

## MAPPATESTO

### Mappature e sconfinamenti del testo

LUCIANO PONZIO

*Provi il lettore a fissare una lettera qualsiasi di queste righe con occhio diverso, ossia non come il segno abituale di un elemento verbale, ma come una "cosa": in questa lettera egli vedrà allora, oltre alla forma astratta creata dall'uomo a scopi pratici e funzionali per indicare sempre quel determinato suono, anche una forma corporea che produce in modo del tutto autonomo una determinata impressione interiore ed esteriore.*  
(W. Kandinskij "Der Blaue Reiter", 1912, trad. it., p. 136).

Non bisognerebbe idolatrare il concetto di "testo"; se non altro perché il suo contenuto è spesso costituito, a giudizio di una precisa platea di consumatori, da una lettura ancorata alla bitta di un concetto piuttosto ristretto.

Ebbene, tali consumatori – così potremmo definirli per distinguerli da quei lettori che invece quando leggono scrivono –, colti sul fatto durante le loro appropriazioni indebite, confermano, conformandosi ad essa, una rappresentazione di stato che si concentra e si incentra su contenuti ideologici, uniformi, rigidi, dai tratti forti, smaccatamente esagerati, caratterizzanti, regolari, monotoni.

Ciò accade perché tra testo e lettura, molto più spesso di quanto si possa pensare, non si verifica alcun accordo tra il lettore/l'osservatore e l'opera. Tale mancanza dipende da una caratteristica specifica del testo (sia esso filosofico, letterario, pittorico, musicale, ecc.), resa nel movimento incontrastato di una visione iconica, che devia il cammino pedissequo di chiunque s'attenga a ciò che è "reale", "naturale", "bello", "semplice", "felice".

Così come il conservatore si serve in politica del testo scritto come strumento di una certa armonia sociale per mantenere coesa la fedeltà dei sudditi, allo stesso modo, pur di farne di esso un affare pubblico (condiviso e con divisa), si vorrebbe addomesticare il testo di scrittura e riconsegnarlo ai tutori dell'ordine che vegliano sul decoro, sui costumi e sull'identità di stato.

Situato in una sorta di "mappatesto", potremmo immaginare il testo di scrittura come parte mutevole di un continente (di arte, di letteratura, di filosofia, ecc.) fuori registro, non inquadrabile nelle tradizionali cartografie, non inscrivibile entro mappature di territori ideologici tracciati "a squadro". Un testo è un testo di scrittura quando è estraneo ed esterno ad ogni confine territoriale, privo di frontiere ideologiche; un testo costellato di scrittura vagabonda, senza dimora, senza posa; un testo praticamente inclassificabile secondo le tipologie dell'ideologia dominante; un testo non denominabile, che non si lascia trattenere, illeggibile, testo che la lingua non riesce a consumare.

Il testo di scrittura di cui parlo, non si rivolge ai quei lettori/consumatori che rimangono a bocca aperta. Qui, invece, nella lettura la scrittura *non dice*; la scrittura non

coincide con la sua lettura. Solo nella citazione, dice Roland Barthes, scrittura e lettura coincidono (Barthes, 1998, p. 288). La vera lettura sta invece in una cancellazione perpetua, leggendo per salti dello sguardo nello spazio bianco della scrittura; essa sta dove la lettura si fa ascolto, si inoltra per varchi là dove lo scritto si sdoppia e risuona, non come eco della propria voce, ma come un'altra voce, come più di una voce che richiede l'ascolto. La scrittura "cancella la parola per custodirla", come sostiene Emilio Isgro (Zingale, a cura di, 2005, p. 137), riguardo alle sue opere artistiche costituite da pagine di romanzi o voci di enciclopedia su cui esegue le "cancellature" di alcune parole.

Come fa notare Barthes, nel testo, "la scrittura sarebbe ciò che resiste alla lettura":

Oggi la massa dei «leggenti» supera di molto la massa degli «scrittivi» [...], e questa sproporzione può essere sentita come malessere: molti lettori non possono, nella nostra società, accedere alla scrittura (nel senso creativo del termine), per ragioni principalmente economiche (editoriali); restano lettori, consumatori, condannati ad una sola prestazione (leggere), a un solo modo di approccio, mentre, come si è visto, è proprio la lettura che richiama naturalmente a scrivere [...] (Barthes, 1998, pp. 287 e 289).

In tal senso, la scrittura è ritrovamento di un linguaggio "prima della lettera", così come la sua lettura procede al "di là del versetto" (Emmanuel Lévinas). Scrittura e lettura *oltre la letteralità*, dunque.

Un testo di scrittura verbale potremmo descriverlo tecnicamente come un ponte un po' instabile sospeso su un vuoto, di cui la frase costituisce la parte iniziale, la piattaforma di avvio, da cui incamminarsi anziché farvi sosta; al di qua della frase, la lingua, l'oggetto di studio del filologo e del linguista, deposito dove trovare l'occorrente per mettersi in viaggio; al di là della frase, l'enunciazione in cui cercare un senso per raggiungere l'altro estremo: l'unico scopo per cui il ponte è stato costruito, che perciò richiede o almeno implica che qualcuno su di esso si arrischi a camminare.

L'azione del leggere è inseparabile da quella dello scrivere – anche in questo caso non intendiamo lo "scrivere alla lettera" (Barthes). La "lettura è scrittura" (ri-scrittura/de-scrittura), come Barthes particolarmente ha sottolineato. Questa operazione di lettura/scrittura è vitale per il testo di scrittura.

Purtroppo, come lo stesso Barthes nota, nell'attuale, coloro che leggono – la massa dei (presunti o sedicenti) lettori, egli intende – non scrivono. Di conseguenza, come Barthes propone, l'unica soluzione di questa "sventura" è ritrovare la disponibilità dell'ascolto, della comprensione rispondente, che è ciò che egli raccomanda: "fare del lettore uno scrittore".

A questo punto potremmo dire che ci sono lettori-consumatori che mantengono lo stato – così come ci sono artisti che mantengono lo stato riproducendolo, e che perciò sono mantenuti dallo stato – e lettori-scrittori, dissidenti della lettura ordinaria, pre-scritta, che credono poco alla permanenza immutabile del testo, metodicamente depurato di tutto ciò che è altro, di ogni eccedenza, pur di essere chiamato per nome ed an-estetizzato nella rappresentazione.

Dal lettore-scrittore dunque ci si aspetta altro: vale a dire che egli sappia rischiare il confronto e che sia disposto a porsi, e a porre ad altri, delle domande che nemmeno sfiorano chi rimane lì "sul pezzo", semplicemente a bocca aperta. Colui che legge sull'onda della scrittura inventa, crea, tenta, traduce, fa una operazione unica e senza replica, scrive reinventando il testo così come colui che scrive reinventa la scrittura, tentativo infinito di celebrare la scrittura nell'atto stesso di renderla come stupefacente invenzione – non includendovi fra coloro che scrivono quegli scrittori che credono che la scrittura sia solamente uno strumento di comunicazione.

Il lettore che invece non riesce ad allontanarsi dal testo, a sottrarsi a certi criteri

didattici, a dogmi estetici e a ideali istituzionali, appartiene alla trama del mondo, intrecciandosi con essa e mantenendo, di fatto, uno stato di fatto.

Il vero lettore, al contrario, – questo vale anche per il lettore-osservatore nella sfera non-verbale – è figurabile come creatore in seconda, anch'egli scrittore di un atto creativo che conduce il testo in dialogo col mondo, leggendo e interpretando. Il lettore-scrittore che opera quest'arte, scrive dell'iconicità del testo, della sua interpretabilità, innescando in esso il gioco della scrittura, intesa, quest'ultima, come stratagemma indiretto di una ricerca senza fine, senza soluzione e, insieme, “infinito intrattenimento” (Blanchot).

Il lettore che non sa far altro che concentrarsi sulla lingua, e che continua a chiamare all'appello le cose nominandole, obbedisce e aderisce alle esigenze e all'edificazione della realtà rappresentazionale. Di contro, il lettore-scrittore che legge traducendo escogita stratagemmi, produce anticorpi, riorganizza la texture del testo in modo che sappia parlare, scrivere, disegnare, modellare – evitando le prescrizioni della ragione dogmatica, tramite un continuo differimento, un movimento che contesti la stessa lingua che impieghiamo acriticamente e che di conseguenza ci riduce a suoi impiegatecci –, la lingua che ci costringe a dire ripetendo termini e significati, per “sentito dire” e “frasi fatte”. La lingua maneggia gli oggetti con segni estranei ad essi, tant'è che “quando dice Mondo, egli [l'uomo] non possiede, dopo tutto, che un bizzarro brandello di visione, e l'arrotonda sulla sua bocca” (Valéry, 2003, vol. II, p. 19).

Il testo iconico è invece intessuto di una scrittura che non dà alcuna possibilità alla lingua di contenerlo, di contrassegnarlo, di bollarlo, di marchiarlo. Ricerca nella visione: il testo iconico cerca indefinitivamente una scrittura di cui tutto ciò che si rende in essa, non è che una traduzione.

Come già osservava Maurice Merleau-Ponty, “intorno ad una intenzione di significare” gli oggetti, “la parola va a taston”:

Se vogliamo comprendere il linguaggio nella sua operazione originaria dobbiamo immaginare di non aver mai parlato, sottometterlo ad una riduzione senza la quale ci sfuggirebbe ancora riportandoci a ciò che esso significa, *guardarlo* come i sordi guardano coloro che parlano, confrontare l'arte del linguaggio con le altre arti dell'espressione, tentare di vederlo come una di queste arti mute (Merleau-Ponty, 1960, pp. 71 e 72).

La scrittura, non aderendo al mondo dell'identico, non può essere detta nelle forme consuete e consuete della lingua. Invece, la scrittura consente di far parlare la lingua, di farla parlare dell'indicibile, dell'inaudibile, dell'invisibile cioè di tutto ciò che questa lingua non riesce a *dire*, di tutto ciò che questa lingua non riesce neppure a concepire.

Ad esempio, per quanto riguarda il rapporto tra pittura e il verbale, Michel Foucault scrive:

Il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice (Foucault, 1966, p. 23).

È bene chiarire che per “linguaggio” Foucault intende il “linguaggio verbale”, cioè il linguaggio della “lingua”, e per “visibile” intende ciò che riguarda la visione, il “percepto” visivo.

Nella riformulazione linguistica, nel movimento dal visuale al verbale, dall'immagine alla lingua, la descrizione non potrà renderci, restituirci ciò che un'opera pittorica ci mette davanti agli occhi. Nel prestare una lingua all'opera, il dire rimane inappagato. Vi è sempre l'incommensurabilità tra verbale e visivo. Nell'irriducibilità della

visione ad ogni tentativo di nominazione, si ripropone l'impossibilità della rappresentazione di configurarsi in ciò che il testo pittorico raffigura, mettendola di fronte, inequivocabilmente, malgrado le sue pretese o proprio tramite esse, ad una raffigurazione inaggrabile.

La scrittura colta nel segno iconico (Peirce), mostrandosi apertamente e in pubblico, è un testo sempre esposto, senza riparo, senza dimora, che non trova giustificazione negli alibi che le logiche ideologiche forniscono e che, peraltro, sono ben garantiti dalla rappresentazione. Benché sia un congegno che si espone, tale tipo di testo tuttavia si mostra senza esporre, mostra la superficie del suo volto senza mai riferire l'oggetto, non lasciandosi dire una volta e per tutte, in modo chiaro, univoco e definitivo: esso si espone così senza spiegare, senza cercare di precisare, pur di non dare ragione, pur di non aderire, alla rappresentazione con genuflessioni, inchini ossequiosi e omaggi solenni.

È evidente che il testo iconico – che altrove, per comodità, ho battezzato “artesto” (Ponzio, 2010) – è un tipo di segno molto complesso e raro e, come ho cercato di descriverlo, esso è dotato di una scrittura distratta e immemore, una scrittura senza memoria e senza dimora, una scrittura in cui i significati s'ignorano reciprocamente e si rendono immancabilmente antipatici alle regole della lingua. Tale tipo di scrittura ha la facoltà di esplorare gli intervalli, di sondare gli intermezzi, di perlustrare gli spazi bianchi, di ascoltare i silenzi, cioè quei luoghi in cui non ci sono nomi né rappresentazioni. In tal senso, il testo/segno iconico si può vedere, si rende visibile ma sarà impossibile *dirlo* nella sua interezza. Come abbiamo detto, a mano a mano che ci si accosta al testo iconico, la parola si perde muta: lo scrittore ne disegna di nuove, tante quante gliene occorrono, senza tuttavia lasciare traccia, in un discorso sempre vago e difettato di parole. Cosicché, il testo iconico, visto nella sua incompatibilità, è un passo incompiuto, un passo senza orma, senza traccia, risultando testo intrattabile, inconsumabile, paradossalmente illeggibile.

Il mondo della rappresentazione non esclude crepe e lacune. Tuttavia, il mondo non è solo l'insieme delle cose, “il mondo degli oggetti”, ma è anche quello dei quadri, delle musiche, dei libri. Come abbiamo accennato, lo spazio bianco della scrittura vale tanto per un testo letterario, quanto per un testo pittorico, che non dipinge le cose bensì le differenze, gli intervalli tra le cose, visibilizzando l'invisibile, in vista del raggiungimento del “nulla liberato” o del “mondo senza oggetti” (Kazimir Malevič), proprio come i suoni “se ne stanno insieme nella musica per rendersi conto del silenzio che li separa” (John Cage).

Marcel Duchamp non restò insensibile all'interessamento per lui da parte di Cage: il 5 febbraio 1968 si recò a Toronto per partecipare a *Reunion*, un concerto costruito attorno ad una partita di scacchi tra lui e John Cage (Furghieri, in «Riga», 5, 1993, p. 233). Del resto, fra i *readymade* di Duchamp, c'è *À bruit secret* (1916): anche qui, il silenzio come tacere, come sottrarsi e rendersi inafferrabile da parte della parola, anche qui il rumore, che non resta tale, perché indecifrabile, intriga e sollecita l'ascolto, il dialogo, la comprensione rispondente (Michail Bachtin). A sua volta, Cage mostra particolare attenzione per l'opera di Duchamp – “tutti gli altri erano artisti, Duchamp raccoglie polvere” (Cage, in *ivi*, p. 89). –, sostenendo che per fare musica bisogna studiare Marcel Duchamp, l'uomo che ha maggiormente contribuito alla rivoluzione dell'arte del XX secolo, e che ha offerto le risposte più radicali al mondo dell'arte e ai suoi prodotti, soprattutto escludendo deliberatamente la funzionalità di ogni messa in opera.

Questa indecifrabilità e questa inafferrabilità del suono e della parola, questa loro messa a tacere – proprio disturbando il silenzio e eludendo il voler sentire – ne ampliano la risonanza:

(*À bruit secret*)

[*À bruit secret*] È il titolo di questo readymade aiutato: un gomito di spago tra due piastre di rame fissate da quattro lunghi bulloni. Dentro il gomito di spago, Walter Arensberg aggiunse di nascosto un piccolo oggetto che fa rumore quando lo si agita. E ancora oggi nessuno sa, neppure io, di che si tratti. Sulle piastre di rame scrissi tre piccole frasi in cui mancavano qua e là delle lettere, come un'insegna al neon quando una lettera non è illuminata e rende la parola incomprensibile (Duchamp, 1975, p. 194).

Questo *readymade*, questo *marchingegno* duchampiano, produce un “rumore segreto”. Ma la sollecitazione all'ascolto non è prodotta solo dal suono, essa è rivolta all'osservatore anche dallo stratagemma del gomito, che instaura rapporti con ciò che è impedito, segregato, occultato, dato che il limite del noto e della conoscenza è il vero motore del senso. La capacità di una semiotica dell'interpretazione aperta sta tutta nel sapersi perdere nel filo del discorso di quel gomito, che fa da paradigma di tutte le opere d'arte.

Nel tacere, ogni opera ha un “rumore segreto”, il “non-detto” che stimola il desiderio di cercare ancora, di scrivere; il “piccolo oggetto che dentro al gomito fa rumore quando lo si agita” è stratagemma e anche metafora, per far riflettere e comprendere che cosa si agita (e agita, intriga, inquieta) e risuona nell'intrigo di ogni opera d'arte. Il compito di una semiotica dell'interpretazione aperta non consiste nel tentare di sciogliere nell'opera d'arte una matassa infinitamente aggrovigliata – spesso non per eccesso di complessità ma per eccesso di semplicità – ma nel contribuire alla sua comprensione rispondente in quanto extra-ordinaria, eccedente, e-norme, e di assecondarla nel suo movimento di messa in crisi dell'attuale, della rappresentazione, della riproduzione dell'identico.

Va precisato che né *À bruit secret*, così come *4'33''* di Cage, hanno la funzione di spiegare qualcosa: nessuna pretesa di spiegare l'arte o la vita, ma solo una tessitura volta ad attrarre, interessare e coinvolgere fino a provocare una lettura che divenga ascolto, ascolto di un rumore segreto (“rumore” nel senso di qualcosa che non si lascia armonizzare, che non accarezza l'orecchio, che non conferma e non compiace l'abituale melodismo), capace di rimettere in rapporto l'identità – di qualsiasi genere essa sia, e sia essa arrogantemente compiaciuta di se stessa, perché rassicurata e garantita (o parossisticamente trincerata in se stessa perché messa in pericolo) nei confronti di quel compartecipe segreto, *the secret sharer* (Conrad), che è il suo ineliminabile *altro*.

Magritte ottiene un analogo effetto in *Le prince des objets* (1927), opera in cui ciò che sembra la tal cosa o tal altra è capace di trasformarsi sotto gli occhi senza soluzione di continuità e senza che lo sguardo possa mai posarsi e riposarsi su un oggetto definitivamente individuato: un autentico attentato al principio di identità.

Faccio attenzione a non dipingere – nella misura del possibile – se non quadri che evochino il mistero con la precisione e il fascino necessari alla vita del pensiero. Pare che l'evocazione precisa e affascinante del mistero consista in immagini di cose familiari, riunite o trasformate in modo tale da far venir meno il loro accordo con le nostre idee ingenu e scientifiche (Magritte, 1979, p. 424).

Dunque, in riferimento a *4'33''* di Cage, possiamo dire che in esso il silenzio è un espediente musicale, un espediente di scrittura, una forma del *tacere*. Il silenzio qui è il limite del suono, che come tale apre e invita a nuove imprevedibili risonanze. Come “tacere”, nel senso bachtiniano, esso non è semplicemente assenza di suono ma suono che tace proprio per essere ascoltato e non semplicemente udito; tacere che, nonostante la mancata vocalità, è enunciazione non iterabile, precisamente enunciazione non

determinata da fattori esterni che ne orientino e ne blocchino il senso; e in questo senso “offerta musicale”, offerta all’ascolto.

In 4’33”, di fatto, il direttore d’orchestra è parte integrante non semplicemente della esecuzione, ma della scrittura stessa, così come lo è il pubblico, inseriti insieme nella stessa cornice. Da un lato, il direttore d’orchestra, visto non più come semplice esecutore, influisce sul testo attraverso i movimenti dei suoi gesti che disegnano nell’aria inaudibili evoluzioni e danno gli attacchi e i tempi giusti agli orchestrali. Dall’altro lato, il pubblico che presta attenzione, in tensione, che attende inutilmente un suono che finalmente rompa il silenzio; un pubblico che dunque diviene partecipe attivo in un dialogo non scelto, ma in cui si trova coinvolto suo malgrado, direttamente coinvolto, compromesso, quasi a impreziosire fortuitamente e irripetibilmente il testo con interventi unici: rumori, mormorii, colpi di tosse, bisbigli, risa, prima trattenute e poi liberate – soprattutto quando il direttore d’orchestra, tra una pausa e l’altra, si asciuga la fronte con un fazzoletto mimando ironicamente la fatica che il pezzo esige – fino all’applauso conclusivo che rende omaggio ad un’opera unica, atto unico di un evento irripetibile.

La provocazione di richiedere un ascolto incondizionato a ciò che è inaudibile (qui letteralmente non udibile) non solo significa decostruire la nozione di musica, cioè sottoporre a riflessione ciò che si dà normalmente per scontato considerando come ovvio e naturale il melodismo corrente, ma vuol dire anche, rischiosamente, non sottostare ai canoni del fare musica secondo le richieste dominanti della comunicazione di massa.

Il “dissapore” tra l’opera d’arte e la comunicazione-informazione è ben descritto da Gilles Deleuze:

Mi dico che avere un’idea in ogni caso non è nell’ordine della comunicazione. [...] la comunicazione è la trasmissione e la propagazione di un’informazione. E un’informazione che cos’è? Non è molto complicato, lo sanno tutti, l’informazione è un insieme di parole d’ordine. Quando venite informati, vi dicono ciò che si presume che voi dobbiate credere. In altri termini, informare vuol dire far circolare una parola d’ordine. [...] Ci vengono comunicate delle informazioni, ci dicono ciò che si presume che possiamo, dobbiamo o siamo tenuti a credere. Nemmeno a credere ma a fare come se credessimo. [...] È questa l’informazione, la comunicazione, e, senza queste parole d’ordine e la loro trasmissione, non ci sarebbe informazione, né comunicazione. Il che equivale a dire che l’informazione è proprio il sistema del controllo.

E aggiunge:

Che rapporto c’è tra l’opera d’arte e la comunicazione? Nessuno. L’opera d’arte non è uno strumento di comunicazione. Non contiene in senso stretto la benché minima informazione. In compenso, c’è una forte affinità tra l’opera d’arte e l’atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l’informazione e con la comunicazione solo in quanto atto di resistenza. [...] Malraux sviluppa un bel concetto filosofico, dice una cosa molto semplice sull’arte, dice che è l’unica cosa che resiste alla morte (Deleuze, 2010, pp. 263-265; v. anche Deleuze, 1983).

Scrivere artisticamente è dunque resistere. Impotente nei confronti della morte fisica, la morte del corpo, con cui condivide però l’evidenziazione del carattere propriamente infunzionale dell’umano operare, ciò a cui l’arte resiste è il carattere thanotocentrico, letale, distruttivo, dell’“attuale”, del “produttivo”, del “reale” (il reale della politica realistica, realistica fino al riconoscimento dell’inevitabilità della guerra). Resistere, ma non solo. Diversamente dalla trascrizione, la scrittura – non soltanto la scrittura artistica –, la scrittura come combinatoria, come bricolage, come ricomposizione, è anche innovazione, rimodellazione, riqualificazione della vita, come pure ricominciamento di una “vita nuova”.

Nella lettura bisognerebbe, quindi, esumare la scrittura dalla bara del “testo che fa testo” e ricondurre il testo verso l’iconicità, rendendolo nella sua originarietà di strumento interpretativo e duplice.

L’intervento di una nuova interpretazione, di una nuova lettura è in grado di invalidare, di riscrivere relazioni precedentemente assunte per immolare la rappresentazione (incaricate di ornare, riprodurre, conservare e mantenere una certa stabilità, la cui estetica confermi la ragion di stato).

Al contrario, se ci si fidasse di una introduzione scritta da uno storico dell’arte, bisognerebbe pensare che esista una parola definitiva, un giudizio inoppugnabile – basti pensare ad alcune affermazioni di eminenti storici dell’arte e direttori di musei, per i quali l’anno 1800 segnerebbe la fine dell’arte; altrettanto sbagliato sarebbe credere che l’arte sia diventata enigmatica e ambigua solo negli ultimi cinquanta/centocinquanta’anni.

Configurato in questo modo, il testo di scrittura, non ubbidirebbe più nelle varie dettature/dittature né alla disciplina politica né alla rappresentazione di stato: uno “stato (an)estetico” nel quale l’idolo garantisce la socialità e l’eguaglianza, e tutela l’uomo in prossimità del trono di un mondo ideologico, un mondo che detesta tutto ciò che disturberebbe una certa quiete pubblica e tutto ciò che metterebbe in dubbio la fede di uno *status quo* eretto sull’esaltazione di ciò che è morale, democratico, conveniente ed eticamente edificante.

Il testo artistico, in particolar modo nella veste letteraria, si discosta dal testo dell’opinione comune, cioè il testo che esige che lo si osservi e lo si rispetti. Il testo così offerto, in questa accezione circolante nei luoghi del discorso, si delinea esclusivamente come mera superficie attraversata da parole impiegate nel ruolo di termini e disposte in modo da imporre un senso veicolato, stabile e, per quanto possibile, univoco, definito, monologico.

Il testo di scrittura nella sua modalità di “écriture avant la lettre” (Lévinas), di scrittura come modellazione primaria antecedente al parlare e alla trascrizione, non è ciò che è scritto, non si fa trovare nell’iscrizione della lettera indelebile. Nell’artesto letterario, nella trama delle lettere disposte nella pagina in maniera lineare, s’intravede un intreccio, si iscrive un abbozzo, si delinea uno stratagemma che conduce al di là del vedere, perché richiede non solo l’uscita dai limiti del proprio orizzonte, ma anche quel distogliere lo sguardo, alzando gli occhi dallo scritto o socchiudendoli, che permette l’ascolto.

In questo movimento l’artesto “parla” indipendentemente dal senso che ha voluto imprimere il suo autore, aggirando ciò che l’autore ha intenzionalmente rilasciato e depositato, contrassegnato e siglato. Mentre il testo ordinario – quel testo che, segnato e marchiato nello scritto, lo autentica e lo sigilla – rientra nell’ordine della restituzione, fa parte del “testo-che-fa-testo”, l’artesto, invece, è un testo che la lettura riscrive, non arbitrariamente, ma in un dialogo inesauribile, che consiste nell’incontro di parole, della parola che parla alla parola che ascolta. Il testo attestato chiede di essere ritrovato, restituito; l’artesto, invece, si perde nel filo del discorso e non lascia alcuna traccia di sé nella materialità delle lettere e nel concatenamento delle parole che la lettura percorre.

La lettura dell’artesto è un’operazione di riscrittura interminabile. Normalmente, il senso di ciò che stiamo leggendo è dato da parti di testo, di righe, di parole che non abbiamo più davanti agli occhi, che abbiamo sorpassato, lasciato dietro, che esistono solo come nostra ritenzione, come ricordo. È in questo superamento dello scritto, in questo protendersi oltre, che il testo, l’artesto massimamente si dà a leggere. Ciò che riteniamo dell’opera è questo lasciarci dietro il testo. Mentre leggiamo, qualcosa ci rimane di sicuro, ma abbiamo, al tempo stesso, cancellato il resto. Ciò accade maggiormente con l’artesto,

che è difficile da ritenere, da conservare, da possedere; e allora il testo che crediamo di aver letto, paradossalmente, non lo abbiamo letto mai.

Ma è proprio questa lettura interminata, che non riesce, col suo contenere, trattenere, ritenere, ad esaurire il testo – questa lettura che, mentre afferra un senso, ne perde inevitabilmente altri e, mentre decide un percorso, ne deve trascurare altri – a permettere al testo di vivere come artefatto, e di vivere nel “tempo grande” di cui parla Bachtin. Nessuna eternità o universalità dell’arte.

Perché non c’è nessuna lettura che possa pretendersi eterna e universale; è, proprio a causa della sua limitatezza, precarietà, parzialità, incompletezza, ma anche volubilità, instabilità, dimenticanza, oblio, che il senso del testo letterario, in genere dell’artefatto, è inesauribile: la sua alterità fuoriesce da ogni identità in cui lo si voglia includere, una identità sempre troppo striminzita per contenerlo, e tenerlo prigioniero ad essa.

Nell’artefatto leggiamo delle parole invisibili, leggiamo traducendo, leggiamo scrivendo, riscrivendo, come trovandoci di fronte ad un libro dalle pagine ancora bianche. Lo spazio bianco della scrittura ne è l’apertura, la porta, l’accesso, una chiave di lettura.

A questo punto, l’obiettivo della scrittura, slegata da ogni scopo e resa nella sua inconsumabilità, non è neanche lontanamente quello di innestarsi nella modernità, nella contemporaneità o, tanto meno, quello di essere alla moda, al servizio dell’“ultimo grido” per cui dovrebbe pre-occuparsi a tutti i costi del suo contenuto di originalità – così facendo si limiterebbe il testo alle sue aspettative, ad un intento preciso di abbindolare il pubblico con le solite menate, provocazioni e scandali.

Dice Calvino:

Perché scrivo?

[...] Perché sono insoddisfatto di quello che ho già scritto e vorrei in qualche modo correggerlo, completarlo, proporre un’alternativa. In questo senso non c’è stata una “prima volta” in cui mi sono messo a scrivere.

Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere (Calvino, 2002, pp. 144-145).

La scrittura riscrive, meglio de-scrive, il testo, emancipandolo dal suo carattere informativo e tipografico, riconsegnandolo alla tavolozza dell’interpretazione, esponendolo a gamme cromatiche non ammesse, ponendolo in dialogo con ciò che è altro dall’identico, operando nei luoghi di sconfinamento e deterritorializzazione di *questo* mondo. La scrittura non pre-scritta è un linguaggio non scritto, che si stacca dalla lettera e si estranea dal suo contesto iniziale assumendo nuove letture non convenzionali.

## Riferimenti bibliografici

- Barthes R., 1998, *Scritti*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino.
- Cage J., 1971, *Silenzio. Antologia da Silence e A Year from Monday*, a cura di E. Pedio, Feltrinelli, Milano.
- Calvino I., 2002, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano.
- Deleuze G., 1983, *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di M. Moscati, Cronopio, Napoli, 2006.  
- 2010, *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino.
- Duchamp M., 1975, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, Absondita, Milano, 2005.
- Foucault M., 1966, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, BUR, Milano, 2001.
- Grazioli E. (a cura di), 1993, *Marcel Duchamp*, «Riga», 5, Marcos y Marcos, Milano.
- Kandinskij W.; Marc F., 1965, *Il cavaliere azzuro*, trad. it. di G. Gozzini Calzecchi Onesti, SE, Milano, 1988.
- Magritte R., 1979, *Tutti gli scritti*, trad. it. a cura di A. Blavier, Feltrinelli, Milano.
- Merleau-Ponty M., 1960, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 2003.
- Peirce C. S., 2003, *Opere*, a cura di M. Bonfantini, Bompiani, Milano.
- Ponzio L., 2010, *L'iconauta e l'artesto*, Mimesis, Milano.
- Valéry P., 2003, *Quaderni*, vol. II, Adelphi, Milano.
- Zingale S. (a cura di), 2005, *La semiotica e le arti utili*, con M. Bonfantini *et alii*, Moretti & Vitali, Bergamo.

