



SEÇÃO: ARTIGOS

Enunciazione non iterabile e interrelazione tra scrittura e immagini del mondo. La parola in dialogo tra segni e altri sguardi: Bachtin, Barthes, Jakobson, Derrida...

Non-iterable utterance and the interrelation between writing and images of the world. The word in dialogue between signs and other views: Bakhtin, Barthes, Jakobson, Derrida...

Enunciação não iterável e interrelação entre escritura e imagens do mundo. A palavra em diálogo entre signos e outros olhares: Bakhtin, Barthes, Jakobson, Derrida...

La enunciación no iterable y la interrelación entre la escritura y las imágenes del mundo. La palabra en el diálogo entre los signos y otras miradas: Bajtín, Barthes, Jakobson, Derrida...

Luciano Ponzio¹

orcid.org/0000-0001-9405-7742
luciano.ponzio@unisalento.it

Recebido em: 05 maio 2021.

Aprovado em: 30 nov. 2021.

Publicado em: 20 abr. 2022.

Riassunto: Produrre e comprendere segni significa partecipare ai processi comunicativi. Il segnico è il campo dell'ambivalenza, della somiglianza, della deviazione, della creatività, in cui tutto si decide per relazioni e pratiche sociali (*io-per-me, l'altro-per-me e io-per-l'altro*, come dice Bachtin). Il testo artistico fornisce la possibilità di cogliere al meglio la struttura dialogica dell'enunciazione. Bachtin mostra come il senso del testo non dipenda dagli elementi ripetibili del sistema di segni con cui è composto (*interpretanti di identificazione*) ma nella sua stessa costituzione, e non solo nella sua manifestazione; esso è situato nei rapporti di rinvio, di differimento (*interpretanti di comprensione rispondente*) che danno luogo ad una catena di testi ad esso antecedenti e ad esso successivi. Nel dispiegare la trama, pur rispettandone regole, forme e strutture, l'enunciazione letteraria del discorso indiretto libero è capace di trasgredirle in un fitto dialogo intertestuale e, diacronicamente, tra autori differenti.

Parole chiave: Alterità. Dialogicità. Enunciazione. Polifonia. Raffigurazione.

Abstract: Producing and understanding signs means participating in communicative processes. The sign is the field of ambivalence, similarity, deviation, creativity, in which everything is decided by social relations and practices (*I-for-me, the other-for-me and I-for-the-other*, as Bakhtin says). The artistic text provides the possibility to better grasp the dialogical structure of utterance. Bakhtin shows how the sense of the text does not connected with the repeatable elements of the system of signs of which it is composed (*interpretants of identification*). The sense of the text is rather connected with the constitution of text and not only in its manifestation. The sense of text is situated in the relations of postponement, of deferment (*interpretants of responsive comprehension*) which produce a chain of texts preceding and following it. In unfolding its plot, while respecting its rules, forms and structures, the literary utterance of free indirect speech is capable of transgressing them in a dense intertextual dialogue and, diachronically, between different authors.

Keywords: Otherness. Dialogicity. Utterance. Polyphony. Depiction.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Università del Salento, Lecce, Italia.

Resumo: Produzir e compreender signos significa participar em processos comunicativos. O signo é o campo da ambivalência, da semelhança, do desvio, da criatividade, em que tudo se decide pelas relações e práticas sociais (*eu para mim*, o *outro para mim* e *eu para o outro*, como diz Bakhtin). O texto artístico oferece a possibilidade de melhor apreender a estrutura dialógica da enunciação. Bakhtin mostra como o sentido do texto não depende dos elementos repetíveis do sistema dos signos com o qual é composto (*intérpretes de identificação*), mas da sua própria constituição, e não apenas da sua manifestação; situa-se nas relações de adiamento, de diferimento (*intérpretes de compreensão respondente*) que dão origem a uma cadeia de textos que o precedem e que o seguem. Ao desdobrar a sua trama, respeitando as suas regras, formas e estruturas, a enunciação literária do discurso indireto livre é capaz de transgredi-las em um diálogo intertextual denso e, diacronicamente, entre diferentes autores.

Palavras-chave: Alteridade. Dialogicidade. Enunciação. Polifonia. Afiguração.

Resumen: Producir y comprender los signos significa participar en los procesos comunicativos. El signo es el campo de la ambivalencia, de la similitud, de la desviación, de la creatividad, en el que todo se decide por las relaciones y las prácticas sociales (*yo-para-mí*, el *otro-para-mí* y *yo-para-el-otro*, como dice Bajtin). El texto artístico ofrece la posibilidad de comprender mejor la estructura dialógica de la enunciación. Bajtin muestra cómo el sentido del texto no depende de los elementos repetibles del sistema de signos con los que se compone (*intérpretes de identificación*) sino en su propia constitución, y no sólo en su manifestación. El sentido del texto se sitúa en las relaciones de postergación, de aplazamiento (*intérpretes de comprensión respondiente*) que dan lugar a una cadena de textos que le preceden y le siguen. Al desplegar su trama, respetando sus reglas, formas y estructuras, la enunciación literaria del discurso indirecto libre es capaz de transgredir las mismas en un denso diálogo intertextual y, diacrónicamente, entre diferentes autores.

Palabras clave: Alteridad. Dialogicidad. Enunciación. Polifonía. Afiguración.

1 Enunciazione e alterità

Dal punto di vista semiotico, lo studio della produzione e dei processi della comunicazione sociale conducono all'inseparabilità tra segno e ideologia. L'esistenza di un segno non è semplicemente *riflessa* ma *rifratta* (VOLOŠINOV, 1929; vedi anche Id. 1926 e 1930). In questa rifrazione gioca il ruolo determinante l'alterità (PONZIO, L., 2020). La produzione di un segno non è mero processo di identificazione; i segni non sono dati una volta e per tutte. Il pericoloso potere di assimilazione renderebbe le cose identiche le une alle altre, uniformandole, facendone smarrire la singolarità. Il mondo senza alterità si ridurrebbe

così a una massa omogenea, alla smorta figura del Medesimo, dell'identico e della sua rappresentazione, imitazione, riproduzione. Tuttavia, l'antipatia dell'altro ne impedisce l'assimilazione. Produrre e comprendere segni significa partecipare ai processi comunicativi. Il segnico è il campo dell'ambivalenza, della dissimiglianza, della deviazione, della creatività, in cui tutto si decide per relazioni e pratiche sociali: *io-per-me*, *l'altro-per-me* e *io-per-l'altro* (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 26-167).

Il Circolo bachtiniano – considerato oggi alle origini della semiotica sovietica – ha dimostrato che è il testo artistico a fornire la possibilità di cogliere al meglio la struttura dialogica dell'enunciazione. Nella prospettiva di Bachtin, riferita all'accentuazione o all'orientamento dell'*enunciazione*, intesa come *cellula* viva del parlare, e caratterizza dalla *risonanza*, o alla caratteristica della modalità specifica del genere di romanzo indicato come *polifonico*, non ci sono separazioni tra le sfere della produzione dei testi che ne impediscono l'attraversamento e il rinvio alle caratteristiche di una dall'una all'altra per comprendere le caratteristiche specifiche di ciascuna: "Sono l'interrelazione fra i generi primari e secondari e il processo di formazione storica di questi ultimi a gettare luce sulla natura dell'enunciazione (interrelazione fra la lingua e l'ideologia, la concezione del mondo)" (BACHTIN, 1988 [1952-1953], p. 245-290). Bachtin dimostra come il senso del testo non dipende dagli elementi ripetibili del sistema di segni con cui è composto (*interpretanti di identificazione*). Nella sua stessa costituzione, e non solo nella sua manifestazione, esso è situato nei rapporti di *rinvio*, di differimento (*interpretanti di comprensione rispondente*) che danno luogo ad una catena di testi ad esso antecedenti e successivi, rientranti in una determinata sfera, relativa al tema trattato, al genere testuale, ad un determinato settore disciplinare. Vološinov (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 270-333) definisce l'*enunciazione* un "contesto di vita" più o meno ampio, *potenziale patrimonio sociale della vita umana*. L'enunciazione è realizzabile solo in uno spazio dialogico, in un contesto. Nonché,

tale *dialogicità*, si realizza solo in una *relazione intercorporea*, come Bachtin stesso ci insegna riprendendo a pre-testo Rabelais (1979a) e riattualizzandone certe *figure* "estetiche": il *riso*, il *corpo grottesco*, il *carnevalesco*, l'*ambivalenza*, il *mondo alla rovescia*, l'*intercorporeità*, ecc.

La scrittura letteraria ha ampiamente dimostrato questa dialogicità nelle forme miste di riportare il discorso, ascoltando voci e focalizzando di esse centri di valore differenti. Bachtin evidenzia la *peculiarità* e il *ruolo* del *carattere dialogico* già quando analizza una poesia del 1830 di Puškin, *Rasluka* (BACHTIN, 1988), per poi ritrovarli realizzati nella letteratura nell'ambito del *romanzo polifonico* di Dostoevskij (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014). Dunque non solo il romanzo può essere dialogico, come Bachtin mostrerà nel libro del 1929 dedicato appunto a Dostoevskij, ma anche il genere lirico: anche qui si sentono altre voci all'interno di una sola voce, e tali voci provengono da centri di architettoniche diverse.

Il *discorso indiretto libero* (variante dei discorsi rappresentazionali, *indiretto e diretto*) è una di queste strategie letterarie emancipanti per far sì che un testo sia considerato *artistico*, dialogico, una sorta di enunciazione non iterabile. La scrittura letteraria è una *scrittura pittorica* non sempre *lineare*, se consideriamo, come ci insegna Vološinov (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014), la differenza tra "stile lineare" e "stile pittoresco", quest'ultimo capace di indebolire i contorni rigidi di corpi chiusi e separati, ovvero l'immagine del Medesimo nel mondo dell'Analogo, per usare una espressione di Michel Foucault (2001). Come spiega Vološinov, tale indebolimento dei contorni non avviene nella forma "retorica", laddove si esige una percezione ancora chiara delle frontiere tra *discorso proprio* e *parola altrui*, ma appunto nel *discorso indiretto libero*. Nel dispiegarne la trama, pur rispettandone regole, forme e strutture, l'enunciazione letteraria del discorso indiretto libero è capace di trasgredirle in un intenso dialogo. Vološinov ci dice ancora, in riferimento alla letteratura, che, per quanto riguarda la distinzione tra lo "stile lineare" e "stile pittoresco" della trasmissione della parola altrui, nel primo caso si percepisce

solo il *che cosa*, mentre il suo *come* rimane al di là della soglia della percezione; invece, nel caso della seconda tendenza, la parola altrui viene caratterizzata da una certa "coloritura", in cui si "percepiscono non solo ciò a cui si riferisce e ciò che intende il suo contenuto, ma anche tutte le particolarità linguistiche della sua incarnazione verbale" (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1737); l'impulso dello *stile pittoresco* è quello di "indebolire i confini dell'enunciazione" e "può avere origine dal contesto dell'autore, il quale permea la parola altrui delle sue intonazioni, del suo humor, della sua ironia, del suo amore o del suo odio, del suo entusiasmo o del suo disprezzo" (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2014, p. 1739).

2 Enunciazione e raffigurazione

L'enunciazione può avvenire sia nel testo verbale che nel testo non verbale.

È interessante che in russo i sostantivi *zapis'* (*scrittura* ma anche *iscrizione, registrazione, incisione*) e *živopis'* (*pittura*) sono riuniti nel verbo russo *pisat'* che traduce insieme 'scrivere' e 'dipingere'. *Pittura* e *scrittura* sono dunque arti sorelle. La *pittura* è *scrittura*, che si legge in modo combinatorio e non successivo. Tale relazione verrà approfondita, come vedremo più avanti, da Barthes nella sua "trans-linguistica", ossia una linguistica che scavalca se stessa e che passa dalla *scrittura del leggibile* alla *scrittura del visibile*, dal testo verbale al testo non-verbale, orientando il suo interesse per l'immagine ricercata nei linguaggi della pubblicità, della fotografia, del cinema, della *pittura*, dell'architettura, della moda ecc.

Anche Bachtin, per spiegarci l'*exotopia*, intesa come primo movimento di distanziamento, grande o piccolo che sia ma *necessario per guardare e guardarsi* da una posizione altra e per raffigurare la realtà da un punto di vista eccedente rispetto all'ideologia dominante, fa riferimento a un genere artistico extralinguistico, ancora ad una immagine, questa volta ricavata dalla *Pittura*, ossia il ritratto. Nella *pittura*, l'*autoritratto*, infatti, è un genere testuale che si presta bene a evidenziare questo paradossale luogo di *non* rappresentazione, di *raffigurazione* "non lineare" ma "pittoresca", *figu-*

rale, direbbe Deleuze (2004), in contrapposizione alla figurazione, all'illustrazione. Si scrive dunque come se si stesse dipingendo, creando immagini, dosando le parole, così come i colori sono dosati in pittura, tra toni e tonalità, orchestrando voci e colorazioni. Bachtin, a proposito dell'autoritratto, scrive:

Il primo obiettivo dell'artista che lavora a un autoritratto è appunto *depurare l'espressione dal volto riflesso*, il che è possibile soltanto se l'artista occupa una salda posizione fuori di sé e trova un autore autorevole e fedele ai propri principi: è *l'autore-artista* come tale che vince l'autore-uomo (BACHTIN, 1988, p. 31).

Considerando il termine 'auto-ritratto' come *ritrar-si* (DERRIDA, 2003 [1990]; NANCY, 2014, 2002 [2000]), *ritrattar-si*, fino a *mal-trattarsi* pur di eliminare l'io, il *Medesimo* – laddove nella parola bifronte 'esecuzione' sta anche l'atto crudele di messa a morte, non solamente quello di *messa in opera* –, non per parlare d'altro tutt'al più *per essere parlati*, risuonare d'altro, di contro a quella immagine di sé riflessa come in uno specchio, mimesi di un'immagine sé-dicente, che dice se stessa e crede pure di dire, e pertanto un'immagine che s'impone allo sguardo, un idolo che si mette in posa. Nel genere autoritratto l'immagine dipinta invece non "ri-posa" come potrebbe accadere più facilmente nell'atto di scattare una fotografia, ovvero laddove la posa viene imposta per immortalare e mortificare l'oggetto inquadrato. Nel rapporto fotografia-morte, la fotografia è sempre un'immagine che vuole conservare la vita ma riproduce la morte, direbbe Barthes (1980), e mostrerebbe scarsi sviluppi, almeno all'inizio e soprattutto in un certo tipo di fotografia legata e impiegata alla riproduzione dell'identità. La fotografia così *si sviluppa* senza ulteriore *sviluppo*.

L'autoritratto come *autoritrarsi*, *trarsi fuori*, *vedersi come altro*, è prima di tutto autoritratto dell'altro (NANCY, 2014, 2002 [2000]), qui nel doppio movimento tensionale, vale a dire: *l'altro ritratto* significa sia *l'altro che viene riprodotto*, sia *l'altro che si ritrae dall'essere ritratto*. In questa tensione del *ritrarsi*, *autore* ed *eroe* non coincidono. L'autoritratto è dunque il paradigma del testo artistico bifronte, non costretto a scelte

oppositive: discorso diretto/discorso indiretto, oggettiva/soggettiva, significato/significante, figura/sfondo, forma/contenuto, ecc. L'autoritratto è un continuo attentato al principio di identità. L'autoritratto è ciò che non aderisce all'immagine che ripiega sul verbo essere, ma rinvia e rilancia il senso nella direzione di un'alterità non relativa ma assoluta, laddove l'altro è l'inaspettabile per eccellenza: ciò o colui che non ti aspetti, e in questo incontro-evento, per apparizione e non più legato al mondo delle apparenze, si rivela in tutta la sua ineliminabilità. L'autoritratto rinvia l'autore stesso a *vedersi come altro*, e non più come identico. La sua immagine non aderisce più punto per punto con l'immagine *reale*, *realistica*, *ufficiale*, *seria*, ma considera di essa solo alcuni punti, alterandone dettagli, particolari che la caratterizzano e la caricaturizzano in una immagine *che si fa immagine*, appunto, *raffigurazione* (in russo *izobrazenie*, di cui *obraz* significa *immagine* ma anche *forma*), una somiglianza iconica differita e non più concepita in una *immagine-idolo* come filiazione di identità e differenza. Nell'idolo il soggetto si specchia, perché non si oltrepassa, ma resta fermo e confermato nella sua identità. L'idolo facendo da specchio all'io, impedisce che l'autore possa uscire dalla visione ridotta che egli ha di se stesso. Bachtin descrive molto bene il rapporto fra l'io e lo specchio. Esso è identico al rapporto fra l'io e l'oggetto idolo:

Apparentemente qui ci vediamo senza alcuna mediazione, ma non è così; noi restiamo in noi stessi e vediamo il nostro riflesso; noi vediamo soltanto il nostro aspetto esteriore; la nostra posizione davanti allo specchio è sempre piuttosto falsa: poiché ci manca un approccio a noi stessi dal di fuori [...] (BACHTIN, 1988, p. 30).

Come nello specchio, nell'idolo il soggetto si specchia senza possibilità di *ritrarsi*, senza possibilità di una visione trasgredente, eccedente, come quella del *ritratto* e dello stesso *autoritratto*, che richiedono invece una posizione *fuori di sé*, ovvero fuori dal significare per sé, non più un rapporto di identificazione, ma di alterità, non da un punto di vista *oggettivo* e *diretto*, ma da un punto di vista *oggettivato* e *indiretto*.

La ricerca artistica stessa può essere rias-

sunta nel passaggio dall'*idolo* all'*icona*, dalla *rappresentazione* alla *raffigurazione* (PONZIO, L., 2016a). La concezione della *raffigurazione* di Bachtin, espressa in termini di *rapporto dialogico*, in termini di *alterità*, di *responsabilità*, di *exotopia*, di *incompibilità*, non è che un complesso di idee estetiche che *derivano* dalla tradizione delle icone e dalla loro contrapposizione all'immagine-idolo, contrapposizione che permise al culto delle icone di riportare la vittoria sugli iconoclasti nel secondo Concilio di Nicea (787). Ecco perché la concezione estetica bachtiniana, che nello studio dell'arte verbale, respinge le nozioni di *rappresentazione*, di imitazione, di immedesimazione, di riflesso, avvalendosi di quella di *raffigurazione*, risulta facilmente trasponibile nello studio delle arti figurative. Scrive ancora Bachtin:

L'oggettivazione etica ed estetica ha bisogno di un potente punto di appoggio fuori di sé, in una forza effettivamente reale, dal cui interno io mi possa vedere come altro (BACHTIN, 1988, p. 29).

L'autoritratto è, pertanto, un genere e un testo estremamente dialogico, dove l'alterità si manifesta in tutte le sue gamme espressive. Qui l'autore si colloca necessariamente in una situazione exotopica di ascolto come *altro di sé* (mostrando come vorrebbe essere a se stesso), e con *l'altro fuori di sé* (come vorrebbe mostrarsi agli altri ma anche come gli altri vedrebbero lui stesso).

3 Enunciazione e scrittura

Se Bachtin ci ha parlato in termini di *exotopia* nella creazione verbale, un autore come Roland Barthes ci ha indicato la *distanza* necessaria per *ascoltare* (BARTHES; HAVAS, 2019) anche la scrittura del visibile, non solo del leggibile (BARTHES, 1985), configurando una sorta di trans-linguistica nel segno del senso ottuso, e avvertendoci che *scrivere* non è *trascrivere* (BARTHES, 1986). Analogamente Bachtin, d'altro canto, ci dice che *raffigurazione* e *rappresentazione* non sono la stessa cosa. Barthes (1986) individua tre pratiche: *il parlare*, *la trascrizione* (o *scrizione*) e *la scrittura*. Nel *parlare*, tattica *ludica* e *teatrale*, l'"esposizione" del pensiero diventa pericolosa perché immediata,

dacché non si lascia riprendere: "lottiamo a cielo aperto con la lingua", in una serie di richiami in cui "un corpo cerca un altro corpo" (BARTHES, 1986, p. 4), per *agganciare* l'altro e in un discorso che "prenda" l'altro, verificando di volta in volta che ci ascolti (funzione fatica). Nella *trascrizione* si perde il *corpo* in favore del *pensiero*, in una sorta di *messinscena delle idee* (in cui la frase diventa gerarchica nella *subordinazione* grammaticale) e "riscrivendo quello che abbiamo detto, ci proteggiamo, ci sorvegliamo, ci censuriamo" (BARTHES, 1986, p. 4). Ciò che nelle tre pratiche – *il parlare*, *la scrizione*, *la scrittura* – ritorna nella *scrittura* è il *corpo* e "la scrittura crea un senso che le parole non hanno in partenza" (BARTHES, 1986, p. 8).

Da un certo punto di vista trans-linguistico e semiotico il testo di scrittura non ha più a modello la frase: "la frase, si sa, è un limite, una frontiera nel linguaggio" (BARTHES, 1998 [1993-1995], p. 268-269). La linguistica della *frase* si interessa soltanto a due delle tre dimensioni del segno verbale: la *sintattica* – *sintassi* e *fonologia* – e la *semantica* ma ignora la *pragmatica*, cioè ciò che riguarda il senso, l'orientamento della parola viva verso la *comprensione rispondente*, la sua richiesta d'ascolto, l'intenzione che la muove e la anima. La *frase* è priva di senso, non ha contesto, non ha sottinteso, non ha intonazione, non è di nessuno e non è rivolta a nessuno; non ha né tempo né luogo; non esprime nessuna valutazione, può essere ripetuta infinitamente restando assolutamente invariata. È noto ormai, per via di certi studi semiotici, che la scrittura letteraria, pittorica, poetica, artistica in generale, assume come oggetto di studio (l'*eroe* bachtiniano) non il *contenuto* ma la *forma*, non il *che cosa* è detto ma il *come* è detto. In poesia, direbbe Jakobson, non c'è rima senza il ritmo, non c'è il *senso* senza il *suono*; Bachtin fa notare che non c'è *frase* senza *enunciazione*, ed è il *tono* che fa la voce (non solo la musica).

L'enunciazione è irripetibile, inevitabilmente contaminata da diversi fattori: il tono della voce, i gesti che l'accompagnano, il ruolo di chi parla e di chi ascolta, il contesto, il sottinteso, ecc. che ne orientano il senso. L'*enunciazione*, così come

la intendono Bachtin e il suo Circolo, non si lascia dunque leggere una volta e per tutte e, proprio a partire da questa paradossale *illeggibilità*, ci dice Barthes, si è compreso che è proprio ciò che non *si legge* a produrre il *piacere* dei grandi racconti (BARTHES, 1999, p. 81).

Il testo letterario fornisce la possibilità di cogliere in pieno la struttura dialogica dell'enunciazione che, osservata dai generi esterni alla letteratura, ivi comprese le scienze del linguaggio, viene colta soltanto in maniera superficiale e appiattita. Nel testo letterario, l'enunciazione esce dal contesto limitato e dall'orientamento prevalentemente monologico del suo impiego per uno scopo determinato, secondo cui non conosce altre relazioni che quella con il suo oggetto e con le altre enunciazioni del suo contesto. Essa entra invece nel contesto del testo di scrittura che la raffigura e con cui interagisce acquistando uno spessore dialogico che i testi dei generi del discorso primari, semplici, diretti, oggettivi, non riescono a rivelare né a provocare. Vološinov (2014 [1926]) considera l'enunciazione un "contesto di vita", più o meno ampio, che può riguardare un gruppo, una comunità, una nazione, una cultura, ecc., che possono avere una durata temporale diversa, possono valere per anni o per intere epoche, oppure possono attraversare i secoli e diventare patrimonio sociale della vita umana. Un genere testuale è un modello di costruzione del testo, un tipo di pratica testuale, di pratica significativa oggettivamente fissata nella cultura. Rispetto ai testi della produzione ordinaria, i testi della creatività artistica, benché possano anch'essi divenire ripetitivi e routinizzati e adattati passivamente a cliché del genere testuale, possono maggiormente produrre innovazioni nella modellazione del mondo. Ciò perché il genere stesso prevede che essi siano capaci, almeno potenzialmente, di una visione che si spinga oltre il mondo già costituito: una capacità inscritta nel genere stesso, indipendentemente dalle sue realizzazioni effettive.

4 Scrittura e linguaggio all'infinito

Derrida dedica a Barthes un saggio-omaggio,

intitolato "Le morti di Roland Barthes", pubblicato nel settembre 1981 in *Poétique*, ripreso nel primo numero di *Psyché* (BARTHES, 2008) e successivamente in *Ogni volta unica, la fine del mondo* (BARTHES, 2005). Un testo che rievoca le morti di Barthes (la madre, la fotografia, la memoria, la sua stessa morte) ma soprattutto in cui riecheggia ciò che univa Barthes e Derrida in una comune riflessione: la scrittura. *Scrittura* che si ritrova anche al centro delle loro prime pubblicazioni: *Il grado zero della scrittura* (BARTHES, 1982) e *La scrittura e la differenza* (DERRIDA, 1971) – lo stesso anno, 1967, viene pubblicato, di Derrida, anche *La voce e il fenomeno* (DERRIDA, 1968).

Il testo artistico in quanto scrittura mostra come suo atto di resistenza la sua paradossale "illeggibilità" (BARTHES, 1975, 1973) e "inconsumabilità", direbbe Pasolini (2005 [1969]) in riferimento alla poesia (2005 [1969]). Ma nella inscindibilità del rapporto lettura-scrittura, l'attività di scrivere comporta già un atto di resistenza, tant'è che Roland Barthes si domanda a un certo punto: "che cos'è la scrittura?" *La scrittura è ciò che resiste alla lettura* (BARTHES, 1998 [1993-1995], p. 287). Tale resistenza è dunque instillata nell'atto di scrivere. L'atto di resistenza nella scrittura letteraria – *scrivere per non morire* (BLANCHOT, 1982); *l'arte è ciò che resiste alla morte* (DELEUZE, 2010) – permette anche una r(i)esistenza, una *renaissance*, ossia rivivere una seconda vita (non *ufficiale* ma ugualmente possibile), una rinascita sorta proprio dalla visione artistica, non altro che luogo di sperimentazione e sistema di modellazione di nuovi mondi possibili. Dunque la scrittura si fa portavoce della visione: *si scrive per vedere* (DERRIDA, 2016 [1979-2004]). Lo sapeva bene Bachtin nel momento in cui è egli stesso a lanciare la sfida di portare nella vita ciò che si è scoperto nell'arte.

La rinascita nell'arte è vissuta da un artista molto amato anche da Bachtin: Marc Chagall. In *Ma Vie* (1998 [1931]), in una memoria impossibile, Chagall ricorda di esser nato morto il giorno della sua nascita ma di nascere una seconda volta nel giorno dell'incontro con la pittura. Sicché se l'universo fisico si ferma con la morte, la scrittura

letteraria resiste: *scrivere è vivere* in una condizione di isolamento, tra scrittura e morte, ci dice Foucault (2004 [1963]) lettore di Blanchot che, a sua volta, riprende Kafka (BLANCHOT, 1983) ma anche del *mito fragile* e *figura infigurabile* di Narciso (BLANCHOT, 1990), divenuto metafora del *non-riconoscimento* nel rapporto tra amore e morte, fascino mortale di un'alterità che si *riflette* nel gioco di ogni scrittura in cui, ancor prima del lettore, è lo scrittore stesso a ingannarsi. In altre parole, Foucault (2004 [1963], p. 4) ci dice che all'autore spetta il ruolo di morto nel gioco della scrittura; più elegantemente Bachtin ci insegna che *l'autore-uomo* deve "indossare la veste del tacere" (BACHTIN, 1988, p. 367).

La letteratura non è il linguaggio che si avvicina a se stesso fino al punto della sua bruciante manifestazione, ma è il linguaggio che si colloca il più lontano possibile da se stesso; e se in questo suo porsi "fuori di sé" svela il proprio essere, questa improvvisa chiarezza rivela uno scarto più che un ripiegamento, una dispersione più che un ritorno dei segni su loro stessi (FOUCAULT, 1998, p. 14).

La scrittura è inevitabilmente esposta a questo rischio; solo una scrittura dal tratto arrischiato è una scrittura scrivente e a partire da questo suo movimento, protesa in avanti, si disegna uno spazio che ancora non c'è ma che si rende visibile nel suo farsi scrittura, inoltrando sempre un po' più in là il suo *tratto* (interessante che, in portoghese, 'tratto' si traduce con *traço* ma anche con *risco*) rispetto al visibile, al possibile, al dicibile, all'udibile. La scrittura è questo movimento arrischiato, dove l'incontro con l'altro può essere sintetizzabile nel *tratto-rischio* distintivo dell'arte: una scrittura arrischiata, nella figura del cieco/scrittore, è una scrittura di scoperta, una scrittura inaugurale (DERRIDA, 2003). Arrischiata anche secondo la rilettura di un Narciso (per niente narcisista), non innamorato di sé, della propria identità e che, non riconoscendosi come io nell'immagine di quel volto riflesso sulla superficie dell'acqua, si arrischia nell'abbandono di un abbraccio che incontra l'altro.

La scrittura letteraria è un *linguaggio all'infinito* (FOUCAULT, 2004 [1963]) e *Le Mille e una notte*

di Shahrazād, ci ricorda Foucault, è solo uno dei tanti esempi. In termini bachtiniani potremmo parlare di *cronotopo letterario* in grado di sospendere per pagine e pagine il fluire inesorabile del tempo relativo (il cronotopo quotidiano): nella scrittura letteraria, per non morire, quel che *conta* è il *racconto* di una *scrittura interminabile* (*incompibile*, direbbe Bachtin). Foucault (2004 [1963], p. 79) non manca di menzionare anche *Il miracolo segreto* di Borges e il suo protagonista, anch'egli uno scrittore, l'ebreo di Praga Hladik che protrae smisuratamente il secondo della propria morte grazie alla scrittura letteraria, intesa come *linguaggio all'infinito e infinito intrattenimento* (2015), indomabile, proteiforme, impossibile, laddove la parola sfugge a ogni misura, smette di coincidere con se stessa e capace di travalicare i suoi giustizieri – anche qualora si trattasse della "giustizia" nazista.

La scrittura è in grado di prolungare, di sospendere il tempo, come annota Paul Valéry nei *Cahiers* (1985, p. 265):

Io non sono scrittore, – *scrivano*, poiché non m'interessa e mi esaspera scrivere quello che ho visto, o sentito o colto. Questo per me è cosa fatta. Prendo la penna per l'avvenire del mio pensiero - non per il suo passato. Scrivo per vedere, per fare, per precisare, per prolungare - non per duplicare ciò che è stato. [...] Scrivere [...] è prepararsi a scrivere in qualche impossibile giorno. Scrivere, con non so quale linguaggio [...].

"Scrivere, con non so quale linguaggio" significa reinventare la scrittura stessa, *scrivere la scrittura*, una *scrittura sulla scrittura*, una *scrittura al quadrato* direbbe Derrida (2016 [1979-2004]). E nell'atto di *scrivere/vedere* non posso *pre-vedere*, anticipare il tratto scrivente, se non correndo rischi, arrischiandosi continuamente, laddove la relazione con l'alterità è inanticipabile. Correre il rischio, arrischiarsi, fa parte del gioco della scrittura, parte ludica, tipica del linguaggio infantile, che l'adulto dimentica aderendo alla vita seria. Ciò permette alla scrittura di essere scrittura di ricerca. La posta in gioco è alta, un gioco d'azzardo: è scrittura che osa l'inosabile, che si arrischia abduktivamente come attività di ricerca, procedendo per ipotesi e inferenze. Creare uno spazio

testuale non significa allargare l'orizzonte della scrittura solo sul piano "letterale" ma soprattutto in considerazione del valore estetico di un'opera (misurabile come *letterarietà*), di un tratto scrivente che ci permetterebbe finalmente *di vedere, di ascoltare* la parola altra.

5 L'io e il non-io: autore ed eroe in Majakovskij

Di particolare interesse, giuntamente alle prime opere di Bachtin *Arte e responsabilità* (1919) e *Per una filosofia dell'azione responsabile* (1920-24a), è la configurazione di una visione filosofica del mondo legata alla poetica di Majakovskij. La *questione Majakovskij-Bachtin* non è stata ancora posta, o perlomeno è sembrata spesso scontata da parte di alcuni ricercatori sostenitori del fatto che Majakovskij non abbia suscitato alcun interesse scientifico da parte di Bachtin. Ciò troverebbe in parte riscontro nella lunga intervista-dialogo fatta a Bachtin (2002 [1973]), giacché il desiderio del giornalista Duvakin di voler condurre il discorso sul tema Majakovskij incontrava una certa "resistenza" nelle brevi e indicative risposte del filosofo: risposte limitate a mettere in evidenza una "certa" grandezza del poeta Majakovskij, esaltandone il carattere "canevaresco" – "in lui il 'mistero' il 'buffo' sono dappertutto" –, ma allo stesso tempo gli rimproverava di essere diventato ad un certo punto stereotipato e falso, ossia "un poeta di Stato" (BACHTIN, 2002 [1973], p. 213, 248-249). Bachtin non iniziò mai a sviluppare le idee sulla poetica di Majakovskij, e forse la ragione che lo ha frenato era proprio il mito ideologico sovietico del poeta.

Tuttavia, l'archivio di Bachtin contiene una sorta di sinossi in un suo manoscritto: un piccolo taccuino della fine degli anni '40 (BACHTIN, 1996b, P 48-62), in cui l'opera di Majakovskij è inclusa nell'orizzonte dei problemi che interessavano Bachtin in relazione a Rabelais, Gogol' e Dostoevskij. Il manoscritto, "<O Majakovskom>" (BRAIT,

2016, p. 191-224), inizia con due piccoli frammenti intitolati da Bachtin "K voprosam teorii romana" [Problemi sulla teoria del romanzo] e "K voprosam teorii smecha"; [Problemi sulla teoria del riso] e che occupano i primi due fogli (tre pagine e mezza) di un quaderno. Dopo un piccolo intervallo, segue un frammento più grande e senza titolo, che continua su fogli singoli attaccati al quaderno, dedicato al lavoro di Majakovskij (BACHTIN, 1996b, p. 424-457).

Non è casuale che frammenti sulla teoria del romanzo, sulla teoria del riso e il profilo di un articolo su Majakovskij siano stati ritrovati uno accanto all'altro e nello stesso taccuino. Tra loro c'è una certa connessione concettuale: nel frammento sulla teoria del romanzo si presta molta attenzione alle origini di questo genere e al riso nelle sue forme familiari e carnevalizzate; nel secondo frammento, il riso è considerato una delle manifestazioni più importanti del *materiale organico* della vita e che rappresenta, secondo Bachtin, l'essenza e la specificità del romanzo; mentre negli abbozzi su Majakovskij dominano, ruotano con i loro diversi volti, le categorie di *romanizzazione e carnevalizzazione* della letteratura. Teplova e Pank'kov, a commento dei frammenti nella sezione degli apparati del vol. 5 delle *Opere Complete* di Bachtin in russo, spiegano che gran parte di questi argomenti scientifici sono stati successivamente sviluppati da Bachtin a cavallo degli anni 1930-1940, quando il filosofo russo scrisse un libro, ultimato e consegnato a una casa editrice, purtroppo prima dell'inizio degli anni bellici e successivamente andato perduto: *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*² (1936-1938) che trova legami in "Slovo v romane" [La parola nel romanzo] (1934-35)³, in "Iz predystorij romannogo slova" [Dalla preistoria della parola romanzesca] (1940) e nel romanzo come genere letterario "Epos e roman" ["Epos e romanzo"] (1938-1941), come pure nella prima edizione del libro (con evidenti richiami

² Ne resta traccia nel frammento "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma" Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo, in Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Mosca, Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1979, p. 199-249; tr. it. di C. Strada Janovič, "Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo" in Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 195-244.

³ Integrato successivamente in *Voprosy literatura i estetiki* [Problemi di letteratura e di estetica] Mosca, Izdatel'stvo "Chudožestvennaja literatura", 1975; tr. it. di C. Strada Janovič, "La parola nel romanzo" in Bachtin, *Estetica e romanzo* Torino, Einaudi, 1979b, p. 67-230.

nel titolo) *F. Rable v istorii realisma* [*F. Rabelais nella storia del realismo*] (1940), preparato per la dissertazione della tesi di dottorato. Si potrebbe anche definire il genere del frammento di Bachtin "Pensieri sul romanzo", che conducono a Rabelais e, viceversa, da Rabelais a una nuova comprensione del romanzo, benché non abbiano preso una forma definitiva e non fossero destinati alla pubblicazione, rispecchiano una delle fasi della intera formazione di nuovi concetti del filosofo russo. Le problematiche sono solo abbozzate teoricamente, non si tenta di presentarle coerentemente, neanche di risolverle. Nonostante ciò, i frammenti diventano tasselli interessanti nel quadro complessivo dell'opera di Bachtin donandoli un tocco in più, in una *architettura del pensiero*.

Se Bachtin si è occupato prevalentemente di letteratura, Jakobson (PONZIO, L., 2015) è stato colui che ha valorizzato il linguaggio poetico e i suoi interpreti, Chlebnikov, Kručënych e Majakovskij su tutti. Tra Bachtin e Jakobson ci sono punti di incontro soprattutto nel rapporto che intercorre tra *autore-uomo/autore-creatore/eroe*. Jakobson (1978) insiste particolarmente, ricostruendo il suo percorso nello studio del linguaggio verbale, sul ruolo centrale della *funzione poetica*: la *funzione poetica* è all'opera in ogni messaggio verbale, è una delle funzioni essenziali del linguaggio, che appare necessariamente nella parola, in qualsiasi enunciazione, quale cellula viva del discorso (in contrasto con la frase, cellula morta della lingua): "Senza la funzione poetica, il linguaggio è morto. L'attività dei segni verbali scompare. Il linguaggio diviene del tutto statico. La funzione poetica introduce un dinamismo nella vita del linguaggio" (JAKOBSON, 1974, p. 18).

Jakobson individua, nell'opera di Majakovskij, alcuni temi ricorrenti: *l'amore, il suicidio, il gioco, la morte, la resurrezione, l'irrazionale*, e li riorganizza in una sorta di simbologia. Pur lavorando con i versi secondo i metodi dell'arte d'avanguardia, Majakovskij non può essere annoverato tra gli artisti "non-rappresentazionali", ma certamente incarna la figura del *poeta-profeta*, dalla capacità preveggenza e anticipatrice che caratterizza il fu-

turismo russo – è noto che Majakovskij e Chlebnikov hanno predetto lucidamente, data compresa, la rivoluzione russa (JAKOBSON, 2004, p. 39). Del poeta Majakovskij, anche Šklovskij riconosce il fatto che: "osservava il mondo con gli occhi del futuro", conosceva prima degli altri "l'ineguaglianza delle cose, il corso del loro mutamento", e mentre gli altri ancora ignorano il dopodomani, Majakovskij lo definisce, ne scrive, e ne ottiene il "disconoscimento" (ŠKLOVSKIJ, 1967, p. 15-16, 198). Sulle capacità abduitive e anticipatrici di Majakovskij, Jakobson si sofferma sui dettagli sparpagliati nei suoi innumerevoli poemi, come vere e proprie profezie che si realizzarono *alla lettera*. Un legame indissolubile tra vita e creazione artistica. La metafora del gioco – "Majakovskij visse e morì da giocatore", "che si innamorò o litighi, che scriva versi o giochi a biliardo, a poker, a *mah jong*, Majakovskij affronta sempre tutto con il suo incandescente essere interiore... Ciò che gli piace è l'azzardo del gioco, il suo calore, i nervi tesi e il rischio" (JAKOBSON 1986 [1972]; tr. it. 1989, p. 131-132) – si mostra ancora una volta il carattere arrischiato tipico della scrittura letteraria, ma allo stesso tempo delinea quasi un progetto del poeta e ne configura la sceneggiatura in cui la posta in gioco è la vita stessa del poeta. Nell'opera di Majakovskij, ci racconta Jakobson, ad un *lo creativo* viene associato un *Non lo*, un antagonista, un *orribile sosia*, il cui credo è la stabilizzazione e l'autoisolamento, si tratta dell'*lo della vita quotidiana*, che opprime la vita poetica, e dove tutto è *mutò*. In un duello "fino all'ultima morte", Majakovskij prova a liberarsi del nemico di sempre, quell'*essere [byt]* statico delle cose: "la vita quotidiana senza movimento", lo stagno dell'esistenza quotidiana, coperto di "erbe palustri della monotonia" (JAKOBSON, 2004, p. 19). Si è fatta poca attenzione (o non ne è stata data alcuna), avverte Jakobson, ad "un'altra indissolubile congiunzione di motivi nell'opera di Majakovskij: quella della morte del poeta. Se ne trovano già allusioni nella *Tragedia* (*Vladimir Majakovskij*, 1913), osserva ancora Jakobson, e il carattere non fortuito di questa congiunzione, diventa "chiaro fino all'allucinazione" (JAKOBSON, 2004, p. 23). Nel

segno della *resurrezione*, il *futuriano* Majakovskij supera e sprona il tempo, affascinato dalle nuove scoperte scientifiche per raggiungere l'immortalità e il sogno dell'*eterno terrestre*. L'affermazione dell'*irrazionale* è, in Majakovskij, *l'amore*: "L'amore è il cuore di tutte le cose" (JAKOBSON, 1989 [1972], p. 132), ma ormai schiacciato dalla vita quotidiana e dalla sonnolenta noia della banalità – un amore che si vendica di chi ha osato dimenticarlo (come nella pièce *La cimice*). La brama di conoscere la propria vita, di anticiparne il proprio destino, costante consapevolezza dell'*irrimediabilità della fine*, porterà Makjakovskij a far coincidere il *verso poetico* alla *prosa della vita*, passando dalla *raffigurazione* alla *rappresentazione* di sé, laddove il *ritrarsi* non è possibile, ovvero quell'"atteggiamento valutativo verso se stessi esteticamente del tutto improduttivo", in cui "per me stesso io sono esteticamente irreali" (BACHTIN, 1988, p. 170), dal momento che non c'è la *parola altrui*, ma solo la *parola dell'io*.

Perseguitato sino al giorno della sua morte, le sue opere furono pubblicate con tirature insufficienti, i suoi libri e i suoi ritratti furono tolti dalle biblioteche, il suo nome cancellato nel Congresso degli Scrittori a Mosca, come se fosse un disonore. Ad un certo punto il tema del suicidio si è talmente avvicinato nella vita di Majakovskij che non è stato più possibile raffigurarlo, laddove la metafora poetica si fa metonimia, questa volta significava nella lettura di Jakobson: una morte *non metaforica*, ma *reale* del poeta, canto sinistro della vita quotidiana che trionfa sul poeta nella lettera-testamento, *giornale di bordo*, con il leitmotiv *la barca dell'amore si è spezzata contro la vita quotidiana*. Un addio già pronto da tempo, definito da Jakobson un *laboratorio sulla parola portato a perfezione*. Tracciare oggi un confine tra la *mitologia poetica* e il *curriculum vitae*, tra *autore-uomo*, *autore-creatore* e *eroe*, non è possibile: nella vita del poeta Majakovskij conterà ciò che si è depositato nei versi. Jakobson pone le basi di una comprensione del testo poetico non limitandosi più ad analizzare solo il ritmo del verso, che in qualche modo rimane avulso dal contesto esistenziale, e si rivolge ai quei critici

e biografi persi nel "dilemma della perdita del poeta o del poeta perduto", definiti dal linguista "amatori della investigazione privata" e che ancora si arrovellano per stabilire il "pretesto immediato del suicidio" (JAKOBSON, 2004, p. 55). Leggere Majakovskij, dice Jakobson, significa non risalire alle cause della sua poesia ma considerarne gli *effetti* verso il futuro.

6 Architettoniche tra immagini e parole

C'è un'affinità che mi interessa profondamente: l'affinità tra *immagine* e *parola*. Ciò che lega queste due *figure* è il ruolo che gioca in esse la *raffigurazione*, un termine chiave nell'architettura estetica bachtiniana. Bachtin riprende il concetto kantiano di *architettura* concependolo come dispositivo spazio-temporale e assiologico di organizzazione del mondo, incentrato intorno a un io nel suo rapporto singolare con gli altri e con gli eventi. Le tre figure linguistiche intese come categorie centrali della possibilità di cogliere l'*architettura estetica* di Bachtin in termini di *raffigurazione* sono: la *responsabilità*, l'*exotopia* e l'*incompibilità* (*otvetstvennost'*, *vnenachodimost'*, *nezaversënnoct'*) – la traduzione in italiano esprime bene il *significante* (*l'immagine acustica*), non solo il *concetto/significato*. Tali categorie sono interdipendenti le une con le altre, e rimandano, inevitabilmente e a loro volta, ad altre *figure-immagini*: a quella del *corpo grottesco*, del *cronotopo*, al *rapporto autore-eroe*, al *rapporto autore-uomo/autore-creatore* (*autore-primario/autore-secondario*), al rapporto tra *testi primari* e *testi secondari* (PONZIO, L., 2016b), alla *comprensione rispondente ad azione ritardata*, al *discorso indiretto libero*, sino alla teoria dell'*enunciazione*, all'*accezione di polifonia*, di *dialogismo*, di *alterità* ecc. Tutti questi neologismi servono a Bachtin per introdurre qualcosa di nuovo – in fondo, se non cambiamo prima di tutto le parole, l'immagine del mondo rimarrebbe uguale a se stessa –; e tali neologismi incarnano di fatto gli "eroi" di questa *architettura estetica*, ovvero gli oggetti di studio di Bachtin, configurati in idee, concetti e, appunto, in *parole-immagini*.

Ora, per uscire dal *monologismo dominan-*

te (dalla *rappresentazione*), l'opera d'arte deve rendersi *raffigurazione* (*izobraženie*), ossia la configurazione di un linguaggio estetico capace di mostrare l'irriducibile *doppiezza* della realtà, del suo essere *identità* e *alterità* al tempo stesso: "realtà" e "ombra", "concetto" e "immagine", come direbbe un altro filosofo dell'alterità, Levinas (1984, p. 174-190). Inoltre, tale *raffigurazione* è, nell'ordine della *comprensione rispondente*, una *reazione a una reazione*, cioè non avviene in maniera neutra, indifferente e non partecipe. Da questo punto di vista, Bachtin ci ha insegnato che l'opera d'arte è il luogo predisposto all'*intercorporeo dialogismo*, ma capace di rendere anche il necessario coinvolgimento con un'alterità irriducibile all'identità. Il *dialogo* in Bachtin non è riducibile al risultato dell'iniziativa dell'assunzione di un atteggiamento verso gli altri (come erroneamente spesso è stato inteso), ma consiste nell'impossibilità (di ordine *biosemiotico*, non solo *culturale* e *psicologico*) di sottrarsi, di chiusura, di indifferenza, di non coinvolgimento. Bachtin mostra in *Dostoevskij* (1929 e 1963) che non è tanto l'interesse per l'uomo che dialoga nel rispetto dell'altro, ma che dialoga soprattutto a *dispetto di sé*, suo malgrado, in un *dialogo subito*. L'identità di io non è pertanto sintetizzabile ma è anch'essa scomposta dialogicamente, inevitabilmente esposta all'alterità con lo stesso coinvolgimento del *corpo grottesco* con i corpi altrui, in una implicata inseparabilità.

Il *corpo di parole* si fa *corpo di immagini*. L'elogio del *corpo grottesco* rabelesiano rimanda al *corpo senza organi* di cui parla per primo Artaud, in un esperimento non solo radiofonico ma *biologico* diranno Deleuze e Guattari (2010), ovvero un corpo liberato da tutti gli automatismi e restituito alla sua vera e illimitata libertà; dice Artaud, elogiando anche un *mondo alla rovescia*: re-insegnare al corpo a danzare alla rovescia come nel delirio del *bal-musette*, e questo *rovescio* sarà il suo *vero diritto* (2001). Il CsO, il *corpo senza organi* (ARTAUD, 2003) non si oppone agli organi ma si oppone all'organismo, spiegano Deleuze e Guattari, ossia all'organizzazione organica degli organismi che impongono al corpo *forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti* e

gerarchizzate, organizzate per estrarne un *lavoro utile*. Il corpo grottesco è dunque *infunzionale*, dove *dialogicità* e *intercorporeità* sono due facce della stessa medaglia in una *interconnessione biosemiotica inevitabile tra corpi viventi*. L'essere vivente è situato al centro di un sistema generale di relazioni, una architettura che Bachtin indica *architettura della responsabilità*, dal momento che l'essere umano, data la sua capacità di presa di coscienza semiotica di riflettere sui segni, diviene di fatto l'unico responsabile dei segni propri e altrui, in senso planetario (che Bachtin indica come *esperienza grande*). La vita è per sua natura dialogica. Vivere significa partecipare a un dialogo. La vita deve riconoscere che è con l'arte in un rapporto di coinvolgimento dialogico, in cui la *responsabilità* e la *colpa* sono legate da un filo rosso nella filosofia morale bachtiniana. La vita, infatti, deve rispondere alla raffigurazione artistica, alla resa che ne propone l'arte, per rinnovarsi continuamente, per essere effettivamente vita, e non la sua rappresentazione inerte e inespressiva.

La giusta interpretazione della *raffigurazione*, è ritrovabile nella metafora della *duplice faccia di Giano* – anche questa un'immagine cara a Bachtin e che egli usa spesso per indicare l'*ambivalenza*, che *dice* del guardare, al tempo stesso, in avanti e indietro, del vedere ciò che è di fronte, rivolgendosi al futuro, ma, al contempo, con lo sguardo rivolto indietro, non trascurando il passato.

Nell'architettura di Bachtin bisogna non usare, come se significassero la stessa cosa, i termini "raffigurazione" (*izobraženie*) e "rappresentazione" (*vosproizvedenie*). Proprio attraverso la terminologia bachtiniana risulta che la *raffigurazione* è il movimento verso l'alterità, in contrasto con la riproduzione dell'identico, propria della *rappresentazione*.

In realtà per Bachtin il valore estetico dell'opera non dipende dall'impegno morale o religioso dell'*autore-uomo*, o del *lettore* (o dello *spettatore*). Il valore estetico si origina nel passaggio dall'impegno, secondo i valori di *io* (moralì, religiosi, politici, ecc.) alla *raffigurazione*, rispondente dei valori di *altro*, e in termini di *responsabilità*, si passa da una *responsabilità tecnica/di ruolo*

a una *responsabilità senz'alibi*, di ordine etico/morale. Anche in questo caso, per farci intendere meglio i due tipi di *responsabilità*, Bachtin utilizza due immagini: la figura del *Dostoevskij-giornalista* e la figura del *Dostoevskij-scrittore-di-romanzi*: la prima, dalla *responsabilità delegabile* per il ruolo che vi si ricopre; la seconda, dalla *responsabilità non scelta*, spesso assegnataci da un altro – e che ci cade addosso da un momento all'altro –, e da cui non ci si può esimere, se non attraverso una serie di alibi (appunto), scappatoie, finalizzate esclusivamente a mantenere la propria coscienza pulita. La *responsabilità senz'alibi* è una *responsabilità* molto più grande della *responsabilità tecnica*: si tratta di una *responsabilità* che deve rispondere al *cospetto della terra e del cielo*.

7 Critica al verbocentrismo

La parola – ma, aggiungiamo noi, anche l'immagine a questo punto – è costitutivamente *dialogica*. E tale *dialogicità*, come abbiamo visto, si determina in una relazione inevitabilmente *intercorporea*: tra linguaggi, tra testi, tra segni. Il testo artistico verbale o non-verbale è *enunciazione* la cui struttura è dialogica. Per comprendere come sono tessuti i *corpi-scritti*, i *corpi di parole* (letterarie, poetiche) e i *corpi di immagini* (pittoriche, fotografiche, filmiche) bisogna considerare fin da subito una prevalenza della *significanza* sulla *significazione* – riprendendo la terminologia di Barthes (1985). Per meglio intendere la *raffigurazione* bachtiniana, e operando per associazione di idee, Roland Barthes ci parla di *significanza*, sinonimo di *terzo senso* o di *visione ottusa*, cogliendo questa stretta relazione tra il *mondo leggibile* e il *mondo visibile*, e spostando volutamente l'ottica di una linguistica tassonomica nella direzione di una *trans-linguistica*, una linguistica che superi se stessa, che scavalchi i propri campi di applicazione, quindi operando un decentramento rispetto al *verbocentrismo*, la sua *Lingua di Potere* a il *Potere della Lingua*, incentrato sulle lingue cosiddette naturali, considerabili sistema di comunicazione "primario" dell'animale umano ma non *linguaggio specie-specifico*. Il riferimento è in particolare alla Scuola Tartu-Mosca, fondata

da Lotman-Uspenskij che eredita la tradizione letteraria di Leningrado, capeggiata da Bachtin – critico nei confronti di un primo ancora Lotman troppo "strutturalista" (BACHTIN, 1988 [1970-1971]); contrariamente Lotman esalterà l'opera Bachtin (1984) – e la tradizione linguistica moscovita di Jakobson. Tale concezione poi verrà *rivisitata* da Sebeok negli anni Settanta: è, infatti, il *linguaggio* a caratterizzare l'animale umano e non la *lingua*; 'lingua' che Sebeok indica con il termine 'parlare', per evitare di cadere nelle trappole linguistiche (in inglese *language*, in russo *язык*, in tedesco *Sprache*, parole che traducono in maniera equivoca sia 'lingua' che 'linguaggio'), volendone quindi sottolineare esclusivamente l'attività articolatoria/fonatoria. Stiamo parlando di un *linguaggio ante litteram, écriture avant la lettre, scrittura prima della lettera* dunque, utilizzato prima dell'attività articolatoria/fonatoria e prima delle società degli alfabeti, *linguaggio* che possiamo indicare come sinonimo di *scrittura* distinta da *trascrizione*. La lingua è pertanto un *sistema di modellazione secondario* (e non *primario*, come invece sosteneva la Scuola di Tartu-Mosca), che si realizza appunto in un secondo momento evolutivo della specie umana, per *exattamento*, assumendo cioè nuove forme del *linguaggio*, cioè quella *capacità sintattica specie-specifica* dell'animale umano – in particolare, a partire dalla specie denominata *Homo habilis* fino all'*Homo Sapiens Sapiens*, e che prende solo a partire dall'*Homo Sapiens* forme fonatorie e trascrittive. Per completezza dell'analisi di Sebeok (2003), il congegno di modellazione terziario riguarda invece i sistemi culturali. È importante dire che il *linguaggio*, come modellazione primaria, specie specifica della specie *Homo*, non è un congegno comunicativo, a differenza del *parlare*, nato e creato invece per questa specifica funzione.

Si tratta quindi di una *scrittura* che sappia incarnare, nel sembiante dell'eroe bachtiniano, l'interpretante iconico di un'idea, di una figura, di un'immagine, di una visione, di un frammento di mondo, una scrittura tendente al dialogo col mondo inaccessibile e che sappia rendere, ex-trarre e, allo stesso tempo, introdurre mondi

dai tratti impossibili, invisibili, inaudibili, indicibili (in arte solo l'impossibile si può fare, il possibile è come il visibile: ce lo abbiamo già). Leggere la realtà significa prima di tutto interpretarla, scrivere da una posizione altra, exotopica, uno *stare sulla soglia (estrema soglia)*, dentro e fuori la mischia, tra arte e vita, ribadita attraverso le strategie testuali evasive e invasive che la stessa scrittura mette in gioco intrattenendo con la contemporaneità, con l'attuale, con la modernità un rapporto di ambiguità, di iconicità incommensurabile, tra contiguità e similarità, tra senso e suono, tra significato e significante, tra il detto e il dire, l'ovvio e l'ottuso, tra rappresentazione e raffigurazione.

La lingua, dal canto suo, dispensa le parole in termini rendendo il vocabolario miseramente insufficiente alla scrittura letteraria, alla creazione verbale, artistica in generale. La lingua non ci impedisce di dire, ma ci obbliga a dire entro determinati termini, codici e registri. Il modello di tutti i linguaggi non può essere è la lingua, il linguaggio articolato: è questa la grande resistenza della scrittura letteraria – vera protagonista anche Orwell in *1984* nel fallimento della *Neo-lingua* – ma anche la grande resistenza dell'immagine, ovvero quella di non darsi a un sistema di significazione. Esistono linguaggi che si articolano senza lingua, espressi in quelle arti dello spazio silenziose ma *non mute* (che parlano, parlano e come!). Arti che parlano un linguaggio proprio, nelle *forme del tacere* e del *parlare indiretto*. Bachtin ci ha insegnato infatti che la comunicazione linguistica non è riducibile al solo ambito del verbale: la comunicazione linguistica non è fatta solo di parole. La dialogicità della parola è ritrovabile anche nelle *forme del tacere*, nelle *figure del riso*. Si tratta di una linguistica del tacere, in cui il tacere *ci parla*. Qui non si riferisce a ciò che Bachtin negli "Appunti del 1970-71" (BACHTIN, 1988, p. 350-351) chiama 'tišina', il 'silenzio' in senso stretto, ma ciò che egli intende con la parola 'molčanie', cioè il 'tacere' (erroneamente tradotto con 'mutismo'). Nel *silenzio* nulla risuona (o qualcosa non risuona), nel *tacere* nessuno parla (o qualcuno non parla). Il tacere è possibile soltanto nel mondo umano, è soltanto per l'uomo.

Dopo trent'anni di stalinismo, che ne ha determinato il dissolvimento, Bachtin riscopre il formalismo e ne rivede in parte, negli scritti degli anni 1960-1970, le sue iniziali posizioni di rigetto, considerando il valore positivo del formalismo per le problematiche innovative, per gli impliciti riflessi sulla concezione dell'arte in generale e, soprattutto, per le novità proposte nelle sue fasi iniziali, quelle più creative. Un "Bachtin formalista" (EMERSON, 2018) lo si ritrova nella concezione dell'opera che si realizza a partire dalla *scomparsa dell'autore*, dell'*autore-uomo*, dall'*omissione di sé come io*. Michail Bachtin, notoriamente critico, sia pure per lo più implicitamente, del metodo formale (all'interno del Circolo bachtiniano, una critica diretta al formalismo, fu condotta in *Il metodo formale nella scienza e nella letteratura*, 1928, da Pavel Medvedev, ma in forma costruttiva, tanto da essere accusato egli stesso di farne parte – accusa grave in clima di stalinismo), si occupa anch'egli del testo, non pregiudizialmente concepito come *sistema chiuso*, ma come *sistema aperto*, senza alcuno schema prefissato: *un'architettura estetica aperta*. Questo lavoro di interpretazione del testo, con particolare riferimento al testo letterario, è condotto da Bachtin dai saggi "L'autore e l'eroe nell'attività estetica" (1920-24b) e "Il problema del contenuto, del materiale e della forma della creazione artistica" (1924) – ora raccolti rispettivamente in *Estetica e romanzo*, (1979) e *L'autore e l'eroe* (1988) – giuntamente al saggio del 1959-61, esplicitamente intitolato "Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle scienze umane"; e, naturalmente, la diretta "applicazione" della sua concezione del testo letterario nell'interpretazione dell'opera di Dostoevskij (1929, riedizione ampliata 1963). Nel suo scritto sul problema del testo, Bachtin descrive due logiche del testo: la prima, in cui il testo risulta in relazione con il suo sistema segnico di appartenenza; e, la seconda, che riguarda la relazione dialogica della sua costituzione di senso nel suo rapporto intertestuale. La logica dialogica (o, in una parola, la *dialogica*), è la logica specifica del testo. L'altra, benché indispensabile in una prima fase di comprensione, diventa riduttiva se preten-

de di esaurire la portata semantica del testo. Alla stessa maniera, come risulta soprattutto nei testi artistici, l'espressione segnica non si esaurisce nella rappresentazione, ma è specificamente *raffigurazione*, e in cui la sfera dell'arte e la sfera della vita sono reciprocamente coinvolte: l'arte prende spunto dalla vita e ne altera i contenuti; e la vita, per essere effettivamente vita e non inerte ripetizione e *acqua stagnante*, deve prendere in considerazione la visione dell'arte per rinnovarsi continuamente.

Nel distrarre le parole dal loro significato immediato, dunque, una certa linearità classica tra *significato* e *significante* viene interrotta. Ciò spiegherebbe come il modello semiotico di Peirce e quello di Bachtin siano senz'altro più complessi rispetto alla configurazione perfettamente correlata del segno tra *langue* e *parole* di matrice saussuriana (perlomeno quella inizialmente ereditata dal *Cours*). Da qui la *querelle* circa una concezione troppo statica del segno saussuriano, semplificato nello scambio comunicativo eguale e senza alcun carattere eccedente, nessuna alterità, secondo una visione alquanto economica e utilitaristica della comunicazione, che non tiene conto quindi del *processo interpretativo* e di *comprensione rispondente*.

Il significato sta nel rapporto tra segni, non i segni di un sistema definito e chiuso (codice, *langue*): si tratta, invece, dei segni che s'incontrano nel processo interpretativo, di una *comprensione rispondente* e non iterabile. Per Peirce il significato è *l'interpretante* (1931-58, 1980 e 2003), ossia un altro segno, laddove il rapporto tra segno e il suo oggetto è necessariamente mediato tra segno e interpretante. In termini bachtiniani diventa di fondamentale importanza la struttura dialogica del segno, donando ad esso un effetto che non annulli il *differimento*, *l'alterità*, *l'intercorporeità*, ossia quei processi semiosici che avvengono per trasmissioni di senso in altri corpi segnici.

Le parole non si fanno trovare nell'iscrizione tipografica del corpo della lettera indelebile, non vivono nell'ordine della loro sistemazione letterale, e anche le immagini di qualcosa non sono il semplice *riportare/ricalcare/trascrivere* l'oggetto

della realtà: l'immagine si mostra senza riferire l'oggetto, facendosi immagine, appunto, segno di qualcos'altro. Quindi, le parole e le immagini, attraverso il loro potere evocativo, segnico, dicono *molto di più di ciò che significano*: le parole sono gravide di immagini, e ogni immagine chiama le parole, di fronte alle immagini c'è sempre un appello (DERRIDA, 2016 [1979-2004]). Ciò che si deve fare con le parole è *distrarre la lingua* perché il *non-verbale* appaia nel *verbale*, cioè fare in modo che le parole risuonino in maniera tale da non appartenere più all'ordine del discorso, in ragione della loro capacità di evadere dalla forma che a loro è stata inizialmente assegnata. La sregolatezza regolata delle parole è data dalla loro dialogicità interna: la parola è *costitutamente dialogica* (VOLOŠINOV, 2014). Quindi le parole diventano paradossalmente interessanti quando non sono più *discorsive* ma *dialogiche*, impiegandole per far saltare l'ordine del discorso, il mondo degli oggetti, lo stato delle cose.

8 Una letteratura musicale

Il linguaggio extraverbale ideale per molti autori è la musica: per Bachtin in termini di *polifonia*; per Barthes quando concettualizza il *terzo senso* – felice coincidenza, egli stesso ci dice, dei cinque sensi, il terzo è il senso dell'udito; come pure per Ejzenštejn (1982) nel momento in cui mutua il termine *orchestrazione* nel cinema. Bachtin, come abbiamo già avuto occasione di osservare, utilizza un termine "musicale" *polifonia* riferendosi alla letteratura ed in particolare al *romanzo polifonico* che Bachtin fa iniziare con l'opera di Dostoevskij. L'eroe in Dostoevskij non insegue nel testo il corpo quotidiano, aderendovi punto per punto, come accade con i personaggi di Gogol' che, recitando la loro parte dall'inizio alla fine del libro, sono morti ancor prima di iniziare la loro storia. Tutt'al più la scrittura letteraria recupera della parola la sua connaturale *polifonicità*, a più voci. La teoria di Bachtin prende forma in musica. Possiamo considerare quella di Bachtin una teoria musicale della letteratura, una *filosofia musicale*, una *filosofia dell'ascolto*. L'architettura estetica di Bachtin si configura come percezione

del mondo attraverso il prisma della musica, che non riflette/riproduce semplicemente i suoni ma che del suono ne fa un'onda, e come tale è soggetto ai fenomeni della *rifrazione*, dei cambi di tonalità, delle modulazioni musicali. Bachtin sceglie dunque la musica, il linguaggio extralinguistico per eccellenza e al limite della sfera del dicibile e che opera nell'ordine dell'inaudibile – la musica deve farti ascoltare qualcosa che non hai mai sentito prima.

La parola musicale 'polifonia' diventa importantissima e necessaria per la comprensione delle scienze umane. 'Polifonia' dalla doppia unità semantica: come elemento costitutivo della *forma* e come *metodo di pensiero*, vissuti insieme, musicalmente. E la percezione del mondo attraverso la musica permette di *vedere/ascoltare* e costruire un nuovo modo di pensare. L'influenza delle forme, delle terminologie specifiche del linguaggio musicale le si ritrovano nelle immagini degli eroi bachtiniani in letteratura: *modulazioni, risonanze, toni, pause, cori, improvvisazioni, accentuazioni, contrappunti, intonazioni*. La chiave di lettura configurata da Bachtin è in chiave musicale, resa in un metaforico linguaggio filosofico intento all'*ascolto/comprendimento del polifonismo* in un'opera letteraria. Del Circolo bachtiniano faceva notoriamente parte (oltre Vološinov, anche lui musicologo) Marija Judina che più volte visitava Bachtin a Saransk (negli anni '50) per organizzare concerti per gli amici più stretti, artisti e filosofi. Un vecchio giradischi con una serie di dischi di opere musicali preferite da Bachtin è conservato oggi a Saransk nel Centro dedicato a Bachtin. L'elemento musicale divenne un fattore determinante del pensiero filosofico e l'amicizia tra Judina e Bachtin si basava su una comunanza di interessi per gli stessi fenomeni musicali. Bachtin riconoscerà in Dostoevskij colui che ha saputo trasferire le leggi dei passaggi musicali da una tonalità all'altra nel piano della composizione letteraria, e che ha saputo mostrarci la diversità, i valori della vita e la complessità delle esperienze umane "polifonicamente".

Polifonia è anche un concetto centrale nella ricerca teorica e creativa di Ejzenštejn concer-

nente il testo cinematografico. L'orchestra, scrive Ejzenštejn nel 1946 (1982, p. 76) rappresenta il prototipo di una corretta procedura volta a utilizzare ogni settore espressivo al massimo delle sue possibilità, sapendolo al tempo stesso collocare nell'*ensemble* generale. La *polifonia* consiste in un'eterogeneità di mezzi espressivi, le cui *voci* sono reciprocamente rispettate e distinte benché coordinate attraverso un'abile "orchestrazione". La *polifonia* è funzionale a far emergere, ad un dato momento di svolgimento del discorso filmico, un determinato elemento espressivo al massimo delle sue possibilità e a fungere più di altri da significante principale. La polifonia è quindi concepita come avvicendamento dei mezzi espressivi in funzione dell'effetto drammaturgico. Questo però non comporta il fatto che più mezzi espressivi siano utilizzati contemporaneamente tutti insieme annullandosi. Questo avvicendamento non è assoggettamento, mortificazione di un mezzo espressivo a vantaggio di altri; ma essi si devono avvicendare secondo le necessità espressive. L'*orchestrazione* comporta dunque una calcolata emersione di un mezzo espressivo, proprio attraverso il giusto e opportuno impiego degli altri. L'opera filmica, in quanto opera artistica, richiede che ci si discosti dal *cronotopo quotidiano*, in favore del *cronotopo letterario*, in funzione del punto di vista (del *come*), stabilendo un nuovo ordine di concatenazione e un nuovo sistema di rapporti, con l'unico scopo di conferire, alla passiva e statica realtà, una drammatica e dinamica efficacia capace di esprimere una concezione del mondo. *Polifonia drammaturgica*, separazione e rottura dei nessi passivi e realistici, congiungimento di cose solitamente tenute separate e distinte, tutto questo è collegato con ciò che Ejzenštejn chiama *Ex-stasis*. *Ex-stasis*, letteralmente 'uscita fuori di sé', sta qui ad indicare il modello dinamico e temporale dei passaggi e commutazioni da un registro espressivo ad un altro (dall'immagine alla musica al colore). Come fa notare Pietro Montani (EJŽENŠTEJN, 1982), al concetto di "ex-stasis" può essere collegato quello bachtiniano di "corpo grottesco", secondo cui ogni cosa è vista in divenire e collegata inseparabilmente con altre

cose, in un processo generativo, come creata e creante: "Il corpo grottesco non è mai dato e definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso, che costruisce e crea un altro corpo" (BACHTIN, 1979a, p. 347). Tale processo dinamico del segno è stato evidenziato anche da Peirce nella sua concezione del pensiero come rinvio da segno a segno che, come "interpretanti" gli uni degli altri, si susseguono senza fine, una catena ininterrotta che Peirce chiama "semiosi illimitata" (1931-58, 1980 e 2003). Quindi, forme tipiche di un linguaggio possono reincarnarsi in un altro tipo di linguaggio, laddove parole e toni acquisiscono nuovi sensi e valori.

Anche per *cronotopo* (BACHTIN, 1979b, p. 231-405), si opera una vera e propria *smottologia/spostamentologia linguistica* - i riferimenti vanno dalla *poesia transmentale* e dalla tecnica della "svigologia" delle parole ('svig' in russo significa 'spostamento'); alla pittura in termini di "alogismo"; alla letteratura con l'"effetto di straniamento", non come erroneamente inteso di allontanamento dal mondo (*otstranenie*), ma come stupore per il mondo (*ostranenie*, da *strannyj*). Il biologo Ivan Kanaev, altro membro del Circolo bachtiniano, contribuì all'interesse di Bachtin per la biologia. Grazie a Kanaev, Bachtin ascoltò la conferenza sul cronotopo in biologia tenuta dal fisiologo Uchtomskij (estate 1925 Pietroburgo). Tale conferenza influenzò la concezione di Bachtin del *cronotopo letterario* (in quella conferenza furono trattate anche questioni di estetica). Kanaev dichiarò nel novembre del 1975 (Bachtin era morto il 7 marzo dello stesso anno) che l'articolo pubblicato nel 1926 sotto il suo nome, "Sovremennyj vitalizm" [Il vitalismo contemporaneo] era stato scritto in realtà da Bachtin. Nei primi anni Trenta il Circolo di Bachtin cessò di esistere in seguito all'oppressione staliniana. Bachtin riprende il concetto di *filosofia della vita*, tuttavia orientandolo in una direzione ben diversa dal "Vitalismo contemporaneo". Bachtin deve dunque alle ricerche geofisiche, neurofisiologiche e biologiche del suo tempo la concezione del rapporto tra *corpo* e *mondo* come *relazione dialogica* nella quale la risposta dell'organismo vivente è prima di tutto

la modellazione del mondo entro cui sussiste il proprio ambiente: l'organismo è inseparabile dal mondo che lo circonda. Gli studi scientifici e le indagini in ambito biologico (i riferimenti sono a Vernadskij sul concetto di *biosfera* - ripreso tra l'altro anche da Lotman in termini di *semiosfera* - e a Uchtomskij) vengono tradotti in ambito culturale e specificatamente letterario: la vita, nella sua totalità, è *incompibile* e *dialogica*. La vita, a livello planetario, è concepita non come somma degli organismi viventi ma come insieme unitario, ovvero come *interconnessione* e *interdipendenza* tra tutti gli esseri viventi, senza le quali essa non sarebbe possibile.

Riferimenti bibliografici

ARTAUD, Antonin. *Per farla finita col giudizio* di Dio. A cura di M. Dotti. Roma: Stampa Alternativa, 2001 [1947].

ARTAUD, Antonin. CsO: Il corpo senz'organi. A cura di M. Dotti. Milano: Mimesis, 2003.

BACHTIN, Michail M. K filosofii postupka [Per una filosofia dell'atto] [1920-24a]. Tr. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014. p. 26-167.

BACHTIN, Michail M. Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti [L'autore e l'eroe nell'attività estetica] [1920-24b]. In: BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979]. p. 5-187.

BACHTIN, Michail M. Problemy tvorčestva Dostoevskogo [Problemi dell'opera di Dostoevskij]. Tr. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014 [1929]. p. 1052-1423.

BACHTIN, Michail M. Formy vremeni i chronotopa v romane [Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo] [1937-38]. In: BACHTIN, Michail M. *Estetica e romanzo*. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979b [1975]. p. 231-407.

BACHTIN, Michail M. Il problema dei generi del discorso [1952-53]. In: BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979]. p. 245-290.

BACHTIN, Michail M. Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane: una analisi filosofica [1959-61]. In: BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979]. p. 291-329.

BACHTIN, Michail M. *Sobranie Sočinenij v semi tomax. Raboty 1940-1960*. A cura di S. G. Bočarov e L. A. Gogotišvili. Moskva: Russkie Slovare, 1996b. v. 5.

BACHTIN, Michail M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problemi della poetica di Dostoevskij] [1963]. Mosca: Sovetskij pisatel' (II ed. rivista e ampliata di Bachtin 1929). Trad. it. di G. Garritano. In: BACHTIN, Michail M. *Dostoevskij*. Poetica e stilistica. 2. ed. Torino: Einaudi, 2002 [1968].

BACHTIN, Michail M. Tvorcestvo Fransua Rable i narod naja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa [L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo e del Rinascimento]. Trad. it. di M. Romano. In: BACHTIN, Michail M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1979a [1965].

BACHTIN, Michail M. Iz zapisej 1970-71 godov [Dagli appunti del 1970-71]. In: BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979]. p. 349-374.

BACHTIN, Michail M. Besedy V. D. Duvakina s M. M. Bachtinym. In: BACHTIN, Michail M. *In dialogo: Conversazioni con V. D. Duvakin*. A cura di A. Ponzio. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008 [1973].

BACHTIN, Michail M. Voprosy literatura i estetiki [Problemi di letteratura e di estetica]. Trad. it. di C. Strada Janovic. In: BACHTIN, Michail M. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979b [1975].

BACHTIN, Michail M. Estetika slovesnogo tvorčestva [Estetica della creazione verbale]. Mosca: Izdatel'stvo Iskusstvo. In: BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. Trad. it. di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979].

BACHTIN, Michail M. *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. A cura di C. Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1988 [1979].

BARTHES, Roland. *Il grado zero della scrittura*. Trad. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera. Torino: Einaudi, 1982 [1953].

BARTHES, Roland. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*. A cura di C. Ossola. Tr. it. di L. Lonzi e C. Ossola. Torino: Einaudi, 1999 [1973-1975].

BARTHES, Roland. *La camera chiara*. Trad. it. di R. Guidieri. Torino: Einaudi, 1980.

BARTHES, Roland. *La grana della voce*. Interviste 1962-1980. Torino: Einaudi, 1986 [1981].

BARTHES, Roland. *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III. Trad. it. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti. Torino: Einaudi, 1985 [1982].

BARTHES, Roland. *Scritti*. Scelta tratta *Œuvres complètes* (voll. I, II, III) da Barthes. A cura di G. Marrone. Torino: Einaudi, 1998.

BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. *Ascolto*. Trad. it. di G. P. Caprettini. Roma: Sossella, 2019 [1976].

BLANCHOT, Maurice. *La follia del giorno* [1973] e *La letteratura e il diritto alla morte* [1949], con letture di J. Derrida e E. Levinas. Trad. it. F. Facchini, G. Marcon, G. Patrizi e G. Urso. Reggio Emilia: Elitropia, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *La scrittura del disastro*. Trad. it. F. Sossi. Milano: SE, 1990 [1980].

BLANCHOT, Maurice. *Da Kafka a Kafka*. Trad. it. R. Ferrara, D. Grange Fiori, G. Patrizi, L. Prato Caruso, G. Urso e G. Zanobetti. Milano: Feltrinelli, 1983.

BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin*. Dialogismo e polifonia. São Paulo, SP: Contexto, 2016.

CHAGALL, Marc. *Ma vie* [1931]. Trad. fr. di Bella Chagall. Parigi: Éditions Stock, 1995. *La mia vita*. Trad. it. di M. Mauri. Milano: SE, 1998. *Moja žizn'*. Sankt-Peterburg: Asbuka, 2000.

DEPRETTO, Catherine; PIER, John; ROUSSIN, Philippe (a cura di). *Le formalisme russe cet ans après. Communications*, Paris, n. 103, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco*. L'autoritratto e altre rovine. A cura di F. Ferrari. Trad. it. A. Cariolato. Milano: Abscondita, 2003 [1990].

DERRIDA, Jacques. *Pensare a non vedere* (1979-2004). A cura di A. Cariolato. Milano: Jaka Book, 2016 [2013].

DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. A cura di G. Vattimo. Trad. it. di G. Pozzi. Torino: Einaudi, 1971 [1967].

DERRIDA, Jacques. *La voce e il fenomeno*. A cura di G. Dalmasso. Milano: Jaka Book, 2001 [1967].

DERRIDA, Jacques. *Ogni volta unica, la fine del mondo*. Trad. it. di M. Zannini. Milano: Jaka Book, 2005 [2003].

DERRIDA, Jacques. *Le morti di Roland Barthes*, pubblicato nel settembre 1981 in *Poétique*, n. 47. In: DERRIDA, Jacques. *Ogni volta unica, la fine del mondo*. Trad. it. di M. Zannini. Milano: Jaka Book, 2005 [2003]. p. 53-86.

DELEUZE, Gilles. *Logica della sensazione*. Francis Bacon. Trad. it. di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet, 2004 [1981].

DELEUZE, Gilles. *Due regimi di folli e altri scritti*. Trad. it. a cura di D. Borca. Introduzione di P. A. Rovatti. Torino: Einaudi, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Che cos'è l'atto di creazione?* A cura di A. Moscati. Napoli: Cronopio, 2006 [1983].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Millepiani*. Capitalismo e schizofrenia. A cura di M. Carboni. Roma: Castelvecchi, 2010 [1980].

EJZENŠTEJN, Sergej M. *Il colore*. A cura di P. Montani. Venezia: Marsilio, 1982.

FOUCAULT, Michel. *Le parole e le cose*. Trad. it. di E. Panaitescu. Milano: BUR, 2001 [1966].

FOUCAULT, Michel. *Il pensiero del fuori*. Trad. it. di V. Del Ninno. Milano: SE, 1998 [1986].

GEORGIN, Robert; GEORGIN, Rosine. *Entretien avec Roman Jakobson*. In: *Cahiers du Cistre 5. Jakobson*. Avant-propos de Roland Barthes. Losanne: L'Âge d'Homme, 1978. p. 11-26.

- JAKOBSON, Roman O. *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*. A cura di V. Strada. Milano: SE, 2004 [1930/1931].
- JAKOBSON, Roman O. Linguistica e poetica. In: ROSIELLO, L. (a cura). *Letteratura e strutturalismo*. Bologna: Zanichelli, 1974. p. 71-82.
- JAKOBSON, Roman O. Préface In: VOLOCHINOV, Valentin N. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Trad. e present. di Marina Yaguello. Parigi: Minuit, 1977. p. 7-8.
- JAKOBSON, Roman O. *Poetica e poesia*. Questioni di teoria e analisi testuali. Intr. di R. Picchio. Torino: Einaudi, 1985.
- JAKOBSON, Roman O. *Russia, follia, poesia*. Pref. e cura di T. Todorov. Napoli: Guida, 1989. (Ed. orig. Parigi: Seuil, 1986; l'intervista a Jakobson è del 1972).
- LEVINAS, Emmanuel. La realtà e la sua ombra. In: CIGLIA, F. P. (a cura di). *Nomi propri*. Casale Monferrato: Marietti, 1984 [1948]. p. 174-190.
- LOTMAN, Jurij M. Sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik. Roman und Gesellschaft. In: INTERNATIONALES MICHAEL BACHTIN COLLOQUIUM. *Kongressbericht* [...]. Jena: Friedrich Schiller Universität, 1984. p. 32-40.
- NANCY, Jean-Luc. *Il ritratto e il suo sguardo*. Trad. It. di R. Kirchmayr. Milano: Cortina, 2002 (2000).
- NANCY, Jean-Luc. *L'altro ritratto*. Trad. it. di M. Villani. Roma: Castelvecchi, 2014.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Pasolini rilegge Pasolini*. Intervista con Giuseppe Cardillo. Milano: Archinto, 2005 [1969].
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58. 8 v.
- PEIRCE, Charles S. *Semiotica*. A cura di M. A. Bonfantini. Torino: Einaudi, 1980.
- PEIRCE, Charles S. *Le leggi dell'ipotesi*. A cura di M. A. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni. Milano: Bompiani, 1984.
- PEIRCE, Charles S. *Opere*. A cura di M. A. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003.
- PONZIO, Luciano. *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Milano: Mimesis, 2015.
- PONZIO, Luciano. *Icona e Raffigurazione*. Bachtin, Malevič, Chagall. Milano: Mimesis, 2016a.
- PONZIO, Luciano. *Icone e afiuração*. Bakhtin, Malevitch, Chagall, Trad. C. Maculan Adum, G. A. Bonomini, V. Della Peruta. Org. N. de Souza Boeno. Apresent. M. Barenco de Mello. São Carlos, SP: Pedro & João, 2019.
- PONZIO, Luciano. *Visioni del testo*. Lecce: Pensa, 2016b.
- PONZIO, Luciano. *Visões do texto*. Trad. M. E. Cerutti-Rizzatti e G. Brazzarola. Org. N. de Souza Boeno. Apresent. J. Cavalcanti Nuto. São Carlos, SP: Pedro & João, 2017.
- PONZIO, Luciano (a cura di). *La persistenza dell'altro*. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria. Lecce: Pensa Multimedia, 2020.
- SEBEOK, Thomas A. *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- SEBEOK, Thomas A. Segni. *Una introduzione alla semiotica*. Trad. it. e cura di S. Petrilli. Roma: Carocci, 2003.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Una teoria della prosa*. Trad. it. di M. Olsoufieva. Bari: De Donato, 1966.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Majakovskij*. Trad. it. di M. Olsoufieva. Milano: Il Saggiatore, 1967.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers* [1973]. Trad. it. di R. Guarini. Quaderni. Milano: Adelphi, 1985. v. 1.
- VOLOŠINOV, Valentin N. Slovo v žizni i slovo v poezii. [La parola nella vita e la parola nella poesia] [1926] *Žvezda*, 6, p. 144-167. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail e il suo circolo. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014. p. 270-333.
- VOLOŠINOV, Valentin N. Marksizm i filosofija jazika [Marxismo e filosofia del linguaggio] [1929]. Leningrado, Priboj. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail e il suo circolo. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014. p. 1458-1839.
- VOLOŠINOV, Valentin N. Che cos'è il linguaggio? Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014a. 1. p. 1843-1891.
- VOLOŠINOV, Valentin N. La costruzione dell'enunciazione. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014b. 2. p. 1893-1949.
- VOLOŠINOV, Valentin N. La parola e la sua funzione sociale. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014c. 3. p. 1951-1993.
- VOLOŠINOV, Valentin N. Stilistica del discorso artistico. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014d. p. 1841-1993.
- VOLOŠINOV, Valentin N. Stilistika chudožestvennoj reci in *Žvezda*. Trad. it. con testo russo a fronte. In: BACHTIN, Michail M. E IL SUO CIRCOLO. *Opere 1919-1930*. A cura di Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo. Milano: Bompiani, 2014e. 2. p. 48-66.

Luciano Ponzio

Doutor em "Scienze letterarie, filologiche, linguistiche e glottodidattiche" e Pesquisador RTI e Professor Titular das disciplinas "Semiotica del testo" (desde 2004) e "Semiotica del cinema" (desde 2017) na Faculdade de Letras e Filosofia, Língua e Beni Culturais do Departamento de Estudos Humanísticos na Universidade del Salento, Lecce (Italia). Por unanimidade, obteve duas Acreditações Científicas Nacionais (ASN) de Professor Associado na área de "Estética e Filosofia da Linguagem", nos anos 2012 e 2016.

Indirizzo postale

Luciano Ponzio
Università del Salento
Dipartimento di Studi Umanistici
Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali
Studium 2000, Via Valesio
n. 24 – 73100
Lecce, LE, Italia

Os textos deste artigo foram conferidos pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.