

## il verri

- consiglio di direzione Charles Bernstein, Umberto Eco,  
Paolo Fabbri, Angelo Guglielmi,  
Tomás Maldonado, Tom Raworth,  
Jennifer Scappettone, Aldo Tagliaferri
- comitato di redazione Giovanni Anceschi, Andrea Cortellessa,  
Daniele Giglioli, Niva Lorenzini,  
Paolo Zublena
- responsabile Milli Graffi
- I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti al giudizio di revisori anonimi designati dal comitato di redazione
- direzione via Bramante 20 - 20154 Milano  
telefono e fax 02 33 19 455  
e.mail *ilverri@tiscali.it*  
editore edizioni del verri  
via Paolo Sarpi 9  
20154 Milano
- abbonamenti privati Italia 31,00 – estero 52,00  
enti e ist. Italia 80,00 – estero 130,00  
Pagamento: bonifico Banca Intesa  
IBAN IT57Mo3069094411000000113390  
o tramite assegno.
- Autorizzazione del Tribunale di Milano  
n. 4691 del 11 luglio 1958
- sistema grafico Giovanni Anceschi, Valerio Anceschi
- stampa abc Tipografia  
via Majorana 38/40  
50019 Osmannoro-Sesto Fiorentino
- © Edizioni del Verri, Milano - **ottobre 2013**  
issn 0506-7715  
isbn 9788898514083
- Iscrizione al Registro Nazionale della  
Stampa n. 06230 - maggio 1998

## Sommari dei numeri precedenti

### n. 48 “la poesia cercata”

Copertina di Roberto Sanesi.

Saggi di Bortolotti, Mohammad, Silliman.

Traduzioni di poesie di: Bernstein [Graffi], Gleize [Zaffarano], Wühr [Cagnone], Bedient [Ballerini], Niedecker [Santini], Vangelisti [Ballerini], Scappettone [Graffi].

Poesie di Rizzo, Annovi, Giovenale.

Punti e frequenze: Di Stasi, Niccolai, Loreto.

### n. 49 “dossier Di Ruscio dossier Guglielmi”

Copertina di Giovanni Anceschi.

Racconti di Di Ruscio: Mi fu chiesto, Macchina da scrivere, Finerale, Scossa, Raccontare tutto, Pagina finale.

Saggi di Cortellessa, Raffaeli, Gezzi, Capodaglio, Policastro, Ruggieri.

Vari saggi e recensioni di Guido Guglielmi pubblicati sul “verri” e mai raccolti in libro.

Saggi su Guido Guglielmi di Lorenzini, Agosti, Angelo Guglielmi, Luperini, Curi, Manotta, Barile.

Punti e frequenze: Bacciotti, Niccolai, Ruchat.

### n. 50 “mutazioni della metafora”

Copertina di Luca Trevisani.

Saggi di Picconi, B. Anceschi, Sini, Loreto.

Poesia francese: Collobert, Giraudon, Pittolo, Poitrasson. Traduzioni di Raos, Inglese, Zaffarano.

Poesie di: It 01, Zaffarano, Micaletto, Bellomi, Badini, Squatriti, Doria.

Punti e frequenze: Alfano, Bello Minciacchi, Farabbi, Frungillo, Niccolai.

### n. 51 “controstorie controparole”

Copertina di Kensuke Koike.

Saggi di: Agosti, Zublena, F. Sanguineti, Giammei, Pitozzi, Fichera, Raccis, I. Testa.

Poesie e prose di: Inglese, Rovigatti.

Punti e frequenze: Niccolai, Guarracino.

### n. 52 “Corrado Costa”

Copertina di Corrado Costa.

Testi, poesie e disegni di Corrado Costa.

Saggi di Picconi, Ballerini, Gazzola, Berisso, Graffi, Giammei, G. Anceschi, Tagliaferri, Giovenale, Inglese, Niccolai.

Una poesia di Balestrini.

Sommario

- in copertina Codex Mendoza, folio 13r (*The Essential Codex Mendoza*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1995).
- 5 Paolo Fabbri – Tiziana Migliore – Antonio Perri  
Scritture per immagini
- 6 Paolo Fabbri  
Grafologia. Una protosemiotica
- 13 Antonio Perri  
Tra spazio bianco e *horror vacui*.  
Critica della “ragione grafica” come trasposizione (del parlato) e soglia critica (del grafismo)
- 36 Giovanni Bove – Gionata Gesi Ozmo  
Riscrivere le immagini:  
*Street Art*, un paradigma in divenire
- 52 Luciano Perondi – Leonardo Romei  
Un testo sinsemico
- 57 Tiziana Migliore  
La cancellazione verbo-visiva
- 86 Silvia Sfligiotti  
I tempi della scrittura.  
La temporalità resa visibile in alcune pratiche del graphic design contemporaneo

95 Caterina Marrone  
110 Crittografia ornamentale faraonica: figure e parole

Fabrizio Gay  
Tipologia/tipografia:  
da quando si legge l'architettura

126 Claudia S. Bianchini  
Rappresentare le lingue dei segni con  
*SignWriting*: evoluzione di SW sulla base  
delle esigenze di rappresentazione degli  
136 utenti

Jacopo Mencacci – Fabrizio Radaelli –  
Maria Zaramella per Officina Tipografica  
Nove Punti  
145 Lettere come oggetti, non immagini di oggetti

Alessandro Scarsella  
Il libro d'artista  
dal punto di vista collezionistico

Katiuscia Darici  
155 Esperienze del libro d'artista  
in Alina Kalczyńska

i **punto**  
165 Giulia Niccolai  
"Ruote dentate"  
Viciniissimo



LISaV

Tiziana Migliore

## La cancellazione verbo-visiva

---

Lanciai un grido. In un punto che doveva proprio essere quel punto, al posto del mio segno c'era un fregaccio informe, un'abrasione dello spazio slabbrata e pesta. Avevo perduto tutto: il segno, il punto, quello che faceva sì che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io.

I. Calvino, *Cosmicomiche*

Che la scrittura si formi “a tutto cervello”, nel correlarsi di pensiero e linguaggi del corpo, orale e gestuale, non è ancora un dato chiaro. Cinquemila anni non sono bastati a riconoscere un sistema dove lo spazio è campo e veicolo del sincretismo di due registri eterogenei, grafico e verbale<sup>1</sup>. La mentalità lineare attecchita con l'invenzione della stampa ha anzi aumentato il divario fra scrittura e figura, sulla scia del pregiudizio di Platone (*Fedro*, 274e-275a): la scrittura, al pari della pittura, realizzerebbe un'immagine senza

1 — Funzionamento che darebbe ragione di una natura visibile di questo sistema e di un'integrazione successiva della lingua verbale, pronta poi a modificare il supporto. Cfr. Christin 1995.

vita, essendo un *pharmakon* del discorso orale: rimedio, ma anche veleno. Rousseau (1762) ha poi radicalizzato questa posizione, situando il linguaggio orale dalla parte della “natura” – espressione genuina del pensiero – e la scrittura dalla parte dell’“artificio” – tecnica che rende presente la parola. Pura notazione fonetica con i nomi e l’ordine delle lettere antecedenti alla loro forma. Il logocentrismo ha finito con il mettere fra parentesi e reprimere ogni riflessione sullo statuto della scrittura. Un arbitrio accentuato dalla parvenza disincarnante dei caratteri tipografici. Lo ha commesso perfino Saussure, quando ha sostenuto che la mescolanza del vocabolo parlato con il vocabolo scritto è nociva, perché l’immagine usurpa al linguaggio verbale il suo ruolo cardine<sup>2</sup>.

Sembra assurdo che la linguistica, disciplina nata dall’analisi di forme attestate e che dunque fin dall’inizio ha avuto a che fare con alfabeti e ideogrammi, abbia mostrato disinteresse per la scrittura. Eppure è così. «La scrittura», sosteneva William Moulton non troppo tempo fa, «è un metodo per ricordare, sulla carta, cose che già sappiamo dire»<sup>3</sup>. Eloquente, a livello teorico, gesto e parola si ricongiungono solo quando la linguistica torna ad avere una chiave di lettura antropologica, in grado di apprezzare i concreti processi della scrittura, attraverso le potenzialità del medium visivo<sup>4</sup>.

### 1. Quando la figura (s)copre la scrittura

Le arti esternano da sempre questa imbricazione<sup>5</sup>, fino alla prova eclatante di Mallarme, che con *Un colpo di dadi* (1897) ha interrotto l’andamento lineare della pagina e disseminato lettere e numeri in una *tabula*. A rendere sensibile la fisicità della scrittura erano stati, nel Medioevo, monaci grafici, litografi e pittori. La miniatura è in principio il colore rosso – *minium* – applicato al capolettera dagli scrivani; solo dopo connoterà dipinti autonomi di ridotte di-

2 — Saussure 1916, trad. it., p. 36. La trascrizione dei corsi di Saussure a Ginevra (1907-11) per mano degli allievi Bally e Sechehaye è stata usata, a lungo, per demolire la teoria della scrittura ed ergerlo a paladino di una presunta “tirannia dell’alfabeto” (Derrida 1967; Harris 2003). In realtà, pur essendo fonocentrista, cioè attribuendo un primato al linguaggio verbale e alla fonetica, Saussure riconosceva autonomia e «un doppio statuto semiologico e storico dello scritto», come «ordine di ricerche quasi altrettanto degno di attenzione dei sistemi linguistici e incidente sull’evoluzione del parlato» (Saussure 2002, trad. it., p. 53). Il proclama che la lingua scritta fosse per lui “una tirannia” o “una camicia di forza” va contestualizzato. Si spiega con uno dei fondamenti dell’epistemologia saussuriana ovvero la vitalità dei linguaggi, il “circolo vizioso fondamentale” motus/status (ibidem: 51-53), tale per cui si ha sempre la sensazione di una non corrispondenza perfetta fra pronuncia e grafia, lingua (in modifica continua) e scrittura (stabile) (Saussure 1916, trad. it.: 40).

3 — William Moulton, *A Linguistic Guide to Language Learning*, Modern Language Association of America, New York 1966. In Cardona 2006, pp. 149-150. Anche per Ignace J. Gelb la scrittura comincia solo con la fonetizzazione del segno, come adeguamento e corrispondenza all’oralità. Cfr. Gelb 1963.

4 — Cfr. Leroi-Gourhan 1977a; Goody 1987.

5 — Cfr. AA.VV. 2007; Migliore 2011, cap. 3.

mensioni. Integrata nel corpo del testo, l'immagine includeva porzioni di scrittura e legittimava anomalie e asimmetrie nella composizione spaziale. All'epoca era molto diffusa una leggenda ebraica:

Mosè, furibondo per l'idolatria del suo popolo, cominciò a fare a pezzi le Tavole della Legge, quando vide la scrittura svanire e si rese conto, allora, del loro enorme peso. Infatti, finché la scrittura Celeste le ricopriva, esse si reggevano da sole e non gravavano su Mosè. Ma, con la scomparsa della scrittura, tutto questo cambiò.

L'iscrizione, come la firma in un quadro, è un iperonimo del supporto. Simbolizza un'istanza enunciante che si fa sentire quando Mosè spezza le Tavole, avvertendo gli uomini di una pragmatica in esse contenuta e traducendone la superficie geroglifica in una prescrizione rituale (Assmann 1997). La fine riservata al vitello d'oro – un idolo umano, l'apice del cattivo uso – colpisce anche il Decalogo, espressione di un metasapere non riflessivo, ma transitivo.<sup>7</sup> Distruggerlo, giudizio negativo *antesignano*, esorta a riparare. Se non bastasse, ecco la minaccia diretta. A Mosè, in colpa per aver infranto i Comandamenti e che chiede di essere cancellato dal libro scritto da Dio, il Signore risponde: «Io cancellerò dal mio libro colui che ha peccato contro di me» (*Esodo* 32, vv. 32-33). Ma l'unico libro fino a quel momento, l'unico che Bibbia e Torah citano, sono le Tavole della legge! Dunque Mosè e Dio si riferiscono a un libro da cancellare che non esiste<sup>8</sup>. O, meglio, si cancellano e cancellano prima ancora della sua avvenuta scrittura.

Questo contributo esplora l'esercizio e gli ingranaggi della cancellazione verbovisiva. Un tipo di distruzione particolare, da non confondere nella mischia dell'*iconoclash*. *Frantumare* un idolo, ridurlo in polvere e darlo in pasto agli Israeliti – quel che Mosè ha fatto con il vitello d'oro – non è *infrangere* il Decalogo e ottenere il per-

6 — Cfr. Schapiro 1976, trad. it., p. 194. Traduzioni nostre. «Quando il Signore ebbe finito di parlare con Mosè sul monte Sinai, gli diede le due tavole della Testimonianza, tavole di pietra, scritte dal dito di Dio». *Esodo* 31, v. 18. «Le tavole del patto (Tavole della Legge) erano opera di Dio, e la scrittura era la scrittura di Dio scolpita su di esse». *Esodo* 32, v. 16.

7 — I commentatori della Torah hanno fornito almeno due spiegazioni del perché Mosè abbia distrutto il testo sacro che Dio gli aveva concesso. I) Secondo una prima lettura, le Tavole erano una sorta di "contratto" fra Dio e il popolo ebraico. Spezzandolo anticipatamente, ed impedendo così ogni altra forma di idolatria, Mosè avrebbe cercato di salvare la vita degli ebrei. II) Il gesto ha valore di ammonimento: quando manca la giusta predisposizione, da parte dell'uomo, a capire ciò che Dio vuole trasmettere, ogni passo della Scrittura, anche se di mano del Creatore, non ha ragion d'essere. Il popolo ebraico, con il vitello d'oro, ha dimostrato di non essere pronto al miracolo degli insegnamenti scritti da Dio. La Torah si conclude proprio con il ricordo della rottura delle Tavole del patto e Dio che sanziona positivamente la decisione di Mosè, dicendogli: «hai fatto bene a spezzare quelle Tavole». Cfr. Bidussa, Collotti Pischel, Scardi 2000, p. 21.

8 — *Ibidem*, pp. 22-24.

dono di Dio con la non cancellazione dal Suo libro. Nel primo caso si distrugge davvero, annientando il culto pagano; nel secondo si distrugge per correggere. Distruzione “beatrice”, iniziatica<sup>9</sup>. Le due operazioni, uguali e contrarie, falsificano la tesi di Freud (1930-38) di un figlio intraprendente che fa a pezzi gli averi del padre<sup>10</sup>. Mosè processa pratiche che richiedono i dovuti distinguo.

In semiotica Greimas e Courtés hanno assimilato la cancellazione all’ellissi – implicare, sul piano della manifestazione, un elemento che resta tuttavia presente nella struttura profonda, «riconoscibile grazie al reticolo relazionale nel quale è iscritto»<sup>11</sup>. Ma poi non si è tenuto conto delle sue declinazioni: passare, sopra un segno, tratti di penna o di matita, stendere una leggera patina di scolorina o sfregare con una gomma (cosicché non si legga o decifri più nulla)<sup>12</sup>. Il campo di studi sulla cancellazione è ancora vergine. La critica genetica classifica insieme: *biffure, barrage, rayure, rature, surcharge, griffonnage, gommage, grattage, effaçage, masquage...* (De Biasi 1996). Manca un modello che separi varianti e variazioni e interdefinisca tali categorie, in quanto mappa delle valorizzazioni connesse. *Biffare* e *cassare*, per esempio, hanno programmi narrativi contrari: biffare (dal fr. ant. *biffe*, stoffa a righe) scherma il segno con fasci di righe oblique o una croce greca ruotata di 45 gradi; cassare lo sottrae allo sguardo. Ci torneremo. Ad ogni modo la cancellazione obbliga all’intervento del gesto e della figura su una traccia anteriore. È un argomento molto macinato dagli artisti, come dimostra la gigantesca simbolica *Typewriter Eraser, Scale X* (1999) di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, in acciaio e cemento, troneggiante alla National Gallery of Art Sculpture Garden di Washington. “X”, nel titolo, è un riferimento alla taglia dell’opera, ma anche al segno di occlusione, indecidibile perché soggetto alle regole locali. Né positivo né negativo, può *contrassegnare* per abrogare o ratificare. Jasper Johns, ad esempio, abroga: è solito apporre un crocesegno sul proprio nome cancellato, eclissando la firma autoriale – virtuale – sotto un’autenticazione da analfabeta. Sconosce l’arbitrario abbicci.

### 1.1. “X”. Il formato esponenziale dell’enunciazione

Heidegger (1956) ha introdotto lo scrivere “sotto cancellatura” a

9 — Stéphane Mallarmé, *Lettera a Lefébure*, 1 maggio 1867, in Id. 1959, p. 245.

10 — Ci casca anche Bruno Latour, che nell’ottica dell’iconoclastia, spiega il gesto di Mosè sostenendo che ha male interpretato il secondo comandamento, «tanto più terrificante perché non c’è modo di rispettarlo». Cfr. Latour 2001, trad. it., p. 301.

11 — Cfr. le voci “Cancellazione” e “Ellissi” (p. 98) in Greimas e Courtés 2007. Se ci si eleva alla taglia del discorso, l’ellissi è l’“ipotesto” di Genette (1982, trad. it.: 469): testo che rimane in trasparenza rispetto a quello effettivamente realizzato.

12 — Cfr. il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia [d’ora in poi: *GDLI*], ed. 1962, voce “cancellare”.



proposito del termine “essere” – inadeguato, ma necessario alla sua significazione e, perciò, con l’espedito della croce, de-realizzato, ma non soppresso. Poi Derrida (1972a) lo ha esteso a definire la grammatologia, «scienza della scrittura sotto cancellatura». Qui la *biffure* prende consistenza di significato. Il “gramma” è la forma del segno schermato; eccede il “logos”, che, da una parte, è l’autorità della *langue*, dall’altra il suono. Il gramma – scrittura più cancellatura – questiona le leggi linguistiche e scardina i privilegi del parlato. «Bisogna quindi, mediante una scrittura doppia, stratificata, scalata e scalante, marcare lo scarto fra l’inversione che abbassa ciò che sta in alto, decostruendone la genealogia sublimante o idealizzante, e l’irrompente emergenza di un nuovo “concetto”, concetto di ciò che non si lascia più, né mai si è lasciato, comprendere nel regime anteriore» (Derrida 1972b, trad. it.: 53). La “x” indica allora un’identità proiettata, in grado di presentificare una scrittura doppia, cioè di tracciare la cancellazione della traccia. “X” è l’enunciazione al quadrato, l’esponente di una o più potenze. Non è un caso se la lingua latina e la cultura occidentale hanno codificato la nozione di custodia del perimetro del Senato, nella Roma imperiale, e di difesa della persona del principe, nel Medioevo, con il termine di “cancelleria”. Un ufficio di ostruzione al sapere altrui, che circolava però in cerchie ristrette, per il tramite del cancelliere, letterato con la carta e la penna in mano<sup>13</sup>.

## 1.2. Prospettivismi dell’embrayage, fra *ipse* e *idem*

La cancellazione agisce su un’entità manifestata, un’eccedenza di senso che si può asportare dalla superficie o, viceversa, lasciar dimorare. «Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare [...]. Si è ciò che non si butta via» (Calvino 1977: 79). Il livello di pertinenza adeguato per questa analisi è la prassi enunciazionale, nel trattamento della traccia. Aspetti differenti marcano le funzioni di base del cancellare, già individuate da De Biasi (1996): *sopprimere* una posizione dell’enunciato e *rimpiazzare* una posizione con un’altra (in *absentia* congiunta) sono terminativi puntuali; *dif-*

13 — «...costui fu maestro Piero dalle Vigne della città di Capova, uomo di nazione assai umile, ma d’alto sentimento e d’ingegno; e fu ne’ suoi tempi reputato maraviglioso dettatore, e ancora stanno molte delle pistole sue, per le quali apare quanto in ciò artificioso fosse; e per questa sua scienza fu assunto in cancelliere dello ’mperadore Federigo secondo, appo il quale con la sua astuzia in tanta grazia divenne, che alcun segreto dello ’mperadore celato non gli era, né quasi alcuna cosa, quantunque ponderosa e grande fosse, senza il suo consiglio si diliberava; per che del tutto assai poteva aparire costui tanto potere dello ’mperadore, che nel suo voler fosse il sì e ’l no di ciascuna cosa». Boccaccio 1373, ed. 1832, p. 128. Pier delle Vigne, calunniato per corruzione, finì suicida o fatto accecare da Federico II. In morte divenne, da carceriere dei segreti, «spirito incarcerato» (*Inferno*, canto XIII, v. 87). Dante lo assolve dall’accusa di tradimento dell’imperatore.

*ferire* una posizione da altre (in *praesentia* disgiunta) è un durativo iterativo. Nel primo caso si crea una mancanza. Secondo e terzo caso sottraggono, ma riparano apportando aggiunte. Gomma, da un lato, colore dall'altro, costituiscono, da operatori pragmatici, lo spartiacque di questi aggiustamenti.

Con la cancellazione si ha la prova tangibile che i linguaggi sono stratificati. Il suo studio come semiotica di una pratica – manipolazione di testi – conta solo *à rebours*, a partire da testualità che la registrano. Qui la retrolettura dell'atto – più strati o sequenze su un unico supporto – è imprescindibile<sup>14</sup>, in direzione di marcia opposta alle teorizzazioni attuali:

[le pratiche] producono senso nella misura stessa in cui il corso della pratica si dispiega come un concatenamento d'azioni capace di istituire, nell'impulso offerto, la significazione di una situazione e della sua trasformazione. Il corso d'azione trasforma, insomma, il senso ambito da una pratica in significazione di tale pratica (Fontanille 2008, trad. it.: 9).

La cancellatura, cancellazione attestata, contiene in sé l'uso della traccia, cioè come un contenuto o una serie di contenuti si stratifica con i modi della sua/loro assunzione. Perciò manda in crisi un movimento che va dalle forme di vita alle strategie, alle scene predicative, agli oggetti, ai testi, fino ai segni. In questa sede manteniamo l'ipotesi di una testualità forte, che ricavi dai sintagmi testuali anche le assiologizzazioni sottese alle scelte paradigmatiche. L'indagine consente di articolare la zona "scura" della decisione, indicata in semiotica come performance situata sulla dimensione cognitiva. La cancellatura pone la scelta fra più alternative in termini di risoluzione locale, di tecnica, ovviando all'ineffabilità dell'autoregolazione: è possibile cogliere la decisione dentro un paesaggio di valori commensurabili e commutabili. Nella cancellatura, infatti, il modo in cui ci si determina di fronte all'indeterminato diventa questionabile. Luhmann (2000, trad. it.: 117) si chiede «come possa essere comunicata una decisione insieme alla sua alternativa e in relazione a essa [...], comunicando anche una metainformazione, la quale dice che il decisore aveva il diritto o l'autorità o buoni motivi per decidere come ha deciso». Ebbene, la riflessione sulla traccia in negativo risponde a questa domanda,

14 — Cfr. la voce "Retrolettura" in Greimas e Courtés 2007. Paolo Fabbri ricorda spesso, in proposito, la battuta di Cechov: "se pianto un chiodo al primo atto, è perché mi ci devo impiccare al terzo". Cfr. Fabbri 2005, p. 38.

accedendo alle traversie dell'embrayage nel prospettivismo fra il sé *ipse* della mira, il sé *idem* della prensione e il me di referenza<sup>15</sup>. È il primo obiettivo del saggio. Il visibile funge da snodo nel far emergere le frontiere mediali del sé, perché «le decisioni sono osservazioni. Osservano mediante distinzioni, che abbiamo chiamato alternative» (Luhmann, *op. cit.*: 109).

### 1.3. Embrayage prospettici

Ma, più pregnante, e con un corpus specifico di opere, questa ricerca si occupa della traccia cancellata come di un mezzo e di un segno di conflitto fra identità. Con un carattere peculiare. Se l'ecologia della semiosfera implica, più di frequente, sistemi eristici fondati su categorie oppostive, il regime della cancellatura opera, invece, sotto l'egida di categorie partecipative. Un unico oggetto, di dominio pubblico, diventa preda di un soggetto, che oscura chi lo ha creato e quel che esso è stato. È il camouflage dell'altro. Nelle ricerche finora condotte il mimetismo ha definito il/i simulacro/i di una persona offerto al mondo, nel nascondersi – mimetizzazione – o nel fingere un'identità diversa – travestimento. Un singolo soggetto per come si espone all'esterno<sup>16</sup>. Ma che cosa accade quando, a livello delle prassi, l'enunciatore cancella la traccia altrui, ottenendo, dal punto di vista figurativo, di celare – mimetizzazione – e/o deteriorare – travestimento – l'altro? Di sicuro si stabilisce un ordine gerarchico: cancellatore e cancellato non stanno sullo stesso piano. Chi cancella si autoproclama giudice sanzionatore rispetto a un antiattante o ai modi di impiego di quella scrittura. Sovraesponde il proprio embrayage al débrayage altrui<sup>17</sup>. Si assiste a un'interferenza di informazioni, via – una delle poche – per provocare un'*ars obliivialis*: «non si dimentica per sottrazione, ma per addizione [...], non producendo assenza ma moltiplicando le presenze» (Eco 2006)<sup>18</sup>. È quel che è accaduto al *Codice C* di Archimede (Costantinopoli, IX sec.), unica fonte, in greco originale, del suo trattato sui corpi galleggianti, del *Metodo*, con il calcolo dell'infinito attuale (biso-

15 — Sono le posizioni della soggettività in Ricœur, riformulate da Fontanille (2004). Cfr. la voce "Decisione" in Greimas e Courtés 2007. Su questo problema vedi anche Basso Fossali 2008.

16 — Cfr. Fabbri 2008; Migliore 2008.

17 — La cancellatura allografa è una tecnica tipica della strategia della censura, accanto al travisamento e alla dimenticanza intenzionale. Purtroppo, come avviene per la cancellazione, anche la tematica della censura, forma massima di controllo della comunicazione, è ricorrente negli studi sulla traduzione, è disertata dalla semiotica. Si veda in proposito Morini 2006.

18 — Ne è la riprova *Unisono* (1974) di Giulio Paolini: novantadue opere sovrapposte, datate dal 1960 al 1974, "dimenticano" la loro immagine originale – non si sa più qual è – e tendono a identificare, "nello spazio di un minuto"<sup>8</sup>, la dimensione "abituale e sconosciuta" del quadro.

gnerà aspettare Dedekind e Cantor!), e dello *Stomachion*.<sup>19</sup> Se il *Codice A* e il *Codice B*, scomparsi da quattrocento anni, sono stati letti e trasmessi, da Brunelleschi, l'Alberti, Galileo e Newton, il *Codice C* è rimasto sconosciuto al mondo fino al 1907, quando lo si trovò a Costantinopoli. Vi era ritornato dopo esser stato custodito, per tre secoli, nel monastero di San Saba in Palestina. Intorno al 1229 un amanuense, Johannes Myronas, ha "pescato" da qualche biblioteca un insieme di fogli di pergamena, all'origine contenente teoremi e diagrammi di Archimede. Li ha raschiati, tagliati, ruotati di 90 gradi e rilegati in ordine sparso, per sovrascrivervi un testo di preghiere, secondo un'usanza di riciclo in voga. La pergamena, superficie di scrittura durevole, e la fortuita, impertinente nuova destinazione hanno paradossalmente protetto il codice, "dimenticandolo". I monaci avevano buone ragioni per leggere i salmi nel palinsesto e nessuna per guardare la sbiadita matematica astratta sotto. Perciò lo scriba che ha cancellato Archimede è stato, senza volerlo, il suo salvatore. Due guerre mondiali e le compravendite hanno poi ridotto il codice a un rudere. Dal 1998 il recupero, con avanzate tecnologie a infrarossi, lo ha riportato alla luce, e le immagini multispettrali di una recente mostra al Walters Art Museum di Baltimora – *Lost and Found. The Secrets of Archimedes* (2012) – stanno riscrivendo la storia. 2255 anni fa, in un'isola a forma di triangolo nel mezzo del Mediterraneo, è vissuto il più grande scienziato.

«Sono più di vent'anni – quasi venticinque ormai – che pratico la cancellatura e la frequento con la passione di un monaco ossessionato dai reumi e dall'inchiostro di china [...] Questa è la cancellatura. Una macchia che copre una parola, la separa dal mondo, la libera» (Isgrò 1990: 9).

## 2. La traccia in negativo

Si parla tanto oggi di "documentalità", dell'impellenza di fissare il pensiero e tenere in memoria. L'esplosione di nuove interfacce di scrittura, dai telefonini al web, ha suscitato un'"ontologia degli oggetti sociali", per lo studio dei quali si offre un'icnologia: dottrina della traccia all'origine del segno, «semiotica allargata a includere i processi di pensiero, e con un forte privilegio della registrazione rispetto alla comunicazione»<sup>20</sup>. Ma non si capisce come l'icnologia possa rendere conto della funzione segnica diversamente e meglio della semiotica, a cui sarebbe sovraordinata. La cognizione del

19 —2 Vedi la ricostruzione del Palinsesto di Archimede in Netz e Noel 2007. Ringrazio Vincenzo Fano per aver attirato la mia attenzione su questo caso.

20 — Ferraris 2010, XIV, nota 1.

valore della traccia resta minimo se ci si aggioga al meccanismo del rinvio, dentro una teoria referenzialista *tout court*. In che modo distinguere l'impronta se essa esiste «solo perché c'è qualcuno che la considera tale», ma di per sé è "inerte", "inespressiva" (ivi)? Visioni di questo tipo escludono a monte il problema del significato.

Riteniamo che una maniera efficace di comprendere la traccia sia descrivere le prassi d'uso che la negano. A questa analisi si addice l'approccio strutturalista, dove la semiosi, oltre a essere frutto degli accoppiamenti fra espressione e contenuto, parte da relazioni contrastive, da contrari, non da singoli segni. Per un semiologo strutturalista è inconcepibile ragionare sulla documentalità senza discuterne le dinamiche di cancellazione. La scrittura elettronica, del resto, non obnubila questi processi. I comandi del computer permettono di modellizzare, in digitale, la forma del pensiero e i suoi ripensamenti, perfino potenziandone le facoltà. Nella gamma delle opzioni privilegiate per la stesura dei documenti si distinguono: "mostrare", "confrontare" e "unire" le revisioni, tenerne traccia durante l'elaborazione, tenere traccia degli spostamenti durante le revisioni.

### 3. Cancellature autografe

*La littérature, c'est la rature*<sup>21</sup>. La cancellazione della scrittura – funzioni e ideologia – è stata oggetto di uno dei corsi di Barthes all'École des Hautes Etudes. A suo dire, la letteratura intera si riassume nel cancellare, pratica che restituisce la fatica del lavoro intellettuale nelle traiettorie di ricerca e trasformazione. In Flaubert, Stendhal, Aragon, gli stadi di correzione si dispiegano, testimoni di una dimensione riflessiva retroattiva. Paragonando le brutte di Flaubert con quelle di Proust, si noterà che «Flaubert toglie il 60% della massa testuale all'ottava o alla nona bozza (accumula spesso una quindicina di revisioni nello stesso passaggio), mentre Proust utilizza altre tecniche: selve di aggiunte, uso di varie *paperole*...»<sup>22</sup>. Balzac addensa invece soppressioni e correzioni su singole pagine, adottando margini stretti per il testo stampato, spesso su una colonna centrale, così da riservare i lati a una coltre di revisioni a penna, ricche di numeri, griglie, sgorbi. Quando il foglio non basta, ci incolla sopra dei piccoli pezzi di carta. Dilemma fra più composibili, la cancellatura mostra che non esi-

21 — Barthes 1976-77, in Id. 1995, III, p. 743.

22 — Rastier 2002b, nota 4. Traduzioni nostre. Altrove Rastier fa notare che perfino il libro celebrato come manifesto della scrittura automatica, *I campi magnetici* di André Breton e Philippe Soupault, è zeppo di cancellature. Cfr. Rastier 2002a, p. 277, nota 14.

ste la “tabula rasa”: il vuoto è un effetto postumo. La fatica è privarsi del troppo pieno.

Barthes si concentra sui casi di autosanzione ed esamina repertori allografici di brogliacci afferenti a identità individuali. In essi si consuma e attenua il denotato del segno, mentre il getto d'inchiostro, opacizzante, appronta un altro contenuto della traccia, visivo, diagrammatico: il corso di un'energia cognitivo-passionale. Perciò Husserl ha potuto definire la propria opera di riscrittura uno zig zag<sup>23</sup>. La paccottiglia di “rabbiose cancellature” del *Libro dei sogni* di Federico Fellini è un caso illuminante del subbuglio passionale che si determina nel divenire della scrittura. Termini e intere frasi scoppiettano nei testi, depennati da un tratteggio obliquo rapido e serrato, in rima con la densa e colorata prospettiva aerea dei disegni. L'elementale – il chiaroscuro (sogno del 18/01/1967), la materia delle nubi, dell'acqua e del cielo (19/10/1961), con il vento e la pioggia (01/04/1975) – è carico di cancellature. C'è un momento in cui questa attività latente viene in superficie. Nel sogno del 20/11/1960, Fellini scrive: «Bernhard mi dice: “Mi disegni sua moglie” ed io faccio la solita fatina»<sup>24</sup>. Copioso, lo sfumato dell'aria, nella sua segreta internità, copre la parola “moglie”. Il debrayage pone l'enunciatore nelle condizioni di farsi enunciario e permette di cogliere, a regime, le sensazioni che accompagnano la valutazione. Alla base di questi pentimenti c'è un misconoscimento critico di decisioni pregresse: l'istanza del discorso si scinde in due intenzionalità enunciative, separate nel tempo, t1 e t2, e in disaccordo. Dalla “realizzazione” T2 risale alla virtualità, per correggere<sup>25</sup>. La percezione disforica di aver dato voce a qualcosa che, nel confronto tra “allora” e “ora”, ha perso credito, muove all'offensiva (Mosè che spezza le Tavole è un “delegato”

23 — «L'indagine si muove perciò, per così dire, a zig-zag; e questa metafora è tanto più pertinente per il fatto che, a causa dell'intima interdipendenza dei diversi concetti conoscitivi, si deve continuamente ritornare alle analisi precedenti, verificandole sulla base di quelle successive, e verificare queste ultime sulla base delle prime». Husserl 1900-1901, trad. it., vol. I, p. 282.

24 — Cfr. Fellini 2007. Vedi anche Fabbri 2011.

25 — Il concetto fenomenologico di “intenzionalità”, rispetto al più semplicistico e psicologico concetto di “intenzione”, evita una spiegazione del fare in termini genetici, come atto volontario, progressivo e cosciente. Lo interpreta, invece, secondo un ordine di presupposizione logica all'inverso, a partire dall'azione modalizzata che trasforma uno stato di cose in un altro. L'intenzionalità rientra dunque nell'ambito delle competenze modali: è un volere che sussume una motivazione e una finalità specifiche: il passaggio dal virtuale al realizzato. Vedi Greimas e Courtés 2007, voce “Intenzionalità”. L'ipotesi che il pentimento sia un’“enunciazione ossimorica” (Leone 2010) non tiene. L'ossimoro, infatti, è la combinazione simultanea, nel processo, di elementi che nella virtualità del sistema sono opposti. Il pentimento, dal canto suo, non realizza mai le due posizioni in concomitanza, ma se ne ratifica una, virtualizza l'altra. Non è detto, poi, che la scelta respinta, benché diversa, sia antitetica o incompatibile con quella promossa, condizione che è fondamentale per formare l'ossimoro.

del ripensamento di Dio: la natura dei comandamenti andava accentuata). A differenza dell'abbandono dell'idea, cancellare non arresta l'opera, ma la riattiva, svelando i passi incerti del giudizio. "Lis tes ratures" con un gioco di parole diviene un'ingiunzione, «imperativo categorico del mestiere dello scrittore, che esige vigilanza contabile sulle metamorfosi inflitte alle forme»<sup>26</sup>. A livello timico la "sporcizia" grafica sul foglio ripugna e induce a sbiancare con la gomma anziché ad annerire. Lo scarto, però, è una riserva di senso.

### 3.1. Spazi e misure

In Occidente si è molto investito nel recupero e nell'ottimizzazione dell'errore. Da un lato gli incidenti di percorso accendono l'invenzione<sup>27</sup>; dall'altro è la cancellatura stessa, come programma di occultamento, a diventare oggetto di valore. Perec ha composto di suo pugno un intero romanzo, *La scomparsa* (1969), rimuovendo la lettera "e". Il sequel, a specchio, la reintegra come unica vocale (*Le ripetizioni*, 1972). L'artificio retorico in questione, il lipogramma, è però, tradizionalmente, riscrittura di opere altrui. Ne sono un esempio l'*Iliade* e l'*Odissea* rielaborati da Nestore di Laranda (III d.C.) e Trifiodoro (V d.C.) e, in epoca moderna, Eco con gli *Esercizi di stile* di Queneau.

La taglia della cancellazione è variabile: si va da singoli grafemi a lessemi a catene di enunciati, fino alla totalità del testo. A furia di espunzioni, il calligramma *Canto notturno del pesce* (1905) di Christian Morgerstern si riduce ai minimi termini: la forma ittica è suggerita da residui della metrica trocaica. Man Ray, impiegando la tecnica inversa, cioè annerendo la traccia, spinge nella stessa direzione. In *Poème Phonétique* (1924) ironizza sull'assuefazione al côté acustico del segno: oscura il contenuto dei versi e palesa, nello spazio sinottico, la lunghezza e l'ordito di strofe.

Per questa via si giunge a forme di negazione tridimensionali, anti-programmi ai meccanismi che prolungano il cliché gutenberghiano. I *Fogli* (1966) di Arnaldo Pomodoro sono interventi in cui la pagina, solidificata in bronzo e ridivenuta rotolo, commuta la stampa tipografica con rilievi a sbalzo figurati. Una scultura verticale in acciaio di Pietro Consagra esibisce pagine sottilissime traforate con figure (*Un millimetro*, 1971). I *Libri illeggibili* di Munari appaiono mezzi magici che istruiscono bricolage di vario tipo, fu-

26 — Barthes, op. cit., p. 743.

27 — Due riferimenti, in musica e in fotografia. I) Nei manoscritti di Beethoven gli sgorbi sono momento nevralgico della scrittura musicale. Cfr. Levinas 1992. II) La "fautographie" (Man Ray), almeno dall'anno del primo concorso sui migliori scarti errati (1991), è ritenuta un "modello epistemologico", testualizzazione delle specificità di funzionamento del medium fotografico, analogico e digitale. Cfr. Chéroux 1991.



orché di parole. Infine Christo destina a un libro uno dei suoi “impacchettamenti” (*Wrapped Book*, 1970). La scheda allegata spiega che si tratta di un manoscritto nascosto: all’interno ci sarebbero tutti i materiali per pubblicarlo, dalla costola ai nervi alle bozze corrette. Ecco un a-libro, come c’è un “a-cinéma” per Lyotard. L’impacchettamento, infatti, circonda il manoscritto e ne impedisce la circolazione. Priva lo sguardo di quei connettori isotopici pure allusi nella scheda, unico sarcastico paratesto.

### 3.2. Aspettualizzazioni attoriali

Dove parola e immagine confliggono di più è nella testualizzazione della cancellatura. Francis Ponge, che prende partito per le cose e si propone di renderne lo spessore semantico<sup>28</sup>, la elegge a metodo di lavoro. È lui a distinguere la pulitura (“*rature-délétion*”), in cui la traccia è sottratta alla memoria esterna, predisposta a essere dimenticata, e la schermatura (“*rature-biffure*”), che invece lascia lo scritto accessibile, latente benché narcotizzato.

Riferendomi al termine *bifur* [...], intendevo porre l’accento sull’atto stesso di biforcare, deviare, come fa il treno che modifica la sua direzione secondo i comandi dello scambio e come fa il pensiero, lanciato talora sulle rotaie del linguaggio, in un vortice vertiginoso o accecante e trascinato in un moto che potremmo anche battezzare *biffure* [cancellatura], poiché è di un equivoco che si tratta, d’un errore su cui si torna, come nel caso di un lapsus (sfuggito e subito cancellato) quando si dice “è la mia lingua che ha sbandato”, la mia lingua che si è sviata a una biforcazione di strade ferrate o a un crocevia (Leiris 1948, trad. it.: 256-257).

*Délétion* e *biffure* sono varianti figurative delle due procedure principali di ogni argomentazione retorica, la soppressione (parziale o totale) e l’aggiunta (semplice o ripetitiva): «spostamenti lungo una serie intensiva», per diminuzione – litote – o aumento – iperbole<sup>29</sup>. Cy Twombly è un esempio di *soppressione totale*: usa il colore per scolorare, tanto che Barthes (1979, trad. it.: 164-165) può parlare, con lui, di “disattivazione della traccia”, proprio nel proporre un’“antologia di tracce”. «*Désœuvrement*, come se si trattasse di rendere visibile il tremolio del tempo [...] su una tela-muro, palinsesto saturo, che assorbe ed estenua il minimo graffito. Alcune composizioni di Anselm Kiefer sono totalmente rovinosi.

28 — «O infinite risorse dello spessore delle cose, rese dalle risorse infinite dello spessore semantico delle parole [...]». Ponge 1971. Cfr. Anis 1992.

29 — P. Fontanier [1821], *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, cap. IV, 0.6.3. Cfr. Gruppo µ 1992.



In *La tua e la mia età e l'età del mondo* (2005, 151x101x101 cm), opera che riprende un verso della poesia *Il gioco è finito* di Ingeborg Bachmann, l'artista tedesco configura giganteschi freghi, neri su sfondo bianco, dentro le pagine aperte di un libro in pietra. Solo da vicino si scopre che questi “*horti conclusi*”, come li intitola l'artista, sono formati non da semplici tratti, ma a loro volta da fogli, fascicoli e faldoni, impilati e in equilibrio precario. Frattali millenari, a dar credito alle screpolature.

Christian Boltanski mette in scena la *soppressione parziale*: invia a trenta destinatari una lettera scritta e ricopiata a mano, con una parola annerita e resa illeggibile sempre nello stesso punto, in rapporto sintattico con il sostantivo “difficoltà”: «Monsieur, il faut que vous m'aidez, vous avez sans doute entendu parler des [—] difficultés que j'ai eu récemment et de la crise très grave que je traverse [...]. C'est pour cela que je vous prie de me répondre le plus vite possible» (*Lettera manoscritta con richiesta di aiuto*, 1970)<sup>30</sup>. A fine lettura il tono del discorso, evasivo sulle ragioni del malessere, carica la cancellatura di una significazione “ottusa” (Barthes 1970). L'opacità semantica cresce per l'opacità sensibile del termine, che a un'analisi logica parrebbe un semplice aggettivo, ma che, in ombra, preoccupa, mette in allarme. Si investe il destinatario di un senso del dovere, ampiamente corrisposto: «Mon cher Boltanski, que ce passe-t-il? Je ne suis au courant de rien... mais peu importe, dites moi ce que je peux faire pour vous. Si c'est dans le domaine des choses possibles, je le ferai de tout cœur. Ne vous laissez pas abattre par l'adversité. Amicalement»<sup>31</sup>. Sempre Boltanski annerisce interi passaggi delle conversazioni con un'artista americana, Georgia Marsh (1990), e con Hans Ulrich Obrist (2009). Macchia così la reputazione di un genere giornalistico – l'intervista – che ha ben poco del distacco imparziale della critica. In particolare, l'*entretien* con la collega si stanziava in mezzo a facsimili di libri di Boltanski degli anni Settanta, sotto il titolo “*Chrétien, charognard, down et juif*” e l'unica indicazione “*Revu et corrigé par Christian Boltanski*”. Le risposte fornite e oscurate a domande sulla religione, la violenza e la vita privata, mutano a seconda della lingua in causa, francese, inglese o olandese. Boltanski patteggia, con la cultura convocata dalla traduzione, che cosa non risparmiare. E sfida il lettore-spettatore in un gioco a nascondino, perché sia lui a scovare il recuperabile.

30 — Cfr. Gumpert 1992, p. 8.

31 — Lettera del critico José Pierre, *ibidem*.

32 — In matematica la cosiddetta “regola di cancellazione” è un esempio di aggiunta ripetitiva: un'equazione che contiene termini uguali in entrambi i membri viene “risolta” barrando

Anche Lawrence Sterne sfrutta la *soppressione parziale*: la sua nota parodia del romanzo canonico, *Vita e opinioni di Tristram Shandy, Gentiluomo* (1760-1767) presenta depennature, asterischi, pagine annerite, sbiancate o marmorizzate, come nei risguardi dell'epoca. In Ponge e Sterne l'intertesto bersaglio è il sistema letteratura (asse paradigmatico), che si proietta sul processo nelle poesie visive di Adriano Spatola, gli *Zeroglifici*, cut and paste grafematici di lettere alla rinfusa.

Il diario autobiografico di Hanne Darboven (*Diary N.Y.C.*, 1974) è schedulato con deittici di tempo e luogo, sigle e numeri, e percorso da una calligrafia illeggibile interamente barrata, con righe sottili. Un esempio di *aggiunta ripetitiva*. Alla linearizzazione l'artista preferisce quelle forme speciali di attività linguistica che la "ragione grafica", visiva e verbale, ha sviluppato per porre e risolvere i problemi: la lista, la formula<sup>32</sup> e il quadro (Goody 1979: 267).

Le prime pagine del *Baudolino* (2000) di Eco, ovvero la "*Kronica Baudolini cognomento de Aulario*", costituiscono invece un caso particolarissimo di *aggiunta semplice*. Il giovane protagonista, un contadino piemontese della Frasceta, dove sorgerà Alessandria, stila un resoconto dell'incontro con l'imperatore Federico Barbarossa, che lo ha adottato. La redazione, ricca di barrature, esprime, accanto a una certa scurrilità lessicale, lo zoppicare in latino e il tentativo di produrre per iscritto il suono del dialetto: «~~domini~~ domini [...]. ~~A yo face~~ habeo facto [...] ~~kancel~~ cancelleria [...], et ki li trova [questi folii] ~~si li infila nel büs del kü~~ non se ne fa negott» (*ibidem*: 5). La forma è caricaturale: «con suo padre a comperare la ~~wakka~~ vaka da mio padre [...] non sa neppure mulgere una ~~vaka~~ Vakka» (*ivi*: 8-9). Domanda: chi corregge gli "errori" del popolano? Incidentalmente la lettera offre una pista interpretativa che non lascia adito a dubbi: «forse non li importa a nessuno in chancelleria schrivono tutto anca quando non serve» (*ivi*: 9). A istruire Baudolino sono i funzionari della corte. Lo emenda forse lo stesso mentore che gli insegna l'indovinello veronese, rimaneggiato nel testo: «calamus ke alba pratalia arabat et nigrum semen seminaba» (*ivi*: 13)? La formula dell'atto di scrittura, per antonomasia, contiene sul nascere la sua rettifica. Unita al titolo paratestuale che inquadra la prima pagina del libro – "Baudolino inizia a scrivere" (*ivi*: 5) – crea un cortocircuito fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione, alle prese con la sperimentazione della lingua romanza, e perciò anch'egli "errante" fra latino e volgare.

i termini uguali... per ottenere una nuova equazione, equivalente. Dato  $x + 2 = 2$ , si ottiene  $x = 0$ .

Chiudiamo con una *rayure* iperbolica. *A Humument: A treated Victorian novel* (1966) è il remake beffardo di un romanzo vittoriano di fine Ottocento. *A Human Document*, di William Hurrell Mallock (1892), fornisce a Tom Phillips la materia prima – titolo compreso, parzialmente tagliato: *A Human Document* – per una manipolazione grafica, pittorica e testurale che implica un’alterazione quasi integrale della storia. La riproducibilità tecnica, consentendo infiltrazioni nella scrittura altrui e scremature, ha incoraggiato originali (multipli) più di quanto non si creda. Tom Phillips è l’anello di collegamento con il prossimo paragrafo.

#### 4. Cancellature allografe

La seconda parte della ricerca esamina i cambiamenti del verbosivo nella cancellazione della traccia altrui. Ci interessa cogliere, con alcune analisi, le reazioni figurative alle manovre di ingerenza attanziale. Un collante assicura la tenuta dell’insieme e l’adeguatezza del corpus di opere: l’assunzione strategica della cancellatura, come dispositivo di conflitti inter-identitari. Appunto il camouflage non del sé, ma dell’altro. Calvino (1965) offre un mirabile racconto della necessità di espropriazione delle tracce. Il primo segno nell’universo, fatto da Qfwfq, nome di quel punto ma anche nome proprio, in quanto sua unica marca nella Galassia, è oggetto di una «laida» contraffazione. Diviene, con l’intervento di Kgwgk, «un fregaccio informe, un’abrasione dello spazio slabbrata e pesta» (*ibidem*: 43). Per non darla vinta a Kgwgk, Qfwfq traccia un nuovo segno. Col passare del tempo, però, comincia a ritenerlo antiquato, «fuor di luogo» e, timoroso che Kgwgk, per spregio, ne ricavi rozze caricature, lo cancella lui stesso. Ha nostalgia di «quel» primo segno – «vero», «un segno e basta». Piccato, crea dei segni «finti», tacche, buchi e macchie per aggirare Kgwgk, che, tuttavia, si accanisce a farli sparire sotto le sue cancellature. «Con una fatica non da poco». Finalmente Qfwfq si accorge che, a lungo andare, le cancellature sbiadiscono. Va in cerca del suo segno riaffiorato nella «primitiva evidenza». E capisce, allora, di non saperlo riconoscere. Era la segnatura dell’altro a tenerlo in vita. «La presenza è la traccia della traccia, la traccia della cancellazione della traccia» (Derrida 1972a, trad. it.: 102-103).

Nell’anno di *Cosmicomiche* Queneau compone *I fiori blu* (1965), tradotto in italiano da Calvino. Cidrolin, come Qfwfq nostalgico di una purezza perduta, passa le giornate a cancellare la scritta “assassino”, con cui un ignoto imbratta la staccionata vicino al suo barcone. Il lettore scoprirà solo alla fine, «in un romanzo poliziesco»<sup>33</sup>, che lo sconosciuto è lo stesso protagonista. Il simulacro rei-

33 — I. Calvino, “Nota del traduttore”, in Queneau 1965, trad. it., p. 265. Cidrolin, dopo

terato dell'ingiurioso gli serve a fare professione di innocenza. Per Louis Marin (1984) la cancellazione efficace non svuota, ma copre e ammassa. Chi rende segreto qualcosa si appropria dell'informazione e la ostenta come simile dell'identico – una “parata dell'indifferenza” – per indicare quindi il diverso di questa similitudine<sup>34</sup>. Così *L'arte e lo spazio* (1983) di Giulio Paolini è una replica drastica all'omonimo saggio di Heidegger del 1969. La domanda sull'essenza dello spazio, sollecitata, per ammissione del filosofo, da una mostra di Bernard Heiliger, si traduce, nell'artista, in una scultura in gesso che sommerge le verbosità del libro: un ventaglio di fogli bianchi, separati da pietre della stessa fattura, e una mano che lo regge, sfoglia e segna. Più che l'essere dello spazio, è il “fare spazio” che Paolini attenziona, insediando l'opera e l'interrogativo di Heidegger a suo modo. Nello svuotamento, al contrario, si ingenera il fenomeno del *Libro dimenticato a memoria* (1970). In Vincenzo Agnetti l'oggetto si smaterializza, privato delle pagine; rimane solo la fustella. È l'*Obsoleto* (dal titolo del romanzo-manifesto di Agnetti, 1968): la perdita di valore di un bene non pianificata né intenzionale, ma prodotta dal disuso, per la competitività crescente di altri beni.

#### 4.1. Competenze del colore. La copertura

La teoria del segreto formulata da Marin (op. cit.) rimotiva, in senso agonico, la funzione individuante e integrante svolta dalle categorie cromatiche, in quanto “superfici piene”, costituenti<sup>35</sup>. Si scopre, non senza sorpresa, che anche il “nero su bianco” non ha una natura eideica, in quanto linea, ma afferisce proprio alla dimensione cromatica:

graphein, in greco, designa l'attività del tracciare in comune fra lo scrivere e il disegnare [...]. Il termine gotico meljan, “scrivere”, corrisponde all'alto tedesco antico malon, malen [che vuol dire “dipingere”, ma anche “scrivere” nel linguaggio infantile] e inoltre ha delle parentele con il lituano meljs, “colorante blu”, col lettone melns, “nero”, col greco melas, “nero” (Anceschi 1988: 40).

Così considerata, la traccia appare davvero un “supplemento” (Derrida 1967, trad. it.: 208): qualcosa che cumula e accumula. Chi cancella risveglia una presenza sopita.

diciotto mesi di carcere, non colpevole, accusa e assolve se stesso; Giovanni XXII, in cambio di denaro, scomunica e assolve l'altro. «Ma tu che sol per cancellare scrivi», Dante, *Paradiso*, canto XVIII, v. 130.

34 — Cfr. l'esposizione di Jenny Holzer dei segreti di Stato decriptati in Migliore 2013. Anche *Dark Source* (2005) di Ben Rubin tematizza la redazione di informazioni segrete. Cfr. Lennard 2013.

35 — Cfr. Thürlmann 1982, trad. it., p. 109; Greimas 1984, trad. it., p. 204. Le categorie

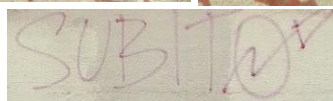
#### 4.1.1. Alterazioni Video, Un *Painting* indelebile

*Painting* (2007), un film digitale di Alterazioni Video, girato in camera car e trasmesso in loop, riprende in primo piano le mura del carcere di San Vittore<sup>36</sup>. Un bordo arancio, aggiunto ex post, taglia fuori i limiti superiore e inferiore della prigione e dà alla parete l'aria di un cartiglio. Vi scorrono, da sinistra a destra, ampie zone candeggiate col colore, a cui subentra una sintassi verbovisiva – “More Fire!”, “Liberi tutti!!”, “Fuoco a S. Vittore”, “Sbirro ti odio!”,

“Ridatemi i miei fratelli” – ideogrammi



più sbarre, meno case) – ideogrammi composti



e disegni.



Definiscono il tipo di spazio come un

confine e fanno sentire l'isolamento del dentro dal fuori. Scritte e figure traspaiono dall'intonaco, non si leggono oppure risultano sovrimpresse nelle chiazze prima beige, bianche o grigie, a monocromo. Dunque la sequenza unica, senza tagli, nasconde un montaggio di fasi temporali diverse, in cui alcuni attori scrivono e altri cancellano, nel modo della soppressione totale. L'aspetto iterativo del filmato, garantito dal loop, restituisce il senso di una condizione sempre identica e sempre diversa: di ribellione e condanna.



Fig. 1. Alterazioni Video, *Painting* (2007), filmato digitale.

Più il carrello avanza, più la pellicola si riempie di una grafia sinsemica fondata sull'assiologia della libertà. Fra chi la nega (So **n** Ov) e chi la vuole (So **U** Ov) si interpola un collettivo anonimo, soggetto informatore, che elegge il muro a portavoce dei detenuti, per

costituite sono invece eidetiche e hanno funzione isolante e discriminante, essendo linee e contorni.

35 — Cfr. Bove 2009.

la loro congiunzione con la libertà. Scrive e rappresenta, contro la mano di colore che censura. Una colonna sonora scandisce il processo osservativo e ideologizza il conflitto, in chiave semisimbolica: tonalità basse e sorde veicolano le cancellature; tonalità alte, grida e frastuoni accompagnano, invece, l'arrivo delle scritte. Di colpo, in questa parete condivisa, scenario di una guerra per simboli, la cornice arancio, enunciazionale, si sdoppia in una banda enunciativa, in rima (Fig. 1). Mutua l'aspetto del monocromo coprente, ma ne rovescia l'uso, supportando le scritte e sormontando le cancellature. La regia patteggiata, non è solo testimone.

#### 4.1.2. Le pitture deleterie di Emilio Isgro

Negli anni Settanta è stata pubblicata una teoria della cancellatura, a firma di Emilio Isgro. L'ha indotta la poesia visiva, insofferente a una manifestazione estetica organica fra materiale verbale e materiale iconico. L'artista, utilizzando china o acrilico nero oppure grigio, poi velature bianche, procede a una copertura feroce di pagine della *summa* del sapere, dall'Enciclopedia Treccani, all'Odissea, ai Vangeli, al Corano<sup>37</sup>.

Isgro non rade al suolo. Comincia accoppiando scritte annerite e foto sbiancate, dentro parodie di scoop giornalistici o situazioni assurde che egli stesso crea. Celebri *Tua* (1965), *Jacqueline* (1965), *Un convegno segreto* (1966), *Lucrezia Borgia* (1966), dove indessicali nelle foto (frecce), deittici negli enunciati ("in primo piano", "da sinistra", "a destra") e verbi performativi rinviano a posti sempre vuoti. Quando si occupa di opere esistenti, concepisce pagine-quadro in cui, come effetto dell'annerimento, viene a galla il campo visivo. Scurire è solcare il terreno per prepararlo a una percezione grafica, non lineare né fonologica. L'esperienza di redattore al "Gazzettino" di Venezia lo muove a marcare spazi comunemente insignificanti – intestazioni, piè di pagina, didascalie del lay-out. In questa tabularità l'artista stermina testi canonici usurati di senso, il suo bersaglio preferito. Vi reintroduce, tramite la parola superstita, una prospettiva verbale, il suo fare la differenza nel movimento dello scarto: il *debrayage* spinge chi guarda, spogliato della certezza del noto, a emettere giudizi. Se "il poeta è prima di tutto un critico" (Mallarmé), Isgro, dissodando la conoscenza, rende poeta e critico l'enunciatario. Dipinge le nostre cattive pratiche, perché possano cambiare.

Nessuno, più di lui, aderisce al patrimonio della cultura.

36 — Cfr. Isgro 2007.

37 — Cfr. Grazioli 2004, p. 121, nota 35.



L'antiattante dal quale si disgiunge, e che vuole evidenziare, è il disuso: non l'oggetto in sé, ma il suo essere maltrattato. In *Fratelli d'Italia* (2009), annerimento dell'Inno di Mameli, resistono /Italia/ e /schiava/, mentre gli unici semi, in negativo, de *La Costituzione cancellata* (2010), sono /una / /indivisibile / minorata /. È la scena di un crimine che ci mette in castigo: l'Italia e la Costituzione non le coltivate abbastanza. Quando invece sopravvive la punteggiatura, isolata – punti e virgole e virgole, dall'*Orlando furioso* dell'Ariosto (2008) o dall'*Amleto* di Shakespeare (2008) – l'artista grazia un senso del ritmo che troppo spesso valutiamo con sufficienza. D'Annunzio cancellava scrivendo: «aveva reso insopportabile la parola a forza di accumularla sulla pagina addormentata; come un dolce troppo cremoso e carico per essere veramente appetibile. Ci sono pagine nel *Fuoco*, ma anche nel *Piacere*, dove ogni parola è mirabilmente calcolata per divorare quella che la precede o la segue» (Isgro 1990: 12). Un *modus operandi* autotelico, ortodosso verso il proprio stile. Al contrario Isgro esercita la cancellatura nell'eterodossia e nell'eteronomia, da accanito roditore delle assuefazioni mondane. Nei primi libri anneriti, anonimi, si trova forse il grimaldello del suo metodo: /per dirgli / que-sta parola / (1964); /capito / /che / /stesse / /accadendo / /un / /altro / (1965). Un "Cristo cancellato-

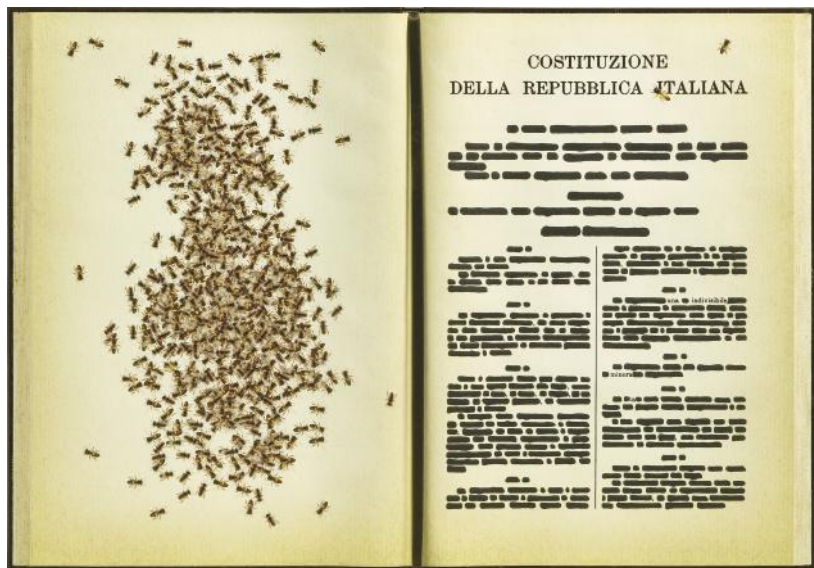


Fig. 2. Emilio Isgro, *Una indivisibile minorata* (2010), libro e tecnica mista, 77 x 103 cm. Courtesy Boxart, Verona.

re” torna a spezzare le Tavole per resuscitare le lingue profanate. La mappa gli deve apparire un segno di potere non negoziabile, se nelle versioni che offre della geografia continentale nessun toponimo si salva. Li fa fuori tutti, così separati e privi di vettori, autoritari (*United States*, 1973). La sua scommessa non è l’utopia di Wim Delvoye, che reinventa il mondo di sana pianta (*Atlas*, 1999), ma il riscatto dallo *status quo*. Ecco il perché di api e formiche nelle pagine in prosa, poesia e rappresentazione cartografica (*Sicilia*, 1970; *Fratelli d’Italia*, 2009; *Costituzione*, Fig. 2). Cancellare sortisce un *eidolon* di caratteri e condizioni in stallo. Va adoperata la scrittura, nettare che insetti brulicanti suggono e trasportano.

#### 4.2. Effetto gomma. Rimuovere *De Kooning*

Uno sporco residuale abita *Erased De Kooning Drawing* (1953). Stanco di esibire erosioni dei propri disegni, Robert Rauschenberg ottiene da Willem De Kooning di cancellarne uno dei suoi (Fig.3). Il risultato è un’opera che mantiene le vestigia del maestro, quasi impercettibili, e alleva i resti dell’alterazione compiuta: macchie di inchiostro, granuli di colore, frammenti di gomma e grafite, nonché le impronte della pressione e dello sfregamento sulla carta. All’SFMOMA una recente fotografia a infrarossi – utile intertesto – fa capire le difficoltà dell’operazione (Fig. 4). Il disegno notazionale ceduto da De Kooning, a mo’ di sfida, era infatti una tecnica mista: un carboncino, pastello, pittura e matita che ritraeva una figura umana, corpo d’organi bifronte. Rauschenberg ha dunque agito non solo per sottrazione, ma per aggiunta, saturando le parti cromatiche del De Kooning, scure, con una patina omogenea alla tinta del foglio.

Un *critto-parergon* (Derrida), rifinito da una cornice dorata, intela il nuovo lavoro e separa quel che rimane nel “tempio” del testo da tutto ciò che ne è escluso (i bordi sfrangiati del foglio, ad esempio). In questa zona intermedia, al centro in basso, si colloca l’etichetta a mano, in stampatello, che Rauschenberg delega a Jasper Johns: ERASED DE KOONING DRAWING / ROBERT RAUSCHENBERG / 1953. Nessuna firma: un’iscrizione “in terza persona”, il cui inchiostro è parte dell’enunciato, disautentica l’opera secondo i modi dell’attribuzione e la identifica nei modi della valenza. Dove solitamente la didascalia riporta il titolo, c’è un “Robert Rauschenberg”, la vera opera d’arte – mentre il posto dell’autore originale/originario è ricoperto dall’artista cancellato, “de Kooning”. L’oro può anche trasformare quanto ammantava per





Fig. 3. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953), disegno, tracce di gomma e di grafite su carta, 64.14 cm x 55.25 cm x 1.27 cm, SFMOMA



Fig. 4. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953). Fotografia in digitale a infrarossi, SFMOMA

sublimarlo, polvere nera su carta<sup>38</sup>. Ma qui è l'accezione di "valore" come privazione e traslazione fra soggetti a contare. Quelle vestigia sono un segno probatorio: sopravvivono per accertare l'avvenuta rimozione.

#### 4.3. Scrittura in fumo. *Zeno Writing*

Non sono soltanto il colore e la gomma a celare la scrittura. In *Zeno Writing* (2002) William Kentridge dà corpo alle promesse illusorie di Zeno Cosini, materializzandole e dissolvendole in maniera iterativa (Fig. 5)<sup>39</sup>. Il diario del personaggio di Svevo si presenta nel suo farsi, dentro un video che monta insieme carboncino, teatro d'ombre e disegno di animazione: la tecnologia più recente rileva capacità in germe nella prima. Rispetto al romanzo, il film di Kentridge coglie, attraverso il figurale, la relazione semantica fra la scrittura di Zeno e l'ignavia, riparata dal meccanismo dell'"ultima sigaretta". Segnare la data dell'U.S. apre, nel terminativo dell'esperienza, un orizzonte incoativo che diviene rituale, dalla coscienza della decisione al suo rinnegamento. L'appunto della data toglie a Zeno la percezione della sconfitta. Un trucco, certo, ma «la vita attuale è inquinata

39 — Cancellare, nella lingua volgare e almeno fino al Seicento, è "chiudere con un cancellino", anche in senso figurato. Cfr. Gdli, voce "cancellare". «Ferri spietati, che que' lumi belli / sotto tenebre indegne avete ascosi / per cancellar con rigidi cancelli / di celeste beltà raggi amorosi». G.B. Marino, *Adone*, canto XIV, v. 184.

alle radici. [...] Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie» (Svevo 1923: 419). Dunque sempre errori e nebbie. «Smoke, ashes, fable, where are they all now? Maybe they're no longer even fable. Smoke, ashes, fable, where are they all now? Maybe they're no longer evensmoke. Smoke, ashes, fables [...]» – è la filastrocca che appare nel video e poi si defila, lasciando sulla pagina tratti prosodici soprasedimentali, accenti e pause. Le sbavature d'inchiostro e la fuliggine immaginano l'esperimento di Kentridge come una copia carbone del diario di Zeno, fumoso. Intercedere presso questa autobiografia, che in forma letteraria è già figura-

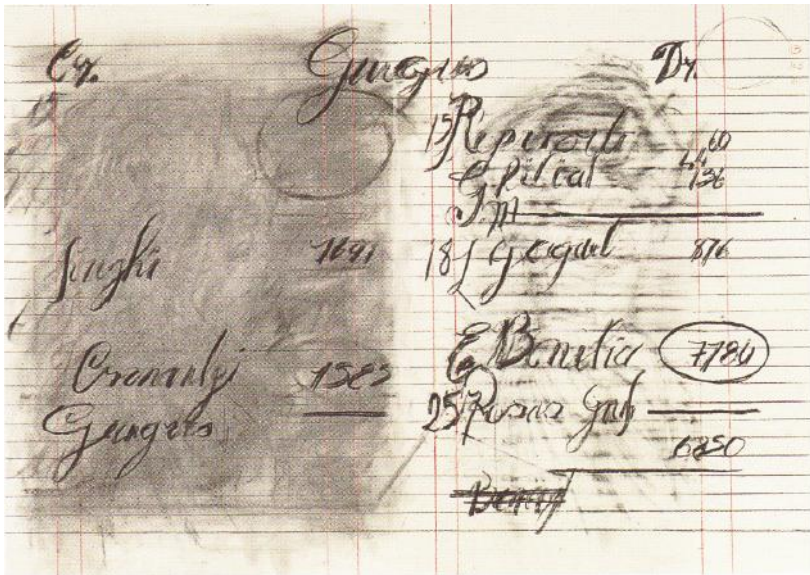


Fig. 5. William Kentridge, *Drawing from Zeno Writing*, 2002, gessetto e matita colorata su carta, 80 x 121,9 cm, New York, MoMA

tiva, significa per Kentridge aspettualizzarla nella durata: in corsivo, fitta su righe di quaderno consumate, dove non fa in tempo a iscriversi che sparisce. Nei caratteri mobili del bianco e nero scrittura e figura si traducono l'un l'altra. Processioni di pittogrammi e ornamenti di cancelli, in rima con le grazie calligrafiche, gareggiano nel produrre ghirigori di caos da cosmi significanti. Spunta la grata di una gabbia (ancora un cancello!), rotazione delle righe del foglio, e che scherma una pantera, simulacro dell'artista (Burgio, op. cit.: 99). I ruoli si confondono. Il felino va avanti e indietro, con un moto ricorsivo analogo all'abitudine di chi (si) mette in castigo cancellando.

#### 4.4. Pareti barrate. Joseph Kosuth, *Zero & Not*

Joseph Kosuth è l'artista che più ha usato la cancellatura come "barriera", magnificandola<sup>40</sup>. Con *Zero & Not* (1985-86, Fig. 6) espande la striatura alle stanze delle casa di uno psichiatra di Gent, in occasione di *Chambre d'amis* 1986. Dispone per dodici volte, su tutte le pareti, dal soffitto al pavimento, il passo sui "refusi" del capitolo "Lapsus di lettura e di scrittura" di *Psicopa-*



Fig. 6. Joseph Kosuth, *Zero & Not* (1985-86), Gent, casa di Lea Caudron e André Vereecken

40 — Cancellare, nella lingua volgare e almeno fino al Seicento, è "chiudere con un cancello", anche in senso figurato. Cfr. GDLI, voce "cancellare". «Ferri spietati, che que' lumi belli / sotto tenebre indegne avete ascosi / per cancellar con rigidi cancelli / di celeste beltà raggi amorosi». G.B. Marino, *Adone*, canto XIV, v. 184

*tologia della vita quotidiana*, in traduzione olandese.

L'orientamento, da sinistra a destra e dall'alto in basso, è rispettato, così come la linearità dell'ipotesto di Freud, impresso in nero offset con un Garamond. Ma la barra sovrapposta, altrettanto nera, spesso da dar sfogo alle lettere solo nelle estremità superiore e inferiore, drammatizza la fruizione. Al primo impatto è un anti-attante repulsivo, il rovescio del più diffuso neon che in Kosuth manifesta la scrittura. In *Word, Sentence, Paragraph* (1986) l'artista arriverà ad associare le due strategie, radiando al neon interi brani. La sintassi delle forme arbitrarie si scontra con la sintassi dell'architettura e i suoi vincoli – modanature, porte, finestre, caloriferi – che la costringono a deviare e a rompere l'uniformità. Stride inoltre con un codice numerico e cromatico inventato dall'artista per ricombinare parti dell'estratto (Fig. 7), smantellando l'ordine costituito. Dunque la barra azzera, ma non del tutto: mentre cancella e rende ardua la comprensione di un testo trasposto in un'altra lingua, edifica un sistema visivo che si attiva *in situ*, per apprensione molare e ricerca dei passaggi segreti.

Il paragrafo che Kosuth sceglie giustifica questa prassi: qui Freud interpreta le storpiature nel perseverare a copiare e considera il “complesso di fame” del telegrafista, che, stanco del suo ruolo impersonale, «mette in relazione tra di loro le due parti del telegramma più di quanto fosse nelle intenzioni del mittente. È un bell'esempio di “elaborazione secondaria”, quale si può riscontrare nella maggior parte del sogni» (Freud 1901, trad. it.: 141). Per spiegarlo, anche Freud ricorre all'esperienza personale: «sono passate per le mie mani lunghe perizie medico-legali che presentavano perseverazioni di copiatura in punti particolarmente importanti» (*ibidem*: 140). *Zero & Not* espone allora il vistoso significante di un'enunciazione multipla. Pesano lo spessore e l'estensione del segmento “incriminato”. La copia del brano di Freud, assunto a telegramma del destinante mittente, diviene il “refuso” commesso dal telegrafista, l'istanza enunciante, che vi inserisce la propria versione, a sua volta storpiata dai vincoli dell'appartamento dello psichiatra di Gent. L'architettura, nelle veci di perizia medico-legale, è la chiosa “anch'io” o “proprio il mio caso” o “come da noi”<sup>41</sup>

## 5. Un'idea dentro l'altra

Il concetto di traccia esce radicalmente trasformato da un'indagine sulla cancellazione. Eravamo abituati a pensare la scrittura come

41 — «Il pensiero procede in sistemi così remoti dagli originali residui percettivi che questi non hanno trattenuto più nulla delle qualità di quei residui e hanno bisogno di essere rinforzati da nuove qualità per divenire coscienti». Freud, *Papers on Metapsychology*, 1953, in Kosuth 1969.

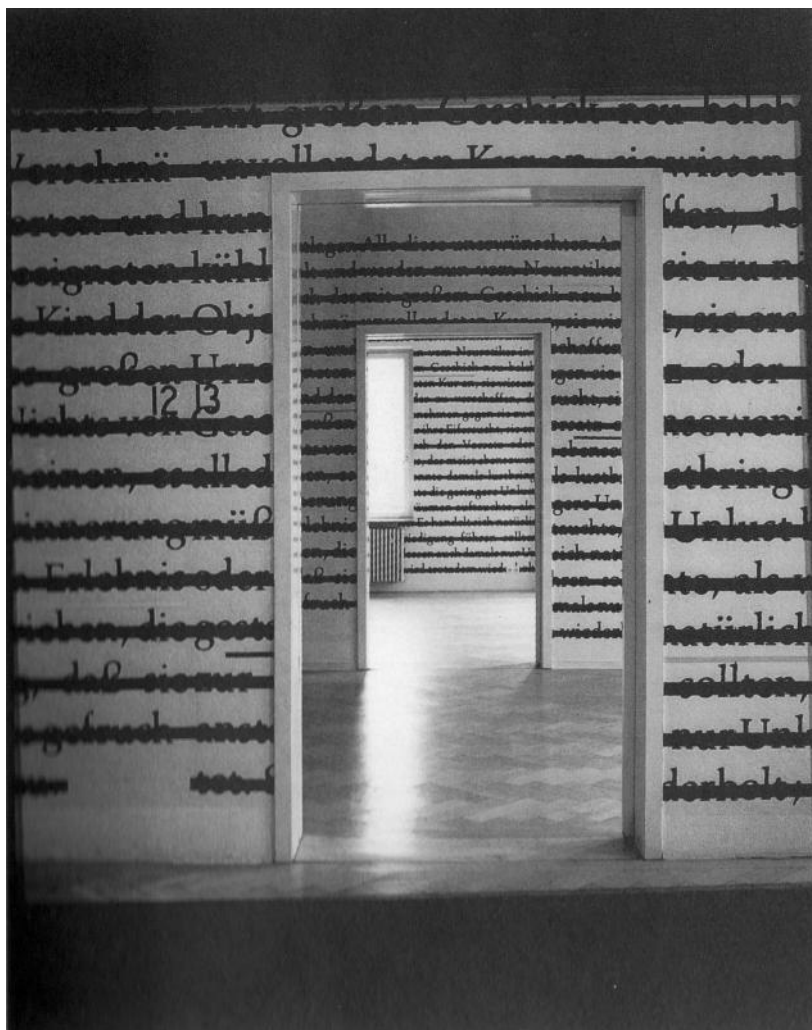


Fig. 7. Joseph Kosuth, *Zero & Not* (1985-86), Gent

stampo, segno singolo, in chiaro e personale. Siamo stai smentiti dalla sua incallita opacità. La cancellazione esprime il pensiero di un segno che, nella materia sensibile della *parole*, è sempre in contatto e in contrasto con un altro segno, nel suo solco e traiettoria. Globalmente antitetica al ritocco, al trucco inteso in termini di perfezionamento individuale, richiede partecipazione per intromissione e interferenza fra più soggetti.

Ogni cancellatura – cancellazione attestata – è l'effetto di una so-



vrapposizione, il sintomo di un formato multiplo dell'enunciazione. Quando è autografa, si pone all'interno di una propria traccia anteriore – l'*ipse* dell'  $\times$ , che ripara, permuta o commuta; quando è allografa, soverchia la traccia altrui. Gradi, modi e mediatori informatori sono distinguibili: la gomma interviene a sopprimere cassando, rimuovendo (litote); le tecniche del carboncino, della macchia e del colore operano la soppressione coprendo (iperbole). Viceversa, barra e biffa aggiungono stratificando la traccia e, a quel punto, ostruendo il passaggio a successivi ingressi. Sfregare, offuscare, smacchiare, scolorare, barrare e biffare sono tutte strategie testualizzate, che decidono della maggiore o minore coesione identitaria o concorrenza interattanziale. L'articolazione delle principali di queste categorie in un quadrato semiotico darà:



La cancellazione ha inoltre il potere e la peculiarità di condizionare la traccia rispetto al suo uso. Chi cancella deautomatizza il funzionamento di un segno, ne stana l'inefficacia e vi insinua istruzioni correttive. Perciò il tema è recalcitrante a una semiotica fuori dal testo. La cancellatura ha uno statuto pragmatico in sé, definito dal suo essere istanza di comunicazione: è un adiuvante del processo testuale, valutabile soltanto *ex post*, che stigmatizza alcuni comportamenti e guida a seguirne altri. Il pensiero è originariamente *biffure*, marca del senso biffato (Lévinas 1949, trad. it.: 156). Accanto a una molteplicità di sensi del segno che si esplica attraverso una rete di associazioni orizzontali, c'è il reticolo sintagmatico della cancellatura, prevalenza di un'idea nell'altra. Dimensione dell'internità, è il luogo dove i significati si scontrano.

### Bibliografia

#### AA.VV.

- 1988 *Modus operandi cancellato, rovesciato: un'opera di Joseph Kosuth al Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra di Napoli, Capodimonte, a cura di B. Corà, Electa. Napoli.
- 1996 *Ratures & Repentirs*, a cura di B. Rougé, Actes du cinquième Colloque du CICADA, 1-3 décembre 1994, PUP, Pau.
- 2002 *Iconoclash. Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, a cura di P. Weibel e B. Latour, ZKM e MIT Press.
- 2007 *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900*, a cura di G. Belli, catalogo della mostra di Rovereto, Mart, 8 novembre-6 aprile 2008, Skira, Milano.

#### Anceschi, G.

- 1988 *Monogrammi e figure*, La Casa Usher, Firenze.

#### Anis, J.

- 1992 *La rature et l'écriture (l'exemple de Ponge)*, in "TEM (Texte en main)", 10-11, pp. 23-38.

- Assmann, J.**  
1997 *Mosè l'egizio*, Adelphi, Milano 2000.
- Barthes, R.**  
1970 *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61.  
1979 *Cy Twombly o «Non multa sed multum»*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 157-175.  
1995 *Œuvres complètes, III*, Seuil, Paris .
- Basso Fossali, P.**  
2008 *Di mediazione in mediazione. Spazi esperienziali, domini culturali e semiosfera*, in "Visible", 3, pp. 11-55.
- Battaglia, S.** a cura di,  
1962 *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet.
- Bidussa, D., Collotti Pischel, E., Scardi, R.**  
2000 *Identità e storia degli ebrei*, Franco Angeli, Milano.
- Biasi P.-M.** de  
1996 *Qu'est ce qu'une rature?*, in AA.VV., pp. 17-47.
- Boccaccio, G.**  
1373 *Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri*, vol. 3, Moutier, Firenze 1832.
- Bove, G.**  
2009 *Alterazioni Video Painting*, in AA.VV., *L'archivio del senso. Quaderni della Biennale 1*, a cura di T. Migliore, et. al./EDIZIONI, Milano , pp. 116-130.  
2011 *Fellinerie*, Guaraldi, Rimini, p. 95.
- Burgio, V.**  
2007 *Animare e incenerire la scrittura: da Zeno Writing (2002) a La coscienza di Zeno (1923) di Italo Svevo*, in "il verri", 33, gennaio, pp. 89-106.
- Calvino, I.**  
1965 *Cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1993.  
1977 *La poubelle agrée*, in *Romanzi e racconti*, I Meridiani, vol. III, Mondadori, Milano, pp. 59-79.
- Chéroux, C.**  
1991 *L'errore fotografico*, Einaudi, Torino 2009.
- Christin, A.-M.**  
1995 *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris.
- De Biasi, P.M.**  
1996 *Qu'est ce qu'une rature?*, in AA.VV. , pp. 17-48.
- Derrida J.**  
1967 *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969.  
1972a *Ousia e grammé*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 59-105.  
1972b) *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, Ombre Corte, Verona 1999.
- Eco, U.**  
1987 *Sulla difficoltà di costruire un'Ars oblivionalis*, "Kos", 3, pp. 40-53.  
2000 *Baudolino*, Bompiani, Milano.  
2006 *Piccola lezione sull'arte di dimenticare*, in "La Repubblica", 20 maggio.
- Fabbi, P.**  
2005 *Il giuoco dell'Oca e L'orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, in *intervista di M. Graffi*, in "il verri", 29, ottobre , pp. 23-49.  
2008 *Strategie del camouflage*, in AA.VV., *Estetiche del camouflage*, a cura di C. Casarin e D. Fornari, et.al./EDIZIONI, Milano pp. 7-19.  
2011 *Segnacci di sogno*", in Id., *Fellinerie*, Guaraldi, Rimini 2011, pp. 95-106.
- Fabbi, P. – Boltanski, C.**  
1997 *Abbecedario*, in AA.VV., *Christian Boltanski. Pentimenti*, catalogo della mostra di Bologna, Villa delle Rose, a cura di D. Eccher, Milano.
- Fellini, F.**  
2007 *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano.
- Ferrari, D.**  
2007 *La parola negata. Parole cancellate, strappate, illeggibili, indecifrabili*, in AA.VV., pp. 605-609.

- Ferraris, M.**  
2010 *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma .
- Fontanille, J.**  
2008 *Pratiche semiotiche. Efficienza ed etica dell'agire*, a cura di P. Basso Fossali, ETS, Pisa 2010.
- Freud, S.**  
1901 *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino 1971.  
1930-38 *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Gelb, I.-J.**  
1963 *Teoria generale e storia della scrittura*, EGEEA, Milano 1993.
- Genette, G.**  
1982 *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.  
1994 *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*, Clueb, Bologna 1998.
- Goody, J.**  
1979 *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Angeli, Milano 1981.  
1987 *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*, il Saggiatore, Milano 1989.
- Grazioli, E.**  
2004 *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano .
- Greimas, A.J.**  
1984 *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce 2*, a cura di P. Fabbri e G. Marrone, Meltemi, Roma, 2001, pp. 196-210.
- Greimas, A.J. – Courtés, J.**  
2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano .
- Gruppo μ**  
2007 *Trattato del segno visivo*, in *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Fiz, Bruno Mondadori, Milano .
- Gumpert, L.**  
1992 *Christian Boltanski*, Flammarion, Paris.
- Heidegger, M.**  
1956 *La questione dell'essere (Sopra 'la linea')*, in M. Heidegger – E. Jünger, *Oltre la linea*, Adelphi, Milano 1987, pp. 335-374.
- Harris R.**  
2000 *La tirannia dell'alfabeto. Ripensare la scrittura*, Stampa alternativa, Viterbo 2003.
- Husserl, E.**  
1900-01 *Ricerche logiche*, vol. 1, Il Saggiatore, Milano 1968.
- Isgro, E.**  
1990 *Teoria della cancellatura: opere 1964-1990*, Fonte d'Abisso, Milano.  
2007 *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Fiz, Skira, Milano.
- Kosuth, J.**  
1969 *L'arte dopo la filosofia*, Costa & Nolan, Milano 1987.
- Latour, B.**  
2001 *Che cos'è Iconoclasm?*, in AA.VV., *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Cortina, Milano 2009, pp. 287-330..
- Leiris, M.**  
1948 *Biffures*, Einaudi, Torino 1979.
- Lennard, K.**  
2013 *Redaction*, in *Theorizing Visual Studies*, a cura di J. Elkins – K. McGuire, Routledge, New York, pp. 227-229.
- Leone, M.**  
2010 *Le Repentir. Une énonciation fragmentaire*, in "Nouveaux Actes Sémiotiques", 31 dic.
- Leroi-Gourhan, A.**  
1964-65 *Il gesto e la parola, I-II*, Einaudi, Torino, 1977.
- Lévinas, E.**  
1949 *La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures*, in *Fuori dal Soggetto*, Marietti, Genova 1992, pp. 153-160.
- Levinas, M.**  
1992 *De la rature et de l'accident dans le processus de la composition musicale*,



- in "Genesis", 1, , pp. 113-116.
- Luhmann, N.**  
2000 *Organizzazione e decisione*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Mallarmé, S.**  
1959 *Correspondance 1862-1871*, Gallimard, Paris.
- Marin, L.**  
1984 *Logique du secret*, in "Traverses", 30-31, mars, pp. 60-69.
- Migliore, T.**  
2008 *L'efficacia del segreto. Strategie del mimetismo tra natura, guerra e arti*, in AAVV., *Argomentare il visibile. Esercizi di retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Esculapio, Bologna, pp. 223-231.
- 2011<sup>2</sup> *Miroglifici. Figura e scrittura in Joan Miró*, et al./EDIZIONI, Milano.
- 2012 *Dipingere: i segni e le sostanze*, in J. Elkins, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano, pp. 207-242.
- 2013 *Jenny Holzer. L'art abstrait comme méthode d'interrogatoire*, E|C, gen., pp. 1-12.
- Morini, M.**  
2006 *Traduzione e censura*", in *Forme della censura*, a cura di M. Morini – R. Zacchi, Liguori, Napoli, pp. 119-138.
- Netz, R. – Noel, W.**  
2007 *Il codice perduto di Archimede. La storia di un libro ritrovato e dei suoi segreti matematici*, Rizzoli, Milano.
- Obrist, H. Ü. – Boltanski, Ch.**  
2009 *The Conversation Series*, Walther König, Cologne.
- Orton, F.**  
1989 *On Being Bent Blue (Second State): An Introduction to Jacques Derrida/A Footnote on Jasper Johns*, in "The Oxford Art Journal", 12:1, pp. 35-46.
- Platone,**  
1995 *Tutte le opere*, Newton Compton, Roma.
- Ponge, F.**  
1971 *Vita del testo*, a cura di P. Bigongiari, Mondadori, Milano.
- Queneau, R.**  
1965 *I fiori blu*, Einaudi 1995.
- Rastier, F.**  
2001 *Arti e scienze del testo*, Meltemi, Roma 2003.  
2002 *Écritures Démiurgiques*, in "Visio", vol. 6, n. 4.
- Rousseau, J.-J.**  
1762 *Emilio o dell'educazione*, La Nuova Italia, Scandicci 2002.
- Saussure de, F.**  
2002 *Studi inediti di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Schapiro, M.**  
1976 *Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo*, in Id., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002, pp. 192-236.
- Svevo, I.**  
1923 *La coscienza di Zeno*, Giunti, Firenze 1994.
- Thürlemann, F.**  
1982 *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos –1918*, in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain – M. Valenti, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 107-131.