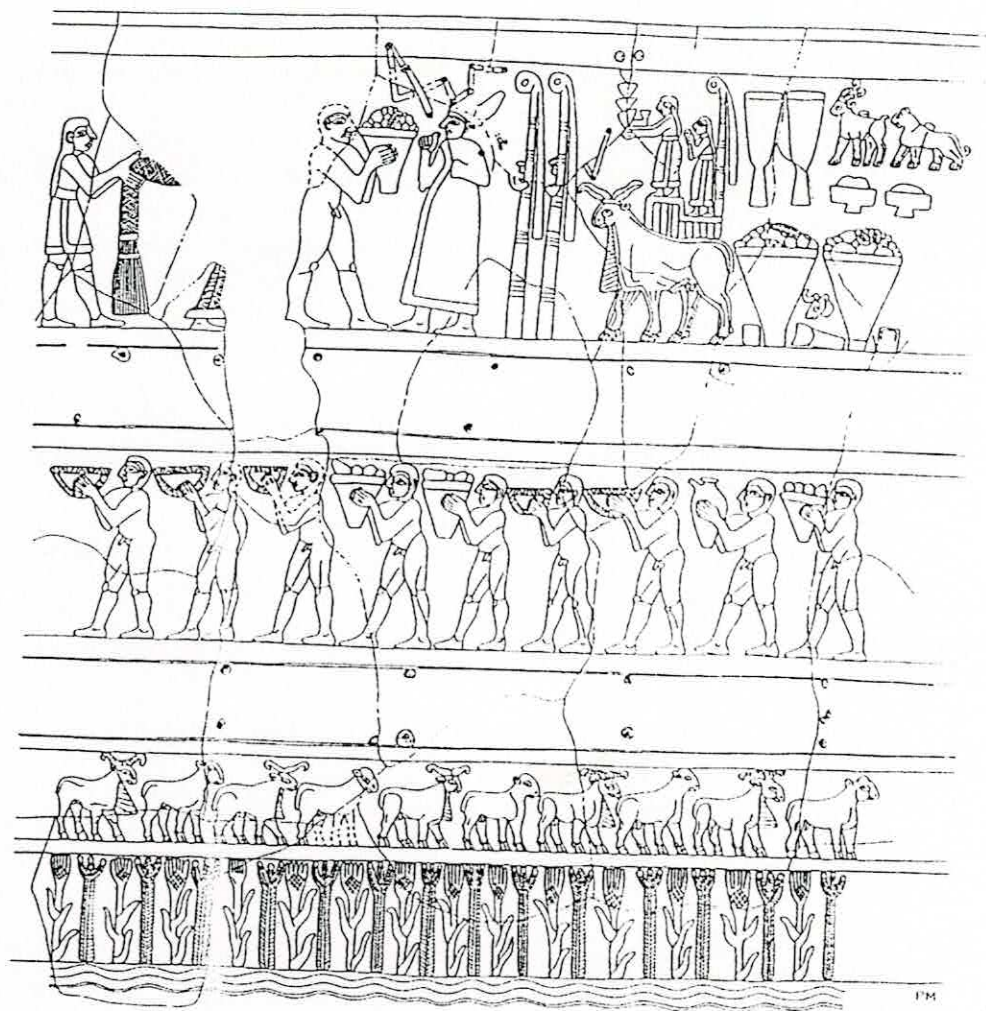


Fig. 3B - Vaso di alabastro di Uruk (Elke Lindemeyer e Lutz Martin, *Uruk Kleinfunde III*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1993, N. 226, W 14873, Tav. 21 d. Per gentile concessione dell'Istituto Archeologico tedesco, sezione di Bagdad).

[Strommenger, 1964, pag. 384]. Il vaso, sul quale sono rappresentate 14 figure antropomorfe, 10 animali, 30 piante e 16 vasi contenenti offerte, costituisce la composizione maggiore e più elaborata del primo periodo della scrittura.

La struttura del vaso di Uruk è particolarmente chiara e armoniosa. È lineare. La storia è divisa in cinque registri paralleli nei quali appaiono alternati acqua, piante, animali, uomini e, al livello più alto, l'incontro tra Inanna e il sovrano

alla porta del tempio. La linearità è evidenziata in tutti i modi possibili. In primo luogo, i fregi sono separati e sottolineati da fasce vuote. In secondo luogo, la linearità è rinforzata dall'isocefalia, la rappresentazione di tutte le teste alla stessa altezza. In terzo luogo, in ognuno dei quattro registri inferiori si ripete un unico motivo, costituito da linee ondulate (acqua); spighe di cereali alternate a germogli di palma; coppie di arieti e pecore; fedeli che portano offerte. Su questo

quarto registro, ogni individuo è identico all'altro. Sono tutti maschi delle stesse dimensioni e con la stessa corporatura tarchiata; sono sbarbati e hanno tutti la medesima pettinatura; incedono al passo, portando avanti il piede destro, e in atto di compiere tutti lo stesso gesto.

Uno sguardo alla tavoletta che appare nella figura 4 sarà sufficiente per rendersi conto che la composizione del vaso di Uruk replica quella di un testo del primo periodo della scrittura [Schmandt-Besserat, 1992, pagg. 128-139]. La tavoletta incisa, che risale all'incirca al 3100 a.C., conteneva una lista di merci, per la precisione quattro misure grandi di grano, rappresentate da quattro segni circolari, e quattro misure piccole di grano, rappresentate da quattro cunei.

Sulla tavoletta, come sul vaso, le informazioni vengono presentate in linee parallele orizzontali; ogni linea è separata dalla successiva da una fascia vuota; su ogni linea appare un unico segno ripetuto tutte le volte che è necessario.

Tornando al vaso, la composizione lineare viene sfruttata per rappresentare la gerarchia. Inanna e il sovrano occupano il registro superiore, al di sopra dei cittadini comuni. Questi, a loro volta, sono posti al di sopra degli animali, delle piante e dell'acqua. È da notare che i due personaggi principali, Inanna e il sovrano, occupano la zona centrale del fregio superiore. Notiamo anche che Inanna, la figura più importante in quanto divinità, è a destra e il sovrano, suo subordinato, è a sinistra. Questo corrisponde alla disposizione di una tavoletta. Infatti i testi sumeri sono strutturati nel modo che segue.

- I segni sono disposti in ordine gerarchico. Nella figura 4, i segni circolari che rappresentano grandi unità occupano la linea superiore, seguita da una

linea di cunei che rappresentano le unità di grano inferiori.

- Quando è possibile, i segni sono sempre disposti al centro della tavoletta.

- Quando, eccezionalmente, segni diversi sono disposti sulla stessa linea, l'unità superiore è a destra e quelle inferiori a sinistra. Ad esempio, nella figura 5, il segno circolare grande a destra rappresenta una quantità di grano maggiore rispetto ai segni circolari più piccoli a sinistra.

Nel vaso, l'importanza delle figure è indicata dalle loro dimensioni. Piante e animali sono della stessa altezza; gli esseri umani sono alti il doppio, e la dea e il sovrano sono tre volte più grandi. Infine, la divinità è (presumibilmente) leggermente più grande del sovrano che, a sua volta, è più grande dei suoi concittadini. Questo rimanda alla sequenza di segni del sistema di misura del grano [Schmandt-Besserat, 1996, pag. 81]:

- i segni circolari e i cunei di dimensioni differenti rappresentavano misure di grano. Un segno circolare grande ne rappresentava una maggiore rispetto a un segno circolare più piccolo; analogamente per i cunei.

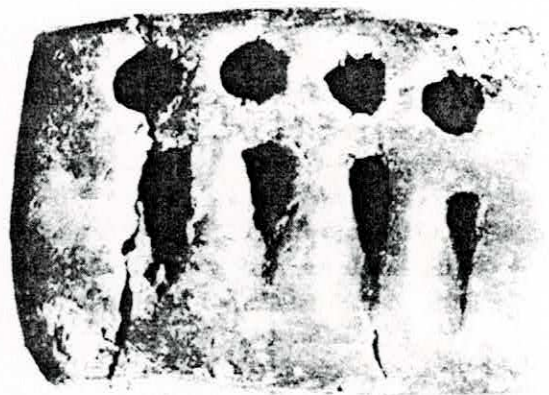
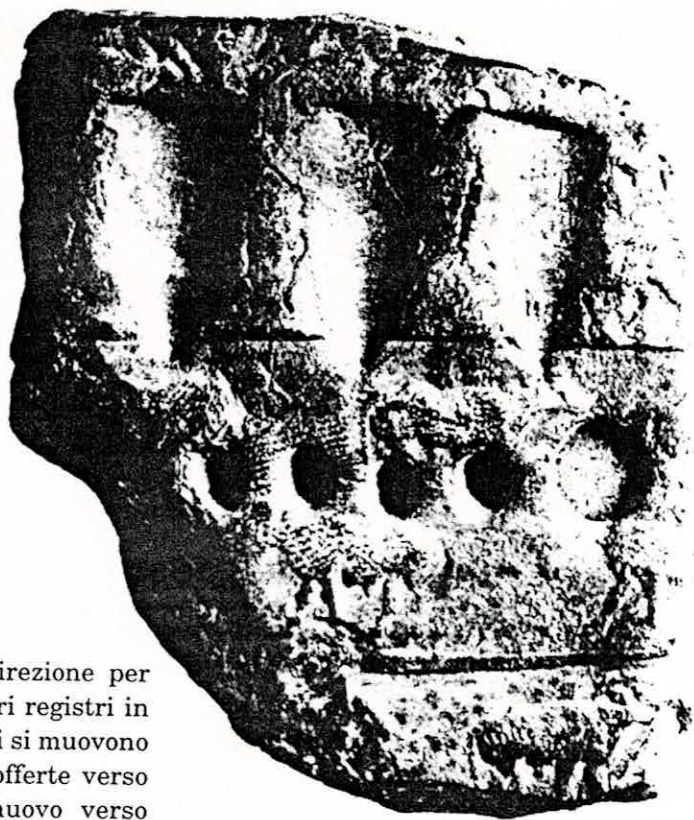


Fig. 4. Tavoletta impressa di Godin Tepe, Iran, circa 3500 a.C. (Per gentile concessione di T. Cuyler Young, Royal Ontario Museum, Toronto, Canada).

Fig. 5 - Tavoletta impressa di Susa, Iran, circa 3100 a.C. (Per gentile concessione del Museo del Louvre, Dipartimento delle antichità orientali, Parigi).



Infine, il vaso utilizza la direzione per collegare le immagini dei vari registri in un unico racconto: gli animali si muovono verso destra, i portatori di offerte verso sinistra, e il sovrano di nuovo verso destra. La direzione alternata crea l'illusione che i fedeli e gli animali sacrificali seguano il sovrano in una lunga processione che si snoda intorno al vaso.

Questo imita il modo in cui scrivevano gli scribi: segni dello stesso tipo venivano inseriti da destra a sinistra, ma quando lo spazio finiva, la linea proseguiva in maniera bustrofedica, cioè invertendo la direzione da sinistra a destra.

La storia della festa del Nuovo Anno può essere letta sul vaso sia dal basso in alto che dall'alto in basso. A partire dal fondo, la narrazione segue la solenne processione che porta le offerte alla divinità. A partire dall'alto, la storia inizia al tempio pieno di viveri e procede verso il basso in direzione dell'acqua che porta prosperità alla terra. Lo stesso vale per la lista di merci che appare sulle tavolette: i segni possono essere letti dall'alto in basso e

dal basso in alto mantenendo lo stesso significato.

In conclusione, in Mesopotamia, dove le prime fasi della scrittura sono ben documentate, risulta evidente come l'arte abbia preso in prestito dalla scrittura molto di più della linearità. Il fregio inciso usava le strategie sintattiche di un testo per trasmettere le informazioni. Queste strategie comprendevano la collocazione, la posizione, la direzione e la grandezza relativa delle immagini. Di conseguenza, invece di limitarsi semplicemente a evocare, l'arte era in grado di comunicare informazioni più complesse e specifiche. Come la tavoletta di re Narmer, il vaso di Uruk era capace di raccontare lo sviluppo sequenziale di un evento importante, nonché l'interazione tra i partecipanti principali.

Conclusione

La civiltà mesopotamica e quella egizia, che hanno prodotto le prime forme di scrittura, offrono una conferma unica dell'influsso della scrittura sulla cognizione. Il passaggio da una serie di immagini sparse a una struttura artistica lineare, che seguì l'invenzione della scrittura, fa pensare che le culture precedenti alla scrittura leggevano le immagini globalmente, mentre le società alfabetizzate avevano un approccio analitico alla composizione. Vale a dire, le figure venivano analizzate in successione, come i segni di un testo, in base alle loro dimensioni

relative e posizione. Ma come poté il cambiamento essere così immediato e radicale? Alcuni recenti studi clinici hanno rilevato che le persone alfabetizzate e quelle analfabete elaborano le informazioni in aree diverse del cervello [Lecours, 1995, pagg. 213-235; Gibson, 1998, pagg. 213-214]. L'irreversibile modificazione fisiologica causata dalla scrittura spiega il cambiamento nell'organizzazione delle informazioni. L'arte antica offre un supporto all'intuizione di McLuhan che la scrittura ha cambiato i processi del pensiero e la fisiologia la conferma. ●

Traduzione di Bruna Tortorella

Bibliografia

- Amiet, P. (1980), *Art of the Ancient Near East*, Harry N. Abrams, New York.
- Heimpel, W. (1992), "Herrentum und Königtum im vor- und frühgeschichtlichen Alten Orient", in *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie*, Vol. 82, 1.
- Heinrich, E. (1936), *Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka*, Vol. 1, Kleinfunde aus den Archaischen Tempelschichten in Uruk, Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz, Berlin.
- Kemp, B.J. (1989), *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization*, Routledge, London.
- Lindemeyer, L. e L. Martin (1993), *Uruk, Kleinfunde III*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 226, W 14873.
- Malek, J. (1986), *In the Shadow of the Pyramids*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Moos, M.A. (1997), *Marshall McLuhan. Essays, Media Research, Technology, Art, Communication*, Overseas Publishers Association, Amsterdam.
- Roch Lecours, A. (1995), *The Origins and Evolution of Writing*, in Changeaux, J.-P. e J. Chavaillon (a cura di), *Origins of the Human Brain*, Oxford University Press, Oxford.
- Saleh, M. e H. Sourouzian (1987), *The Egyptian Museum, Cairo*, Prestel-Verlag, München, 8.
- Schmandt-Besserat, D. (1996), *How Writing Came About*, University of Texas Press, Austin.
- Schmandt-Besserat, D. (1992), *Before Writing*, University of Texas Press, Austin.
- Strommenger, E. (1964), *5000 years of the Art of Mesopotamia*, Harry N. Abrams, New York.
- van Buren, E.D. (1939-41), "Religious Rites and Ritual in the Time of Uruk IV-III", in *Archiv für Orientforschung*, Vol. 13.
- Vandier, J. (1952), *Manuel d'Archéologie Egyptienne*, Vol. 1, Editions A. et J. Picard, Paris.
- von Ranke, L. (1924-25), *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philologische Historische Klasse, Vol. 5.