La letteratura e le sette invarianti

Quanto più radicale è la dissoluzione dei valori,
e cioè quanto più caotica è la disgregazione delle
forze che tengono insieme il mondo, tanto più grande
sarà anche la facoltà di creazione artistica necessaria
per dominare e organizzare questo ammasso informe
di forze

Hermann Broch *James Joyce und die Gegenwart*

Nel presente articolo si da per scontata la conoscenza delle sette invarianti in architettura e dei due libri fondamentali sull'argomento di Bruno Zevi: *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico* e *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadrimensionale*.[1] Le note oltre a offrire, com'è ovvio, le fonti, dovrebbero essere lette come un controcanto intermittente, un assaggio della dilatazione possibile del discorso.

Sarebbe interessante scoprire in ambito letterario un'operazione simile a quella affrontata da Zevi per l'architettura. Cimentarsi, cioè, nell'arduo compito di "fissare una serie di 'invarianti' della *letteratura* moderna, sulla base dei testi più significativi e paradigmatici"[2]. Si obbietterà con Contini che "Proust, Joyce, Kafka [...] sono ognuno vettore della sua specie linguistica"[3]. Ma sono forse meno diversi Le Corbusier e Wright, Mendelsohn e Van Doesburg? Le sette invarianti sono vincenti perché enucleano quanto di oggettivo ed extraindividuale affiora dal contributo delle avanguardie storiche. La loro universalità è testimoniata dal fatto che, applicandole, il contributo individuale viene esaltato anziché negato.

È una poetica che emerge dalle invarianti non una semplice grammatica. Noi vorremmo mostrare che si tratta, altresì, di una poetica interdisciplinare. Questo primo approccio postula l'applicazione delle invarianti alla narrativa.

Le avanguardie e la parola narrativa

Non ci sembra superfluo, prima di tentare di aggredire il nostro tema, cercare di *situarci* in rapporto alle prime e alle seconde avanguardie letterarie, uno sguardo a volo d'uccello e più speculativo che tecnico.

Nel 1960 Calvino scriveva un notevole saggio intitolato *Il mare dell'oggettività* in cui difendeva il punto di vista dell' "opposizione alla resa incondizionata all'oggettività". Negli cinquanta-sessanta le cosiddette seconde avanguardie, sembravano aver in parte negato, in parte superato i contributi delle prime. Scriveva Calvino: "È indubbio che tra il primo astrattismo e l'*informel* o tra l'*Ulysses* e il *Molloy* di Beckett, è successo un capovolgimento di termini. Nell'ossessione di purezza e d'ordine di Mondrian, nel nervosismo inventivo di Kandinsky, era una corrente soggettiva che cercava d'esprimersi allo stato puro, evitando l'attrito con il mondo oggettivo. La pittura di Pollock o di Wols è invece l'identificazione con l'esterno, con la totalità esistenziale indifferenziata dall'io: cosmo, mondo naturale e febbre meccanica della città moderna racchiusi nello stesso segno. Così la spinta che muoveva tutta l'avanguardia del primo quarantennio del secolo ha invertito la sua direzione."[4] Le prime avanguardie segnarono il canto del cigno dell'io romantico, sino alla sua implosiva e solipsistica interiorizzazione mistica, e pensiamo a Schoenberg e a Webern ma anche, in senso diverso, a Proust. Dissolto l'io – un io che si presume sostanziale – il vuoto inesorabile pervade lo sguardo: Beckett, da cui ancora emergono residui di coscienza come brandelli strappati dal passato e poi l'oggettivismo ebefrenico di Robbe-Grillet. Lo svuotamento dei valori denuncia la fine della dialettica

vibrante tra soggetto e oggetto. La morte del soggetto solipsistico, ultimo baluardo contro i tradimenti della Storia, ha condannato insieme il Significato.[5]

Ma la negazione della sostanzialità e dell'univocità del soggetto[6] apre le porte alla sua intrinseca coralità, l'inafferrabilità di un soggetto ultimo, il suo tramutarsi continuo in oggetto per un soggetto ulteriore, non spalanca le porte all'assenza di valore, non irretisce nella pesantezza o nell'insensatezza del divenire, ma anzi, ce ne libera.[7] Il frantumarsi del soggetto rappresenta una "sfida al labirinto"[8], un moltiplicarsi delle capacità ricettive e delle energie attive, la prismatica possibilità di aggredire l'oggetto. Vorremmo insinuare un terzo termine oltre a "soggetto" e "oggetto": il soggetto plurimo e relativo. dalle ceneri del soggetto sorge una molteplicità di sguardi, una rete polifonica di coscienze, dalla sua fissione affiora un pulviscolo metafisico, le ombre inesauribili del mito.

Riassumiamo ora i termini della questione dal punto di vista della parola narrativa. Se dai vertici della grande stagione del romanzo ottocentesco sino alla prima avanguardia, la pluridiscorsività, la plurivocità multistilistica e la polifonia, studiate con lucidissima penetrazione da Bachtin[9], sembrano esaltare la molteplicità e la multidimensionalità del testo (da Dostoevskij a Joyce a Gadda), le seconde avanguardie sembrano negare qualsiasi pluridimensionalità alla parola appiattendola alla pura *nomenclatura*, rifiutando il resto come giudizio, interpretazione soggettiva, comunque antropomorfa. Come nota Cesare Segre, riguardo ai narratori italiani, a negare la polifonia si aggiunge anche la "consapevolezza di riserve sulla possibilità di identificazione totale o parziale con i personaggi, d'interpretazione degli atti."[10] Tuttavia (come già fu notato) la lingua del *nouveau roman* non era una lingua oggettiva: denunciando un'interpretazione del mondo (la sua insensatezza o incomprensibilità) cadeva naturalmente in una Weltanshauung e tanto più limitata, in quanto univoca. Non solo, contro le sue intenzioni, la lingua rifletteva una dimensione simbolica, quella appunto, dell'*azzeramento*. La lingua oltrepassa le intenzioni di chi ne fa uso. Come dice Merleau-Ponty: "assai più che un mezzo il linguaggio è qualcosa di simile ad un essere."[11] Crediamo invece che il merito delle seconde avanguardie sia stato quello di smantellare definitivamente qualsiasi sostanzialità al soggetto, liberando di conseguenza la parola da ogni residuo solipsistico. Gli sforzi delle prime e delle seconde avanguardie elidendosi apparentemente a vicenda, sono invece complementari; la parola, dopo il severo rigore di un'erranza nichilistica, ne risulta maturata, fortificata, affilata, portavoce di un umanesimo non più compromesso, un umanesimo umano. Adeguata arma di sfida al labirinto perché labirinto essa stessa, questa parola non nega la sua inafferrabile realtà, la sua natura anfibia e contraddittoria. Cataloga gli oggetti come segno arbitrario e utilitaristico; ne spalanca le risorse semantiche come invenzione simbolica, quale *nome* dato alle cose[12]; si frantuma in armonici sociali e culturali riflettendo di volta in volta momenti parziali della sua potenzialità semantica; gioca all'interno di se stessa come universo chiuso – algebra di significanti e di suoni – con i suoi sistemi e le sue proprie regole, e, ciò che è più inquietante, è tutte queste cose messe insieme.

Le invarianti ci sembrano in perfetta sintonia con *questa* parola ed è con essa che vogliamo cimentarle. L'esplosiva pluridiscorsività sociale odierna sembra favorire il ritorno alla polifonia, che non sarà quella di Dostoevskij naturalmente, e neppure quella di Joyce o di Gadda, pur essendone la filiale prosecuzione.[13]

Primum elencare (I invariante)

Il valore metodologico dell'elenco sta nel ripensare ogni elemento in sé e per sé, diversificando funzionalmente il simile (elementi della stessa classe) e assimilando progettualmente il diverso.[14] L'elenco testimonia l'acquisita consapevolezza ermeneutica dell'artista; come ogni ermeneutica il suo primo compito è distruttivo, parte da un mondo dato, da una causalità e da una logica consuete e smonta, rompe, disgrega, poiché il mondo *non è* dato, ma attende una sintassi attraverso cui svelare forma e significato.[15]

Le storie di ogni disciplina sono costellate di azzeramenti.[16] Non credo che l'opera di Petronio o quella di Rabelais si pongano in semplice diatriba retorica con i codici precedenti. La loro è una vera e propria rifondazione linguistica: sono i valori l'oggetto fondamentale della loro critica, è il senso del mondo ad esser rimesso in questione;[17] lo stile diventa una questione teoretica ed etica, esso sarà "l'emblema di una maniera di abitare il mondo".[18] Ogni volta che la scrittura pone se stessa come problema diventa, come dice Barthes, una "morale delle forme".[19]

Elencare è prendere coscienza che *creare* è *rifondare*, e allora, anzitutto, discioglie in elementi semplici forme e materiali. Van Doesburg, ad esempio, citava questi elementi: luce, funzione, materiali, volume, tempo, spazio, colore[20]. Lo scrittore avrà di fronte: in luogo della luce la parola con i suoi armonici (sociali, culturali e archeologici, individuali), le funzioni narrative, in luogo dei materiali i nessi morfologici e sintattici della lingua, in luogo del volume i complessi semantici, tempi, spazi, in luogo del colore gli armonici in sé della parola. "Questi elementi sono allo stesso tempo, creativi".[21] Prima della struttura come problema, l'elemento come problema.

Dal dissesto alla sintassi scompositiva

1) Esempi di dissesto

Prima della sintassi del dissesto il dissesto della sintassi. Esempi folgoranti: Sterne, Proust, Beckett. Le digressioni interminabili, i numerosi interventi metalinguistici ed estranianti, le dislocazioni arbitrarie dei capitoli, oltre a numerosi altri artifici che sarebbe lungo elencare, fanno del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne un esempio di opera aperta, di opera aconsequenziale e, per così dire, atonale, dove è in azione il dissesto sistematico dei consueti procedimenti narrativi.[22] Ma se il *Tristram* è opera parodica non lo è la *Recherche*. Se il *Tristram* critica la letteratura la *Recherche* critica l'esperienza. Sterne mette in gioco Tristram, Proust se stesso. La digressione mnemonica in Proust opera uno scandaglio del fluire, alla ricerca, attraverso l'angelo inconoscibile della memoria involontaria, dell'essenza eterna violata dall'abitudine.[23] In entrambi, tuttavia, il tempo è messo in discussione, la storia, come successione di eventi trascelti verso uno scopo, subisce in entrambi i casi uno scacco.[24] Non si tratta semplicemente dell'assenza di una storia; ciò che viene criticato non è la *fabula* ma l'*intreccio*.

Celati in un saggio su Beckett e i gags,[25] notava come le interpolazioni metalinguistiche beckettiane scollino completamente la storia dalla scrittura, il narrare diventa recitare, i gags si sostituiscono alla trama, il testo nega la sua autorità, domina non solo la paratassi grammaticale ma anche quella semantica.

Sterne, Proust, Beckett in diversissimo modo stravolgono il testo e soprattutto l'idea di storia e intreccio che lo sorreggono. Il testo come successione viene a frantumarsi in schegge essenziali in Proust, in digressioni motiviche e tematiche in Sterne[26], in gags intercambiabili in Beckett.

2)Prodromi alla sintassi della scomposizione

Prima di Joyce abbiamo interessanti precedenti, dove trapela già una sintassi del dissesto. Cominciamo con l'intreccio di due ordini di linguaggi in Fourier. Nota Barthes: "Fourier non si stanca di combinare sintagmi strani e deliziosi, ridicoli e decisi, dove i pasticcini […] sono associati a termini di alta astrazione («i 44 sistemi di pasticcini», «le infornate di pasticcini anatemizzati dal concilio», «i pasticcini adottati dal concilio di Babilonia», ecc.). È esattamente quello che ora potremo chiamare *paragrammatismo*: vale a dire la sovraimpressione (con doppio ascolto) di due linguaggi ordinariamente preclusi l'uno all'altro, l'intreccio di due classi di parole la cui tradizionale gerarchia non è annullata, livellata, bensì – cosa molto più sovversiva – *disorientata*: il Concilio e il Sistema passano la loro nobiltà ai pasticcini, i pasticcini passano la loro futilità all'Anatema, un brusco contagio *dissesta* l'istituzione del linguaggio."[27] Si potrebbero a questo proposito ricordare certi sintagmi parodici di Rabelais o di Gadda[28], ma in Fourier non si tratta di frammenti di linguaggi spezzati, ma di linguaggi operanti sistematicamente e ramificati in tutta l'opera.

Nell'episodio dei *Comizi agricoli* di *Madame Bovary* (che segna l'inizio del ricongiungimento tra Emma e Rodolphe) abbiamo un altro tipo di doppio ascolto, si tratta di un vero e proprio contrappunto, dove voci di registro molto lontano (ma assimilate dallo sguardo beffardo dell'autore), si alternano in brevissimo spazio. Ciò crea un ritmo spezzato, sincopato, altalenante, cito un breve frammento:

"Le prese la mano; essa non la ritirò.
'Buone coltivazioni complessive!' gridò il presidente.
'Poco fa, veda, quando sono venuto da lei…'
'Al signor Bizet, di Quincampoix.'
'Potevo io sapere che l'avrei accompagnata?'
'Settanta franchi!'
'Cento volte anzi ho voluto andarmene; eppure l'ho seguita e son rimasto.'
'Letamai!'
'Come resterei questa sera, e domani, e gli altri giorni, e tutta la vita!'
'Al signor Caron, d'Argueil, medaglia d'oro!'
'Perché io non ho mai trovato nella compagnia di nessun'altra persona una gioia così completa!'…[29]

Ecco sovrapporsi un dialogo amoroso, all'annuncio dei premi di un concorso agricolo. Nel romanzo dell'Ottocento troviamo certamente passaggi da un personaggio all'altro, da una vicenda all'altra, ma Flaubert opera qui un contrappunto puntillista, un contrappunto che in un solo colpo d'occhio (per così dire) ci situa in una polifonia dissonante, costringe la successione causale e univoca a cui obbliga il narrare alla contemporaneità polivoca.

Se in Fourier abbiamo colto un intreccio a livello di sintagma, in Flaubert vediamo l'intersecazione di piani narrativi. In entrambi, due percorsi linguistici e narrativi vengono spezzati e innestati l'uno nell'altro, ma se in Fourier abbiamo una fusione (sia pure

dissonante) in Flaubert gli angoli tranciati emergono vivi e taglienti; tra i frammenti di discorso si apre uno iato di attesa complicità, di spazio e di silenzio. Dal dissesto si perviene qui al montaggio articolato.[30]

Il Joyce di *Finnegans Wake* invece, agisce atomisticamente sulla parola. Un solo esempio, la parola "riverrun" con cui inizia il romanzo. River è il Liffey che attraversa Dublino e inoltre il *fiume della vita* nel suo eterno scorrere, run. Il tutto scorre dell'Eraclito vulgato. Ma to run è anche *diventare*, *trasformarsi in* – allusione alle metamorfosi incessanti nel tempo e nello spazio, alle metempsicosi dei personaggi – ed anche *diffondersi* e persino (detto di trote e salmoni) *risalire* – allusione alla teoria vichiana del ricorso storico. Una sintesi dell'opera. Nelle parole composte, come quella evidenziata sopra, abbiamo così una microsintassi operante sugli armonici. Vi è un montaggio morfologico a doppio o plurimo ascolto. Quindi una stratificazione attraverso la fissione di atomi semantici o la loro fusione o entrambe le cose, spesso a risonanza incrociata. Oppure, altro esempio, due parole vengono fuse a crearne una terza che rappresenta un nuovo significato intermedio, come "drauma" da trauma e dramma.

Senz'altro di sintassi scompositiva si può parlare poi per romanzi più recenti come *Mobile* di Butor o *Nombres* di Sollers, il cui apparente aspetto di collages nasconde un montaggio a intersecazione.

La sintassi scompositiva può attuarsi su qualsiasi piano del discorso, a livello molecolare, atomico, subatomico, in chiave linguistica o semantica, sintattico-grammaticale o morfologica.[31]

Infine, sembra che in questi esempi il tempo subisca uno scacco da parte dello spazio. Prima degli storici, scienziati, scrittori e musicisti mettono in discussione la storia in modo radicale, cioè come concezione del tempo[32], ma non sempre la critica è distruttiva, lo spazio – che in musica e narrativa si traduce con la simultaneità, il silenzio, il timbrismo[33] – è lo strumento che consente di ripensare le coordinate temporali (ed è forse uno dei motivi che ci spingono a cercare nell'architettura le soluzioni strutturali per ripensare la letteratura).

3) Sintassi della scomposizione quadrimensionale (IV invariante)*: dall'architettura alla letteratura*

Alla luce di questi esempi indicativi tentiamo una parafrasi di testi zeviani: "Come strumento pedagogico, il neoplasticismo induce ad un'analisi scompositrice dell'oggetto, all'identificazione dei suoi elementi costitutivi e al loro ricomporsi in unità dissonante. Insegna ad aggredire la scatola edilizia da fuori e soprattutto da dentro, smembrandone i volumi, smontando pareti, solai, tetti, revisionandone le sequenze e gli incastri, per penetrare l'organismo spaziale nella sua dinamica temporale"[34] "[…] riducendo masse e volumi a superfici e linee, o meglio a piani indipendenti, giustapposti e intersecantisi ma sempre in dissonanza fra loro, onde inverare una fruizione spazio-temporale in un ininterrotta, 'filmata' sequenza di visioni equivalenti." [35]. Parafrasando: insegna ad aggredire la macchina narrativa da fuori e soprattutto da dentro, smembrando i periodi, smontando gli elementi costitutivi del narrare, dai temi ai tipi di discorso, revisionandone le sequenze e gli incastri, per scoprire nell'organismo temporale la dimensione spaziale. …

riducendo capitoli e periodi a frasi e parole, o meglio, a piani di lettura indipendenti, giustapposti e intersecantisi, ma sempre in dissonanza fra loro, ecc.

Intersecazioni di piani narrativi in Flaubert, intrecci molecolari come quelli di Fourier, montaggi e fissioni atomiche in *Finnegans Wake*, sono solo alcuni esempi. Raccolti – elencati – i vari elementi, sia formali (azioni, temi, tipi di discorso e voci, filosofemi ecc.), sia grammaticali, molecolari e atomici (periodi, frasi, parola), si procede all'assemblaggio, intersecando le diverse classi, attraverso processi di aggregazione (libera o seriale o modulare ecc.), orientandosi verso l'opposizione, la dissonanza, la varietà, esaltando così, la peculiarità intrinseca di ogni elemento, isolandone la pregnanza semantica e di conseguenza aumentandone l'irraggiamento magnetico, esaltandone la valenza struttiva.

"Smembrandosi, l'edificio calamita in sé lo spazio urbano e proietta in esso le sue parti."[36] – Smembrandosi il testo calamita in sé il silenzio, l'assenza di segno, gli altri infiniti segni sociali e proietta in questi la sua voce, i suoi segni.–

"Il metodo della scomposizione e il rimontaggio volumetrico trova il suo nodo saliente nelle soluzioni angolari che misurano la chiusura o la flessibilità della scatola edilizia […] l'intensità del dialogo tra spazi interni ed esterni, fabbrica e città. Quindi […] un occhio educato alla tematica De Stijl […] appunterà la sua attenzione sui giunti angolari, sapendo di potervi individuare, nella maggioranza dei casi, una prova incontrovertibile di valore espressivo."[37] Angolo in letteratura? Azzardo un tentativo. In poesia; il notissimo incipit de *Il passero solitario*: "D'in su la vetta della torre antica,/ Passero solitario, alla campagna/ Cantando vai finchè non muore il giorno;/ Ed erra l'armonia per questa valle./ Primavera d'intorno/ Brilla nell'aria e per li campi esulta/ ecc.[38]. *Ed erra l'armonia di questa valle* smussa e insieme esalta il passaggio angolare a *Primavera d'intorno* ecc. Lo smussa nella successione orizzontale dei versi, poiché vi è un procedere naturale, una dolce curvatura dal vespertino *muore il giorno*, che chiude il primo episodio, agli spazi lieti e diurni del *brilla* ed *esulta* della *Primavera nell'aria*, attraverso quell'*erra* che è perdita (notte) e insieme libero vagare (giorno). Lo esalta, nella visione verticale, con la straordinaria fuga di un'armonia errante, libera, svincolata, che assorbe lo spazio (la *valle*) e sembra inghiottire il lettore nell'infinito.

"Non si ripeterà mai abbastanza che il linguaggio moderno dell'architettura non è il linguaggio dell'architettura moderna, ma un modo di ripercorrerne tutta la storia artistica scoprendone la modernità, cioè la vocazione comunicativa perennemente ricontestualizzabile."[39] Non occorrono parafrasi.

Morfologie e procedimenti sintattici

1) *Asimmetria e dissonanze* (II invariante)

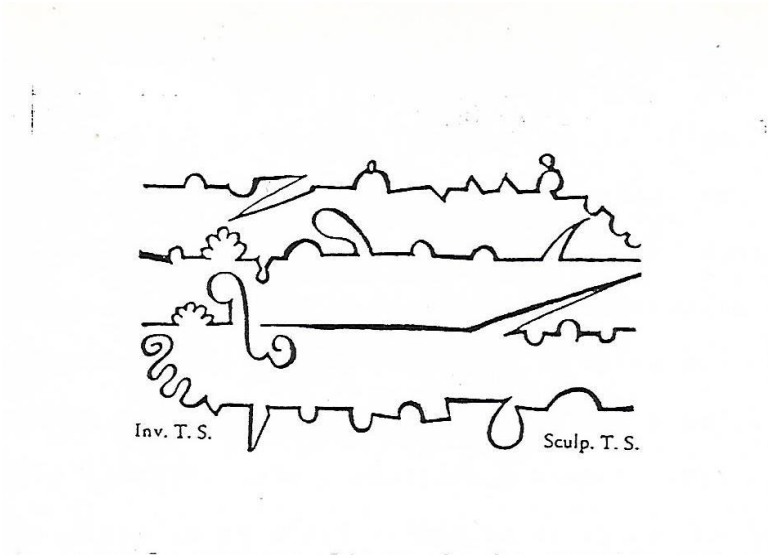
Asimmetria. È facile essere inconsapevolmente asimmetrici in letteratura, mentre è impossibile essere inconsapevolmente simmetrici in architettura. Quanto alle conseguenze, i danni estetici e funzionali prodotti dalla simmetria in architettura sono incomparabilmente superiori.

Ma il demone della simmetria è tutt'altro che assente in letteratura, gli studiosi illustrando, anche graficamente, le strutture delle opere letterarie ci mostrano quanto simmetrici sono non solo gli autori del passato ma gli scrittori odierni. Simmetrie parallele e incrociate nelle funzioni dei personaggi o delle scene si trovano in Svevo non meno che

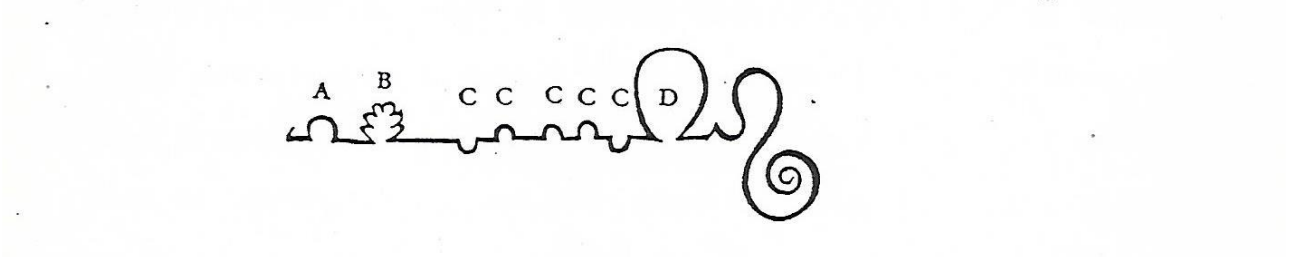
in Manzoni, in Zola come in Garcia Marquez. Un certo esoterismo sembra spingere alla simmetria scrittori (e musicisti),[40] non a caso Joyce è maniacalmente simmetrico. Sembra che, ogni volta lo scrittore agisca strutturalmente, operi creando reti di relazioni parallele o incrociate che attuano e risolvono le opposizioni in schemi simmetrici. Quasi struttura – e in poesia la cosa diventa visibile – fosse sinonimo di simmetria.

Il testo simmetrico, rispecchiandosi al suo interno, è un testo chiuso, pago del realizzato acquietamento – attraverso il reciproco annullamento – dei poli opposti, di conseguenza autoritario, poiché ribadendosi, si nega al confronto.

Anche gli schemi dei semiologi spaventano a volte con la loro chiusa simmetria. Le più sofisticate astrazioni ermeneutiche ingabbiate in schemi che ricordano le città ideali del Rinascimento, (ma l'utopia non dovrebbe essere antiautoritaria, aperta e dunque asimmetrica?). Scrittori e poeti covano una nostalgia tolemaica nel cuore, e con loro, pare, molti studiosi.



"Sono le quattro linee lungo le quali mi sono mosso durante il primo, secondo, terzo e quarto volume. Nel quinto sono stato molto bravo perché ho tracciato precisamente la linea seguente:



Dalla quale risulta che, salvo per la curva segnata con A, al qual punto feci una gita in Navarra; e la curva frastagliata B, rappresentante la breve passeggiata che, quando fui là, feci con la signora de Baussière e il suo paggio, non mi concessi il minimo capriccio digressivo, finché i diavoli di Monsignor Della Casa non mi menarono per il giro che vedete segnato con D; quanto alle ccccc, non sono che parentesi, entrate ed uscite, episodi normalissimi nella vita dei grandi ministri di stato; e se le paragonate con quello che altri ha fatto, o con le stesse mie trasgressioni alle lettere A B D, svaniscono in niente."[41]

Uno sberleffo di Sterne alle simmetrie *ideali*.

Dissonanze. Lettera di Flaubert a Louis Colet a proposito della scena di *Madame Bovary* di cui abbiamo citato un frammento più sopra: "Se gli effetti di una sinfonia son mai stati riportati in un libro, sarà proprio questo il caso. *Bisogna che la scena urli in tutto l'insieme*, che s'odano a un tempo muggiti di tori, sospiri d'amore e frasi di amministratori, e il sole su tutto ciò e colpi di vento che fanno agitare i grandi berretti". "*Il faut ça hurle par l'ensemble*"[42]: è curioso che proprio Flaubert senta la necessità di essere dissonante, Flaubert, che quando ricercava le armonie per la sua prosa, rileggendo ad alta voce i suoi periodi, era guidato da un orecchio melodico classicista e simmetrico, a misure parallele: il periodo si innalza, sosta un po' e poi ricade senza rischi né sobbalzi, nell'*accordo perfetto*, salvaguardando la tonalità. Ma Flaubert è un Giano bifronte. Per Natalie Sarraute la "forza inesauribile" di Flaubert sta "in quello che oggi si chiama inautentico. Tutti si ricordano di questo universo in trompe-l'oeil. Il mondo che vede Madame Bovary, tutti i suoi desideri, le sue immaginazioni, i sogni sui quali elle cerca si costruire la sua vita, sono costituiti da una successione di stampe litografiche, derivate dalle forme più degradate e pasticciate di romanticismo. *Tutto* è fondato sulle più piatte convenzioni…"[43] Il segreto di Flaubert sta per la Sarraute nello smascheramento dell'apparenza attraverso la sua esibizione. Forse anche il periodare classicistico di Flaubert è da interpretare in tal modo.

"…l'accordo dissonante accoglie in sé ogni suono che contiene e lo trattiene come suono differenziato…"[44] Ecco l'essenza profonda della dissonanza, si tratta di applicare la sintesi di Adorno alla parola − e la poesia moderna ci aiuta a capire come −, alle isole semantiche, alle voci, ai *punti di vista*, ai contesti. Consonare è subordinare gerarchicamente le parti a un centro evidente che ne assimila le tensioni; dissonare è parificare gli elementi, non ostacolarne l'individualità, l'estraneità, esplodendo le tensioni. È ovvio, tanto più grande dovrà essere la capacità sintattica e struttiva assemblatrice.

2) La polifonia e il punto di vista

Una caratteristica fondamentale della metodologia dell'elenco è quella di salvaguardare l'identità, la specificità funzionale, la diversità delle forma. La sintassi scompositiva guidata da questa metodologia non scioglierà gli attriti, non smusserà angoli e sequenze uniformando, ma anzi metterà in luce la dissonanza, la molteplicità anche contraddittoria dei messaggi.

È quello che possiamo riscontrare nel trattamento delle voci in Dostoevskij. Sentiamo Bachtin: "*La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij*. Nelle sue opere non si svolge una quantità di caratteri e destini per entro un unitario mondo oggettivo e alla luce di un'unitaria coscienza poetica, ma qui appunto una *pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi* si unisce, conservando la propria incompatibilità, nell'unità di un certo evento. Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell'artista, *non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significante*. La parola dell'eroe, quindi, non è qui esaurita affatto dalle consuete funzioni descrittive e pragmatico-narrative, ma non serve neppure da espressione della posizione ideologica

propria dell'autore (come in Byron, ad esempio). La coscienza dell'eroe è data come coscienza altra, *estranea*, ma nello stesso tempo essa non si reifica, non si chiude, non diventa semplice oggetto della coscienza dell'autore."[45]

La polifonia va approfondita; non solo bandendo ogni unità di pensiero, ma anche di stile, di lingua, di tipo di discorso. ecc… L'articolazione e al disarticolazione di queste unità, tenderà ad esaltare la pregnanza particolare, l'essenza individuale oggettiva e opererà per dialettica, contrasto, varietà, mai per sudditanza, subordinazione gerarchica, ripetizione. Ad ogni voce viene garantita la sua specifica valenza. L'unità semantica viene così a trovarsi in ogni unità particolare e, insieme, la voce o il gruppo di voci non sarà parte inorganica, inerte, strumentale, semanticamente e formalmente insufficiente, ma un piccolo organismo, monofonia o micropolifonia, articolantesi in una più complessa rete polifonica.

Alla polifonia è certamente legato il problema del *punto di vista*, ciò che Bourneuf e Ouellet definiscono: "l'angolo di ripresa, il centro narrazionale, il punto ottico in cui si pone un narratore per raccontare la sua storia".[46] Ci sembra che le parole di Bachtin ci mettano sulla buona strada. Il soggetto plurimo e relativo a cui accennavamo in apertura di saggio, ci sorregge nell'immaginare l'applicazione della tecnica polifonica dostoevskijana non solo alle voci in senso stretto, ma anche agli altri parametri narrativi; si tratta, cioè, di mettere in relazione polifonica tutte le dimensioni del testo. Perciò al trattamento accordale e polifonico delle voci, si assocerà, come dicevamo, un trattamento altrettale dei tempi e delle persone grammaticali, degli stili, dei procedimenti retorici ecc. L'abbandono dei lenti movimenti melodici cari alla narrativa ottocentesca, consente passaggi rapidissimi e brusche virate da un punto di vista all'altro, con prese di possesso caleidoscopiche e contemporanee dell'oggetto. Ecco una prospettiva per risolvere il problema sollevato da Sartre: "trovare un'orchestrazione delle coscienze che ci permetta di rendere la pluridimensionalità dell'avvenimento."[47]

3) Tridimensionalità antiprospettica. Una lettura temporale della terza invariante

Ci limitiamo a un'interpretazione dei tempi narrativi, ben consci che la terza invariante può applicarsi anche ad altre dimensioni del testo.[48] Tradurremo dunque questa invariante così: *Tridimensionalità antiillusionistica*. Chiariamone i termini.

Proviamo, anzitutto, a leggere le tre dimensioni in chiave temporale, evitando il più possibile concetti spaziali. Le prime due andrebbero interpretate come dimensioni cronologiche degli eventi: successione e dispiegamento di un prima e di un poi. La terza dimensione, la profondità, potremmo interpretarla come inveramento di uno sdoppiarsi del tempo in fisico (effettuale) e interiore (tempo della coscienza), ovvero in fisico e mnemonico, ovvero in cronologico e mitico. Ad un tempo oggettivo ne risponde uno soggettivo ed uno archetipo. Tempo effettuale, tempo interiore, tempo mnemonico, tempo mitico, è facile leggere questi tempi in letteratura, a volte isolati, a volte insieme.

Un cenno rapidissimo a due strumenti *tridimensionali* tradizionali della narrativa. Il procedimento classico della digressione, spia e interpreta i vari lati dell'oggetto narrativo, sfiora la decontestualizzazione, apre squarci, prospettive reali. Come in musica l'ipermodulazione ha condotto allo svincolamento dal centro tonale, così la digressione ha portato a liberarsi dal *soggetto del discorso*, almeno nel senso tradizionale. Nel Novecento

essa ha assunto nuove forme; il monologo interiore è una digressione della coscienza che denuncia il dilaniante e inarrestabile flusso digressivo della nostra mente (il prototipo del meccanismo associativo si trova nel famoso *The Murders in the Rue Morgue* di Poe).

La descrizione è un altro strumento classico di intervento tridimensionale sul tempo narrativo, essa crea un tempo statico, ricostruisce analiticamente il suo oggetto. Una tecnica descrittiva realmente tridimensionale, non dovrebbe dare l'illusione dell'oggetto preso a modello, se non per un'allusione; dovrebbe insomma ricrearlo, non suggerirlo. Kafka non *imita* oggetti quando descrive, li *crea*, essi non solo non hanno bisogno di un modello empirico a cui riferirsi, ma anzi sono essi stessi modelli, entità uniche e vive all'interno della pagina.[49]

Ritorniamo ora alla nostra lettura della terza invariante. Perché *antiillusionistica*? La prospettiva è una tecnica illusionistica: rappresenta la terza dimensione con strumenti bidimensionali.[50] In architettura sappiamo cosa significa, ma in letteratura?

Prendiamo il tempo mitico: facciamo un esempio storico e macroscopico. La polemica anticlassicista e antiarcadica di Manzoni verteva contro una finta, scenografica, posticcia paganità, smascherandone, appunto, l'illusorietà, la vacuità. La dimensione mitica va *creata*, non saccheggiata dai monumenti del passato, il mito sgorgherà *naturalmente*, come tempo *ulteriore*, come interpretazione sottesa ai fenomeni del presente. Basti pensare all'epopea verghiana. Oppure il mito antico verrà contrapposto o intrecciato a quello moderno, come in Joyce.

Come la descrizione si emancipa da qualsiasi dipendenza naturalistica, così la digressione è solo un trampolino di lancio. Rotta la gravitazionalità tonale, cessa ogni subordinazione digressiva, cessa la digressione. Non vi è più una tonica − soggetto/oggetto – della narrazione, che funga da centro catalizzatore e subordinatore[51]. Tutte le dimensioni del testo sono equamente rincorse e non più in lunghe peregrinanti divagazioni – modulazioni – in successione orizzontale (in vario modo: Sterne, De Quincey, Stendhal dei libri di viaggio, Melville, Tolstoj, Proust, Savinio di *Ascolto il tuo cuore città*, per citarne alcuni…) ma attraverso la loro messa a punto sintetica in un'organica struttura compositiva.[52]

Tempi effettuali, interiori, mnemonici, mitici… innestare e coordinare gli uni negli altri. Uno scorcio mitico occhieggia da un tempo interiore, squarciato dal viluppo materico del tempo effettuale: un'aggressione totale del tempo narrativo. In architettura? Mendelsohn.

4) *Nudità delle forma struttive* (V invariante)

Questa invariante, che sembra incomprensibile in letteratura dove è assente l'aspetto tecnico-ingegneristico e la ricerca sui materiali, ci svela invece, non appena ci sorregga l'intuizione, una autentica "morale delle forme".

Ascesi ineludibile, la quinta invariante spezza le trite antinomie tra tecnica ed espressione, forma e funzione, utilità e bellezza, esaltando lo spazio.[53] Credo non si possa comprenderne il valore in letteratura senza misurarsi con il silenzio che è l'*ultimo* suono dello spazio.[54] Ricordiamo quell'infinito omaggio alla nudità e al silenzio che è *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*; non possiamo trascriverla, ma saranno comunque le parole di Mallarmé ad introdurci al silenzio: "l'armatura concettuale della poesia si dissimula ed ha

luogo – sta – nello spazio che isola le strofe e nel bianco della pagina; silenzio significativo, comporre il quale non è meno bello che comporre versi."[55]

Anche i prosatori possono *ascoltare* il silenzio.[56] Non c'è solo il silenzio nichilistico, risucchio inevitabile del non-sense beckettiano, ma anche un silenzio creativo, epifanico. La sintassi scompositiva snudando gli angoli si innerva come puro meccanismo narrativo. Il silenzio emerge tra le intersecazioni, come fondante, come struttivo al pari della parola. Quest'ultima trae non solo leggerezza e mobilità dal silenzio ma anche *senso*; traendo le conseguenze da Saussure, afferma Merleau-Ponty: "se è il rapporto laterale fra i segni a rendere significante ciascun segno, allora il senso appare solo all'intersecazione e come negli intervalli tra le parole." E, dopo aver citato Mallarmé: "Il linguaggio è di per sé obliquo e autonomo, e se gli accade di significare direttamente un pensiero o una cosa, è in virtù di un potere secondo, derivato dalla sua vita interiore. *Come il tessitore, lo scrittore lavora dunque alla rovescia, ed è così che si trova improvvisamente circondato di senso*."[57]

Queste considerazioni ci aiutano anche a liberarci da certe posizioni feticistiche sulla parola. Concentrandosi esclusivamente sulla scrittura, sul segno, sulla parola, si perde di vista la sua *aura*[58] di silenzio, qualcosa che la rende volatile, leggera, non sostanziale. Ciò non significa vuota, ma semmai aperta, sottile, penetrante e mai del tutto penetrabile, sempre più ricca delle intenzioni di chi ne fa uso. Tra la pesantezza *realista* del senso e quella *nominalista* del non senso esiste l'inquieto librarsi delle parole risonanti di armonici che emergono e ritornano nel silenzio come da un sostrato infinito.

"Fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici".[59] Zevi illustrando le *Lezioni americane* di Calvino assimilava la prima – *Leggerezza* – alla quinta invariante: "vengono subito in mente i volumi su pilotis, le strutture a membrana, le superfici trasparenti". [60] La quinta invariante ci insegna a spostare l'impegno dalla parola allo spazio tra le parole, dal linguaggio all'organizzazione dei diversi ordini di linguaggi.

5) *Temporalità dello spazio* (VI invariante): *spazialità del tempo*

"Invariante sesta del linguaggio moderno: lo spazio temporalizzato, vissuto, socialmente fruito, atto ad accogliere ed esaltare gli eventi. Coinvolte nello spazio temporalizzato, le prime cinque invarianti assumono nuovo spessore. L'elenco ne è la premessa. L'asimmetria e le dissonanze, connotati indispensabili, perché davanti ad un edificio simmetrico non ci si muove, lo si contempla e basta. L'antiprospettiva, altra conseguenza; temporalizzare significa spostare il punto di vista senza tregua. La metodologia scompositrice e le strutture in aggetto sono strumenti diretti a temporalizzare, frammentano la scatola, ne addentano gli angoli."[61] "La vita è sempre investita da eventi; si tratta di graduarne il dinamismo, ma in nessun caso lo si può ridurre a zero. In qualsiasi stanza si effettuano percorsi, vi si penetra, la si attraversa, si esce: tutto questo va previsto, configurato, architettato. Cos'è la pianta libera, il principio della flessibilità, l'eliminazione dei divisori fissi, la fluenza di un ambiente nell'altro? Un modo diverso di esprimere la temporalità."[62]

Lo spazio architettonico pensato per la vita e nella vita interpreta e assume il tempo come elemento ineliminabile.

In letteratura accadrà l'inverso, pensando gli spazi nel tempo narrativo si configureranno dei luoghi dell'azione, dello scambio, della perlustrazione.

Spezzando il continuum temporale si verrà a creare un percorsi intermittente spazio-temporale. L'elenco diversificando il simile e unendo i poli lontani, svela campi magnetici, crea cortocircuiti ad ogni pagina. L'antillusionismo tridimensionale dipana e moltiplica i tempi, generando luoghi di incontro-scontro, crocicchi pluridiramanti. Il metodo scompositivo applicato alla trama, all'articolazione delle voci, ai nuclei tematici ecc., arieggia e snoda le isole semantiche. La nudità antidecorativa snuda gli angoli e gli spigoli all'indeterminato. Smontando e orchestrando nella sintesi organica, gli oggetti e i nessi dei *narrabili*, lo spazio penetra ovunque, arieggiando, creando climi diversi, alitando e abitando il testo con il silenzio e con il vuoto.

6) Reintegrazione edificio città territorio (VII invariante): *reintegrare in letteratura*

Una delle parafrasi che abbiamo tentato trattando della *sintassi scompositiva*: "smembrandosi il testo calamita in sé il silenzio, l'assenza di segno, gli altri infiniti segni sociali e proietta in questi la sua voce, i suoi segni", traduce in termini letterari due tipi di reintegrazione: quella del silenzio come parte attiva del testo e quella delle varie valenze segniche e indeterminate dell'esterno.

Si possono proporre altre reintegrazioni: quella *aulico-vernacolo*[63], quella tra diversi codici, ed altre, deducibili dalle altre invarianti. Ma ci preme sottolineare che l'intento non è uno sfoggio di virtuosismo – per quanto uno scrittore debba essere *anche* un virtuoso – bensì la liberazione dal testo chiuso, autoritario, impositivo. La reintegrazione *scrittore-lettore* ci sembra, perciò, decisiva[64].

Il lettore gioca con lo scrittore, quest'ultimo lo invita a partecipare al testo, lo sollecita, non lo culla in una *dimensione* ipnotica ma lo affronta, provoca assenso e rifiuto, complicità e ostilità, reazioni *attive*. Sono il lettore e l'autore a scrivere il testo, insieme. Il testo avrà ampi spazi di silenzio, intervalli, brusche virate; l'impotenza dello scrittore non sarà nascosta o mascherata ma regalata al lettore perché viva con lui l'esperienza creativa.

Usare più codici distinti e individuabili, intersecare vari tempi narrativi, individualizzare le voci, scomporre la trama e le altre dimensioni *narrative*, operare su più piani, agendo per disintegrazione e reintegrazione dall'*alto* e dal *basso*, apre, come conseguenza naturale, le porte al lettore.

In un mondo condannato allo spettacolo passivo, il testo rivendica l'*esperienza* rinunciando – per rigore – al suo potere orfico-ipnotico.[65]

Aforismi per una conclusione aperta

Abitare il testo

La trama conduce il lettore dove essa vuole, la scomposizione narrativa invita il lettore a percorrere diversi itinerari, non a subire passivamente un percorso ma a partecipare di più percorsi. Non un tempo unidirezionale ma polidirezionale, frantumato e ricomposto nello spazio.

Contro il monumentalismo

È nella dimensione del racconto che bisognerebbe lavorare oggi al romanzo. Ridotti alla nudità struttiva molti lunghi romanzi del passato diverrebbero brevi dilemmi narrativi. Webern prosciuga la musica, la sua è una sintesi non solo estetica ma anche culturale, parla ad orecchi che *sanno* Beethoven, che *sanno* Wagner e intendono in quel fiero silenzio intervallare quanta musica *implicita, data per scontata* è sottesa.

Molteplicità

Dinnanzi a certe stolte accumulazioni odierne di cui i mass-media ci offrono giornalieri esempi, dove la piattezza e l'asemanticità regnano incontrastati, si comprende come alcuni, disgustati, ameranno ritornare al famoso detto miesiano: *il più nel meno*, è una scelta comprensibile e rispettabile. Credo, tuttavia, via sia anche posto per chi voglia accogliere la grande sfida odierna, quella della molteplicità.[66] Non basta l'accumulazione asettica e la contaminazione eclettica, bisogna pilotare una sintassi così complessa che riesca a organizzare più sintassi, più grammatiche, più linguaggi, più messaggi.

Contaminazione o reintegrazione?

Credo che il concetto di contaminazione vada superato e sostituito appunto con quello di reintegrazione o, semplicemente, integrazione. Integrando fra loro i diversi linguaggi si disintegra il testo chiuso, il *rap* azzanna *l'ombra dei cipressi*, gli *aliti divini di aria luminosa* fronteggiano, con la lorio forza eterna la *coca cola* e ogni sorta di effimero quotidiano. È esattamente il contrario del nichilismo; quasi un duplice atto di fede, in direzione apparentemente opposta.[67]

Struttura e opera aperta

Dice Gentilucci a proposito della musica sperimentale: "essa esclude l'esclusione" in essa "si potrebbe dire che le regole del gioco si inventano giocando" e sull'opera aperta: "La liberazione dall'impasse, per addivenire ad un'autentica multipolarità liberata dal nihilismo, consiste in un sistema che non sia la negazione di nessun sistema". E più oltre: "intersecare fitti richiami tematici in una discorsività fratta, costituita da rapidi scontri-incontri, senza la preventiva sintesi di uno stile, che selezioni univocamente i materiali"; un "intreccio di codici che si integrano o che entrano in conflitto".[68] Le sette invarianti concepiscono una sintassi strutturale che non ingabbia, che non si chiude. Struttura e forma aperta traggono vantaggio l'una dall'altra anziché confutarsi. Il nichilismo appartiene al passato, l'insegnamento di Schoenberg e quello di Cage non solo possono ma devono convivere.[69]

Allogamie

Usare gli strumenti di una disciplina per aggredirne un'altra non è un procedimento nuovo; c'è chi ha studiato i rapporti tra l'architettura gotica e la nascente polifonia e gli scambi tra queste. Per l'inaugurazione di *Santa Maria del Fiore* a Firenze, Guillaume Dufay compose un mottetto (*Nuper rosarum flores*) che, a quanto pare, presenta sottili corrispondenze strutturali con il tempio. Restando nell'ambito musica-architettura, tra le operazioni note ed esplicite dei nostri giorni ricordo, ad esempio, *Modulor* (1979), per

quattro orchestre, di Giacomo Manzoni, costruito secondo la logica di coordinazione modulare di Le Corbusier (*Insiemi*, del 1966-1967, applica invece le teorie di Cantor) e l'opera intera, anche teorica[70], di Iannis Xenakis.[71] In direzione inversa cito, tra i molti, un esempio recentissimo: la *Stretto House* a Dallas di Steven Holl[72]: il concetto ritmico della costruzione è ripreso da *Musica per archi percussioni e celesta* di Béla Bartok.

Il margine di imprevedibilità di effetti nell'uso di un procedimento di una disciplina applicato ad un'altra disciplina, può considerarsi una delle prerogative di una simile ricerca. Difatti, mentre la tecnica progettuale è determinata e predisposta, gli effetti che ne scaturiscono (*allocarpia*, restando in metafora) non lo sono affatto e *risemantizzano* non solo la disciplina esplorata ma anche quella che ha subito, per così dire, il saccheggio.[73]

Note

[1] Rispettivamente: Torino, Einaudi, 1973; Torino, Einaudi, 1974. D'ora in poi: Zevi *L.* per il primo, Zevi *P.* per il secondo.

[2] Parafraso da Zevi *L.* p.11, sostituendo ad "architettura" "letteratura".

[3] Da *Il rinnovamento del linguaggio letterario* in G. Contini *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968 – 1987)*, Torino, Einaudi, 1989, p.108.

[4] Su «Il menabò di letteratura» n.2, Torino, Einaudi, 1960, ora in I. Calvino *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p.41; cf. pp.39-45.

[5] Pasolini nel 1964: "... le avanguardie di oggi conducono la loro azione da una base non più letteraria ma linguistica [...] si pongono in un punto linguistico zero per ridurre a zero la lingua, e quindi i valori. La loro non è una protesta contro la tradizione ma contro il Significato: i luoghi da distruggere non sono gli stilemi ma i semantemi." (*Nuove questione linguistiche* in P. P. Pasolini *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1977, p.14; prima ed., in altra collana, 1972). Nel 1960 era uscita la traduzione italiana di un significativo saggio di Roland Barthes apparso sette anni prima *Le degré zèro de l'ecriture*. Il grado zero della scrittura era quello in effetti tentato dal *nouveau roman* e preconizzato, secondo Barthes, da l' *Etranges* di Camus che "realizza uno stile dell'assenza che è quasi un'assenza ideale dello stile" (R. Barthes *Il grado zero della scrittura*, trad. G. Bartolucci, Torino, Einaudi, 1982, p.56; precedentemente apparso presso Lerici, 1960).

[6] Osservava quasi con stupore Adorno: "Già da tempo si è notato che la lirica di Musorgsky si differenzia da quella tedesca per l'assenza del soggetto poetico [...] l'artista non coincide con il soggetto lirico. La categoria del soggetto non era, nella Russia fondamentalmente preborghese così salda come nei paesi occidentali. L'elemento eterogeneo scaturisce, specie in Dostoevskij dalla non-identità dell'io con sé stesso." T. W. Adorno *Filosofia della musica moderna*, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, trad. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1975, nota 1 p.144; prima ed. in altra collana 1959; (*Philosophie der neuen Musik*, Tubingen, J. C. B. Mohr, 1949). La "salda categoria del soggetto" prima con Descartes poi con Hegel ha egemonizzato il pensiero occidentale, per fortuna non così tanto da impedire conclusioni come questa: "... il soggetto non solo è insostanziale per eccellenza (*lucus a non lucendo!*), ma è un termine quanto mai elastico e comprimibile. È possibile ogni volta risolvere il soggetto in puri termini di oggetto. Dove compare un oggetto, questo deve essere conosciuto da un soggetto – ma quest'ultimo potrà a sua volta, assieme al suo oggetto, essere considerato come un oggetto di un soggetto ulteriore. È lecito quindi parlare di rapporto soggetto-oggetto solo provvisoriamente, per descrivere una data situazione degli oggetti." Giorgio Colli *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1969, p.7, e cf. passim. (Cf. anche dello stesso autore tutto il capitolo *Dei e uomini* di *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974, pp.97-110). Colli fonda la sua visione non solo sulla speculazione antica greca e indiana, ma anche su Kant (cf. della *Critica della ragione pura* il libro secondo della parte seconda della *Logica trascendentale*: *Sui paralogismi della ragione pura*, si veda in italiano l'edizione curata dallo stesso Colli: *Critica della ragione pura*, Milano Adelphi, 1976, cf. pp.395 e ss.; prima ed. Torino, Einaudi, 1957. Posizione ribadita da Kant poi nei *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*), e sullo stesso Nietzsche, di cui ha curato l'edizione critica internazionale con Mazzino Montinari.

[7] Cf. G. Colli, *Dopo Nietzsche*, op. cit. p.105.

[8] Per citare il titolo di un altro saggio pubblicato da Calvino due anni dopo su «Il menabò 5», Torino, Einaudi, 1962; ora in *Una pietra sopra* cit. pp.82-97.

[9] "Il romanzo come totalità è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco. Lo studioso incontra in esso alcune unità stilistiche eterogenee, che si trovano a volte su vari piani linguistici e sono soggette a varie

leggi stilistiche [...] lo stile del romanzo è l'unione degli stili; la lingua del romanzo è il sistema delle *lingue*." Da *La parola nel romanzo* in M. Bachtin *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp.69-70. (Tit. or. *Voprosy literatury i estetiki*, 1975).

[10] Dal saggio *Punto di vista, polifonia ed espressionismo nel romanzo italiano (1940-1970)*, in C. Segre *Intrecci di voce. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp.42-43.

[11] Da *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in M. Merleau-Ponty *Segni*, a cura di A. Bonomi, trad. G. Alfieri, Milano, Il Saggiatore, 1967, p.67 (*Signes*, Paris, 1960). Il saggio era apparso la prima volta in «*Les Temps Modernes*», nn.80 e 81 del 1952.

[12] "Poiché la lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile." W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. e intr. di R. Solmi, Torino Einaudi, 1981, p.69; prima ed. in altra collana 1962. (*Schriften*, 1955).

[13] Secondo Cesare Segre: "I romanzieri si sono pure resi conto che le barriere tra voce dello scrittore e voci dei personaggi, le gerarchie di attendibilità fra discorso diretto e indiretto, sono una finzione rispetto a una materia narrativa che è tutta esclusivamente dello scrittore. Ecco allora che i registri linguistici possono scambiarsi entro e fuori dei discorsi diretti, che narrazione e discorso riportato possono mescolarsi e alternarsi, che si affermano nuovi tipi di discorso, come il monologo interiore e il flusso di coscienza. L'orchestra che il narratore dirige è composta di una sola voce infinite volte rifratta: la sua." *Preliminari*, op. cit., p.5, (e cf. la conclusione del saggio citato sul *Punto di vista* ecc.: "… se al romanzo si aprono ancora strade, probabilmente non si tratta né di quella dell'espressionismo, né di quella della polifonia.", op. cit., p.44). Mentre sono d'accordo sull'acquisizione dei nuovi procedimenti descritti, mi distacco dalle premesse e dalla conclusione. Credo alla possibilità *evocatrice* dello scrittore così come non credo all'unità del soggetto. L'autore entrando in comunione con una molteplicità latente ed extraindividuale di soggetti relativi, li estrinseca come soggetti *assoluti* estraniandosi dal proprio soggetto assoluto presunto. Perciò i procedimenti su accennati, visti sotto questa luce, lungi dal confutare la polifonia, l'approfondiscono come strumenti di intervento micropolifonico. (Sulla micropolifonia cf. più avanti il paragrafo sulla *Polifonia e il punto di vista*).

[14] "Principio genetico del linguaggio moderno, compendia in sé tutti gli altri" (Zevi, *L.*, p.13). L'elenco rivela una dimensione narrativa dell'architettura e sottolinea il suo aspetto semantico. A questo avvicinarsi dell'architettura alla letteratura (attitudine non solo contemporanea, sul carattere dell'architettura medioevale cf. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1986, XV ristampa; 1948[1], p.75), corrisponde un avvicinarsi della letteratura all'architettura. Mentre l'architetto struttura dinamicamente e invera temporalmente lo spazio, il narratore pensa alla totalità dell'opera, ideando simultaneamente, quindi spazialmente, le sue parti. Lo scrittore si esercita sul testo come fosse un edificio o una partitura; non si affida più alla fabula come fondamento dell'intreccio.

[15] "Non si tratta più per l'artista di riprendere un senso del mondo per compierlo in una figura o per darne un equivalente formale, bensì di interrogare un senso e drammatizzarlo in una trasformazione strutturale" Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1980, (quarta ed.; 1967[1]), p.70.

[16] "Gli spiriti autenticamente creativi hanno sempre azzerato. La rivoluzione architettonica moderna non è dunque un fenomeno inedito, apocalittico; la lotta contro i vincoli repressivi ricorre nei secoli." Zevi, *L.* pp.13-14.

[17] Sulla consapevolezza di *rifondatore* di Petronio basta leggere i versi finali del capitolo 132 del *Satyricon*.

[18] M. Merleau-Ponty op. cit., p.81.

[19] R. Barthes op. cit., p.13.

[20] Citato da Zevi *P.*, p.110.

[21] Idem.

[22] Sulla rivoluzione formale operata da Sterne nel *Tristram*, basilare il saggio di V. Sklovskij *La parodia del romanzo: "Tristram Shandy"*, contenuto in *Una teoria della prosa*, trad. di M. Olsoufieva, Milano, Garzanti, 1974, pp.170-215, (prima ed., Bari, De Donato, 1966).

[23] Nella sterminata bibliografia proustiana emerge abbagliante e insuperato il brevissimo *Proust* di Beckett (New York, 1931). Tradotto in italiano da C. Gallone per le edizioni SugarCo, Milano, 1978.
Per quanto riguarda il periodare analitico e sovraccarico di Proust, è stato giustamente paragonato al cromatismo di Wagner (e credo da Giacomo Benedetti per primo). Proust – come Wagner – non mette in gioco la tonalità (almeno non quanto espressionisti, surrealisti e Joyce) ma la dissesta da dentro. Su Proust e la musica cf. p. e. J. J. Nattiez, *Proust musicista*, Palermo, Sellerio, 1992 (tit. or. *Proust musicien*), con una ricca bibliografia sull'argomento, a cui bisogna aggiungere il contributo precorritore di De Benedetti: *Proust 1925* e il successivo *Proust e la musica* pubblicati poi in *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1952, pp.181-224.

[24] Cf. più sotto la nota 27.

[25] *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in G. Celati, *Finzioni occidentali, Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975[1], nuova ed. 1986.

[26] Cf. Sklovskij, op. cit. p.206.

[27] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*. Trad. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977, p.82 (tit. or. *Sade, Fourier, Loyola*).

[28] Da Rabelais cito tre esempi a caso: tre titoli di libri della biblioteca di S. Vittore (da uno dei numerosi cataloghi del *Pantagruel*): "Le Culot de discipline. […] Beda *De optimate triparum*. […] La Profiterolle des indulgences." (Rabelais, *Oeuvres complètes*, texte établi […] par J. Boulenger […] revue et complétée par L. Scheler, Paris, Gallimard, 1955, pp.196-197).
Quanto a Gadda, ricordo l'esempio citato da Zevi nell'editoriale del n. 415, maggio, 1990 di «L'architettura. Cronache e storia»: *Letteratura e città*: "il travolgente fondersi di cacca e Borromini: «… diaframmò al minimo, a tutta apertura invero, la rosa rosata dello sfintere, e plof! La fece subito la cacca…: un cioccolatinone verde intorcolato alla Borromini con i grumi di solfo colloide delle acque àlbule…». Da *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana…"* (Ora in B. Zevi, *Sterzate architettoniche. Conflitti e polemiche degli anni settanta-novanta*, Bari, Dedalo, 1992, p.275).

[29] G. Flaubert, *La signora Bovary. Costumi di provincia*, trad. e introd. di D. Valeri, Milano, Mondadori, 1951, p.183 (prima ed. altra collana 1936). Si veda la lettura puntuale del capitolo di Vladimir Nabokov (*Lezioni di letteratura* a cura di F. Bowers, intr. di J. Updike, trad. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1992, pp.198-204; prima ed. in altra collana, 1982; tit. or. *Lectures on Literature*); il quale conclude significativamente: "È un capitolo meraviglioso. Ha avuto un'influenza enorme su James Joyce; e non credo che, nonostante le innovazioni superficiali, Joyce sia andato oltre Flaubert." (p.204).

[30] Tra i precursori della sintassi scompositiva vorrei menzionare almeno Remy de Goumort con il suo *Sixtine* (1890). Si veda la traduzione italiana presso Serra e Riva, Milano, 1982, con un'introduzione e un'interessante postfazione di Tiziana Goruppi (trad. di M. Balatti).

[31] Qui non possiamo addentrarci nei procedimenti dissestanti e sui mutamenti propriamente morfologici e sintattico-grammaticali. Una rapida e interessante rassegna dal movimento dada ad oggi si può leggere, a questo proposito, nel saggio *Espressionismo letterario* (e cf. anche il già citato *Rinnovamento del linguaggio letterario*) di Contini (op. cit. pp.41-105). Da Stramm a Pizzuto le funzioni di sostantivi, aggettivi, verbi, pronomi, ecc. vengono aggredite e trasformate: verbalizzazioni o sostantivizzazioni totalizzanti, collocazioni anomale del soggetto, avverbializzazione di sostantivi, macaronismi, ecc..

[32] Esempi. *Bouvard et Pecuchet* di Flaubert che irride l'idea positivista e progressiva del sapere; nel finale progettato (il libro è incompiuto e postumo), dopo il loro vano giro nel mondo del sapere, sarebbero tornati a *ricopiare*; − concezione circolare e inane del Tempo −. Nei *Malavoglia* di Verga: l'antinomia tra il tempo ciclico delle stagioni (del *passato* ormai divenuto memoria) e il tempo progressivo e annientatore (obbligo del *presente*); e la tragica metafora della barca naufraga *Provvidenza* (parodia feroce di Manzoni?) ipostasi religiosa del laico *Progresso*, quasi a dimostrare l'inattuabile congiungimento della fede antica a quella attuale. Per Proust, infine, si legga il saggio di Beckett, (che cito nella nota più sopra). Nella *Recherche* ciò che Proust vuole sconfiggere è "La Memoria" volontaria, che si oppone a quella involontaria, "e l'Abitudine", "attributi del cancro del Tempo", (op. cit. p.31), (cf. per Proust più avanti il paragrafo sul *Dissesto*).

Si possono inoltre ricordare le osservazioni (e le critiche) di Adorno sull'assenza di *sviluppo* tanto in Strawinskij quanto nei dodecafonici, e quelle di Benjamin su Baudelaire e sull'arte moderna in generale.

Il concetto (Cristiano, ma prima Stoico) di *Provvidenza*, la sua laicizzazione illuminista come *Progresso* e la mediazione operata tra i due dall'hegeliano *Spirito del Tempo* ha prodotto innumerevoli danni e il suo tramonto anziché segnare un tramonto dell'Occidente potrebbe portare ad una sua rinascita. Il rivolgersi allo spazio di tutte le arti, indica il rifiuto del concetto progressivo del tempo, alla ricerca di una diversa concezione di esso.

[33] L'interesse suscitato dal timbro nella musica del novecento − che da sovrastruttura coloristica diventa parte integrante e strutturale − è senz'altro legato alla spazializzazione delle arti summenzionata.

Prima la *morte del melos* (di cui parlava Adorno), poi quella dell'intervallo (Donatoni) ha spostato la concentrazione prima sull'accordo isolato e infine sul timbro; cosa del resto profetizzata da Schoenberg con la *klangfarbenmelodie* (la melodia di timbri, e cf. anche le profonde osservazioni sul timbro alla fine del suo *harmonielehre*: "l'altezza non è che il timbro misurato in una sola direzione.", A. Schoenberg *Manuale d'armonia*, trad. di G. Manzoni, Milano, il Saggiatore 1991[4], p.528).

Si potrebbe leggere il *percorso* del timbro sinotticamente in musica e letteratura. Se nell'impressionismo l'enfasi è sull'aggettivo e sulla timbricizzazione dell'elemento melodico dell'accordo (Debussy), nell'espressionismo si sposta sul sostantivo (Benn) e sulla dimensione archetipica e verticale del suono (Webern). Nell'impressionismo si approda ad una *dissolvenza atmosferica*, nell'espressionismo, al contrario, la sostantivizzazione paralizza l'istante, ne addensa il contenuto verticalizzandolo. Se l'impressionismo spazializza il tempo andando dall'interno all'esterno, l'espressionismo temporalizza – e ontologizza – lo spazio. Entrambi negano la dimensione orizzontale (e pacificata) del tempo: l'intervallo in Webern e nello Schoenberg dodecafonico, non è *progressivo*, non indica *sviluppo*; (cf. la nota precedente). Le ultime tendenze di ricerca sul timbro ci porterebbero troppo lontano; ricordiamo solo il suo ruolo totalmente struttivo, per esempio, nell'opera di Salvatore Sciarrino.

[34] Zevi *P.*, p.209.

[35] Zevi *P.*, p.43.

[36] Zevi *P.*, p.206.

[37] Zevi *P.*, p.210-211.

[38] G. Leopardi, *Canti*, ed. critica di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981, p.267.

[39] Zevi *P.*, p.210.

[40] Alle raffinatissime simmetrie bachiane corrispondono quelle di Webern e Berg.

[41] L. Sterne, *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, tr. A. Meo, Torino, Einaudi, 1958, pp.394-395. (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. G. Petrie, intr. C. Ricks, Penguin Books, Harmondsworth, 1967, pp.453-454). Sklovskij assicura che "Gli schemi di Sterne sono approssimativamente esatti…"; (op. cit. pp.213-214).

[42] Vedi rispettivamente: G. Flaubert, *Lettere a Louise Colet*, a cura di G. Lanza, Milano, Editoriale Domus, 1945, pp.221-222 e G. Flaubert, *Corespondance*, ed. […] Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, vol. 2°, p.449, lettera del 12, X, 1853, (i corsivi sono nel testo).

[43] Dal saggio *Flaubert il precursore* in N. Sarraute *Valery e l'elefantino. Flaubert il precursore*, trad. L. Fazio, Torino, Einaudi, 1988; pp.66-67; (*Paul Valery et l'Enfant d'Eléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986. Il saggio su Flaubert apparve la prima volta sulla rivista «Preuves», nel febbraio, 1965).

[44] T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, op. cit. p.91.

[45] M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, pp.12-13, (tit. or. *Problemy poetiki Dostoevskogo*), i corsivi sono dell'autore.

[46] R. Borneuf – R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, trad. O. Galdenzi, Torino, Einaudi, 1981, p.77 (prima ed. altra collana 1976; tit. or. *L'univers du roman*, 1972).

[47] Citato da R. Borneuf – R. Ouellet, op. cit., p.86.

[48] Per esempio i *tempi verbali* e le *persone*. Sentiamo la critica di Roland Barthes alla dimensione *illusionistica* e menzognera del passato remoto e della terza persona: "Espunto dal linguaggio parlato, il passato remoto, pietra angolare del Racconto, designa sempre un'intenzione artistica; fa parte di un rituale delle Belle Lettere […] esso mira a mantenere una gerarchia nell'impero dei fatti […] presuppone un mondo costruito, elaborato, distaccato […] e non un mondo buttato là, esibito, offerto. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o narratore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra […] il passato remoto è precisamente quel segno di operazione […] la cui sola funzione è di congiungere […] una causa a un fine […]. Immagine di un ordine, esso costituisce uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell'uno e la serenità dell'altra […] è una falsità palese […] è appunto l'atto di possesso della società sul suo passato e il suo possibile […]. Questa funzione ambigua del passato remoto, si ritrova in un altro fatto di scrittura: la terza persona del Romanzo […] l''egli' è una convenzione-tipo del romanzo […]. La terza persona come il passato remoto […] fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa." (*Il grado zero della scrittura*, op. cit. pp.23 e ss.). Ogni procedimento tecnico e formale diventa un problema etico e politico. Ripensare la letteratura e metterla in gioco è operare su tutti i piani. Usando un certo tempo verbale o una certa persona si istituisce un rapporto con l'uso fattone sino ad allora, che si accetta (letteratura di consumo oppure *ingenua*) o si critica e contesta. La parodia, in questo senso, è un'arma che la letteratura usa contro se stessa per ristabilire un contatto autentico, non compromesso, con l'uomo.

[49] Kafka stesso, nei *Diari*, parla di quella "zona libera della vera e propria descrizione che ti stacca il piede dal fatto vissuto": F. Kafka *Diari 1910 – 1923*, Milano, Mondadori, 1977, p.60, (prima ed. in altra collana, 1953, tit. or. *Tagebücher*, trad. E. Pocar).

[50] Una curiosità: contro la *skiagraphia*, ossia contro la pittura prospettica e quindi imitativa e illusionistica, polemizzava già Platone, così come, in generale, non contro l'arte in sé, ma contro l'arte *mimetica* del suo tempo. Cf. l'illuminante saggio di Francesco Adorno alla voce *Platone e Aristotele* dell'*Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965, vol. VI, pp.226-236. Poi in F. Adorno, *Studi sul pensiero greco*, Firenze, Sansoni, 1966, pp.3-42.

[51] *Letteratura senza soggetto* si intitola uno dei primi saggi sull'argomento, nel citato *Una teoria della prosa* di Sklovskij, (pp. 216-247).

[52] Dante faceva lo stesso, ma usava le invarianti classiche, "almeno quattro" secondo l'interpretazione originale di Remo Fasani: "la ripetizione, la sinonimia, l'opposizione e l'enumerazione" (R. Fasani, *Sul testo della Divina Commedia. Inferno*, Firenze, Sansoni, 1986, p.8 e ss.), procedimenti retorici, insieme a quelli metrici e prosodici, di una tessitura tonale, gerarchica, simmetrica, atta a sostenere una visione tomistica del mondo (che non escludeva, tuttavia, la dissonanza e l'*espressione*).

[53] La vittoria sull'agorafobia è comune all'arte e alla scienza del Novecento. Sul parallelismo tra indeterminismo in fisica e *pura oggettività* nell'arte e nel design, vedi già Schroedinger, *L'immagine del mondo*, Torino, Boringhieri, 1966², (1963¹), pp.49-50; cf. anche pp.56-57; (per i passi citati la fonte originale è E. Schroedinger, *Ünber Indeterminismus in der Physik/ Ist die Naturwissenschaft milieubedingt?*; Lipsia 1932).
Purtroppo l'ornamento e l'orpello nelle arti e nel costume è ben vivo e vegeto, in architettura (post modern), come in musica (minimalismo), in pittura (vari neo-) come nella moda. Sembra che gli sforzi di Loos siano stati vani, i *criminali dell'ornamento* godono ottima salute.

[54] In un altro senso, a proposito del rapporto dialettico e aperto tra progetto e opera, Cesare De Sessa, citava metaforicamente il silenzio come iato riflessivo, "come *parola sospesa*, come pensiero che riflette su se stesso per meglio delinearsi, per chiarire a se medesimo i suoi sviluppi, i labirinti da cui emerge." *L'architetto oggi: un'identità da ripensare*; «L'architettura. Cronache e storia», n.444, ottobre, 1992, pp.723-726.

[55] Il passo, tratto dagli scritti postumi di Mallarmé, (cf. J. Scherer, *Le livre de Mallarmé*, 1957) è citato da Rosen nel saggio su Benjamin che citiamo alla nota successiva.

[56] Anche il critico può assimilare il silenzio nella sua prosa: dice Charles Rosen di Benjamin: "Come la poesia di Mallarmé, la critica di Benjamin è allusiva non coercitiva: non impone la sua interpretazione alla letteratura, ma assume la forma di una meditazione sui testi citati […].Gli estremi sono contrapposti, con scarso o nessun commento a mediarli, e l'idea emerge dal silenzio che si frappone fra di essi."; "Tra ogni frase c'è un momento di silenzio; per sua stessa ammissione, egli rinunciava deliberatamente a tutti quegli equivalenti stilistici che costituiscono i gesti e gli sguardi con cui normalmente accompagniamo il passaggio da una frase all'altra quando parliamo, e che lo scrittore può mimare con il ritmo e con la sintassi". Vedi le pagine 171 e 175 del bel saggio *Benjamin e l'autonomia dell'opera d'arte* in «Comunità» n.179, anno XXXII, 1978, (pp. 135-178).

[57] M. Merleau-Ponty op. cit., p.70; i corsivi sono miei.

[58] Benjamin: "Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare". E in nota: "Anche le parole possono avere la loro aura. Come l'ha descritta Karl Kraus: "Quanto più davvicino si guarda una parola, e tanto più lontano essa guarda". *Di alcuni motivi in Baudelaire* nell'op. cit. p.124 e nota 3, pp.124-125.

[59] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p.16.

[60] *Le sei invarianti di Italo Calvino*, in B. Zevi, *Sterzate architettoniche. Conflitti e polemiche degli anni settanta-novanta*, Bari, Dedalo, 1992, p.78, (cf. l'editoriale apparso su «L'architettura. Cronache e storia», n.394-395, agosto-settembre 1988).

[61] Zevi *L.* p.53.

[62] Zevi *L.* pp.53-54.

[63] Termini un po' obsoleti che si confrontano come ingenuamente opposti, semplificando una realtà assai più ricca e complessa. Non essendoci lo spazio per entrare in merito della questione, notiamo solo che la lingua – la lingua d'uso – non è andata nella direzione prospettata da Pasolini nel 1964 nel saggio citato, secondo cui: "la lingua tecnico-scientifica, non si allinea secondo la tradizione con tutte le *stratificazioni* precedenti, ma si presenta *come omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura come modificatrice all'interno dei linguaggi*" (op. cit. p.19, corsivi dell'autore). La lingua tecnico-scientifica lungi dal presentarsi come "*lingua nazionale*" nascente (idem, p.20; cosa che Pasolini constatava, ma abborriva), pur modificando qua e là la lingua (ma sarebbe più giusto dire *le* lingue) e omologandone alcune zone, non si è rivelata affatto egemone. È avvenuto invece ciò che Pascoli aveva profetizzato nel 1899, nel discorso *Un poeta di lingua morta*, dedicato a Diego Vitrioli: "Né c'è speranza che si formi da sé, questo linguaggio universale o nazionale, né c'è timore che si fabbrichi dai meccanici nostri: la natura va dal semplice al composto, dall'omogeneo all'eterogeneo, e non viceversa; e le lingue e i dialetti moltiplicheranno sempre d'anno in anno e di secolo in secolo." (Passo messo in rilievo da Contini nella conferenza *Il linguaggio di Pascoli*, tenuto a S. Mauro, 1955; poi in G. Pascoli, *Poesie, vol. primo, Myricae, Primi Poemetti*, Milano, Mondadori, 1969², p.LXXXVI; cf. pp.LXII-XCVIII). Credo che Pasolini, profeta mancato, sarebbe stato tuttavia contento di questa fallita adamizzazione tecnologica della lingua.

[64] Di questo parere è anche molta critica testuale degli ultimi vent'anni. Nel corso degli anni settanta, ad esempio, come osservava Angelo Marchese, Barthes "sposta decisamente il suo interesse su una diversa concezione del testo, non più inteso come una struttura chiusa di segni di cui si dovrebbero ricostruire i significati, bensì visto nella sua radicale *pluralità* di sensi come una 'galassia di significanti' reversibile e accessibile da più entrate: un testo, dunque, plurale e *polisemico*, la cui esistenza, tra l'altro, è fondata sulla 'lettura'. E citando lo stesso Barthes: "'il testo è preso in una rete *aperta*, che è l'infinità stessa del linguaggio, anch'esso strutturato senza chiusura. L'analisi testuale non si assume il compito di dire *da dove* viene il testo (critica storica), e neppure *come* il testo è fatto (critica strutturale), ma come il testo si disfa, esplode, si dissemina: per quali strade codificate *se ne va*.'" (A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1990, p.55, corsivi nel testo. Prima ed. altra collana 1983).

[65] Esattamente il contrario di ciò che sosteneva Bergson: "il fine dell'arte è di sopire le potenze attive, o meglio, le potenze resistenti della nostra personalità, e di condurci così a uno stato di completa docilità in cui realizziamo l'idea che ci viene suggerita, simpatizziamo con il sentimento espresso. Nei procedimenti artistici si ritroveranno in forma attenuata, raffinata e in qualche modo spiritualizzata, quegli stessi procedimenti con cui solitamente si ottiene lo stato di ipnosi." (cap. primo del *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in H. Bergson, *Opere 1889-1896*, […] a cura di P. Rovatti, trad. di F. Sossi, Milano, Mondadori, 1986, p.11).

[66] *Molteplicità* è il titolo del quinto, e ultimo, messaggio lanciato da Calvino al terzo millennio, nelle sue lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Garzanti, 1988, pp.101 e ss. (della sesta resta solo il titolo: *Consinstency*). Del 1980 è il saggio del compositore Armando Gentilucci *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Discanto edizioni, che cito più avanti secondo l'edizione più recente (Milano, Ricordi Unicopli, 1991).

[67] E non è forse la strada di Dostoevskij? "La fondamentale caratteristica della poetica di Dostoevskij è individuata da Grossman nella violazione dell'unità organica del materiale richiesta dal canone consueto, nella fusione di elementi affatto eterogenei e incompatibili nell'unità della costruzione romanzesca, nella lacerazione dell'unitario e integro tessuto della narrazione, 'Questo – scrive [Grossman] – è il principio

cardinale della sua composizione romanzesca: sottomettere gli elementi polarmente incompatibili della narrazione all'unità del disegno filosofico e al moto turbinoso degli eventi. Combinare in un'unica creazione artistica le confessioni filosofiche e le avventure criminali, includere il dramma religioso nella trama del racconto d'appendice, condurre attraverso tutte le peripezie del romanzo d'avventure verso le rivelazioni di un nuovo mistero […]. Dostoevskij fonde gli opposti […]. Il suo compito è il superamento della difficoltà più alta che si possa presentare ad un artista: la creazione di un'unitaria totalità artistica con materiali eterogenei, vari per valore e profondamente estranei. Ecco perché il *libro di Giobbe*, La Rivelazione secondo S. Giovanni, i testi evangelici […] si uniscono qui originalmente col giornale, la facezia, la parodia, la scena di strada, il grottesco o perfino il pamphlet'". Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit. p.23.

[68] Op. cit., nell'ordine: pp.22-23; 23; 43; 54; 64.

[69] "'Schoenberg, o della dissonanza; Cage, o del caso'. Senza assimilare i moventi della dodecafonia nel linguaggio architettonico, ci è precluso comunicare. Ma per un'edilizia 'senza architetti', per intervenire nelle barriadas o nelle favelas, negli slums dei poveri e dei ricchi, per configurare un habitat alternativo, abbiamo urgenza di catturare John Cage." *Con John Cage ad Arcosanti* in B. Zevi, *Sterzate architettoniche*, cit., p.92, (prima in «L'architettura. Cronache e storia», n.411, gennaio, 1990).

[70] Basti pensare a *Musique Architecture* (Tournai, 1971, 1976²; cf. l'ed. italiana: *Musica Architettura*, Milano, Spirali, 1981).

[71] Da ricordare ancora, l'incontro recentissimo (a Firenze il 26 maggio scorso) tra Renzo Piano e Luciano Berio sul tema *Musica e Spazio*, con un progetto comune: il Lingotto di Torino come laboratorio dove coniugare suono e spazio.

[72] In «Domus», n.744, dicembre 1992, pp.56-65.

[73] Cf. ciò che Eisenman chiama *dislocation*: "il mio lavoro […] ri-formula il linguaggio, o sposta (disloca) il linguaggio dall'esterno, dalla fisica, dalla biologia, dalla teoria delle catastrofi, dalla matematica […] in altre parole spinge sempre nuove cose dentro l'Architettura dall'esterno." In «Controspazio», Anno XXIII, n.1, Gennaio-Febbraio, 1992.