

# La mano che pensa. Suggerimenti per una pedagogia del segno calligrafico

*Antonio Cioffi\**

## **Riassunto**

L'articolo propone una rilettura della calligrafia non come variante decorativa della scrittura, ma come sua forma originaria e più compiuta, quella in cui pensiero e corpo non si sono ancora separati. Muovendo dall'idea, di ascendenza focilloniana, che la mano non esegua soltanto ma pensi, l'autore intreccia un'archeologia simbolica del segno (Verbo cristiano, parola coranica, lettera cabalistica), le grandi tradizioni calligrafiche orientali assunte come specchi teoretici e la "grande cesura" della stampa a caratteri mobili, di cui la scrittura algoritmica è oggi l'esito estremo. In questo quadro la calligrafia, e in particolare il corsivo italiano con la sua disciplina del *ductus*, si offre come monito epistemologico e come pratica formativa che conserva la traccia corporea e identitaria di chi scrive. L'ultima parte traduce la riflessione in una proposta didattica per il primo ciclo, in dialogo con le recenti Indicazioni Nazionali.

**Parole chiave:** corsivo italiano; *ductus*; pedagogia del segno; didattica della scrittura nel primo ciclo.

## **The Thinking Hand. Insights into a Pedagogy of the Calligraphic Sign**

### **Abstract**

This article reframes calligraphy not as a decorative variant of writing but as its original and most complete form, the one in which thought and body have not yet been separated. Starting from the Focillonian idea that the hand does not merely execute but thinks, the author interweaves a symbolic archaeology of the sign (the Christian Word, the Quranic word, the Kabbalistic letter), the great Eastern calligraphic traditions taken as theoretical mirrors and the "great caesura" of movable-type printing, of which algorithmic writing is now the extreme outcome. Within this framework calligraphy, and Italian cursive in particular with its discipline of the *ductus*, emerges as an epistemological reminder and a formative

\* Docente AFAM di prima fascia - Pedagogia e didattica dell'arte - Accademia di Belle Arti BRERA di Milano.

*Quaderni di Didattica della Scrittura, vol. XXII, n. 43/2026*

Doi: 10.3280/qds2026oa22953

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

practice that preserves the bodily, identity-bearing trace of the writer. The closing section turns the reflection into a didactic proposal for primary education, in dialogue with Italy's recent national curriculum guidelines.

**Keywords:** Italian cursive; *ductus*; pedagogy of the sign; teaching handwriting.

*Articolo sottomesso: 28/05/2026, accettato 19/06/2026*

«(...) nel linguaggio di un uomo,  
c'è un *fluire* di proposizioni;  
in quello di un dio, ogni parola enuncerebbe  
quell'infinita concatenazione di fatti,  
e non in maniera implicita,  
ma esplicita, e non progressivamente,  
ma immediata»  
Jorge Luis Borges, *La scrittura del dio*

## 1. Il segno come *di-segno*

Scrivere non è trascrivere; questa affermazione, apparentemente ovvia, cela una verità che la storia della scrittura ha lungamente oscurato, consegnando alla calligrafia uno statuto ambiguo, tra arte e tecnica, tra ornamento e necessità, che ne ha progressivamente eroso il valore *formativo*. Eppure, ogni volta che la mano traccia un segno su una superficie, accade qualcosa che forse precede ma certamente accompagna il pensiero, piuttosto che limitarsi a registrarlo: in quest'ottica, il gesto grafico non è la traduzione di un'idea già formata, ma verosimilmente l'atto stesso attraverso il quale l'idea si manifesta.

Henri Focillon, con grande tensione poetica, ha dato a questa intuizione la sua forma più radicale: la mano non esegue ciò che la mente decide, ma è essa stessa strumento del pensare, attraverso il contatto con la superficie, la resistenza della materia, il ritmo del tracciare. È per mezzo della mano, scrive Focillon, che l'uomo «*prend contact avec la dureté de la pensée*», entra in contatto con la durezza del pensiero (Focillon, 1934; 1939).

È in questa luce che la parola italiana *disegno*<sup>1</sup> rivela la sua profondità: il segno che si dispiega, la forma che emerge dall'atto stesso del tracciare: *di-segno*, se si vuole, come segno che si diparte dalla mano e prende corpo sulla superficie. Il segno calligrafico diventa così il caso limite e paradigmatico di ogni scrittura: non può essere separato dal gesto che lo produce senza cessare

<sup>1</sup> Dal latino *designare*, composto di *de-* e *signum*, “segnare, tracciare”.

di essere ciò che è. Una lettera stampata esiste indipendentemente dalla mano – e dalla mente – che l’ha composta; una lettera calligrafica porta impressa, nel suo stesso spessore, inclinazione, configurazione formale, la traccia *corporea* di chi l’ha tracciata. È, al tempo stesso, segno e gesto, forma e movimento cristallizzato. In questo senso, la calligrafia non è una variante decorativa della scrittura: ne è la forma originaria e più compiuta, quella in cui il pensiero e il corpo – intenzione e fenomeno – non si sono ancora separati.

## 2. Il verbo che crea: archeologia simbolica del segno

Per comprendere fino in fondo la posta in gioco, occorre risalire ai fondamenti antropologici che hanno orientato l’immaginario mediterraneo intorno alla parola e al segno. L’etimologia, in questa prospettiva, è sempre un riferimento prezioso: individuare l’origine, pragmatica o simbolica, di una parola o di una pratica, offre una chiave per interpretare ciò che è venuto dopo. E nel caso della scrittura, le radici simboliche sono di una profondità tale che il pensiero contemporaneo, *incantato* dall’urgenza tecnologica, tende a trascurarle.

Nelle tradizioni del ciclo semitico, Dio crea il mondo attraverso il Verbo. Il *Fiat lux* della Genesi non è un episodio cosmogonico tra altri, ma la cifra di un’intera visione del mondo, in cui la parola non descrive il reale ma lo produce. Questa centralità della parola creatrice prende forme diverse nelle tre grandi tradizioni che da quel ceppo derivano, e ciascuna di esse illumina, per riflesso, il significato profondo dell’atto dello scrivere.

Nel cristianesimo, la parola si fa carne. Cristo è il Verbo incarnato, l’origine che assume corpo umano: «tutto è stato fatto per mezzo di lui» (Gv 1,3). Questa scelta archetipica orienta lo slancio rappresentativo dell’Occidente verso il corpo umano, il volto, la mimesi naturalistica del reale come luogo privilegiato della *rivelazione*. La storia dell’arte occidentale, dal Trecento in poi, è in larga misura il graduale dispiegamento di questo sentimento: la prospettiva, lo studio anatomico, la luce che modella il volume, il ritratto come celebrazione dell’unicità individuale. L’antropomorfismo del sacro produce, in Occidente, l’antropomorfismo dell’arte (cfr. Panofsky, 1927; Auerbach, 1946; Belting, 1990).

Nell’Islam la parola creatrice prende un’altra forma. *Il Corano* – *Al-Qur’ān*, “La Recitazione” – riveste una funzione cosmogonica e salvifica strutturalmente analoga a quella che nel cristianesimo è propria del Cristo: ciò che lì è personificato nel corpo del Dio-uomo, nell’Islam è la parola stessa, nella sua forma materiale, testuale e sonora. Frithjof Schuon ha proposto un parallelo di grande suggestione: come Maria è vergine, non toccata

da uomo perché destinata a ospitare il Verbo, così Maometto è “il profeta illetterato”, non toccato dalla parola umana perché destinato a ricevere e trasmettere la Parola divina<sup>2</sup>. Cristo sta al Corano come la Vergine sta al Profeta dell’Islam: l’immacolatezza del corpo e quella del pensiero sono due forme della stessa condizione di accoglienza del sacro, del *vacare Deo*.

Se in Occidente il corpo del Verbo richiede di essere rappresentato, generando la lunga tradizione naturalistica, nell’Islam il “corpo” del verbo divino è la scrittura stessa, e produce la tradizione calligrafica. La cura che l’amanuense musulmano dedica al tracciato canonico delle lettere coraniche, l’attenzione con cui gli stucchi dell’Alhambra modellano i versetti sulle pareti, l’astrattismo geometrico intessuto di scrittura delle moschee, sono il rigoroso equivalente della cura che l’artista occidentale ha riservato alla rappresentazione del mondo naturale. Non universi incomunicabili, ma due “prospettive” diverse sullo stesso archetipo: tracciando le lettere, il calligrafo arabo dà corpo alla Parola divina, esattamente come il pittore rinascimentale dipingendo dà corpo al Cristo.

Anche nella tradizione ebraica, infine, è il Libro stesso ad essere centro assoluto. La Torah è oggetto di una venerazione dagli aspetti rituali precisi: lo *sefer Torah* è scritto a mano dal *sofer*, lo scriba, secondo regole minuziose che riguardano materiali, gesti, “anatomia” dei tratti; una sola lettera mal tracciata invalida l’intero rotolo. La Cabala ha poi sviluppato da questo fondamento una vera e propria scienza delle lettere, in cui l’alfabeto ebraico non è codice convenzionale ma struttura del reale: ogni lettera è in qualche modo un nome di Dio, ogni combinazione una via di accesso al mistero. Le preghiere vergate sui foglietti infilati nelle fessure del Muro del Pianto, o, secondo la leggenda, il Nome di Dio posto nella bocca del Golem per dargli vita, testimoniano la potenza attribuita alla parola scritta, fino al suo limite demiurgico: tracciare una lettera è, letteralmente, un atto creativo (cfr. Idel, 1990; Scholem, 1960).

Queste tre tradizioni, pur nelle loro divergenze, condividono un nucleo profondo: la parola è il signore del mondo, e la parola scritta è il luogo in cui il sacro si manifesta in modo privilegiato. La *religio*, nel suo senso etimologico più suggestivo di “ciò che lega”, unisce l’uomo al divino attraverso la parola, e segnatamente attraverso il fenomeno che la fissa. Scrivere, in questo orizzonte, non è mai un atto neutro: partecipa, sia pure in modo derivato e mondano, della stessa potenza creatrice di ciò che è concepito come Parola originaria.

L’Occidente moderno ha secolarizzato questa eredità, ma non l’ha cancellata. La rilevanza che la nostra cultura attribuisce alla scrittura, all’auto-rialità, al testo come spazio di costruzione del sé, è la versione laicizzata di

<sup>2</sup> Cfr. Schuon (1961). Il parallelo tra l’illetteratezza del Profeta e la verginità di Maria va inteso in senso simbolico e interpretativo, non come riduzione comparatistica.

un'antica certezza: che il segno tracciato dalla mano umana porti con sé qualcosa che eccede la pura comunicazione. Quando un bambino impara a tracciare la prima lettera del proprio nome, non sta solo acquisendo una competenza tecnica: sta entrando in una storia antichissima, è partecipe, senza saperlo, di un gesto che ha le sue radici demiurgiche nel *Fiat lux*.

### 3. Oriente: il segno come presenza

Se si vuole comprendere cosa significhi la calligrafia come forma artistica, occorre guardare a Oriente. Non per esotismo né per nostalgia di un altrove idealizzato (*ex oriente lux*), ma per ragioni teoriche ed estetiche: le tradizioni calligrafiche orientali hanno elaborato, con una profondità senza equivalenti in Occidente, la consapevolezza di ciò che il gesto grafico è e può essere. Guardare a Oriente non significa proporre alla scuola italiana modelli estranei: significa usare quelle tradizioni come specchi teoretici, per riconoscere ciò che la nostra cultura ha praticato e che, pur avendolo smarrito in linea di principio, continua di fatto a praticare. Si pensi alla forma e alla funzione del *logo* pubblicitario, autentica calligrafia secolarizzata del nostro tempo. D'altronde il corsivo umanistico del Quattrocento, di cui parleremo, non è meno raffinato della calligrafia cinese: è semplicemente meno riflettuto teoricamente, e dato per acquisito.

Roland Barthes, nel suo *L'Empire des signes*, coglie nella calligrafia giapponese qualcosa che esorbita dalla logica occidentale del segno come rimando: il tratto non rappresenta, non allude, non rinvia a un significato nascosto. Esso è: presenza pura, superficie che non cela alcuna profondità (Barthes, 1970). L'osservazione non è solo estetica ma epistemologica: esiste un modo di fare segni che non obbedisce alla logica della rappresentazione, ma a quella della presenza, quasi della *natura* anziché della cultura.

Anne-Marie Christin ha radicalizzato l'intuizione sul piano storico, con una tesi controcorrente di grande portata: la scrittura non nasce, come si tende a credere, dalla trascrizione del suono, ma dall'osservazione della superficie (Christin, 1995; 2002). Prima ancora di fissare una parola pronunciata, l'uomo ha imparato a leggere le tracce lasciate sulla pietra, sull'argilla, sulla sabbia: le venature del legno, le crepe nei gusci di tartaruga dei divinatori cinesi, le impronte degli animali nella terra umida. La scrittura, nella sua origine, è lettura di una superficie prima ancora che codifica di un suono. Questa genealogia rovesciata restituisce alla calligrafia la sua profondità antropologica: il calligrafo non scrive su una superficie, ma – esattamente come l'artista – *dialoga* con essa.

Tim Ingold ha aggiunto una distinzione preziosa: tra le linee che sono traccia di un cammino, ciò che chiama *wayfaring*, e quelle ridotte a puro connettore tra due punti (Ingold, 2007). Le prime sono registro di un percorso corporeo, memoria di un movimento nello spazio; le seconde, il tratto che la modernità ha raddrizzato fino a farlo coincidere con il collegamento più breve, e che nell'unire i punti smarrisce il cammino. La linea calligrafica appartiene senza esitazione alle prime: è il gesto del pennello o della penna che si muove nello spazio, e la lettera che ne risulta è la memoria di quel movimento, non la sua descrizione; e proprio per questa linearità, è consustanziale al pensiero. Scrivere in modo calligrafico significa camminare sulla superficie: ogni tratto è un passo, ogni legatura un raccordo del cammino. È, in questo senso, gesto autenticamente *situato*.

La tradizione araba, già incontrata, offre un altro paradigma: l'interdizione teologica di rappresentare il divino in forma umana orienta l'energia creativa verso il segno grafico inteso come forma suprema della bellezza, in cui il significato si svela senza diventare immagine, dunque, diremmo, si rivela. Gli stili *thuluth*, *naskh*, *nasta'liq* sono grammatiche formali di straordinaria complessità, in cui ogni proporzione è codificata, ogni curva calcolata; eppure il risultato non è fredda codifica, ma una sorta di "geometria danzante" (cfr. Burckhardt, 1958; Massoudy, 1981).

La calligrafia cinese, infine, è considerata nella tradizione la più alta delle arti, superiore alla pittura stessa, perché in essa il gesto e il significato si fondono in un unico atto. Il calligrafo cinese non rappresenta un carattere, ma lo *abita*: il pennello, attraverso anni di disciplina quasi marziale, diventa estensione del braccio, del respiro, dell'intenzione. La lentezza dell'esecuzione e la concentrazione che richiede fanno della calligrafia una pratica meditativa quanto – e forse *in quanto* – artistica (cfr. Billeter, 1989).

Queste tre tradizioni non si presentano come modelli da imitare, ma come specchi in cui l'Occidente può riconoscere ciò che spesso ha dimenticato: che il segno grafico può essere – insieme – *téchne* e *poiesis*, regola e gesto. La calligrafia che praticheremo nelle scuole italiane sarà italiana; ma sapremo, scoprendone la profondità, che non siamo i soli al mondo a praticarla.

#### **4. La grande cesura: dal gesto al carattere mobile**

L'Occidente ha conosciuto la calligrafia e l'ha praticata con straordinaria raffinatezza, ma poi pare averla smarrita. Capire quando e perché questo è accaduto, significa comprendere il senso culturale della re-attualizzazione della sua pratica.

Marshall McLuhan ha indicato con precisione il punto di svolta: l'invenzione della stampa a caratteri mobili da parte di Gutenberg nel quindicesimo secolo (McLuhan, 1962). Prima di quel momento, ogni manoscritto era un oggetto unico, portatore della traccia corporea di chi lo aveva vergato: il monaco amanuense dello *scriptorium* non era l'ingranaggio di un meccanismo di riproduzione, era un artigiano del segno, e la sua mano lasciava nell'opera una firma invisibile ma concreta. Il corsivo umanistico della cancelleresca, elaborato negli ambienti fiorentini del primo Quattrocento e codificato un secolo dopo da Ludovico degli Arrighi, era già una forma d'arte consapevole: una scrittura pensata per essere *bella* oltre che comprensibile, e per esprimere nell'eleganza del tratto la dignità del testo che ospitava<sup>3</sup>.

Ma con la stampa, tutto cambia. I caratteri mobili sono, come ha scritto McLuhan, la prima «catena di montaggio» della storia: ogni elemento identico, intercambiabile, riproducibile all'infinito. La lettera perde la sua singolarità, e il gesto del compositore tipografico non traccia ma assembla: la lettera non nasce dal corpo, viene selezionata da un repertorio. Non si tratta di un giudizio di valore ma della descrizione di una trasformazione epocale: la scrittura smette di essere atto corporeo e diventa atto meccanico; e il pensiero, che nella calligrafia si incarnava nel gesto, comincia a separarsi dal corpo e ad affidarsi alla macchina.

A queste intuizioni mcluhaniane, Derrick de Kerckhove ha aggiunto, nel volume curato con Charles Lumsden *The Alphabet and the Brain* e nel successivo *Brainframes*, una base neuroculturale che vale la pena richiamare con cautela (de Kerckhove e Lumsden, 1988; de Kerckhove, 1991). La struttura della scrittura, a partire dalla sua direzione, sarebbe indicativa di un nesso forte con il pensiero: la scrittura consonantica delle lingue semitiche, da destra a sinistra, sollecita una lettura contestuale e analogica; quella alfabetica e vocalizzata, da sinistra a destra, una lettura lineare e sequenziale. Non a caso, ricorda de Kerckhove, il greco arcaico si scriveva da destra a sinistra come le lingue semitiche, e solo con la vocalizzazione, e con il passaggio alla direzione destrorsa, tra l'ottavo e il sesto secolo a.C., si colloca il sorgere del pensiero filosofico e dell'astrazione logica dell'Occidente. La tesi, nella sua versione neurologica forte, è oggi discussa, ma l'intuizione di fondo, il legame tra la forma della scrittura e l'organizzazione del pensiero, resta feconda e convergente con le tesi di Eric Havelock sull'alfabetizzazione greca<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. Casamassima (1966) e Petrucci (1992). La paternità della cancelleresca umanistica resta discussa; acclarato è il ruolo collettivo degli ambienti fiorentini del primo Quattrocento.

<sup>4</sup> Cfr. Havelock (1963; 1986). Sulla cautela odierna riguardo alla lateralizzazione emisferica rigida cfr. Dehaene (2007).

Se questa ricostruzione è anche solo parzialmente esatta, allora l'invenzione della stampa a caratteri mobili non è una rottura improvvisa, ma il compimento di un lungo processo: la grande cesura non comincia con Gutenberg, vi diventa soltanto visibile e irreversibile. La scomposizione del linguaggio in unità minime, analiticamente separabili e infinitamente ricombinabili, trova nella lettera mobile il suo punto di arrivo, termine di una traiettoria millenaria di razionalizzazione e standardizzazione del segno, e con esso del pensiero. Il corsivo, la traccia continua e fluente, viene progressivamente abbandonato perché incompatibile con la logica meccanicistica della separazione e della riproducibilità. Da Gutenberg in poi, lo stampatello vince sul corsivo, e questo non è solo un fatto tipografico: è un fatto cognitivo e antropologico di enorme portata, anche educativa.

Vilém Flusser ha mostrato come questa separazione non sia solo tecnica, ma culturale: la scrittura lineare ha strutturato il pensiero occidentale in modo sequenziale e storico, esattamente come la prospettiva centrale ne ha strutturato i sistemi di rappresentazione (Flusser, 1987). La linearità della riga stampata, uguale per tutti e ripetibile all'infinito, ha prodotto la scienza moderna, il romanzo, il diritto codificato, la democrazia rappresentativa: ha prodotto, in una parola, la modernità. Ma ha prodotto anche l'oblio del gesto, la perdita della traccia corporea, la standardizzazione del segno. Flusser annunciava già negli anni Ottanta la fine imminente di questa civiltà della scrittura lineare, sostituita da una civiltà di immagini tecniche e di codici. Trent'anni dopo, possiamo dire che la sua previsione si è in larga misura avverata.

La calligrafia si colloca, in questa storia, in un momento di equilibrio che sappiamo essere stato breve: ha già lasciato la cultura orale, con la sua immediatezza del suono e del gesto, ma non ha ancora abbandonato la mano. È una soglia, forse l'ultima, tra corpo e meccanismo. E il corsivo, in particolare, porta ancora nel suo nome la traccia di quell'equilibrio perduto: *cursivus*, che corre, che scorre, che non si ferma. Una scrittura che imita nel segno la continuità del pensiero, la sua natura caratteristica di flusso ininterrotto.

## 5. Il ritorno paradossale dell'oralità e il monito calligrafico

Ancora McLuhan aveva previsto, già negli anni Sessanta del secolo scorso, che i media elettrici avrebbero prodotto una "retribalizzazione" della cultura: il ritorno di uno spazio acustico, della simultaneità, della partecipazione collettiva che la stampa aveva dissolto nell'individualismo silenzioso della lettura (McLuhan, 1964). La profezia si è avverata, e oggi possiamo

misurarne la portata: *podcast*, messaggi vocali, assistenti digitali, intelligenza artificiale conversazionale. Si torna a parlare, si torna ad ascoltare; la voce riprende il primato che la pagina stampata le aveva sottratto.

Ma questa oralità di ritorno è profondamente diversa dall'oralità originaria. È un'oralità senza corpo, mediata da dispositivi che non hanno mano, né gesto, né carne. Quando chiediamo a un assistente vocale di scrivere qualcosa per noi, il testo che ne risulta non porta la traccia di nessun corpo: è connettivo, nel senso che de Kerckhove attribuisce all'intelligenza digitale, estende la rete del pensiero nello spazio della comunicazione, ma lo fa in modo asomatico, senza radicarsi in un'esperienza corporea (de Kerckhove, 1990; 2025). Ha una sua perfezione formale, ma è la perfezione impersonale della macchina, dell'algoritmo, non la traccia riconoscibile di un corpo umano<sup>5</sup>.

Il punto di arrivo di questa traiettoria è la scrittura algoritmica. Quando un modello linguistico produce testo, non lo traccia ma lo compone, selezionando da un repertorio di unità minime secondo regole statistiche: potremmo parlare di brani mobili anziché di caratteri. Non c'è gesto, non c'è corpo, non c'è continuità: c'è combinatoria pura, riproducibilità senza resto, separazione definitiva tra pensiero e materia.<sup>6</sup> In questo senso, la macchina algoritmica può essere letta come una versione secolarizzata del Golem della tradizione cabalistica: una parola che produce parola senza passare per il corpo umano. Una scrittura dialogante senza scrittore.<sup>7</sup>

È in questo contesto che la calligrafia acquista un significato che va ben oltre la nostalgia o la curiosità antiquaria. Essa è, oggi, un autentico monito epistemologico: ricorda che il pensiero ha bisogno di incarnarsi, che il gesto è una forma di cognizione, che la mano non *esegue*, ma – in qualche modo – *pensa*. Le neuroscienze contemporanee hanno fornito a questa intuizione una base empirica piuttosto solida: Vittorio Gallese, con la sua teoria della simulazione incarnata, ha mostrato come la comprensione delle azioni altrui, e per estensione del *gesto* artistico – scrittura compresa –, sia mediata da un

<sup>5</sup> Il riferimento è a Benjamin (1936): la perdita dell'*hic et nunc* nell'epoca della riproduzione meccanica, che il testo algoritmico porta a compimento.

<sup>6</sup> Le ricerche neuroscientifiche più recenti rafforzano questa diagnosi: studi EEG ad alta densità mostrano che la scrittura a mano genera pattern di connettività cerebrale, nelle bande *theta* e *alpha*, sensibilmente più ampi e distribuiti rispetto alla digitazione su tastiera (Van der Weel e Van der Meer, 2024; con i limiti metodologici discussi in Pinet e Longcamp, 2025), mentre la composizione testuale assistita da *Large Language Model* produce, nello stesso parametro, una connettività significativamente più debole, con effetti persistenti che gli autori definiscono “debito cognitivo” (Kosmyna *et al.*, 2025).

<sup>7</sup> Sul parallelo tra Golem e intelligenza artificiale come “creature di parola” cfr. Idel (1990); per una riflessione contemporanea, Floridi (2022).

meccanismo neurofisiologico di *simulazione motoria interna* (Gallese e Morrelli, 2024; Freedberg e Gallese, 2007). Vedere qualcuno scrivere in modo calligrafico non è un'esperienza passiva: è un'esperienza di risonanza corporea, in cui il sistema motorio di chi osserva risuona con il gesto di chi traccia. La calligrafia non è solo bella a vedersi: è corporalmente comunicativa, nel senso più profondo del termine.

In un'epoca in cui la produzione di testo si sta rapidamente trasferendo dalla mano all'algoritmo, recuperare la consapevolezza di questo legame non è un esercizio reazionario. Al contrario, è una scelta critica e deliberata: significa affermare che il pensiero incarnato non è sostituibile dal pensiero computato, e che la traccia del corpo nel segno non è un arcaismo da superare, quanto piuttosto una dimensione imprescindibile dell'esperienza umana.

## 6. Bellezza e decorazione: il riscatto di una parola sospetta

La parola *calligrafia*, nella sua etimologia greca, dichiara apertamente il proprio mandato: *kallós*, bello, e *graphía*, scrittura. Scrittura bella, scrittura che si riferisce esplicitamente alla bellezza. Questa dichiarazione, oggi, ha bisogno di essere difesa, perché tanto la calligrafia quanto la bellezza che essa rivendica appartengono a un campo semantico divenuto, nella cultura contemporanea, quantomeno sospetto. E con la bellezza è divenuta sospetta, ancor più radicalmente, la *decorazione*, pratica artistica che dalla bellezza prende le mosse e ad essa tradizionalmente riconduce.

Eppure, fino a non molto tempo addietro, nelle scuole d'arte la decorazione era considerata una disciplina nobile quanto la pittura: non un'attività ancillare, ma una forma autonoma e maggiore dell'esperienza estetica. Decorare significava conferire alla superficie delle cose una dimensione di senso che non era né rappresentativa né funzionale, ma armonica: il ritmo, la simmetria, la modulazione, la danza geometrica della linea sul piano. La decorazione restituiva al mondo costruito ciò che la natura possiede di per sé: una struttura formale leggibile e coerente, una *bellezza* intesa – potremmo dire – come forma sensibile dell'intelligenza.

Le grandi tradizioni decorative non sono mai state ornamentali nel senso deteriore del termine: erano espressioni rigorose di una visione del mondo, sistemi di proporzioni e ritmi che cercavano, nella geometria della superficie, il nesso con quel cosmo ordinatore del caos che chiamiamo appunto bellezza. È proprio questa ricerca a essersi depositata in ciò che chiamavamo, e ancora chiamiamo ma depotenziandolo a moda, lo stile: quella coerenza del segno

per cui ogni civiltà premoderna è insieme bella, ordinata e inconfondibilmente sé stessa. La stessa logica ha attraversato l'arte occidentale per secoli, fino a sfiorare la modernità: dai mosaici bizantini alle grottesche rinascimentali, dai grafismi liberty alle ricerche di Klimt e dei Wiener Werkstätte.

La rottura con questa tradizione si consuma all'inizio del Novecento, e il suo manifesto più celebre è il saggio di Adolf Loos *Ornament und Verbrechen* (1908): l'ornamento vi è dichiarato espressione di arretratezza culturale, retaggio di stadi primitivi dell'umanità, da cui la civiltà moderna doveva liberarsi per ascendere ad un'austerità insieme estetica ed etica<sup>8</sup>. Il titolo, volutamente iperbolico, fa dell'ornamento quasi un delitto. Quella formulazione, in un ambiente saturo di canoni stantii e di citazioni storicistiche svuotate di significato *attuale*, ebbe verosimilmente una funzione salutare all'epoca, e aprì lo spazio a una nuova radicalità del fare artistico e progettuale. Ma, come accade spesso ai gesti iconoclasti, il prezzo di quella liberazione fu più alto di quanto i suoi promotori potessero prevedere.

Oggi, dopo le stagioni del minimalismo e del funzionalismo meccanicistico, ci troviamo immersi in un'estetica d'insieme quasi esclusivamente industriale e algoritmica, costruita per ottimizzazione e non per intelligenza armonica: un'estetica che non lascia spazio alla narrazione del sé, del noi, del mondo, se si escludono gli stereotipi mediatici a loro volta frutto di un progetto fondamentalmente commerciale e di consenso. Un'estetica senza *mythos*. E proprio perché senza *mythos*, è un'estetica che la filosofia, da sola, non basta a riscattare: solo le pratiche artistiche, con la loro ostinata fedeltà al gesto e alla forma, possono custodire ciò che la riflessione concettuale non riesce più a generare.

In questo quadro la calligrafia svolge una funzione che va ben oltre l'insegnamento di una tecnica. Essa riporta esplicitamente la bellezza al centro del fare grafico, e con essa il principio decorativo nella sua accezione più alta: non l'aggiunta di un superfluo gradevole, ma la rivelazione di un ordine intrinseco alla forma stessa. Il bello calligrafico non è un *di più* rispetto alla funzione: è una dimensione costitutiva del segno, ciò che lo rende, oltre che leggibile, *abitabile*, umano. Non si tratta di tornare alle grottesche rinascimentali o ai liberty floreali; si tratta di educare all'idea che la mano umana, tracciando, possa produrre *intelligenza visiva*.

A sostegno di questa riabilitazione, vale la pena guardare ai taccuini calligrafici e grafici degli artisti tra Ottocento e primo Novecento, da Delacroix a Klimt, da Van Gogh a Klee. Spesso considerati materiali preparatori o sottoprodotti dell'opera maggiore, appaiono invece documenti di prima importanza, vere mappe concettuali del pensiero: la pagina del taccuino è un luogo

<sup>8</sup> Cfr. Loos (1908); la datazione del saggio è discussa.

in cui parola scritta, segno calligrafico, schizzo, schema, annotazione si compongono in un'unica trama. È lì che si vede, con straordinaria evidenza, come la calligrafia non sia mai stata, per l'artista vero, una pratica separata dalle altre: è sempre stata una *modalità del pensare* (cfr. Lambert, 1981). Recuperarla nella scuola significa, in fondo, riconsegnare ai bambini e ai ragazzi la possibilità di tracciare le pagine del loro *pensiero visibile*.

## 7. Il corsivo italiano: memoria culturale e impronta del corpo

Tra le tradizioni calligrafiche occidentali, quella italiana occupa un posto di particolare rilievo, sia per la raffinatezza formale sia per la rilevanza storica. Il corsivo italiano nasce nell'ambiente degli *scriptoria* umanistici del primo Quattrocento, quando un gruppo di intellettuali fiorentini, mossi dalla passione per i manoscritti classici, elaborò una scrittura nuova che fondeva la chiarezza della minuscola carolina con la rapidità necessaria a copiare testi in grande quantità. Niccolò Niccoli, amico di Poggio Bracciolini e Coluccio Salutati, è tradizionalmente associato a questo processo; la storia precisa della cancelleresca umanistica resta materia di studio, ma è certo che da quegli ambienti emerse, nel corso del Quattrocento, una scrittura inclinata, fluente, elegante, nettamente distinta dalla gotica angolosa e compressa dei manoscritti medievali tardivi.

Questa origine non è solo un dato antiquario, ma culturale: il corsivo umanistico nasce da un progetto consapevole di recupero della chiarezza classica, dalla convinzione che la forma della scrittura esprima e incarni i valori di chi scrive. Per un umanista del Quattrocento scrivere in corsivo non era semplicemente comunicare: era affermare un'appartenenza culturale, una visione del mondo, un ideale di civiltà. Ludovico degli Arrighi, nella sua *Operina* del 1522, primo manuale a stampa dedicato al corsivo cancelleresco, codificò questa tradizione in regole precise; da Arrighi a Giovanni Battista Palatino, da Giovanni Francesco Cresci a Vespasiano Amphiareo, una vera e propria scuola italiana del corsivo si diffuse in tutta Europa, divenendo lo standard della scrittura colta per oltre due secoli (cfr. Casamassima, 1966; Morison, 1972).

Il concetto centrale di questa tradizione è il *ductus*: la sequenza corretta dei tratti con cui ogni lettera deve essere costruita. Non una regola arbitraria imposta dall'esterno, ma la forma che il gesto deve percorrere per produrre una lettera *armoniosa e fluente*. Rispettarlo significa sintonizzare la propria mano su una sapienza accumulata nel corso di secoli, lasciare che il corpo apprenda una forma di intelligenza non riducibile alla comprensione intellet-

tuale. In questo senso il *ductus* è la *via* della calligrafia. Non in senso metaforico e vago ma letterale e preciso; chi percorre quella via impara qualcosa che nessun manuale, da solo, può trasmettere: a governare il gesto, a disciplinare il corpo, a sincronizzare ritmo e forma. In fondo, a guidare il pensiero.

Nella sua struttura, il corsivo porta inscritto in sé il suo significato più profondo: le lettere si legano l'una all'altra, il tratto non si interrompe, il pensiero non si spezza. La legatura tra le lettere è la legatura tra le idee, manifestazione formale della continuità del pensiero, della sua natura di flusso. Lo stampatello è, all'opposto, scrittura della separazione: ogni lettera è isolata, un'unità a sé, di fatto un omaggio manuale al carattere tipografico, una scrittura che imita la stampa anziché esprimere la mano. Da qui una conseguenza che merita di essere sottolineata: il corsivo conserva ciò che lo stampatello, per sua natura, non può conservare, vale a dire la traccia identitaria di chi scrive. Due bambini che scrivono in stampatello producono lettere quasi indistinguibili; due bambini che scrivono in corsivo producono, dalla prima lettera, segni inconfondibilmente diversi e riconoscibilmente *loro*. La scrittura corsiva è, in questo senso, paragonabile ad un dato biometrico, un'impronta che porta iscritta l'unicità irriducibile della persona. Quando la scuola vi rinuncia, appiattisce la singolarità degli alunni in una grafia anonima e replicabile.

L'Associazione Calligrafica Italiana, attiva dal 1991, ha svolto in questi decenni un lavoro fondamentale di salvaguardia e di trasmissione di questo patrimonio, mantenendo viva, attraverso corsi, pubblicazioni e laboratori didattici, una competenza che il sistema scolastico aveva progressivamente abbandonato. La sua proposta pedagogica muove da alcuni nuclei essenziali: l'attenzione alla postura e all'impugnatura dello strumento, gli esercizi preparatori di motricità fine, l'apprendimento sistematico del *ductus* e delle legature.<sup>9</sup> Nel dibattito italiano, Piero Crispiani, presidente del COMIS (*Cognitive Motor International Society*), ha più volte sostenuto come la rinuncia al corsivo comporti una perdita non solo grafica ma cognitiva, che incide sulla fluidità del gesto, sul coordinamento spazio-temporale e sulla stessa rapidità del pensiero (cfr. Crispiani, 2011). Osservazioni che si allineano a tutto un filone di ricerca sulla relazione tra scrittura a mano e attivazione cognitiva (cfr. Longcamp, Zerbato-Poudou e Velay, 2005; James e Engelhardt, 2012): la mano che impara a tracciare non esegue soltanto un compito grafico, ma pare sollecitare una rete sensomotoria implicata nel riconoscimento delle lettere e nell'acquisizione della lettura.

<sup>9</sup> Per le attività e la proposta pedagogica dell'Associazione Calligrafica Italiana cfr. il sito ufficiale ([www.calligrafia.org](http://www.calligrafia.org)) e i quaderni monografici dell'Associazione; per un inquadramento, Associazione Calligrafica Italiana (2020).

A questo si lega un punto pedagogico che va detto con chiarezza, anche se controcorrente rispetto a tendenze diffuse nella scuola italiana attuale. Oggi, per ragioni che hanno radici inclusive legittime, in molte aule il corsivo viene progressivamente abbandonato a favore dello stampatello: leggibilità immediata, facilità di apprendimento per bambini con difficoltà specifiche, compatibilità con i caratteri digitali. Sono ragioni serie. Ma con altrettanta serietà occorre dire *che cosa* si perde, quando si rinuncia, come civiltà, al corsivo. La questione, allora, non è solo tecnica o didattica: riguarda i saperi estetici, non la sola linguistica o la grammatica, e tocca quel *mythos* del pensiero che vive di simboli e di tracce, e che il *logos* da solo non basta ad alimentare.

Recuperare il corsivo non significa irrigidire la scuola in un unico modello, né tantomeno arretrare sul terreno dell'inclusione: significa restituire agli alunni, con le opportune modulazioni per chi presenta difficoltà specifiche, l'accesso a una competenza formativa da considerarsi di base. Anzi, è proprio il taglio artistico, e non linguistico, a sciogliere l'obiezione inclusiva. Trattato come pratica espressiva e non come esercizio ortografico, il segno non impone un modello unico da riprodurre, ma apre a una molteplicità di soluzioni formali: ogni mano trova la propria, e ciò che nella logica della norma sarebbe un errore, in quella dell'arte diventa una variante. E a sostenere il gesto, non a sostituirlo, possono oggi concorrere anche le tecnologie, dagli strumenti digitali agli ausili adattivi, che, se ben usate, moltiplicano le vie d'accesso senza per questo cancellare la traccia dei corpi.

## **8. In classe: la calligrafia come pratica integrata**

Le pagine che precedono hanno disegnato una cornice teorica fatta di nodi precisi, ognuno dei quali chiede ora di essere tradotto in una scelta didattica. Vale la pena ripercorrerli, perché ciò che segue ne è la proiezione operativa: nessuna delle indicazioni d'aula è arbitraria, ciascuna risponde a un nodo del telaio.

Se alle origini del gesto umano il tracciare è innanzitutto lasciare *presenza* ed *intenzione*, e se in tre grandi tradizioni mediterranee il segno è atto creatore, prima di essere veicolo di senso, allora in aula non si valuta un manufatto ma un modo di vivere il segno e le sue stesse regole: la lettera imperfetta ma presente vale infatti molto più di quella corretta ma automatica. La stessa radice antropologica fonda, poi, l'apertura interculturale del laboratorio, che non è digressione esotica, ma riconoscimento dell'universalità di un'idea di rapporto condiviso – e tramandato – tra mano e mondo.

Se il segno è di-segno, cioè pensiero in atto e non trascrizione di un contenuto già dato, occorre muovere dal corpo, e non dalla lettera: dal gesto, dalla postura, dalla cinetica della mano che precede la forma. Se la grande cesura ha staccato il segno dalla mano, fino al suo attuale esito algoritmico, riportare la mano al centro della genesi del segno diventa, in classe, un atto di rivendicazione culturale e continuità storica, più che un esercizio decorativo: per questo si suggerisce di valutare il processo più del prodotto finale. Se il corsivo italiano è memoria culturale oggettivata, dove il *ductus* tiene insieme regola e ritmo, la sua pratica diventa il luogo in cui l'allievo sintonizza il proprio corpo su una sapienza condivisa, che non si svuota nell'automatismo. E se la bellezza non è un "di più" ornamentale ma valore, armonia, equilibrio, specchio ideale dell'identità, allora la calligrafia entra in classe come educazione al riconoscimento e al rispetto della forma, e cioè di qualcosa di più della semplice comunicazione: la mano che traccia *non esegue, pensa*, e nel pensare si fa misura.

Le considerazioni fin qui svolte non restano teoriche se si traduce in pratica didattica la loro implicazione fondamentale: che la calligrafia non è un'attività separata, un laboratorio aggiuntivo da organizzare nei ritagli di tempo, ma una *modalità del fare* che sappia attraversare – *cum grano salis* – l'intero insegnamento artistico, proprio perché è il discorso fondativo del governo del segno. Le recenti *Indicazioni nazionali* per il primo ciclo hanno recepito questa prospettiva, inserendo la calligrafia come pratica suggerita fin dai primi anni, e prevedendo sia l'inclusione sia il confronto con le tradizioni calligrafiche di altre culture, come strumento di educazione interculturale.<sup>10</sup>

La progressione didattica che si suggerisce parte dal corpo, non dalla lettera, e si riferisce alla scrittura intesa come prima richiesta di governo del segno (potremmo forse già parlare di "governo della tecnica") proposta agli allievi. Nei primissimi anni, prima ancora di avvicinarsi all'alfabeto corsivo, i bambini hanno bisogno di educare la mano attraverso gesti preparatori: tracciare linee, curve, spirali; disegnare lettere grandi con materiali tattili come sabbia, argilla; esplorare la superficie con la punta delle dita prima che con la penna. Questa sequenza non è un preludio alla vera calligrafia: è già calligrafia, nel senso più profondo. È il corpo che impara a leggere la superficie, a dialogare con la resistenza della materia, a trasformare il gesto in segno: la radice antropologica del tracciare, la matrice di ogni scrittura.

<sup>10</sup> Cfr. le nuove *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione* (2025), in particolare la sezione dedicata ad Arte e immagine.

I laboratori promossi dall'Associazione Calligrafica Italiana e da realtà didattiche affini in diverse città italiane offrono un repertorio di esercizi ricchissimo e consolidato dall'esperienza: dalla pratica delle aste e degli ovali con il pennino all'esercizio delle proporzioni tra altezza e larghezza delle lettere, fino all'introduzione graduale al chiaroscuro del tratto, ottenuto modulando la pressione della mano sulla penna. Esercizi semplici nella struttura ma esigenti nell'esecuzione, e proprio per questo formativi: richiedono attenzione, pazienza, ripetizione consapevole, qualità che la scuola spesso fatica a coltivare ma che la calligrafia impone per statuto.

Quando si introduce il corsivo in modo sistematico, il *ductus* diventa l'elemento centrale. Ogni lettera prevede una sequenza precisa di tratti: impararla non è semplicemente memorizzare una regola, ma incorporare un ritmo. L'insegnante che guida il bambino nel tracciare correttamente una lettera corsiva, non sta trasmettendo un'informazione, sta trasmettendo un gesto, un movimento, e lo aiuta a sintonizzare la propria mano su una sapienza condivisa. Questo richiede lentezza, e quella *presenza* che il *ductus* impone, valore educativo esso stesso di primaria importanza: non lo si può eseguire di corsa né automatizzare senza svuotarlo. Ogni lettera, nel momento in cui viene tracciata, chiede di essere per così dire *abitata*.

Più avanti, la calligrafia può aprirsi alla dimensione espressiva e progettuale: testi brevi in corsivo con accenti estetici, elementi decorativi ispirati al patrimonio artistico, confronto con calligrafie di altre culture. Non per esotici esercizi di stile, ma per comprendere che il problema di dare forma visiva al pensiero attraverso il gesto è stato risolto in modo diverso da culture diverse, e che ogni soluzione porta in sé una visione del mondo: l'araba mostra come il segno possa essere ornamento e significato insieme, la cinese come il pennello possa essere contemporaneamente mezzo di espressione emotiva e di precisione formale. Questi confronti non diluiscono l'identità culturale del corsivo italiano: la definiscono per contrasto, come abbiamo già osservato altrove a proposito del rapporto tra *testo* e *contesto* (Cioffi, 2025).

Più tardi, la calligrafia può giungere a progetti di più ampia portata, come il *libro d'artista*, sintesi di scrittura, immagine, narrazione e identità personale. Realizzarlo significa integrare tutte le competenze acquisite, dalla padronanza del gesto alla coscienza compositiva, dalla scelta dei materiali alla costruzione di una connotazione grafica coerente. È un progetto che richiede tempo e che si sviluppa per iterazioni successive, che lascia spazio all'errore e alla correzione, un modello dunque per ogni apprendimento complesso; non il risultato di un'*esecuzione corretta* ma il frutto di un processo consapevole.

Altre possibili attività laboratoriali, anch'esse nelle proposte dell'Associazione Calligrafica, vanno dai calligrammi alla poesia visiva e alla trascrizione decorata di brani scelti dagli alunni, fino alla piccola esposizione di fine anno in cui ogni alunno presenta la propria pagina: occasioni di crescita estetica che restituiscono al lavoro scolastico una preziosa dimensione di condivisione celebrativa.

La valutazione, in questo percorso, deve essere concentrata sul processo piuttosto che sul prodotto finale. La lettera calligrafica non è bella o brutta in senso assoluto: è il gesto di una mano che sta imparando, e ciò che si valuta è la qualità di quell'apprendimento, la consapevolezza del tracciare, la cura per il segno. Un bambino che traccia lettere imperfette con passione e presenza sta facendo qualcosa di più significativo, sul piano educativo, di chi produce lettere tecnicamente corrette in modo meccanico e svogliato.

## 9. Conclusione

C'è, a chiusura di queste considerazioni, una memoria archetipica che vale la pena richiamare. Tra le più antiche tracce intenzionali lasciate dalla mano umana sulla materia, prima ancora della pittura figurativa e di qualsiasi forma di scrittura propriamente detta, vi sono le impronte di mani sulle pareti delle grotte preistoriche: impronte positive, ottenute per contatto, e negative, ottenute soffiando pigmento attorno alla mano appoggiata alla roccia. Quel gesto, ripetuto in luoghi distanti migliaia di chilometri e separati da millenni, è tra i più antichi atti linguistici, identitari e "artificati" giunti fino a noi (cfr. Leroi-Gourhan, 1982; Clottes, 2011). È la firma originaria, il primo *io sono stato qui*, la prima affermazione di una presenza che non passa attraverso il suono ma attraverso l'impronta lasciata dal corpo, dal *segno*.

La calligrafia, nella sua essenza più profonda, è la continuazione di quel gesto. Tracciare una lettera con la propria mano non è solo comunicare un significato: è lasciare una traccia di sé, è dire *io sono qui*, è affermare che esiste un corpo capace di pensare e di scrivere. In un'epoca in cui la produzione di testo si separa sempre più radicalmente dal corpo, in cui la scrittura algoritmica produce parola senza autore, recuperare la consapevolezza di questo gesto originario è un atto di lucida resistenza culturale. Non per nostalgia, ma per fedeltà a ciò che siamo.

In un noto racconto, Borges immagina la scrittura del dio impressa sulle macchie del mantello di un giaguaro: una formula segreta capace, una volta compresa, di compiere ogni cosa. Tale scrittura divina è simultanea, totale, non lineare, immediata; coincide con il corpo stesso dell'animale, non si distingue da esso. È, in tutto e per tutto, *scrittura incarnata*. Tra la scrittura del

dio che Borges immagina e la calligrafia che gli uomini praticano da sempre c'è un'analogia profonda: entrambe rivelano che il segno e il corpo non si possono separare senza perdere qualcosa di essenziale. Soltanto, ciò che per il dio di Borges è dato a priori, per l'uomo deve essere quotidianamente conquistato, tracciato, esercitato.

Dunque la mano che traccia non esegue: pensa. E questo pensare con la mano, che l'Oriente ha coltivato con più continuità dell'Occidente, e che la preistoria ha testimoniato ancora prima, è una forma di conoscenza irriducibile, che la scuola ha il compito di custodire e trasmettere. Ripetiamolo: non per conservare feticisticamente un reperto, ma per garantire che qualcosa di profondamente umano non vada definitivamente perduto, in silenzio e senza opposizione.

## Riferimenti bibliografici

- Associazione Calligrafica Italiana, a cura di (2020). *Manuale di calligrafia*. Milano: Lazy Dog.
- Auerbach E. (1946). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke (trad. it.: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1956).
- Barthes R. (1970). *L'empire des signes*. Genève: Skira (trad. it.: *L'impero dei segni*. Torino: Einaudi, 1984).
- Belting H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H. Beck (trad. it.: *Il culto delle immagini*. Roma: Carocci, 2001).
- Benjamin W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (trad. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966).
- Billeter J.F. (1989). *L'art chinois de l'écriture*. Genève: Skira.
- Burckhardt T. (1958). *Principes et méthodes de l'art sacré*. Lyon: Derain (trad. it.: *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*. Milano: Rusconi, 1990).
- Casamassima E. (1966). *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*. Milano: Il Polifilo.
- Christin A.-M. (1995). *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion.
- Christin A.-M. (2002). *A History of Writing from Hieroglyph to Multimedia*. Paris: Flammarion.
- Cioffi A. (2025). *In die busillis ars est: note a margine delle Nuove Indicazioni di Arte e Immagine*. *Rivista Lasalliana*, 92(4): 479-492.
- Clottes J. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?*. Paris: Gallimard.
- Crispiani P. (2011). *Dislessia come disprassia sequenziale*. Bergamo: Edizioni Junior.

- de Kerckhove D. e Lumsden C.J., a cura di (1988). *The Alphabet and the Brain: The Lateralization of Writing*. Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag.
- de Kerckhove D. (1990). *La civilisation vidéo-chrétienne*. Paris: Retz (trad. it.: *La civilizzazione video-cristiana*. Milano: Feltrinelli, 1995).
- de Kerckhove D. (1991). *Brainframes: Technology, Mind and Business*. Baarn: Bosch & Keuning (trad. it.: *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*. Bologna: Baskerville, 1993).
- de Kerckhove D. (2025). *L'uomo quantistico*. Roma: Rai Libri.
- Dehaene S. (2007). *Les neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob (trad. it.: *I neuroni della lettura*. Milano: Raffaello Cortina, 2009).
- Floridi L. (2022). *Etica dell'intelligenza artificiale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Flusser V. (1987). *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*. Göttingen: Imatrix (trad. ingl.: *Does Writing Have a Future?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).
- Focillon H. (1934). *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Focillon H. (1939). *Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de France (poi in appendice a *Vie des formes*; i due testi in trad. it.: *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Torino: Einaudi, 2002).
- Freedberg D., Gallese V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5): 197-203. DOI: 10.1016/j.tics.2007.02.003.
- Gallese V. e Morelli U. (2024). *Cosa significa essere umani?* Milano: Raffaello Cortina.
- Havelock E.A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Havelock E.A. (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven-London: Yale University Press (trad. it.: *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*. Roma-Bari: Laterza, 1987).
- Idel M. (1990). *Golem: Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Albany: SUNY Press (trad. it.: *Il Golem. L'antropoide artificiale nelle tradizioni magiche e mistiche dell'ebraismo*. Torino: Einaudi, 2006).
- Ministero dell'Istruzione e del Merito (2025). *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*. Roma.
- Ingold T. (2007). *Lines: A Brief History*. London: Routledge (trad. it.: *Linee. Una breve storia*. Torino: Einaudi, 2013).
- James K.H., Engelhardt L. (2012). The effects of handwriting experience on functional brain development in pre-literate children. *Trends in Neuroscience and Education*, 1(1): 32-42. DOI: 10.1016/j.tine.2012.08.001.
- Kosmyna N., Hauptmann E., Yuan Y.T., Situ J., Liao X.-H., Beresnitzky A.V., Braunstein I., Maes P. (2025). Your Brain on ChatGPT: Accumulation of Cognitive Debt when Using an AI Assistant for Essay Writing Task. *arXiv*, 2506.08872. DOI: 10.48550/arXiv.2506.08872.
- Lambert S. (1981). *Drawing: Technique and Purpose*. London: Victoria & Albert Museum.

- Leroi-Gourhan A. (1982). *Les racines du monde*. Paris: Belfond (trad. it.: *Le radici del mondo. Dialoghi con Claude-Henri Rocquet*. Milano: Jaca Book, 1986).
- Longcamp M., Zerbato-Poudou M.-T., Velay J.-L. (2005). The influence of writing practice on letter recognition in preschool children: A comparison between handwriting and typing. *Acta Psychologica*, 119(1): 67-79. DOI: 10.1016/j.actpsy.2004.10.019.
- Loos A. (1908). *Ornament und Verbrechen* (trad. it. in: *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi, 1972).
- Massoudy H. (1981). *Calligraphie arabe vivante*. Paris: Flammarion.
- McLuhan M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press (trad. it.: *La galassia Gutenberg*. Roma: Armando, 1976).
- McLuhan M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill (trad. it.: *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1967).
- Morison S. (1972). *Politics and Script*. Oxford: Clarendon Press.
- Panofsky E. (1927). *Die Perspektive als symbolische Form*. Leipzig-Berlin: Teubner (trad. it.: *La prospettiva come «forma simbolica»*. Milano: Feltrinelli, 1961).
- Petrucci A. (1992). *Breve storia della scrittura latina*. Roma: Bagatto Libri.
- Pinet S., Longcamp M. (2025). Commentary: Handwriting but not typewriting leads to widespread brain connectivity: a high-density EEG study with implications for the classroom. *Frontiers in Psychology*, 15, 1517235. DOI: 10.3389/fpsyg.2024.1517235.
- Scholem G. (1960). *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Zürich: Rhein-Verlag (trad. it.: *La Cabala e il suo simbolismo*. Torino: Einaudi, 1980).
- Schuon F. (1961). *Comprendre l'Islam*. Paris: Seuil (trad. it.: *Comprendere l'Islam*. Milano: SE, 1998).
- Van der Weel F.R., Van der Meer A.L.H. (2024). Handwriting but not typewriting leads to widespread brain connectivity: a high-density EEG study with implications for the classroom. *Frontiers in Psychology*, 14, 1219945. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1219945.