

N. 3

Direzione

Alice Giannitrapani (Università di Palermo)

Ilaria Ventura Bordenca (Università di Palermo)

Comitato Scientifico

Juan Alonso-Aldama (Université Paris Cité)

Kristian Bankov (New Bulgarian University, Sofia)

Pierluigi Basso Fossali (Université Lumière Lyon 2)

Denis Bertrand (Université Paris VIII, Saint-Denis)

Lucia Corrain (Università di Bologna)

Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Jacques Fontanille (Université de Limoges)

Manar Hammad (Université Paris III)

Rayco Gonzalez (Universidad de Burgos)

Tarcisio Lancioni (Università di Siena)

Massimo Leone (Università di Torino)

Anna Maria Lorusso (Università di Bologna)

Dario Mangano (Università di Palermo)

Francesco Mangiapane (Università di Palermo)

Gianfranco Marrone (Università di Palermo)

Tiziana Migliore (Università di Urbino)

Claudio Paolucci (Università di Bologna)

Gregory Paschalidis (Aristotle University of Thessaloniki)

Paolo Peverini (LUISS, Roma)

Isabella Pezzini (Università La Sapienza, Roma)

Piero Polidoro (LUMSA, Roma)

Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)

Franciscu Sedda (Università di Cagliari)

Marcello Serra (Universidad Carlos III de Madrid)

Stefano Traini (Università di Teramo)

Patrizia Violi (Università di Bologna)



# FORME DEL SILENZIO

a cura di

Marco Giacomazzi, Martina Grinello,  
Anna Maria Lorusso, Francesco Mazzucchelli

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review*.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *I libri di E/C*, n. 3

Isbn: 9791222328850

DOI: 10.7413/1234-1234112

This is an open access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

2026 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

# INDICE

## INTRODUZIONE

*Marco Giacomazzi, Martina Grinello, Anna Maria Lorusso,  
Francesco Mazzucchelli* 13

## ASPETTI TEORICI: LE SEMIOTICHE DEL SILENZIO

### IL SENSO DEL SILENZIO PER LA SEMIOTICA

*Ugo Volli* 29

### THE UNSPOKEN IN STRATEGIC COMMUNICATION

*Carlo Penco* 41

### PATEMI SILENTI: DAGLI STATI DI COSE AGLI STATI D'ANIMO

*Isabella Pezzini* 55

### ROLAND BARTHES: IL SILENZIO COME FIGURA DEL NEUTRO

*Giorgio Borrelli* 69

### USCIRE DAL VUOTO. STATI LIMINALI DEL SILENZIO

*Daniele Barbieri* 81

### “CHI TACE ACCONSENTE”, “SILENZIO ASSENSO”

*Giorgio Lo Feudo* 93

### “IL SILENZIO PER CANCELLATURA”

*Tiziana Migliore* 109

### IL SILENZIO È IL SILENZIO È IL SILENZIO. IL CORTOCIRCUITO TAUTOLOGICO DELL'IDEOLOGIA

*Simone Garofalo* 129

MANIPOLARE LA GRADUALITÀ DEL SILENZIO: INTERFERENZE E <i>DOG WHISTLE</i> <i>Christian Introna</i>	143
FROM SOUND: SILENCE. PERIPHERIES OF SENSE <i>Andrea Valle</i>	155
PER UNA TASSONOMIA DEI SILENZI MUSICALI <i>Mattia Merlini</i>	171
CHE COS'È LA PRESENTIFICAZIONE DELL'ASSENZA? DAL <i>GHOSTING</i> AL QUADRATO SEMIOTICO <i>Claudio Paolucci</i>	185
CERVELLI NELLA VASCA, MENTI FLUTTUANTI E IL SILENZIO DEI SENSI: SEMIOTICA DELL'ESPERIENZA E DEPRIVAZIONE SENSORIALE <i>Luigi Lobaccaro</i>	199
FANTASMI E SEGNI DEI FANTASMI <i>Paolo Martinelli</i>	213
SILENZI VIRTUALI, SILENZI VIRTUOSI. CONDIZIONI AUTISTICHE, MUSICALITÀ E VR <i>Flavio Valerio Alessi</i>	225
IL SILENZIO DEL NUMERO ZERO <i>Martina Bacaro</i>	241
IL SILENZIO MODELLO. L'INTERAZIONE MEDIALE COME ORIZZONTE COOPERATIVO <i>Marco Giacomazzi</i>	255
SILENZI RUMOROSI E PAROLE SENZA LINGUAGGIO. LA LETTURA DERRIDIANA DELLA <i>STORIA DELLA FOLLIA</i> DI FOUCAULT <i>Iulia Ponzio</i>	267

## CULTURE E POLITICHE DEL SILENZIO

BREAKING THE SILENCE. FOUR CASE STUDIES <i>Aleida Assmann</i>	279
“LE MEMORIE SILENZIATE DEI TRAUMI PASSATI” <i>Patrizia Violi</i>	293
METAFORE VISIVE E PAROLE OLTRE IL SILENZIO NEL DISCORSO PUBBLICO: DAL “NON CI HANNO VISTO ARRIVARE” AL “FACCIAMO RUMORE” <i>Cinzia Bianchi</i>	305
LA RETICENZA E L’EUFEMISMO: IL CONFLITTO A GAZA COME ESEMPIO DELLA MANIPOLAZIONE INGANNEVOLE PERSEGUITA DAL GIORNALISMO MAINSTREAM <i>Alessandro Prato</i>	317
RUMORE ALL’ENNESIMA POTENZA: SILENZIARE L’AVVERSARIO ATTRAVERSO L’ECESSO DI INFORMAZIONE NELLA COMUNICAZIONE POLITICA CONTEMPORANEA <i>Pierluigi Cervelli, Luigi Virgolin</i>	329
SUI SILENZI DELLE IDENTITÀ, SULLE IDENTITÀ DEI SILENZI <i>Flavia Politi</i>	343
ECO DI UNA VOCE INFAME. PER UN’ARCHEOLOGIA DEL SILENZIO MANICOMIALE <i>Mirco Vannoni</i>	357
IL SILENZIO DEI COLPEVOLI. VIVISEZIONE E DISCORSO ANIMALISTA <i>Beatrice Vanacore</i>	375
SILENZI DEL SENSO NELLA CRISI ECOLOGICA. TRAUMA CLIMATICO E (IM)POSSIBILITÀ DELLA SEMIOSI <i>Leonardo Balestri</i>	389
IDENTITÀ MESSE A TACERE <i>Antonio Cetani</i>	403

PRESTARE ASCOLTO. L'ECO-PROFUGO TRA RAPPRESENTAZIONE E TESTIMONIANZA <i>Irene Sorrentino</i>	417
DECOLONIZATION OF WASTE: TOWARD AN EDUSEMIOTICS OF RESIDUES <i>Martina Grinello</i>	431
VIAGGI MUTI. SILENZI, RESPONSI E DISCORSI RITUALI IN SICILIA <i>Claudia Urzì</i>	447
DEL RELIGIOSO SILENZIO <i>Alessandra Pozzo</i>	461
LA CERCA DI COLLESANO IN SICILIA: L'ATTO DEL MASCHERAMENTO TRA SILENZIO ED ENUNCIAZIONE <i>Maurilio Ginex</i>	471
UN SILENZIO PER CHI RESTA <i>Eleonora Minna</i>	485
IBRIDI SONORI: AVVENTURE IN CITTÀ <i>Ilaria Ventura Bordenca</i>	499
RESPONSABILITÀ SILENTE: TRA OPACITÀ ALGORITMICA E OMERTÀ INDUSTRIALE NEI DISPOSITIVI DI INTELLIGENZA ARTIFICIALE <i>Ilaria Ingrao</i>	513
“SORRY, THAT’S BEYOND MY CURRENT SCOPE”. SEMIOTIC CONSIDERATIONS ON DEEPSEEK’S CONTENT MODERATION PRACTICES AS A SILENCING STRATEGY <i>Carla Fissardi</i>	527
SPAZI SOSPESI: NUOVE FORME DI SACRALITÀ NEL GIARDINO SEGRETO DI ST. DUNSTAN <i>Maria Giulia Franco</i>	545
AGENTI SILENZIOSI E STRATEGIE DI SILENZIAMENTO URBANO: IL PROBLEMA DELL'AGENCY DEI DISPOSITIVI DI CONTROLLO CITTADINO <i>Mirko Gentile</i>	559

IL BUONO E IL CATTIVO GUSTO DEL SILENZIO <i>Alice Giannitrapani</i>	573
SCENOGRAFIE DELL'ISOLAMENTO. LAVORARE TRA LE MURA DOMESTICHE <i>Elisa Sanzeri</i>	589
UPCYCLING E ARCHIVI DIGITALI PER PRATICHE RESPONSABILI: UN APPROCCIO DESIGN-DRIVEN <i>Simona Colitti, Elena Formia, Valentina Gianfrate, Riccardo Mercuri</i>	609
SILENZIO-ASSENZA. SETTE NOTE SUL RIFIUTO <i>Francesco Piluso</i>	625
FATE TACERE QUESTI RIFIUTI! TENTATIVI DI SILENZIAMENTO DEL RIMOSSO <i>Camilla Robuschi</i>	641
RESONANT SILENCES: INTERPRETING THE SEMIOTIC AMBIGUITY OF PLASTIC WASTE <i>Silvia Zanelli Quarantini Brini, Nicola Zengiaro</i>	653
RICETTACOLI DI SILENZI. DI VASI, MATERIALI E SEMIOTICA DELLE CULTURE <i>Giacomo Festi</i>	667
GRAMMATICHE DEL SILENZIO: MUSICA, MEDIA, TEATRO, ARTI FIGURATIVE	
LA ZONA D'INTERESSE E I GRADI DEL SILENZIO <i>Lucio Spaziante</i>	683
GUIDA RAGIONEVOLE AL RUMORE PIÙ ATROCE <i>Gabriele Marino</i>	695
THE BOY FROM 6B. THE SUBJECTIVE POINT OF AUDITION IN AN EPISODE OF <i>ONLY MURDERS IN THE BUILDING</i> <i>Piero Polidoro</i>	709

L'IMMAGINE DEL SILENZIO <i>Lucia Corrain</i>	717
IL SILENZIO DELLE IMMAGINI. SUL NEUTRO <i>Angela Mengoni</i>	737
LA LACUNA COME SILENZIO VISIVO: DUE REAZIONI NELL'AMBITO DEL RESTAURO <i>Elena Ramazza</i>	753
NEL SILENZIO DELLE FORME, COSA C'È DA VEDERE?" IL CASO PINTON E L'EDUCAZIONE MUSEALE INTORNO AD AGNES MARTIN <i>Enrico Barbetti</i>	767
ABITARE IL MARGINE: EMANCIPAZIONE E SCHERMATURA <i>Miriam Rejas Del Pino</i>	785
ROLAND BARTHES: SUL SILENZIO FOTOGRAFICO, NONOSTANTE TUTTO <i>Matteo Maria Paolucci</i>	801
RIVESTIMENTI PARLANTI. ALLA RICERCA DI UNA MODA SILENZIOSA <i>Eleonora Chiais</i>	813
IL SILENZIO DELLA STAND-UP. FORZA ESPRESSIVA E SOVVERSIVA <i>Bianca Terracciano</i>	823
IMMAGINI NELLA VOCE. RILIEVI SUL SILENZIO E ALTRE QUESTIONI DEL RACCONTO AUDIO <i>Giuditta Bassano</i>	839
L'UTILIZZO STRATEGICO DEL SILENZIO NEL PODCASTING <i>Carlo Alberto Bondi</i>	853
ESPRESSIONI DEL SILENZIO NEL LINGUAGGIO PUBBLICITARIO <i>Marianna Boero</i>	865
POLIFONIA, STRATI SEMIOTICI E SILENZIO NELLA PUBBLICITÀ TELEVISIVA <i>Stefano Lombardi Vallauri, Marco Spagnolo</i>	877

ECO-ONTOLOGIA DELL'ASCOLTO: FUNZIONI ED EFFETTI SEMIOLOGICI DEI SILENZI NELLE PRATICHE TEATRALI <i>Massimo Roberto Beato</i>	891
UNHEARD NARRATIVES: THE ROLE OF SILENCE IN BECKETT'S TRILOGY <i>Marina Nikolova, Sebastian Nabon</i>	905
I SENSI DEL SILENZIO NE <i>IL GIORNO DELLA CIVETTA</i> DI LEONARDO SCIASCIA <i>Caterina Marrone</i>	915
UN PECULIARE CASO DI ENUNCIAZIONE MACCHINICA: IL SILENZIO PRODOTTO <i>Paolo Piccirillo</i>	927
TRE INTERPRETAZIONI VISIVE DELLA CONCEZIONE DEL SILENZIO IN MUSICA DI JOHN CAGE <i>Leonardo Romei</i>	937
IL SILENZIO SONORO DI JOHN CAGE. NUOVE POSSIBILITÀ SEMIOTICHE AI TEMPI DELL'HORROR PLENI <i>Emiliano Battistini</i>	951
IL SILENZIO COME PRESENZA NELL'ASSENZA. UNA PROSPETTIVA MUSICOTERAPICA <i>Valentina Voto</i>	967
TRA IL NON DETTO E L'ASSURDO. SVINCOLI DEL SILENZIO NELL'AGOGICA DI SATIE <i>Valentina Carrubba</i>	979
RUMORI REDIVIVI, LA RESURREZIONE DIGITALE NEI CONCERTI OLOGRAMMATICI <i>Margaux Cerutti</i>	995
"LEGIONI DI FANTASMI". SUI SEGNI ZERO NEI MEME. <i>Emanuele Fadda</i>	1007

ATTRAVERSARE IL SILENZIO. PER UNA SEMIOTICA DEL RITMO NEL VIDEOGIOCO <i>Giorgio Fraccon, Matteo Tuzi</i>	1027
SILENZIO: NEGAZIONE E RESISTENZA <i>Francesca Padovano</i>	1041

TIZIANA MIGLIORE\*  
“IL SILENZIO PER CANCELLATURA”

Negli studi sulla comunicazione il silenzio è un fenomeno imprescindibile. Da un lato conferma il postulato strutturalista che il senso sta nelle differenze, perché chiama in causa il suo opposto, il rumore: l'eccesso di informazione produce frastuono; il difetto produce silenzio. Dall'altro lato porta a notare i casi in cui questi meccanismi si invertono, quando cioè è l'esposizione estrema ai media e alle immagini a tradursi in silenzio e viceversa la mancanza di notizie a far rumore. Il doppio senso della “velina” come invito televisivo a mostrare o ordine fascista a coprire (Eco 2011) ne è una prova chiarissima. Con il silenzio, che al pari del rumore è performativo e trasforma gli stati di cose, si comprendono meglio le politiche dell'informazione, variamente trattata, gestita, occupata. A tal fine occorre però pensare al silenzio non in sé ma in relazione di congiunzione/disgiunzione con attanti soggetto e oggetto, destinatari e destinatari. La funzione, i significati e le forie del silenzio cambiano infatti moltissimo se esso è anelato o subito, se è un desiderio o una costrizione, un oggetto di valore o un mezzo di potere.

1. *Il silenzio è oro*

Nei secoli la pittura ha definito la propria identità per analogia con le connotazioni del silenzio. *Ut pictura poesis*, diceva Orazio, ma la poesia è una “pittura parlante” mentre la pittura è una “poesia muta” (Simonide di Ceo). Fior di studiosi si sono interrogati sull'arte pittorica in questa prospettiva, da Giovanni Pozzi (1981; 1993) a Marc Fumaroli, evidenziando un'espressività del senso “eloquente” per via di elusioni e allusioni, nell'impresa per esempio:

i Principi si compiacciono di render noti i loro grandi disegni e di spiegare i loro sentimenti eroici con l'impresa, che è un'eloquenza muta e un eloquente silenzio, una di quelle bellezze che,

---

\* Università di Urbino Carlo Bo; [tiziana.migliore@uniurb.it](mailto:tiziana.migliore@uniurb.it)

sotto un velo, suscitano la curiosità, e che per essere come la rosa del Tasso [...], “mezzo aperta è ancora mezzo ascosa. Quando si mostra men, tanto è più bella” (Fumaroli 1994, tr. it. 2008, p. 159).

L'apostrofe con il gesto del dito alla bocca, detto 'arpocratico' dal dio egizio Arpocrate effigiato così e associato ai culti misterici, è la figura retorica più usata per il silenzio. A Paolo Fabbri piaceva un quadro di Dosso Dossi (Fig. 1) con Hermes, dio della comunicazione, che intima alla Virtù di tacere per non disturbare Giove intento a dipingere.

Un “percorso di animazione e di spiritualità” è in atto (Fabbri 2010, p. 438), dalla distrazione al rumore a destra verso la concentrazione e la quiete a sinistra. Lo presentifica l'insetto che, con la sua simmetria, la piattezza e l'evanescenza, simboleggia la psiche. Il re degli dei sta dipingendo farfalle; preso dall'incanto dei colori, nel diletto della sua arte preferita, deve astrarsi, essere lasciato sordo alle voci del mondo per rivelarlo. Allo stesso tempo la farfalla è un indizio di metamorfosi. Le tre farfalle, assenti nel paesaggio 'naturale', stanno sulla tela, ma è come se questa condizione fosse precaria, destinata a cambiare. Nel rappresentare una scena di pittura en plein d'air, Dossi presenta anche la pittura come poesia necessariamente 'muta' e mobile. Il vizio della parola si converte in virtù di introspezione e raccoglimento.



Fig. 1. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1523-1524, olio su tela, 111,3×150 cm, Cracovia, Castello di Wawel.

## 2. La superficie ispessita: occultamento e cancellazione

Se l'apostrofe con il dito sulla bocca è un gesto esplicito del fare silenzio, le figure retoriche che lo comportano, sia in letteratura sia nelle arti visive – ellissi, preterizione... – poggiano invece sull'implicito dello zero significante. Si propone un patto di fiducia al lettore/spettatore, che riempirà gli spazi lasciati vuoti apposta. Il 'quadro nel quadro' di Dossi è paradigmatico a proposito: le farfalle si trovano in un ambiente dai colori simili al cielo del paesaggio esterno ma sgombro, segnato solo dalla loro presenza. È un cielo vacuo, privo di senso? No, piuttosto l'enunciato, che normalmente sta solo e per intero sul piano dell'espressione, qui e in casi del genere è *sottinteso* ovvero ha un altro "modo di esistenza semiotica". Ecco come leggere l'associazione con le farfalle, figure della metamorfosi per antonomasia. Schiudono lo sguardo a un senso che è scomparso alla vista, asceso dal primo piano allo sfondo, passato allo stato virtuale o potenziale, in attesa di uno sguardo che torni ad attualizzarlo.

In superficie questo movimento, utile a ribadire che i linguaggi sono internamente "a pastafoglia" (Hjelmslev 1954) e che si può lavorare sulla profondità enunciativa (Marrone 2003), è percepibile. Nel capolavoro di Dossi il cielo dipinto da Giove e l'atmosfera del luogo in cui le divinità sostano si somigliano solo esteriormente. Le due zone appaiono talmente identiche e in modo così artificiale che all'inizio ingannano, poi insospettiscono. L'insistenza sullo spessore del rettangolo a sinistra avvisa infatti che il cielo di Giove è solido, non gassoso. Si tratta di un oggetto-tela dai colori a falde che invita a inoltrarsi al di là di come appare. La poesia in pittura non può che essere muta perché vuole concentrazione sul suo "sistema a strati" (Elkins 1999), privilegiato nell'uso dei sottintesi. Il silenzio, come il segreto, "non svuota, ma copre e ammassa" (Marin 1967): "dissimula l'unico per assimilazione a tutti gli altri che popolano l'insieme [...], rende il differente identico e lo identifica come differente.

Un termine tecnico designa in semiotica tale atto di silenziare l'informazione rendendola segreta: è l'"occultamento", spiegato a partire dalle "costrizioni imposte dalla testualizzazione lineare, che impedisce la messa in discorso di due programmi concomitanti" (Greimas, Courtés 1997, *ad vocem*). Il

conflitto porta a espellere fuori dal testo ogni marca di presenza dei programmi narrativi dell'opponente o dell'antisoggetto, cancellandone le manifestazioni di superficie (*ibidem*). L'occultamento, secondo il *Dizionario*, non coincide con la "semplice implicitazione" e possibilmente il programma cancellato si scova "a un livello strutturale più profondo", come "contraddittorio o contrario del programma manifestato" (*ibid.*). L'esempio suggerito nel dizionario sono i *Due amici* di Maupassant, "rimasti silenziosi davanti allo svolgimento ostentato del programma dell'ufficiale prussiano" (*ibid.*; Greimas 1976). I soldati zittiscono Sauvage e Morissot, impedendo il loro progetto della pesca, ma questo silenzio agisce in profondità in loro e rovescia la sottomissione nella scelta consapevole di un nuovo destino, libero dai disastri bellici. Una storia parallela, l'isotopia surreale della loro trasfigurazione in pesci, scorre sotto l'"isotopia realista" della guerra coronata dal successo e dalla glorificazione dell'eroe prussiano (Migliore 2019b). Nell'occultamento il piano dell'espressione si ispessisce, si arricchisce di tratti – "1) la riva, luogo misto fra terra e acqua, propizio alle trasformazioni, 2) l'aspetto attoriale dei due amici, silenziosi, coi piedi penzoloni, pieni di acqua+sole, 3) la rete immersa ai loro piedi, 4) la traiettoria dell'immersione, con la curva e il tuffo, 6) le gocce di sangue galleggianti" (ivi, p. 256) – che fanno presagire un cambiamento, la possibilità di un riscatto. Molti di questi tratti sono plastici e figurali: topologici (basso *vs* alto), eidetici (curva dell'immersione), cromatici e testurali (le gocce di sangue).

La "natura seconda" dei due amici trapela dunque al modo di quel "linguaggio secondo" che Greimas teorizzerà anni dopo (Greimas 1984). Le due cose sono connesse? Silenziare occultando i programmi avversari (anche soggettivi, quando si ha a che fare con le istanze della personalità) richiede sempre e comunque di coprire la traccia, che è un atto plastico, se non altro perché consiste nel *sovrapporsi* al discorso precedente. Negli scambi comunicativi questi accavallamenti reciproci sono costanti e Greimas, che coltiva un pensiero figurativo profondo dagli anni degli studi sul folclore, non può non aver notato questa trama che nel racconto di Maupassant cresce in sordina, tramite investimenti sensibili sul piano del significante.

A livello discorsivo due operazioni altrettanto definite in semiotica, la "cancellazione" e la figura retorica dell'"ellissi",

concretizzano questi movimenti narrativi, "riconoscibili grazie ai reticoli relazionali nei quali sono iscritti" (Greimas, Courtés, a cura di, *op. cit., ad voces*). Tali manovre ostentano una dimensione 'verticale' del segno, di ingerenza di un'idea nell'altra e prevalenza, di internità della superficie. Generano un "ipotesto" che può rimanere in trasparenza rispetto a quello realizzato (Genette 1982, tr. it., p. 469).

### 3. Tipologia della cancellatura

Le forme della cancellatura sono varie e diverse: barrare con un tratto di penna, colore o matita non ha lo stesso effetto e significato dello scarabocchiare, dello stendere una patina di scolorina o sfregare con una gomma<sup>1</sup>. La critica genetica ha finora classificato i seguenti modi: *biffure*, *barrage*, *rayure*, *rature*, *gommage*, *grattage*, *effaçage*, *griffonnage*, *masquage* (De Biasi 1996). Ma manca un modello semiotico – si tratta di segni (sopra altri segni)! – che separi varianti e variazioni e dia il giusto valore alle differenti pratiche.

Biffare e cassare, per esempio, rispondono a programmi narrativi contrari. Cassare asporta il segno-enunciato dal primo piano verso lo sfondo. In questa prima categoria, che funziona per *sottrazione* parziale o totale della traccia, si possono enucleare le sottocategorie del *gommage*, del *grattage* e dell'*effaçage*, ciascuna con le sue proprietà. Ma vedere rimossa la propria traccia suscita un moto d'orgoglio e una presa di consapevolezza; in Calvino (1965) il primo segno creato nell'universo è subito cancellato da qualcun altro, con "un fregaccio informe, un'abrasione dello spazio slabbrata e pesta". Questo affronto, questo oltraggio non solo aiuta il protagonista a ritrovare il luogo esatto del suo segno, che cercava perché aveva perso, ma gli permette di capire che è la segnatura dell'altro a tenerlo in vita. Quel punto, benché è proprio perché cancellato, "faceva sì che io – essendo quello di quel segno in quel punto – fossi io" (ivi, p. 43; vd. Migliore 2019a).

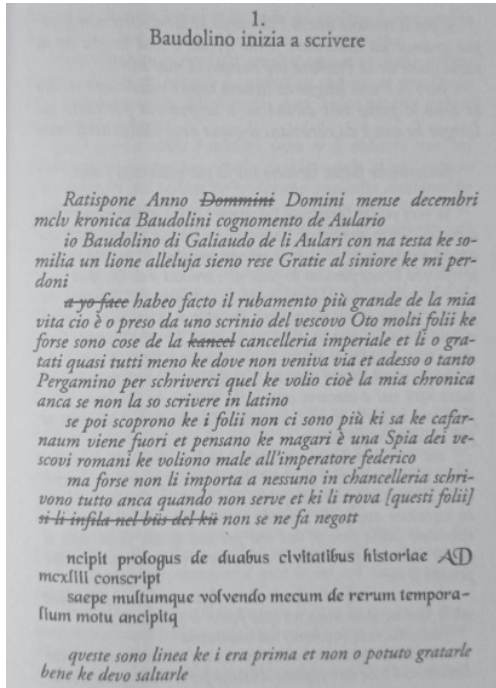
---

1 Sviluppammo qui una disamina di questi processi condotta in Migliore 2013.

Biffare è rappresentativo della categoria opposta, che funziona per copertura della traccia tramite *aggiunta*<sup>2</sup>. La *biffe* (dal fr. ant., ‘stoffa a righe’) scherma il segno con fasci di righe oblique o una croce greca ruotata di 45 gradi che lo mantiene *in praesentia congiunta*. “*Bifur* = biforcare”, come in una biforcazione di strade ferrate o a un crocevia (Leiris 1948, tr. it., p. 256). Il segno, nella *biffure*, conta ancora per il senso biffato. I significati qui partecipano gli uni degli altri (Lévinas 1949). Simile è il *barrage*, che però ha un valore specifico di rettifica, analogamente alla *rayure* (‘grafio’, riga sottile) e alla *rature* (‘rasura’, ‘rasatura’), che qualcuno ricorderà per il gioco di parole di Roland Barthes: *littérature, c’est la rature*<sup>3</sup>. La letteratura aspira ad essere introspettiva quanto e più della pittura come ‘poesia muta’.

Sottrazione e aggiunta possono riguardare il medesimo supporto. L’incipit del *Baudolino* di Eco è la confessione di una malefatta da parte del protagonista del romanzo, un contadino piemontese adottato dall’imperatore Federico Barbarossa (Fig. 2). Il testo presenta quattro barrature, e altrettante riscritture, che segnalano l’arrancare di Baudolino, la sua scarsa dimestichezza con il latino, il linguaggio scurrile e la tendenza a riprodurre le parole nel dialetto orale che conosce: “~~domini~~ domini [...]. ~~A yo~~ ~~face~~ habeo facto [...]. ~~cancel~~ cancelleria [...], et ki li trova [questi folii] si li infila nel büs del kü non se ne fa ne- gott” (Eco 2000, p. 5).

- 
- 2 Francis Ponge distingue la pulitura (“*rature-délétion*”), in cui la traccia è sottratta alla memoria esterna, predisposta a essere dimenticata, e la schermatura (“*rature-biffure*”), che invece lascia lo scritto accessibile, latente e narcotizzato.
  - 3 Al tema della cancellatura Barthes ha dedicato uno dei suoi corsi all’Ecole des Hautes Etudes e “*lis tes ratures*” diviene “un imperativo categorico del mestiere dello scrittore, che esige vigilanza contabile sulle metamorfosi inflitte alle forme” (Barthes 1976-77, in Id. 1995, III, p. 743).

Fig. 2. Umberto Eco, *Baudolino*, 2000, p. 5.

Il registro è caricaturale, la focalizzazione interna. Barrature e revisioni situano un'istanza di enunciazione che corregge gli errori del popolano, ma conservandone gli svarioni. Si verifica però anche un cortocircuito fra i due soggetti, o il testo può essere in parte considerato una forma di enunciazione enunciata, perché l'istanza produttrice è alle prese con la lingua romanza e perciò similmente "errante" fra latino e volgare. Nell'insieme la *Kronica Baudolini cognomento de Aulario* enfatizza l'arte della cancellatura e le sue accezioni di senso sia sul piano discorsivo, sia sul piano tematico e figurativo. Mentre scrive e viene corretto, il personaggio racconta infatti di aver rubato i fogli sui quali si esercita, di proprietà della "cancelleria imperiale", da uno scrigno del vescovo Oto e di averli "gratati quasi tutti tranne ke dove non veniva via" (*ibidem*). Al timore di essere scambiato per una spia, subentra la consolazione che forse il suo gesto non interessa a nessuno, data l'abitudine in cancelleria di

riportare tutto per iscritto, anche ciò che non è utile (*ibid.*). In sostanza, dopo aver silenziato i delegati dell'autorità suprema e affermato se stesso, Baudolino, con il beneplacito dell'enunciatore enunciato, irride l'ufficio di cancelleria come sistema di difesa dei segreti dell'impero, tanto ridondante da non fare più rumore. E lascia in evidenza quattro righe del vecchio testo che dice di non avere potuto eliminare. Qui dunque il *barrage* è una sovraenunciazione con marche di giudizio negative, per la scorrettezza ortografico-lessicale e per la volgarità di Baudolino; il *grattage* testimonia invece di un'avvenuta presa di potere del personaggio, il quale ha soppresso quasi integralmente lo scritto dell'ente che è preposto per eccellenza a redigere e silenziare, la cancelleria dell'Impero. Una sanzione metariflessiva parodistica avalla il suo programma.

Tornando al raggruppamento per classi, anche il *griffonnage* e il *masquage* appartengono alla categoria della *biffe*. Solo che, nel coprire i segni antecedenti, li travestono, li mascherano. Potremmo ricondurre queste pratiche di cancellatura per aggiunta alla strategia del camouflage (Casarin, Fornari, a cura di, 2010) e distinguere allora il silenzio attraverso la cancellatura quando ciò che non appare è – *deissi del segreto* – e il silenzio attraverso la cancellatura quando ciò che non appare non è – *asse del falso*. Non poche storie, tradizioni e interi popoli vengono negati tanto da finire distrutti, rischiando di arrestarne la semiosi (Mazzucchelli 2017). Con forme deboli o forti e gradi variabili, è il senso della *cancel culture*, che tenta di ammutolire le memorie del passato. In questo la cancellatura prende una piega disforica e negativa (ed euforica e positiva dal punto di vista di chi la produce); si pone al servizio di un silenzio chiudente, terminativo. Greimas e Courtés non chiariscono le ragioni per cui l'occultamento “non deve essere confuso con la semplice implicazione che autorizza la ricostruzione dei programmi anteriori non esplicitati” (1979, tr. it., *ad vocem*). Sicuramente c'è un'intenzionalità ideologica, non necessaria invece tutte le volte che si omettono elementi del discorso fidandosi delle inferenze dell'interlocutore.

#### 4. Valenze dell'occultamento

I giochi di inversione che abbassano ciò che sta in alto, che fanno indietreggiare ciò che sta davanti, sono impregnati di valenze. "Decostruiscono la genealogia sublimante o idealizzante per l'irrompere di un nuovo 'concetto', che non si lascia irretire nel regime anteriore" (Derrida 1972, tr. it., p. 53). Stabiliscono gerarchie. Anche la cancellatura più genuinamente autografa, dell'individuo che, occultando, silenzia le sue espressioni precedenti, è in un certo senso una pratica allografa: riguarda lotte interne fra l'*ego*, l'*es* e il *super-io*, che prendono il sopravvento l'una sull'altra e si assoggettano in preda ad incertezze e pentimenti. Certo, rispetto all'autografia parzialmente allografa, portata a emendare, la cancellatura più frequente, quella allografa fra attori diversi è agonica e in genere soverchia la traccia altrui.

Il valore del valore dell'occultamento si deduce dalla tattica impiegata. Rauschenberg, nel cancellare un disegno del maestro Willem de Kooning ed esporlo con le tracce del proprio *gomma-gé* ammettendo verbalmente di averlo fatto (*Erased de Kooning Drawing*, 1953), lo neutralizza subordinandolo. Seppure scherzoso, questo silenzio è inglobante e chiudente. L'occultamento non ha la stessa valenza in Emilio Isgrò. L'artista che ha reso l'atto pragmatico della cancellatura un'arte *à part entière* avverte "un preciso dovere verso il pubblico" (Isgrò 2013, p. 52). Utilizzando china o acrilico nero, bianco, grigio o color oro, copre pagine venerande del patrimonio culturale, dai Vangeli ai Codici Ottomani, dall'Odissea ai manifesti delle avanguardie storiche, per svelarne l'usura. Le tinte monocromatiche sature cancellano la traccia verbale civile e approntano un campo visivo poetico che palesa le nostre dimenticanze, i modi volenti o nolenti in cui abbiamo zittito beni di pregio. *Una indivisibile minorata* (Fig. 3) è come siamo e siamo diventati (modo attuale di esistenza semiotica) dopo aver scordato la Costituzione della Repubblica Italiana, cioè come eravamo e come la volevamo (modo virtuale di esistenza semiotica).

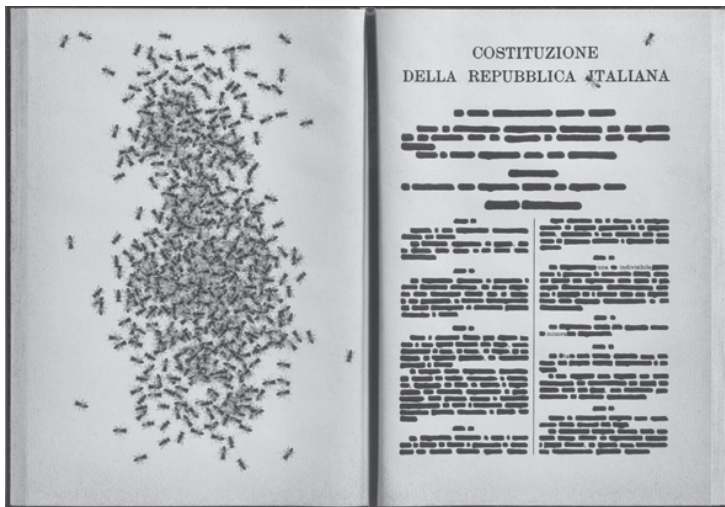


Fig. 3. Emilio Isgrò, *Una indivisibile minorata*  
(da *La Costituzione cancellata*), 2010.

Isgrò dipinge quindi non questo bene in sé, ma la disattenzione collettiva al suo valore, i cattivi usi. La Costituzione torna a contare in negativo, grazie all'*effaçage* compiuta, mentre le parole superstiti ragguagliano sulle derive del suo maltrattamento. L'oblio in cui giace la legge fondamentale dello Stato italiano non è però solo riscontrato e messo in risalto, ma annerito al fine di un risveglio. Con una sinestesia tra vista e suono, il ronzare delle api sblocca la condizione in stallo. In contrasto con Rauschenberg, che cancella per silenziare spiritosamente il 'padre', Isgrò, attraverso la cancellatura, esibisce i silenzi comuni e li rompe. Perché "sono i meccanismi di differenziazione che assicurano lo sviluppo, non l'appiattimento culturale e l'uniformità dei comportamenti" (Isgrò, *op. cit.*, p. 28). Nel conflitto inter-identitario che l'artista imbastisce, fra l'enunciato vittima dell'assopimento e l'enunciatore carnefice di questa assuefazione, la copertura della traccia gioca un ruolo costruttivo, di presentificazione e proiezione.

### 5. *Diatresi del silenzio. Ostruzioni e incitamenti*

Due casi studio artistici marcano più in profondità le disposizioni del silenzio come forza attiva, passiva o riflessiva, e le sue direzioni aspettuali a doppio senso di marcia, chiudente e aprente.

#### 5.1. *L'arma repressiva di Gabrielle Goliath*

*Personal accounts* è un'installazione verbovisiva, come le opere di Isgrò e il Baudolino di Eco, ma insolita (Fig. 4).



Fig. 4. Gabrielle Goliath, *Personal accounts*, Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, 60. Biennale Arte di Venezia, 2024.

Le donne, gli uomini, i queer e trans di colore, giovani e non, protagonisti dei video di Gabrielle Goliath, comunicherebbero infatti verbalmente, se nelle registrazioni dei loro discorsi non mancasse il parlato, se le parole non fossero state recise. I corpi esprimono in risposta balbettii, ansiti, sibili, sospiri, singulti. Appaiono a mezzo busto su grandi monitor rettangolari poggiati a terra e alle pareti, in una sala blu del Palazzo delle Esposizioni ai Giardini della Biennale veneziana. Gli sfondi sono azzurro cielo e due schermi focalizzano dettagli di gesti: sudori della pelle, mani che tremano o si torcono.

Entrando nella stanza, ci si trova a tu per tu con un monitor nel quale una donna in primo piano e dal capo coperto sembra intenta a raccontare una storia (Fig. 5). Lo schermo a fianco inquadra il particolare delle mani che reggono un foglio con un promemoria per la narrazione.



Fig. 5. Gabrielle Goliath, *Personal accounts*, Palazzo delle Esposizioni ai Giardini, 60. Biennale Arte di Venezia, 2024. Particolare.

La donna non guarda mai in macchina e i numerosi e costanti tagli in postproduzione ne riducono il discorso a un susseguirsi di tentennanti ‘eeee...’. Ma del girato l’artista sudafricana spezza anche le immagini, cosicché lo sguardo stesso, le movenze della bocca e i gesti delle mani sono intermittenti. Le persone si dispongono negli schermi per instaurare un dialogo diretto, tipico dei confessionali della società dello spettacolo. Vengono però tradite dalla regia che, netta e spietata, realizza i suoi “personal accounts”. Il titolo dell’opera ha un doppio referente: uno, illusorio, attribuibile a questi discorsi inudibili; un altro, reale, imputabile all’istanza di enunciazione che ha la responsabilità dei tagli.

Un uomo sempre a mezzo busto, provato in volto, è presente di faccia e di tre quarti in un trittico televisivo, ma riesce appena a muovere le labbra. In un altro set di quattro schermi un queer devia i residui delle parole, consonanti o vocali, in una cantilena accompagnata dal suono di una maracas. È l’unica resistenza alla censura dei resoconti: l’apparato fonatorio, intonando un canto energico che introduce un principio di eterogeneità e scuote occhio e orecchio insieme, comunica le passioni del corpo. Da questo *masquage* sfociano

debolezze, disagi, difficoltà, sforzi. Quanto più emergono la *parousia* e la negazione della testimonianza, tanto più ci si avvicina a queste identità e ci si cala nel loro ruolo subalterno. Nel non detto dell'interiezione gli ideofoni apportano dei saperi. Il silenzio che castiga il linguaggio verbale si rovescia, accentuato, in un mezzo di meditazione e di condanna della *cancel culture*.

### 5.2. I murali di Celiberti. Una pausa di riflessione

Antitetico al silenzio repressivo della messinscena di Gabrielle Goliath è il silenzio della serie di Terezín di Giorgio Celiberti. L'artista friulano fotografa i graffiti dei bambini deportati nel campo di concentramento di Theresienstadt (o ghetto di Terezín), a 60 km da Praga, da novembre del 1941 a maggio del 1945 (Fig. 6).



Fig. 6. Graffiti dei bambini reclusi nel campo di concentramento di Terezín.

Figure, numeri e parole, qui espresse e pronunciabili, rivivono nelle foto e soprattutto nel dispositivo pittorico della cancellatura che Celiberti concepisce (Fig. 7). Eseguita su sfondo bianco e immersa in un bianco coprente fra neve e cenere, que-

sta serie simula incursioni in superfici che rimediano le pareti ruvide e massicce dei muri<sup>4</sup>.



Fig. 7. Giorgio Celiberti, *Terezín. Primo incontro*, 1997-99, 32x42 cm, affresco su tavola.

Isgrò generalmente agisce su pagine realizzate e le cancella virtualizzandole, lasciando a noi il compito di attualizzarle; Celiberti, invece, scava dentro uno spessore che il tempo e terzi hanno virtualizzato e recupera segni che vi stanno dentro, come in un palinsesto. Nella struttura della tavola, che presenta ampie

4 “Oggi perfino i i fiori, che sono il meglio della natura colta e presa, li vedo uscir fuori dai muri, essere insieme fatti di petali e di calce, di bianco e di luce e di bianco di intonaco. Li vedo rivelarsi dai fondi azzurri che sono insieme di cielo e di pietra”. Celiberti 1994, p. 50.

distese di bianco, macchie e finte screpolature, l'artista scopre segni infantili graffiati, incisi, scanalati, timbrati, marchiati. La deissi è quella del segreto, che si sprigiona in una pittura astratta ma mai emancipata dal mondo.

In *Primo incontro* (Fig. 7) l'artista crea un'unica immagine dai graffiti dei bambini sui muri e dai loro disegni conservati nel lager. Una logica della sensazione anima questi segni che affiorano: linee orizzontali e diagonali, croci, cuori. Se mescole di colle e sabbia evocano permanenza, il contrasto fra primo piano e sfondo restituisce semisimbolicamente i rapporti fra presente e passato. Celiberti fa luce sui cancellati della Storia: dipinge l'oblio, con il bianco che attesta una dimenticanza già avvenuta, e la reminiscenza, con i segni-graffiti colorati che vengono a galla.

A suggellare il ruolo della pittura nei processi del ricordo è nuovamente la farfalla. Enorme in una variante di questo ciclo (Fig. 8), la figura sovrasta strati neri, bianchi e celesti che evidenziano la struttura della tela. Se a sinistra, nera e in basso, è statica, a destra, bianca su una gemella speculare grigia invertita, sembra muoversi per spiccare il volo. Spiega le ali di fronte allo spettatore come per impegnarlo personalmente all'introvisione e a liberare quel vissuto. Il supporto che mima la testura del muro è appropriato, non solo perché traduce i testi-fonte originari. È opinione comune che i muri, per la loro collocazione all'aperto, tengano traccia degli avvenimenti assorbendoli: 'i muri hanno orecchie', 'ci ascoltano', 'è scritto sui muri'. L'immaginario occidentale, anche fuori dall'ambito artistico, coltiva con il muro un rapporto preistorico, archeologico, di contatto con il passato (Migliore 2025). *Dii Manibus*: gli Dei protettori di chi dorme hanno in affido i bambini ebrei sterminati; spetta agli umani degni di essere chiamati tali tramandarne i segni.



Fig. 8. Giorgio Celiberti, *Libertà ritrovata*, 1995,  
115x90cm, tempera su tela intavolata.

### 6. *In ascolto del silenzio*

Con lo studio della cancellatura si capiscono molte cose del silenzio. Cancellare, come si è visto, è una tattica empirica molto utilizzata per silenziare; è quella che ne figurativizza meglio le dinamiche. A livello plastico e simbolico, fare silenzio vuol dire infatti spazzare via i rumori, le voci e i frastuoni che occuperebbero la superficie, e dar spazio non alla loro assenza ma al loro contrario, ogni volta diversamente definito ma posto in profondità e che emerge. ‘Regna un profondo silenzio’ sembra un ossimoro; è in realtà una locuzione che rende benissimo l’idea di entrare in una dimensione dell’infrasuono, di una percezione tenue che agevola, in senso cognitivo ma anche passionale, il rispetto e la quiete. Per la sua capacità di coprire o togliere l’assordante, il silenzio è una condizione esperibile per se stessi secondo il volere, come pratica riflessiva più o meno intensa ed estesa (da attimi a pause corte e lunghe, fino a forme di vita interamente dedicate: eremiti, ordini monastici, scalatori di montagna), o uno stato attivo imposto agli altri secondo il dovere, obbedendo a un comando o a una raccomandazione

esterni. Nei più docili il silenzio passivo, di chi subisce l'ordine, dà luogo alla calma piatta, incapace di approfondimento. C'è dunque un silenziare endogeno, autoindotto, e un silenziare esogeno, ingiunto. E se 'le parole sono pietre', il silenzio può 'pesare come un macigno', cioè esercitare un potere performativo e trasformativo pari o superiore a quello dei discorsi espliciti.

La cancellatura dispone enunciatori ed enunciatari ad ascoltare il silenzio, fecondo o nocivo. Allena i sensi a sfolgire un mondo sovraccarico che rischia di stordirci.

### Bibliografia

- Barthes, R.  
1995 *Œuvres complètes, III*, Seuil, Paris
- Biasi P.M. de  
1994 "Qu'est ce qu'une rature?", in *Ratures & Repentirs*, a cura di B. Rougé, PUP, Pau 1996, pp. 17-47.
- Calvino, I.  
1965 "Un segno nello spazio", *Il caffè letterario*, XII, 4, novembre, pp. 23-30, poi in Id., *Cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1993, pp. 38-47.
- Casarin, C., Fornari, D. (a cura di)  
2010 *Estetiche del camouflage*, et al. Edizioni, Milano.
- Celiberti, G.  
1994 *I segni dell'anima*, Galleria Forni, Bologna.
- Derrida, J.  
1972 *Positions*, Minuit, Paris; tr. it. *Posizioni*, Ombre Corte, Verona 1999.
- Eco, U.  
2000 *Baudolino*, Bompiani, Milano.  
2011 "Veline e silenzio", in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano pp. 207-215.
- Elkins, J.  
1999 *What Painting Is*, Routledge, New York; tr. it. *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, Mimesis, Milano 2012.
- Fabbri, P.  
2010 "Segni, sogni, meditazioni nell'opera di Claudio Parmiggiani", ora in Id. *Vedere ad arte*. Mimesis, Milano 2020, pp. 433-441.
- Fumaroli, M.  
1994 "Devises pour les tapisseries du Roi-Soleil", in Id., *L'École du silence*, Flammarion, Paris; tr. it. "Imprese per gli arazzi del Re Sole", in *La scuola del silenzio*, Adelphi, Milano 1995, pp. 608-620, poi in T. Migliore, a cura di, *Argomentare il visibile*, Esculapio, Bologna 2008, pp. 159-163.

Genette, G.

1982 *Palimpsestes*, Seuil, Paris; tr. it. *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1997.

Greimas, A.J.

1976 *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Seuil, Paris; tr. it. 1996, ora *Maupassant. La semiotica del testo in esercizio*, Bompiani, Milano 2019.

1984 “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes sémiotiques-Documents*, 60; tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in P. Fabbri, G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce 2. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210.

Greimas, A.J., Courtés, J. (a cura di)

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Hjelmslev, L.

1954 “La stratification du langage”, *Word*, 10, pp. 163-188; tr. it. *La stratificazione del linguaggio*, 1988, pp. 213-246, nuova ed. a cura di C. Caputo, Pensa Multimedia, Lecce 2018.

Isgrò, E.

2013 *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, Maretti, Bologna.

Leiris, M.

1948 *Biffures*, Einaudi, Torino 1979.

Lévinas, E.

1949 “La transcendance des mots: à propos des Biffures”, *Les Temps Modernes*, n. 44, juin, pp. 1090-1095; tr. it. “La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures”, in Id., *Fuori dal Soggetto*, Marietti, Genova 1992, pp. 153-160.

Marin, L.

1984 “Logique du secret”, *Traverses*, 30-31, mars, pp. 60-69.

1992 “Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture”, in B. Rougé, a cura di, *Ellipses, Blancs, Silences*, PUP, Pau, pp. 77-85; tr. it. “Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica”, in Id., *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma 2001, pp. 222-239.

Marrone, G.

2003 *Retorica della notizia. Prassi enunciativa nel telegiornale*, nn. 320-322, Documenti di lavoro del Centro internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco dell'Università di Urbino.

Mazzucchelli, F.

2017 “Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?”, *VS*, 124, pp. 105-128.

Migliore, T.

2013 “La cancellazione verbovisiva”, *Il Verri*, 53, ottobre, pp. 57-85.

- 2019a "Italo Calvino. L'histoire du signe comme *segnatura*", in P. Basso Fossali, D. Bertrand, A. Zinna, a cura di, *Utopies et formes de vie*, Éditions CAMS/O, Toulouse, pp. 105-121.
- 2019b "Il cavallo accanto all'egli.... Greimas nella zoosemiotica 2.0", in D. Bertrand, G. Marrone, a cura di, *La sfera umanimale*, Meltemi, Milano, pp. 235-258.
- 2025 "Graffiti. Per un cambiamento di mentalità", in M. Bogo, T. Migliore, O. Paris, *Riscrivere le città. Semiotica della street art per le politiche sociali*, Carocci, Roma.
- Ponge, F.  
1971 *Vita del testo*, Mondadori, Milano.
- Pozzi, G.  
1981 *La parola dipinta*, Adelphi, Milano.  
1993 *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano.