

Augusto Ponzio

*SCRITTURA E INVENTIVA
NEL MONDO ODIERNO DELLA COMUNICAZIONE*

1. *Scrittura e trascrizione*

È un pregiudizio diffuso che nella società odierna la scrittura sia sopraffatta da altre forme segniche. Fa parte di questo pregiudizio la tesi della supremazia odierna dell' 'immagine' sulla scrittura. Come se qualsiasi forma di produzione segnica umana non fosse in quanto tale inevitabilmente *scrittura*.

Il fatto è che della scrittura si ha una visione ristretta, secondo cui essa è identificata con la *trascrizione* del linguaggio orale, e dunque ridotta a semplice registrazione di esso, a una sorta di rivestimento esterno, con una conseguente subalternità e ancillarità rispetto all'orale. In questo senso la scrittura non sarebbe altro che una mnemotecnica.

È la concezione della scrittura che si trova in Platone lì dove si riferisce del dialogo fra Theuth, inventore della scrittura come trascrizione, e il re Thamus, che di questa invenzione criticava l'effetto di impoverimento nei confronti delle esperienze e dei rapporti. La scrittura subalterna alla *phoné*, la scrittura come involucro secondario per fissare il vocalismo è al servizio della memoria e al servizio del soggetto in essa prefissato e da essa pre-scritto. E, come Thamus aveva capito molto tempo prima che Hegel riflettesse sulla dialettica servo-padrone, questa servitù si può capovolgere in dipendenza, da parte della memoria e del rispettivo soggetto, nei confronti di tale mnemotecnica, dipendenza che assume un carattere limitativo e destabilizzante nei confronti del loro

potere. Ma la scrittura non è riducibile alla trascrizione, così come il rinvio di ciò che è presente a ciò che non lo è, rinvio costitutivo dell'interpretare, dell'inferire, del significare e in cui il segno consiste, travalica l'ambito predefinito e quantificabile della memoria e coinvolge l'imprevedibilità e l'ampiezza incalcolabile del *ricordare* su cui si basa l'innovazione e l'inventiva. Oltre alla scrittura-trascrizione a servizio della memoria, c'è la scrittura *prima della lettera* che asseconda il movimento di deriva del ricordare in quanto *traccia* e *differimento*. E quando questa scrittura si presenta nella pratica scrittoria, affrancandola dal suo servilismo nei confronti della memoria e dalla sua funzione di trascrizione, le conferisce i caratteri del differimento, dello slittamento, della digressione, dello spreco, dell'eccedenza, dell'infunzionalità propri della *scrittura letteraria*.

La visione ristretta della scrittura non è solo collegata al preconcetto del primato della parola orale, della *phoné* e dunque a una pregiudiziale di ordine *fonocentrico*, ma anche a una visione di ordine *etnocentrico*, secondo cui la scrittura - ridotta a trascrizione - risulta una prerogativa di certe forme sociali e non di altre e viene considerata come una tappa fondamentale nella storia umana, anzi come fattore discriminante fra preistoria e storia, fra società "fredde", prive di storia, e società "calde", dotate di storia, capaci di evoluzione e dotate memoria storica.

In realtà, l'invenzione della scrittura come trascrizione presuppone la preesistenza della *scrittura* in un senso ben più complesso, e in ambito temporale ben più ampio, di quello della evoluzione storico-culturale dell'uomo, perché concerne il processo stesso di ominazione, cioè il processo della formazione stessa della specie umana. La scrittura è una procedura modellizzante specie-specifica dell'uomo, secondo la quale l'uomo, servendosi di mezzi più diversi, avvalendosi del proprio stesso corpo o di mezzi fisici esterni, organizza spazialmente e temporalmente i propri vissuti e la realtà circostante conferendo loro un senso e ottenendo la costruzione di un mondo. Ma, con gli stessi mezzi e utilizzando anche gli stessi elementi, l'uomo è capace di dare *nuovi* sensi e costruire mondi *diversi*. Ogni specie animale costruisce un proprio mondo, in cui le cose assumono un determinato senso; la caratteristica specifica della specie umana sta nella capacità di dare agli stessi elementi, ed anche a un numero assai limitato di essi, sensi diversi e di costruire più mondi possibili.

La capacità di scrittura così intesa, la scrittura *ante litteram*, antecedente al segno scritto, alla trascrizione, è una tappa fondamentale nel

processo di ominazione e precede la formazione del *parlare* e il suo privilegiamento rispetto ad altri mezzi, anche antecedenti, di comunicazione. La scrittura, in tal senso, non è, come il parlare e come la sua trascrizione, un mezzo di comunicazione, ma precede e sottende ogni forma di comunicazione.

La scrittura come trascrizione è collegata con la 'cultura' in senso ristretto, per il quale essa è opposta a 'non cultura' e pertiene all' 'uomo colto', con tutte le connessioni che in questa accezione la scrittura ha con il potere e con il consolidamento di rapporti di dominio dell'uomo sull'uomo. Invece la capacità di scrittura, come capacità *specie-specifica*, fa parte della 'cultura' nel senso ampio, nel senso antropologico, per il quale essa è opposta a 'natura' ed è propria dell'uomo in quanto tale.

La stessa formazione del parlare e dei relativi sistemi verbali, le lingue, presuppone la scrittura: senza la capacità di scrittura, l'uomo non sarebbe in grado di articolare i suoni e di individuare un numero limitato di tratti distintivi, i fonemi, da riprodurre foneticamente; senza la capacità di scrittura l'uomo non saprebbe comporre i fonemi in maniere diverse per formare molteplici parole (monemi) e non saprebbe comporre queste ultime sintatticamente in maniere diverse in *sempre nuove* enunciazioni per esprimere significati diversi e sensi diversi.

2. La funzione comunicativa del parlare e il linguaggio come scrittura

La scrittura come procedura modellizzante è ciò che Sebeok intende per *linguaggio*, distinguendolo dal *parlare*. Il parlare ha una funzione specificamente comunicativa, mentre il linguaggio è in primo luogo una procedura di modellazione, che solo in un secondo momento, quando, con l'apparizione della forma primitiva dell' *homo sapiens sapiens*, il parlare ne permise l'esternazione, assunse anche una funzione comunicativa, ampliando sul piano quantitativo ma anche trasformando qualitativamente le capacità comunicative delle procedure non verbali possedute dall'uomo in comune con gli altri animali. Il linguaggio sta a fondamento dei sistemi segnici umani e li distingue, in senso *specie-specifico*, dalle forme di comunicazione animali. Queste ultime per quanto impieghino segni tipologicamente omologhi a quelli umani (segnali, icone, indici, simboli, nomi, come soprattutto Sebeok ha mostrato), non sono impiantate su una struttura del genere e dunque non possono assumere il carattere di *linguaggi*.

La scrittura è inerente al linguaggio come procedura modellizzante in quanto la sua caratteristica specifica è quella di conferire significati diversi agli stessi elementi a seconda della loro posizione cronotopica. In altri termini, la scrittura è inerente al linguaggio come procedura significativa in quanto esso si caratterizza come *sintassi*. Lo stesso segno fonetico è scrittura. Il linguaggio è già scrittura, prima ancora che venga inventata la scrittura come sistema di trascrizione della semiosi vocale, anzi prima del collegamento del linguaggio con la fonazione e della formazione delle lingue. Quando la scrittura, in un secondo tempo, è ritornata come involucro secondario per fissare il vocalismo, ha utilizzato lo spazio per preservare attraverso il tempo la parola orale dandole una configurazione spaziale (v. Kristeva 1992: 61).

Il linguaggio quale è attualmente ha risentito del suo sviluppo in seguito all'impiego della materia fonetica, e tuttavia non ha perduto i caratteri della scrittura antecedente alla trascrizione. Essi si evidenziano nell'articolazione del linguaggio verbale, nel suo carattere iconico (significazione per posizione, ampiezza, come nell'allungamento dell'aggettivo al superlativo o del verbo nelle persone plurali, ecc., come ha mostrato Jakobson 1966) e nella sua capacità innovativa. La 'creatività', che Chomsky considera come carattere specifico del linguaggio verbale, è invece in esso derivata, mentre è propria del linguaggio come scrittura, come procedura modellizzante.

Una connessione fra linguaggio e scrittura nel senso suddetto sembra insistere anche Benjamin, in *Il dramma barocco tedesco*, quando occupandosi dell'"allegoria" ne evidenzia il "carattere scritturale", quando riflette sul geroglifico, sull'ideogramma e sul rapporto fra pensiero e "scrittura originaria", sulla possibilità del linguaggio in quanto scrittura di non servire alla mera comunicazione, sulla possibilità della lettera di sottrarsi alla combinatoria convenzionale di atomi scritturali e di assumere un senso per sé, come "immagine", nel senso di assumere un carattere *iconico*: nel "barocco", "ciò che è scritto tende all'immagine", e ciò costituisce, dal punto di vista linguistico, "l'unità del barocco linguistico e del barocco figurativo" (v. Benjamin 1980: 162-229).

Il fatto che gli uomini "einander etwas zu sagen haben" [hanno qualcosa da dirsi] (Engels 1896, trad. it. 1967: 163) non sta fuori dal mondo prodotto dal linguaggio come procedura modellizzante umana, e non si può dunque ricorrere ad esso, per spiegare, lamarckianamente, l'origine del linguaggio (v. a tale proposito le considerazioni critiche di

Rossi-Landi 1985: 225-226). Il "linguaggio verbale emerge non già da un generico bisogno di comunicare" (ivi: 233), bensì dal bisogno di un certo livello di comunicazione sociale relativo sia a procedure comunicative non ancora divenute *linguaggi* non verbali, non ancora specificamente umane, sia al mondo significato, interpretato, tramite la procedura modellizzante (e non comunicativa) del linguaggio, specie-specifica dell'uomo.

Bisogna anzitutto rilevare la non riducibilità del linguaggio a mera comunicazione, altrimenti non potremmo collocare la capacità linguistica in un quadro coerente di filogenesi delle strutture nervose e delle relative funzioni psichiche (ivi: 234).

Benché il linguaggio abbia trovato nella vocalizzazione, e in generale nel verbale (orale e scritto), il suo maggiore mezzo di esteriorizzazione e di incremento, non significa che tale esteriorizzazione e tale incremento non siano possibili anche attraverso altri linguaggi. Del resto gli in-fanti (che, come dice la loro denominazione, non parlano) comunicano molto efficacemente (si tratta di una comunicazione *vitale*) attraverso mezzi non verbali. Non solo, ma è anche attraverso l'ausilio di questo tipo di comunicazione che essi pervengono all'apprendimento del linguaggio verbale. E quando, come nel caso dei sordomuti, è impossibile lo sviluppo del linguaggio nella forma fonica, la scrittura può trovare - se adeguatamente sollecitata, da coloro che di essi si prendono cura - altre possibilità di innesto (il gesto, il disegno) che permettono lo sviluppo, in certi casi anche notevole, della capacità di linguaggio, senza l'ausilio del parlare.

Dal carattere di scrittura proprio del linguaggio deriva ai linguaggi verbali e non verbali la possibilità del funzionamento dei segni fine a se stesso, una sorta di eccedenza rispetto alla loro funzione cognitiva, comunicativa e manipolativa, ritrovabile, ma solo in maniera ripetitiva, nei comportamenti animali. Lo spessore di dialogicità degli interpretanti e quindi il superamento del segnale nella direzione della *segnità*, il superamento della *significazione* nella *significanza* (ciò che Barthes 1971 chiama il *terzo senso*, rispetto a quello della comunicazione o del messaggio e a quello della significazione) sono collegati con il carattere di scrittura del linguaggio.

3. Controllo della comunicazione ed espansione della scrittura

Quello che oggi si tratta di fare, soprattutto, è impegnarsi nella realizzazione delle condizioni della più ampia diffusione e libera crescita delle odierne scritture, affrancandole da qualsiasi forma di asservimento da parte di chi detiene il controllo della comunicazione. Questo è il vero problema dell'educazione alla scrittura!

Che cos'è la comunicazione? Le risposte delle scienze dei segni, con la semiotica e la linguistica in testa, risultano oggi in gran parte superate, data la loro visione parziale e riduttiva. Come pure risultano ingenua e datate le "mode" filosofico-letterarie, cinematografiche, ecc. all'insegna della "incomunicabilità". Mode relative alla fase iniziale dell'attuale sviluppo della comunicazione in cui per la prima volta entrano in contatto linguaggi e visioni del mondo separati, costretti dal mercato mondiale a rendersi equiparabili, come poi è avvenuto, fino all'omologazione. La fase attuale è quella della *comunicazione totale*, non solo perché tutto può essere messo in circolazione in quanto merce, ma per il carattere pervasivo della comunicazione. Infatti, non solo la *circolazione-scambio* è comunicazione. Ma comunicazione sono ormai anche la *produzione* e il *consumo*. *L'intera riproduzione sociale è comunicazione.*

Nello studio della comunicazione, bisogna una buona volta decidersi a mettere da parte la riduttiva interpretazione della comunicazione come trasmissione di informazioni, di messaggi, da un emittente a un ricevente, i quali quindi risultano esterni e precostituiti rispetto al processo comunicativo. Bisogna conferire a 'comunicazione' un senso più vasto di quello che le proviene dalla semiologia di matrice saussuriana e dalla teoria dell'informazione, in base alle quali è stato costruito il modello (esplicitamente teorizzato da Jakobson) basato sui fattori *codice, messaggio, emittente, ricevente, canale e contesto*. Bisogna che si conferisca a 'comunicazione' tutto il suo *reale spessore storico-sociale* e la si consideri come l'ambito di formazione e funzionamento dell'attuale rete segnica della semiosi umana che rende possibile la 'comunicazione' nel senso ristretto, cioè come scambio di messaggi. In tal modo la comunicazione non risulta nulla di diverso dal processo stesso della *riproduzione sociale* (v. Rossi-Landi 1985), di cui lo scambio comunicativo nel senso ristretto è soltanto un momento. Si comprende allora che dentro al processo comunicativo così inteso stanno la stessa individuazione, costituzione e determinazione del 'qualcosa' oggetto della comunicazione-trasmissione, la formazione di 'esperienze personali' (Martinet) da

comunicare, la presa di coscienza, la realizzazione di atti decisionali, l'esistenza di un particolare rapporto interindividuale entro cui si realizza la comunicazione intenzionale. Gli stessi bisogni, compresi i 'bisogni comunicativi', non stanno fuori dalla comunicazione. I bisogni, come ha mostrato Marx nella critica degli 'economisti borghesi', si trovano all'interno del processo della riproduzione sociale e sono inconcepibili fuori dalla comunicazione. 'Comunicazione' è anche il luogo di costituzione dei significati, di organizzazione dell'esperienza, di formazione dei messaggi, di realizzazione di atti volontari, intenzionali, ivi compresi quelli rivolti a trasmettere qualcosa a qualcuno.

L'aggiornamento dello studio semiotico della comunicazione non può certo venire dalla 'semiotica del marketing' (dove, si badi bene, 'del marketing' non riesce neppure ad essere un genitivo oggettivo, ma resta fondamentalmente un genitivo soggettivo: tale è lo stato di subordinazione di tale semiotica all'oggetto che vorrebbe studiare) o dall'inserimento della semiotica nei nuovi corsi di laurea in scienze della comunicazione che di fatto guardano alla comunicazione commerciale e d'impresa e non fanno che farsene di discipline umanistiche riciclate. La domanda su che cosa sia oggi la comunicazione va fatta alla *nuova classe dominante* che quindi ha compreso bene che la comunicazione costituisce l'impalcatura della produzione-circolazione-consumo e che quindi il proprio dominio consiste nel suo controllo: controllo delle merci *che* (come già Marx aveva capito) *sono messaggi*; controllo dei messaggi *che sono ormai merci*; e controllo delle infrastrutture di trasporto, di comunicazione di energia oltre che delle telecomunicazioni. Che cosa sia la comunicazione risulta bene nei progetti di sviluppo della Comunità Europea e in particolare nel *Libro bianco* di J. Delors 1994 (v. Ponzio 1995a).

Le condizioni, le possibilità, le potenzialità della scrittura vanno, dunque, considerate rispetto alla situazione attuale della comunicazione nel senso suddetto.

Non si tratta della fasulla contrapposizione di 'scrittura' e 'immagine', nella forma odierna di comunicazione, ma della oggettiva contraddizione fra il sempre maggiore incremento ed espansione della scrittura, dei linguaggi, del 'libero gioco del fantasticare' e il sempre maggior controllo della comunicazione - che è anche la sempre maggiore concentrazione di tale controllo nelle mani di pochi -. Oggi assistiamo a un grande sviluppo dei linguaggi ed anche alla loro crescita e proliferazione, reso possibile dalle nuove tecnologie ed anche dall'incontro

e scambio fra culture diverse (non c'è chiusura di frontiere e delimitazione di identità comunitaria che possa arrestare tale incontro e scambio, che, evidentemente, va ben al di là dello scambio di mercato). Oggi le possibilità di manifestazione della scrittura sono notevolmente aumentate. La fotografia, il cinema, la telecamera, la videocassetta, il computer offrono nuove possibilità di scrittura, incrementano le possibilità del "gioco del fantasticare" (Sebeok) reso possibile dal linguaggio inteso nel senso suddetto. E le forme tradizionali di espressione, il teatro, la musica, le arti figurative, possono avvalersi di nuovi supporti tecnologici per inventare ciascuna nel proprio ambito, ma anche con reciproche contaminazioni e la formazione di nuovi generi espressivi, nuove forme di scrittura. La scrittura pittorica, il design, la scrittura fotografica, la scrittura filmica, la scrittura musicale odierne vanno riconsiderate sotto questo aspetto e viste come un alto livello di manifestazione e sviluppo della esigenza creativa della scrittura intesa come *capacità di linguaggio*.

Altro che crisi della scrittura! Nessun altro momento storico è stato mai così ricco, come questo, di scrittura. È la nostra la civiltà della scrittura! E questo va detto con forza a chi, confondendo, per ignoranza e per ideologia, scrittura e segno scritto, scrittura e trascrizione, lamenta la 'perdita' e lo 'svilimento' della 'scrittura'.

4. *La scrittura letteraria*

La scrittura letteraria è un altro luogo importante, e forse il più antico, della autonomizzazione della scrittura dalla trascrizione, realizzata come autonomizzazione dello stesso segno scritto rispetto alla sua funzione ancillare nei confronti del linguaggio orale e rispetto alla riduzione della scrittura a mnemotecnica. La scrittura cinematografica, come chiaramente aveva già compreso Ejzenštejn (1981: 266), -"il cinema inizia proprio là dove 'vanno a finire tutte le forme di arte letteraria'" - e le altre forme di scrittura del nostro tempo sviluppano e affiancano l'opera della scrittura letteraria.

Il *disimpegno* della scrittura letteraria, cioè il suo disimpegno dai doveri degli altri generi di scrittura dove essa è semplice trascrizione, l'affranca dalle responsabilità *definite e circoscritte*, delimitate da *alibi*. E tale disimpegno dalle responsabilità parziali e relative, carica la scrittura letteraria di una *responsabilità senza limiti*, assoluta, che è quella dell'affrancamento dell'uomo da tutto ciò che possa ostacolare la libera

manifestazione di ciò che specificamente lo caratterizza: *il linguaggio, cioè la possibilità del gioco infinito di costruzione - e decostruzione - di nuovi mondi possibili*. "Gioco" e non "lavoro", perché autonomizzato dai bisogni, eccedente rispetto alla funzionalità, alla produttività, esterno al "regno della necessità".

La letteratura, questa forma del *tacere* (Bachtin; sulla differenza fra 'silenzio' e 'tacere' in Bachtin, v. Ponzio 1994b), allusiva, parodica, ironica, questa forma di riso, è forse la scrittura che oggi maggiormente afferma i diritti dell'alterità contro l'omologazione all'identità della comunicazione dominante.

La "Neolingua", espressione massima della comunicazione totale del sistema economico-politico ipotizzato nel romanzo di Orwell 1984, viene presentata in netta antitesi al linguaggio della letteratura (v. Bonfantini e Ponzio 1986: 75-99). La neolingua rappresenta il punto limite dell'ipotesi di una realtà in cui l'infunzionale e l'eccedente siano stati cancellati. Non a caso, nel romanzo, si presenta la Neolingua come progetto non ancora realizzato. Se essa si fosse già affermata, Julia e Winston, i protagonisti del romanzo, non potrebbero essere quello che sono: la Neolingua infatti prevede il totale asservimento del corpo al linguaggio ufficiale, la cancellazione di ogni resto, di ogni alterità rispetto all'ordine del discorso. Rispetto al sistema politico ipotizzato in 1984, è facile immaginare quali sono le caratteristiche della Neolingua: univocità, monologismo, asservimento del segno verbale a un significato prestabilito, eliminazione dei significati eterodossi e in ogni caso secondari, riduzione del vocabolario all'essenziale, irrigidimento delle regole morfologiche e sintattiche, assenza di irregolarità e eccezioni. "Tutte le ambiguità e sfumature di significato sono rigidamente eliminate. [...] Sarebbe stato del tutto impossibile usare il Vocabolario per scopi letterari" (Orwell 1949).

Che cosa dà più filo da torcere a questa lingua quando in essa si vogliono tradurre le opere del passato? La scrittura letteraria, evidentemente: Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens ... E fu soprattutto per concedere un po' di respiro a questo lavoro di traduzione, dice il testo e così si conclude, che l'adozione della Neolingua era stata fissata a una data *così lontana come il 2050*.

In quanto scrittura, e non trascrizione, la scrittura letteraria è refrattaria a qualsiasi potere che possa ostacolarla: al potere essa ammette, come diceva un vecchio slogan sessantottesco, solo l'immaginazione. L'immaginazione infunzionale, improduttiva, liberamente creativa, co-

me quella attribuita a Dio. L'umano sta in questa vocazione divina dell'uomo, ma che è sua propria in quanto essere capace di linguaggio, cioè di scrittura.

5. Scrittura, opera, iconicità

La scrittura come pratica autonoma rispetto alla semiosi funzionale alla soddisfazione di determinati bisogni, compresi quelli relativi alle diverse funzioni comunicative, oltrepassa l'ambito del pensiero oggettivante e fuoriesce dal rapporto soggetto-oggetto, mezzo-fine. Essa è ritrovabile, anche fuori dal segno verbale, tutte le volte che si instaura quel movimento a senso unico, senza ritorno, anche nel senso di 'senza guadagno', verso l'alterità che Lévinas (1990) chiama *opera*. Qui il segno manifesta tutta l'ampiezza della significanza oltre la significazione, della significanza della significazione stessa (Lévinas), cioè la possibilità che la significazione significhi nel *dire* stesso e non si esaurisca nel *detto*. La scrittura è autonomizzazione dal 'detto', *surplus* infunzionale allo scambio dei messaggi, irriducibilità ad oggetto, *ex-cedenza* rispetto all'economia della narrazione e della memoria.

Nella terminologia di Peirce, potremmo dire che rispetto al significato, rispetto all'interpretante, nella scrittura come pratica orientata secondo il movimento dell'opera, si manifesta tutta l'autonomia di cui è capace il segno in cui predomina l'*iconicità* rispetto alla necessità meccanica della *indicalità* e il carattere fortuito della *convenzionalità simbolica*. Nella scrittura domina quella categoria che Peirce chiama *Primità* o *Orienza* o *Originarietà*, cioè "l'essere di una cosa quale esso è senza riguardo a niente altro" (Peirce 1931-58: 2.89, trad. it. 1980: 101).

Appunto questo poter essere senza riguardo a niente altro costituisce l'alterità. L'altro è altro *kath'autò*, indipendentemente cioè dal riferimento a un punto di vista, a una funzione, a un fine, a un rapporto di distinzione o opposizione, dal suo inserimento in una storia. Per questo è un sovrappiù sempre esterno alla totalità, la totalità dell'io del Medesimo, che in quanto unità, in quanto organizzazione teleologica, è nell'ordine della binarietà e della mediazione.

Il fatto che la Primità, o Orienza, o Originarietà, è "qualcosa che è ciò che è senza riferimento ad alcunché d'altro fuori di esso, sciolta da qualsivoglia forza o da qualsivoglia ragione" (Peirce 1931-58: 2.85, trad. it. 1980: 96), fa sì che tale qualcosa non sia inglobabile in una totalità; e an-

zi sollecita la riapertura della totalità, la sua rottura, il suo rinnovamento e la sua riorganizzazione, mai conclusa e definitiva.

Il movimento dell'*opera* secondo cui la pratica della scrittura è orientato è ritrovabile nell'*opera* artistica in quanto tale. Ma non è proprio soltanto di essa: è invece l'evento estetico a partecipare del carattere di *opera*, che dunque può essere ritrovata anche fuori dalla sfera artistica, benché qui si manifesti come condizione fondamentale, come metodo. La stessa significanza del dire come prossimità, come contatto, intercorporeità, coinvolgimento, ha le caratteristiche della *scrittura*.

Ogni sapere, ogni totalità, ogni binarietà e mediazione, ogni conoscenza in quanto adeguazione all'oggetto, presuppongono l'*orienza*, cioè l'alterità, l'inadeguazione per eccellenza, l'oltrepassamento del pensiero oggettivante, il superamento dei confini della memoria e del soggetto da essa garantito. In base alla memoria e alla scrittura come mnemotecnica è possibile solo una conoscenza limitata come quella basata sulla inferenza deduttiva o il cui ampliamento, come nel caso dell'inferenza induttiva, è solo quantitativo, ripetitivo, unilineare, senza discontinuità, ritorni, retroazioni, salti qualitativi. L'innovazione conoscitiva dell'abduzione (v. Bonfantini 1987) si basa invece su un movimento di scrittura, richiede la *distrazione del ricordare* che disancora e porta alla deriva, che ha il carattere della infunzionalità, dell'inutilità della divagazione, della digressione, che è esposizione all'alterità di ciò che non si lascia ricondurre all'economia narrativa del soggetto, all'essere già determinato, alla totalità.

Di memoria e di scrittura come mnemotecnica può essere capace anche la macchina, il computer, e di più e meglio dell'uomo, e quindi anche di inferenze induttive e deduttive. Il movimento del ricordare e della scrittura come apertura all'alterità è un prerogativa esclusivamente umana e di conseguenza lo è l'inferenza abduzione, che rende possibile l'innovazione dei saperi, perché, come mostra Peirce, è l'unico genere di argomento che dà origine a una nuova idea. L'abduzione

è la sola operazione logica che introduca una nuova idea; perché l'induzione non fa che determinare un valore e la deduzione si limita a trarre le conseguenze necessarie da una pura ipotesi. La deduzione prova che qualcosa *deve essere*; l'induzione mostra che qualcosa è *realmente* così com'è; l'abduzione suggerisce semplicemente che qualcosa è *realmente* così com'è; l'abduzione suggerisce semplicemente che qualcosa *può essere* (Peirce 1931-58: 5. 171).

Nelle abduzioni audaci e creative, la capacità innovativa spiazzante dell'abduzione non sta tanto nel suo esibire un'immagine che avvicini ciò che sembra sottrarsi ad ogni presa e ad ogni relazione, quanto nel suo dirigersi verso l'autonomamente altro, il suo rischiare il superamento del dato, realizzando rispetto ad esso un interpretante *che* - per il suo carattere eminentemente iconico - *ha esso stesso una sua alterità e autonomia*, perché non del tutto motivato, giustificato, compensato dall'oggetto dato da interpretare.

L'immaginazione creativa della scoperta scientifica, "tanto più innovativa quanto più è insolito l'accostamento fra conseguente e antecedente" (Bonfantini, *Introduzione a Peirce* 1984: 22) dell'inferenza abduittiva, non è diversa dal "sentire doppio", dovuto al divagare dei ricordi che Leopardi poneva alla base del pensiero poetante e in cui, a suo dire,

sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (Leopardi, *Zibaldone*, p. 4418).

Nel rinvio fra segno e interpretante in cui consiste il pensiero, e in cui consiste il soggetto in quanto "essere in pensiero" (esattamente come si dice che un corpo è in movimento e non che il movimento è in corpo, si dovrebbe dire, dice Peirce, che siamo in pensiero e non che i pensieri sono in noi: v. nota 2 di Peirce 5.285) si danno, nell'abduzione, segni che, pur in relazione, non conseguono meccanicamente l'uno dall'altro, né combaciano perfettamente: si realizza un'eccedenza, un resto che fa qualitativamente ampliare, o modificare e rivedere la totalità con la quale ad un certo momento il pensiero - e il soggetto - si identifica. L'iconicità dell'abduzione consiste nello stabilire un rapporto fra ciò che originariamente e naturalmente non si trova in rapporto: la rappresentazione immaginativa tenta un avvicinamento a ciò che si dà come altro.

Dunque se il movimento dell'*opera* secondo cui la pratica della scrittura è orientata è ritrovabile nell'*opera* artistica in quanto tale, non si esaurisce in essa. La posizione e il movimento che stanno all'origine della produzione artistica fanno parte di un più ampio genere di eventi, tutti caratterizzati da un'apertura verso l'alterità, dalla capacità di avere un destino estraneo al soggetto che li ha prodotti, al contesto a cui sono legati, agli scopi a cui sono immediatamente destinati. L'*opera* artistica

presenta il carattere di alterità proprio in quanto *opera*, e appunto per questo essa non appartiene a una sfera a sé stante. Se ci sembra che certi prodotti extra-artistici abbiano con l'opera artistica qualcosa in comune è perché avviene che anche in essi sia riscontrabile la scrittura in quanto pratica orientata secondo il movimento dell'opera. Essi presentano il carattere di *opera*, che in qualche modo è riscontrabile in tutti i prodotti umani, in quanto *umani*. Si può appunto caratterizzare in questo senso il mondo propriamente umano: come il mondo in cui un qualsiasi artefatto, al di là dello scopo per il quale è stato costruito, della funzione a cui deve servire, ha un in più, un'eccedenza, una sua vita propria, un'*alterità*. Il propriamente umano si realizza dove in un artefatto qualsiasi c'è un in più rispetto alla sua destinazione al proprio scopo, un qualcosa di estrinseco rispetto all'utilità, di eccedente rispetto alla funzione.

Nella prospettiva marxiana l'umano si caratterizza in base alla soddisfazione mediata del bisogno: fra il bisogno e la sua soddisfazione si inserisce come momento intermedio il lavoro. Ma nella prospettiva marxiana, la produzione umana non si esaurisce nella soddisfazione dei bisogni:

Di fatto il regno della libertà comincia soltanto là dove cessa il lavoro determinato dalla necessità e dalla finalità esterna: si trova quindi per sua natura oltre la sfera della produzione materiale vera e propria. [...] Al di là di esso comincia lo sviluppo delle capacità umane, che è fine a se stesso, il vero regno della libertà (Marx 1867-94, libro III, 1894, trad. it. 1968: 933).

Nella produzione di un artefatto, sia in funzione del valore d'uso, sia in funzione del valore di scambio, dunque considerata in funzione del *prodotto* in quanto tale, il lavoro resta confinato nella sfera del soggetto, e quando il soggetto stesso non ne è il fine, è perché il lavoro è diventato *lavoro alienato*. L'*opera* invece è fuori dalla sfera del soggetto ed è orientata verso l'*altro*. Assumerla come il movimento in cui l'umano si realizza significa essere per un umanesimo che inverte l'itinerario abituale della filosofia che, come dice Lévinas, "resta quello di Ulisse la cui avventura nel mondo è consistita in un ritorno nell'isola natale - un compiacimento nel Medesimo, un misconoscimento dell'Altro" (Lévinas 1990: 5). Questo umanesimo dell'alterità (*Humanisme de l'autre homme*, come si intitola un libro di Lévinas), che trova espressione nell'*opera*, comporta un atteggiamento verso il tempo diverso dal lavoro

funzionale e 'produttivo': il soggetto rinuncia ad essere contemporaneo di ciò che produce, e conferisce ad esso un valore al di là del proprio tempo e della sua economia di soggetto, una vita senza se stesso, una durata nel "tempo grande" (Bachtin).

6. *La scrittura e il discorso indiretto libero nella letteratura e nel cinema*

Una delle forme del discorso in cui la scrittura, nel senso suddetto, mette in discussione il rapporto soggetto-oggetto è data dal *discorso indiretto libero*. La riflessione sul discorso indiretto libero è il 'luogo teorico' in cui tre autori, Deleuze, Bachtin e Pasolini si incontrano tutti e tre autori "altri" dalla cultura di Stato e isolati: Deleuze che si è tolto la vita qualche tempo fa; Bachtin che, dopo le pubblicazioni degli anni Venti sue e del suo "circolo" (alcuni suoi collaboratori furono vittime delle purghe staliniane) fu costretto al silenzio dal socialismo reale (quello staliniano e quello della 'destalinizzazione') e si spense nel 1975; Pasolini, ammazzato lo stesso anno e che negli ultimi tempi aveva avviato una lucida denuncia della "falsa tolleranza" funzionale, con l'ideologia della "produzione creatrice di benessere," al nuovo potere economico che si affermava in Italia (denuncia proseguita da Deleuze che, insieme a Derrida, intervenne contro la "repressione in Italia", provocando l'indignazione dell'allora ministro dell'interno Cossiga).

Il discorso indiretto libero, poco studiato dalla linguistica, dalla stilistica e dalla critica, è invece centrale sia negli studi bachtiniani sulla letteratura, sia in quelli di Pasolini e di Deleuze sul cinema (v. Bachtin e Altri, 1995; Pasolini 1972; Deleuze 1984) Per Bachtin, il discorso indiretto libero è di centrale importanza nella tendenza attuale del romanzo a partire da Dostoevskij e che Bachtin indica come *polifonica*.

A differenza del discorso diretto e indiretto, in quello indiretto libero avviene una contaminazione del discorso dell'autore, in cui entra il discorso del personaggio e del suo punto di vista: la parola diviene a due o più voci, interiormente dialogica o polilogica.

E ciò non è cosa da poco. Il discorso indiretto libero è una spia ma anche una pratica della messa in discussione del Soggetto e di tutto ciò con cui esso è collegato nella ideologica occidentale (e non è casuale che oggi il romanzo polifonico si sviluppi soprattutto nel Sud del mondo): l'Identità, la Differenza, l'Appartenenza (ideologica, linguistica, professionale, etnica, religiosa ...), il Monologismo, l'Essere, l'Oggetti-

vità, la Narrazione, la Memoria, la Storia, la Verità, il Significato, la Ragione, il Potere ...

Secondo Pasolini l'essenziale dell'immagine fotografica nel cinema contemporaneo, in quanto "cinema di poesia", è il non essere né oggettiva (visione esterna al personaggio) corrispondente al discorso indiretto, né soggettiva (visione del personaggio) corrispondente al discorso diretto, ma semi-oggettiva, in cui, come nel discorso indiretto libero, si trovano insieme, non fusi, ma dialogicamente interagenti e dissimmetrici, due punti di vista. Questo sdoppiamento Pasolini chiama "soggettiva libera indiretta". Fra gli esempi di Pasolini, Antonioni. Il suo ultimo film, *Al di là delle nuvole* raggiunge, sotto questo aspetto, un alto livello stilistico-poetico propriamente filmico, indipendente dai contenuti narrativi e filosofici (la 'trama' e il 'messaggio').

Deleuze riprende l'idea del libero indiretto come forma essenziale del nuovo romanzo e del nuovo cinema e valuta nei film di Pasolini stesso il ruolo della "soggettiva libera indiretta". Ne evidenzia l'effetto di contaminazione nella permutazione del triviale e del nobile, dell'escrementizio e del bello, del basso e del sacro, della quotidianità e del mito.

7. La scrittura musicale

La scrittura e l'interpretazione musicale sono anch'esse fuori dalla sfera del soggetto che è anche la sfera dell'oggettuale, dell'essere, dell'ontologia. Per dirla con Michele Lomuto, il passaggio dal rumore al suono, che immette nel territorio musicale, consiste nella sospensione della "domanda ontologica", dell'interrogazione sull'essere: come Luis Armstrong diceva del jazz, per il suono musicale la domanda 'cos'è?' con tutti i suoi impliciti: qual è il referente?; qual è la funzione, il significato? non è pertinente. L'essere e l'identità non c'entrano niente.

Anche l'interpretazione del testo musicale segue il testo nel suo oggettivo movimento di superamento dell'identità, della pura e semplice riproduzione di ciò che esso è o dovrebbe essere. "In definitiva non è l'interprete che è libero: è l'opera che, attraverso il gesto dell'interpretazione, diventa libera. Libera dall'identità (...). L'interprete è lo strumento, non il soggetto, di quella libertà" (Baricco 1992: 39).

Ma insieme alla domanda ontologica è anche l'attività giudicativa ad essere sospesa compreso anche, a dispetto dei critici, il giudizio

estetico, al limite: "Non ho la minima idea di quali fossero i pregi 'estetici' della *Quinta* di Sibelius diretta da Karajan quando ho avuto la ventura di ascoltarla. (...) Mi ero limitato a lasciare in sospeso ogni giudizio estetico e così vorrei fare sempre, almeno quando devo valutare l'opera altrui" (Gould 1988: 24).

Un'altra implicazione della sospensione della domanda ontologica è la messa in discussione dell'idea che la musica abbia il compito di esprimere qualcosa, di essere al servizio dell'identità soggettiva per manifestare i suoi stati d'animo. Come diceva Stravinskij in *Cronache della mia vita* (1934), la ragione d'essere della musica non sta nella sua capacità di esprimere sentimenti. In *I testamenti traditi* (1994: 69 e segg.), Milan Kundera riafferma questa idea di Stravinskij contro Theodor Adorno che rimproverava a Stravinskij di *oggettivare* la musica privandola da ogni "umana soggettività", di rifiutare il coinvolgimento della propria persona nell'atto musicale e di dare alla musica un "significato puramente musicale". È sintomatico, come fa notare Kundera, che il realismo socialista, che ha soffocato la musica russa per più di cinquant'anni, non si differenzi dalla posizione dall' "Inquisizione sentimentale", dal "Terrore del cuore", riscontrabile anche in Adorno, ed esortì compositori e interpreti a esprimere "tutta la gamma dei sentimenti umani". Kundera ha una formula per tutto questo che riprende dal giudizio di Kafka sui romanzi di Dickens: "Aridità di cuore dissimulata sotto lo stile traboccante di sentimento".

8. Fotografia, pittura, lettura attoriale e immagine

La stessa fotografia, che blocca un'immagine e la consegna alla memoria, che è a servizio dell'identificazione di una persona, come attesta la richiesta della sua presenza sulla carta di identità o sul passaporto, può, come scrittura fotografica, sottrarsi intenzionalmente alla significazione, alla identificazione, alla rappresentazione, alla narrazione, e dare spazio alla significanza, alla digressione, al "dettaglio esorbitante e inutile" (Barthes). La fotografia è già in quanto tale predisposta a far saltare la separazione fra soggetto e oggetto. Infatti

fotografare - dice Wenders - è un atto bidirezionale: in avanti e all'indietro. [...] Una fotografia è sempre un'immagine duplice: mostra il suo oggetto e - più o meno visibile - 'dietro', il 'controsatto', l'immagine di colui che fotografa al momento della ripresa (Wenders 1993: 20).

Inoltre 'il potere del soggetto' e l'identità dell'oggetto fotografato sono messi in crisi già dal fatto che "ogni foto è una rievocazione della nostra mortalità. Ogni foto tratta della vita e della morte. Ogni foto è più dello sguardo di un uomo" (ivi: 23).

Ma la scrittura fotografica può direttamente proporsi la messa in discussione dell' identificazione e della memoria, favorire la distrazione, la riscrittura del testo, attraverso una lettura che parta dall'oggetto fotografato solo per allontanarsene secondo percorsi imprevedibili. La fotografia si propone di dar luogo al 'sentire doppio', in cui ciò che si vede evoca qualcosa che non si vede, la presenza l'assenza, ciò che si offre rinvia a qualcosa di sfuggente, il tempo di ciò che è fotografato ad un tempo altro, che non può essere con esso in un rapporto di continuità, di evoluzione, di sviluppo (Pranzo - Ponzio 1995). La scrittura fotografica 'gioca' con la memoria e con l'oblio, anche nel senso che della memoria e dell'oblio può prendersi gioco. Un gioco di superfici, all'insegna della leggerezza, ma anche un gioco rischioso: scherzare con la memoria e con l'oblio è come scherzare col fuoco, perché significa disacrare ciò su cui tutto il nostro mondo è costruito: il soggetto, l'identità, la differenza, la comunitarietà identitaria, la storia, l'ordine del discorso, il potere.

La contrapposizione fra immagine e scrittura non consiste nella banale contrapposizione fra mezzi espressivi, la fotografia, la televisione, il cinema, da una parte, e la pagina scritta, il libro dall'altra. Per 'immaginè si deve intendere il *cliché*, qualsiasi sia il mezzo espressivo, verbale o non verbale; e la scrittura è il movimento di fuoriuscita dal cliché, dalla ripetizione, dalla riproduzione, dallo stereotipo, dalla memoria, dalla narrazione, dalla rappresentazione del 'dato', dall'identità, verso l'alterità. Da questo punto di vista, lo stesso segno scritto - e il libro - evidentemente, ha le sue 'immagini', le sue 'visioni', i suoi cliché, ed è illusorio credere che, in quanto mezzo, possa di per sé esorcizzare l'immagine.

La fotografia può facilmente riprodurre cliché. Ma anche la pittura, e anche quando, come pittura astratta, vuole sottrarsi al carattere figurativo, illustrativo, narrativo, non riesce a evitare di produrre i suoi cliché. Anche se - cosa che Francis Bacon rimprovera alla fotografia - pure quando la fotografia rinuncia ad essere figurativa, resta figurativa perché si presenta come dato, come fatto. In altri termini, pur operando o per somiglianza o per convenzione, la fotografia conserva inevitabilmente il carattere indicale di traccia, di impronta, per quanto manipoli le immagini e le renda inverosimili, alla stessa maniera in cui, per quan-

to sia vero che la stampa 'fa l'avvenimento', può 'farlo', può formare i fatti proprio perché la sua prerogativa è di riferire i fatti, di informare dei fatti. La pittura, da questo punto di vista, ha più possibilità di sottrarsi all'immagine-cliché, alla riproduzione. Critici permettendo.

Derrida (1978, trad. it. 1981: 245 e segg.) ironizza sull'interpretazione di *Le scarpe* di Van Gogh basata su un'inferenza del tipo: Van Gogh ha dipinto delle scarpe da contadino; il quadro è firmato "Vincent 87"; a quell'epoca, Van Gogh era a Parigi, lontano dai contadini; dunque le scarpe da contadino sono in realtà le sue. In base a tale inferenza le scarpe sono ridotte a un indice, la pittura è considerata come una 'copia' e l'interpretazione del quadro diviene una *identificazione*, una *attribuzione*, una *restituzione*: le scarpe apparterrebbero in realtà a Van Gogh. Esse sarebbero riattaccate a Van Gogh, sarebbero Vincent stesso. Van Gogh avrebbe dipinto un autoritratto. Al contrario, dice Derrida, le scarpe dipinte sono *inappropriabili*, esse sono "aperte all'inconscio dell'altro" (ivi: 356). 'Ascoltando' la pittura si entra in rapporto con l'alterità degli oggetti, si osa "finalmente rischiare il peccato dell'altro" (ivi: 435).

La pittura può sottrarsi all'immagine cliché, alla riappropriazione, all'identificazione, perché può sfuggire alla indicività e alla convenzionalità per il suo potenziale carattere iconico:

Un'icona è un segno che possiede il carattere che lo renderebbe significativo anche se il suo oggetto non esistesse; esempio: un tratto di gesso che rappresenta una linea geometrica (Peirce 1931-58: 2.304).

In quanto segno, l'icona si colloca su un percorso interpretativo, ma in essa il rapporto interpretato-interpretante non è passivamente conseguente a una convenzione (simbolo), né è dovuto all'azione del suo interpretante secondo una relazione di contiguità-causalità (indice).

Le opere pittoriche e le manifestazioni artistiche in generale, dice Tàpies, perdono valore se restano legate a ciò che ci è abituale e se lasciano l'universo quotidiano esente da qualsiasi rottura. Perdere valore significa, per Tàpies, perdere appunto il valore di *icona*: un'arte d'avanguardia dovrebbe proprio tendere a modificare e a superare la realtà quotidiana. Potremmo aggiungere - dice ancora Tàpies - che certi movimenti, per un eccesso di assimilazione nei confronti degli scenari e degli oggetti della vita corrente, hanno del tutto perduto, per la mancanza dell'indispensabile distanziamento artistico, il loro valore di 'icona' (Tàpies 1971: 230-231).

Come Cézanne nella sua lotta contro il cliché in pittura, Francis Bacon non rinuncia alla figura. Per sfuggire al figurativo, alla rappresentazione non ricorre alla forma pura, alla astrazione, ma al puro figurale, opponendo il 'figural' al figurativo. Come pure benché voglia neutralizzare la narrazione, ricorre spesso al trittico. Per impedire il carattere figurativo, cioè per evitare il rapporto tra una figura e un oggetto che si presume essa voglia illustrare, e per rompere con la narrazione, cioè per evitare che si istituisca un rapporto fra figura e figura in un insieme composto, Bacon isola la figura: si trova isolata nel quadro dal cerchio o dal parallelepipedo e il trittico è costituito da tre pannelli isolati, non riunibili in un'unica cornice, fra cui si stabilisce un nesso interno che però non ha nulla di narrativo (v. Deleuze 1981: 14-15)

Anche la 'lettura attoriale' può diventare *scrittura*, pura risonanza oltre le forme, i cliché, i ruoli dei "dicitori-attori conferenzieri" È l' 'attorialità' a cui lavora Carmelo Bene. Un'attorialità sottratta all' "intrattenimento sociale", "estranea al suo prodursi". Una lettura attoriale che non è re-citazione del testo, che non è memoria, "ri-conoscenza del testo", ma "amnesia" dello scrittura-trascrizione, voce "disindividua e inaudita, intestimoniabile", espropriata all'io; e che, "sola, consente a un *interno* di trasferirsi in un altro *interno*, recidendo il filo della comunicazione" (Bene 1995: 1015).

È la fenomenologia del soggetto che vien meno, nella *volontà cieca* del basso continuo, come solarizzazione del testo pre-scritto e della sua rappresentazione, e liquidazione del linguaggio e della sua Storia (Bene 1995: xxxvi).

L'insensata inflazione del mercatino delle immagine (tele-cinema) è, non a caso, preclusione scontata al miraggio.

Perché si dia il miracolo, è necessario svanir nel dire. E *l'apparire della phoné* dice pure il suo stesso paradosso, come 'altrov' di massa del discorso (Bene 1983, in Bene 1995: 1130).

9. *I would prefer not to*

Da una parte, dunque, i linguaggi della comunicazione - che è, vale la pena ripeterlo, la comunicazione di questa forma sociale in cui comunicazione e produzione coincidono - e, sul piano del verbale, la lingua ridotta a "lingua comunicativa" (Pasolini), l'universo della parola

diretta, funzionale, univoca, in cui si oggettiva il soggetto, si identifica, realizza la sua immagine e quella dei rispettivi oggetti; dall'altra le diverse *scritture* che si sottraggono alla comunicazione, ai ruoli in essa previsti del soggetto e che del linguaggio come procedura specificamente umana di modellazione infinitamente innovativa ripropongono il carattere di apertura, di movimento verso l'alterità.

Il linguaggio verbale, nella visione che ne hanno i linguisti, sia che si occupino di frasi sul piano tassonomico o generativo-trasformativale, sia di 'atti linguistici', è qualcosa di astratto e di molto ristretto e limitato rispetto al linguaggio come scrittura, benché non sia una astrazione da tavolino, ma una 'astrazione concreta', reale e funzionale al sistema di comunicazione, tanto quanto è un'astrazione concreta in questa forma sociale il 'lavoro in generalÈ, il 'lavoro astratto'.

Nel linguaggio verbale delle frasi, e degli atti linguistici, delle funzioni comunicative la formula di Bartleby, il copista di Melville (1853) che cessa di copiare, di *trascrivere*, di usare la scrittura come riproduzione di un senso che le preesiste,

I would prefer not to.

(Preferirei di non/ avrei preferenza di no)

non può trovare alcuna possibilità di sistemazione.

Con questa formula di Bartleby, "uomo senza referenze, senza possessi, senza proprietà, senza qualità, senza particolarità, troppo liscio perché una qualsiasi proprietà possa trovarvi appiglio" (Deleuze 1993: 18), la scrittura letteraria, che *di linguaggio sa* certamente di più di quanto ne sappiano i linguisti, mette in scacco la lingua comunicativa, disattiva gli atti linguistici, delude le aspettative comunicazionali, fa saltare la logica dei ruoli, dà luogo a una zona di indeterminazione che nessuna immagine può esorcizzare e con cui nessun cliché può combattere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BACHTIN, MICHAIL

- 1963 *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
1965 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
1975 *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
1979 *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi.
1983 *Frammento del primo capitolo di L'autore e l'eroe*, in Jachia e Ponzio (a c. di) 1993.

BACHTIN M.; KANAIEV, I.I., MEDVEDEV, P.; VOLOS()INOV, V. N.

- 1995 *Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino ai "Problemi dell'opera di Dostoevskij" (1919-1929)*, a c. di A. Ponzio, P. Jachia e M. De Michiel, Bari, Dedalo.

BARICCO, ALESSANDRO

- 1992 *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Musica colta e modernità*, Milano, Garzanti, 1992, p. 39).

BARTHES, ROLAND

- 1980 *La camera chiara. Sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
1985 *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.

BENE, CARMELO

- 1983 *Sono apparso alla madonna*, Milano, Longanesi, ora in Bene 1995.
1995 *Opere*, Milano, Bompiani

BENJAMIN, WALTER,

- 1977 *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.

BENJAMIN, Walter et alii

- 1995 *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, "Millepiani", 4, Milano, Mimesis.

BENVENISTE, EMILE, CHOMSKY, NOAM et alii

- 1968 *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Il Saggiatore.

BIANCHI, CINZIA

1995 *Su Ferruccio Rossi-Landi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

BONFANTINI, MASSIMO A.

1984 *Semiotica ai media*, Bari, Adriatica.

1987 *La semiosi e l'abduzione*, Milano, Bompiani.

BONFANTINI, MASSIMO A.; KLOESEL, CHRISTIAN J. W.

1988 (a c. di) *Peirceana*, "Versus", 49.

1990 (a c. di) *Peirceana Two*, "Versus", 55/56.

BONFANTINI, MASSIMO A.; MARTONE, ARTURO

1991 (a c. di) *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

1993 (a c. di) *Peirce in Italia*, Napoli, Liguori.

BONFANTINI, MASSIMO; A.; PONZIO, AUGUSTO

1986 *Dialogo sui dialoghi*, Ravenna, Longo.

1993 *Il dialogo della menzogna*, Bari-Roma, Stampa alternativa.

BONFANTINI, M. A.; BERNARD J., KELEMEN J.; PONZIO, A.

1994 *Reading su Ferruccio Rossi-Landi: semiosi come pratica sociale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

CALEFATO, PATRIZIA

1994 *Europa fenicia*, Milano, Angeli.

CHOMSKY, NOAM

1989 *La conoscenza del linguaggio*, Milano, Il Saggiatore.

1994 *Il potere dei media*, Firenze, Vallecchi.

CLUB PSOMEGA: BOERI, renato; bonfantini, massimo a.; ferraresi, mauro

1986 *La forma dell'inventiva*, Milano, Unicopli.

CLUB PSOMEGA: BOERI, BONFANTINI, FERRARESI, SOMALVICO

1988 (a c. di) *Il pensiero inventivo*, Milano, Unicopli.

DELEUZE, GILLES; AGAMBEN, GIORGIO

1984 *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984

1991 *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.

1993 *Bartleby. La fomula della creazione*, Macerata, Quodlibet.

DELORS, JACQUES; COMMISSIONE DELLE COMUNITA' EUROPEE
1994 *Libro bianco . Crescita, competitività, occupazione*, Milano, Il Saggiatore.

DERRIDA, JACQUES

1967 *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1982.

1978 *La verità in pittura*, Roma, Newton Compton, 1981.

EJZENŠTEJN, SERGEJ M.

1981 *La natura non indifferente*, a c. di P. Montani, Venezia, Marsilio.

ENGELS, FRIEDRICH

1986 *Dialettica della natura*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

FOUCAULT, MICHEL

1994 *Poteri e strategie*, a. di P. Dalla Vigna, Milano, Mimesis.

GOULD, GLENN

1988 *L'ala del turbine intelligente*, Milano Adelphi.

JACHIA, PAOLO; PONZIO, AUGUSTO

1993 (a c. di) *Bachtin e ...*, Bari-Roma, Laterza.

JAKOBSON, ROMAN

1966 *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli.

1968 *Alla ricerca dell'essenza del linguaggio*, in Benveniste, Chomsky et alii 1968, pp. 27-46.

KRISTEVA, JULIA

1992 *Il linguaggio, questo sconosciuto*, a c. di A. Ponzio, Bari, Adriatica.

KUNDERA, MILAN

1994 *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi.

LEOPARDI, GIACOMO

1991 *ibaldone dei miei pensieri,,* a c. di G. Pacella, Milano, Garzanti.

LÉVINAS, EMMANUEL

1961 *Totalità e infinito*, introd. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1990.

- 1972 *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana.
 1974 *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, introd. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1983.
 1975 *Su Blanchot*, a c. di A. Ponzio e F. Fistetti, Bari, Palomar.
 1990 *Le sens et l'oeuvre*, "Athamor. Il senso e l'opera", 1, pp. 5-10.

MARTINET, ANDRÉ

- 1967 *Elementi di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza.
 1985 *Sintassi generale*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

MARX, KARL

- 1867-94 *Il Capitale*, libri I-III, Roma, Editori Riuniti, 1968-70.

MELVILLE, HERMAN

- 1853 *Bartleby lo scrivano*, trad. di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1994.

ORWELL, GEORGE

- 1949 1984, Milano, Mondadori, 1982..

PASOLINI, PIER PAOLO

- 1972 *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
 1976 *Lettere luterane*, Torino, Einaudi.
 1990 *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.

PEIRCE, CHARLES SANDERS

- 1931-58 *Collected Papers*, voll 1-8, Cambridge, Harvard University Press.
 1980 *Semiotica: i fondamenti della semiotica cognitiva*, a c. di M. A. Bonfantini, Torino, Einaudi.
 1984 *Le leggi dell'ipotesi*, a c. di M. A. Bonfantini, Milano, Bompiani.
 1992 *Categorie*, a c. di R. Fabbrichesi Leo, Roma-Bari, Laterza.

PETRILLI, SUSAN

- 1995 *Materia segnica e interpretazione*, Lecce, Milella.

PONZIO, AUGUSTO

- 1988 *Ferruccio Rossi-Landi e la filosofia del linguaggio*, Bari, Adriatica Editrice.
 1990 *Man as a Sign*, a c. di Susan Petrilli, Berlino-New York, Mouton de Gruyter.
 1992 *Production linguistique et idéologie sociale*, Montreal, Editions Balzac.
 1993b *Signs Dialogue and Ideology*, a c. di Susan Petrilli, Amsterdam, J. Benjamins.

-
- 1993b *La ricerca semiotica* (in collab. con Omar Calabrese e Susan Petrilli), Bologna, Esculapio.
- 1994a *Fondamenti di filosofia del linguaggio* (in coll. con Patrizia Calefato e Susan Petrilli), Roma-Bari, Laterza.
- 1994b *Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Firenze, La Nuova Italia.
- 1995a *La differenza non indifferente. Comunicazione, migrazione, guerra*, Milano, Mimesis.
- 1995b *I segni dell'altro. Eccedenza letteraria e prossimità*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- 1995c *El juego el comunicar. Entre literatura y filosofía*, a c. di Mercedes Arriaga Valencia, Episteme.
- 1995d *Segni per parlare dei segni*, Bari, Adriatica.
- 1995 e *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Milano, Jaca Book.

PRANZO, GABRIELLA; PONZIO AUGUSTO

- 1995 *I ricordi, la memoria, l'oblio. Fotografie senza soggetto*, Modugno (Bari), Edizioni dal Sud.

ROSSI-LANDI, FERRUCCIO

- 1975 *Linguistics and Economics*, The Hague, Mouton.
- 1985 *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani.
- 1992a *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (1a ed. 1968), a c. di A. Ponzio, Milano, Bompiani.
- 1992b *Between Signs and Non-Signs*, a c; di Susan Petrilli, Amsterdam, John Benjamin.
- 1994 *Semiotica e ideologia* (1ª ed. 1972), a c. di A. Ponzio, Milano, Bompiani.

SEARLE, JOHN R.

- 1976 *Atti linguistici*, Torino, Boringhieri, 1976.

SEBEEK, THOMAS A.

- 1984 *Il gioco del fantasticare*, Milano, Spirali.
- 1985 *Il segno e i suoi maestri*, a c. di S. Petrilli, Bari, Adriatica.
- 1990 *Penso di essere un verbo*, Palermo, Sellerio.
- 1991a *A sign is just a sign*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- 1991b *Sguardo sulla semiotica americana*, Milano, Bompiani, 1992.

TAPIES ANTONIO

- 1971 *La pratique de l'art*, Paris, Gallimard.

VAUGAN GENEVIEVE

- 1978 *Saussure and Vygotsky via Marx*, "Ars Semiotica", 2, pp. 57-83.
1980 *Communication and exchange*, "Semiotica", (29), 1/2, pp. 113-143.
1995 ... *For Giving, a feminist criticism of exchange* (inedito), 665 pp.

VOLOŠINOV, Valentin N.

- 1926-30 *Il linguaggio come pratica sociale*, a c. di A. Ponzio e R. Bruzzese, Bari, Dedalo, 1980.

WENDERS WIM

- 1993 *Una volta*, Roma, Socrates, 1993.