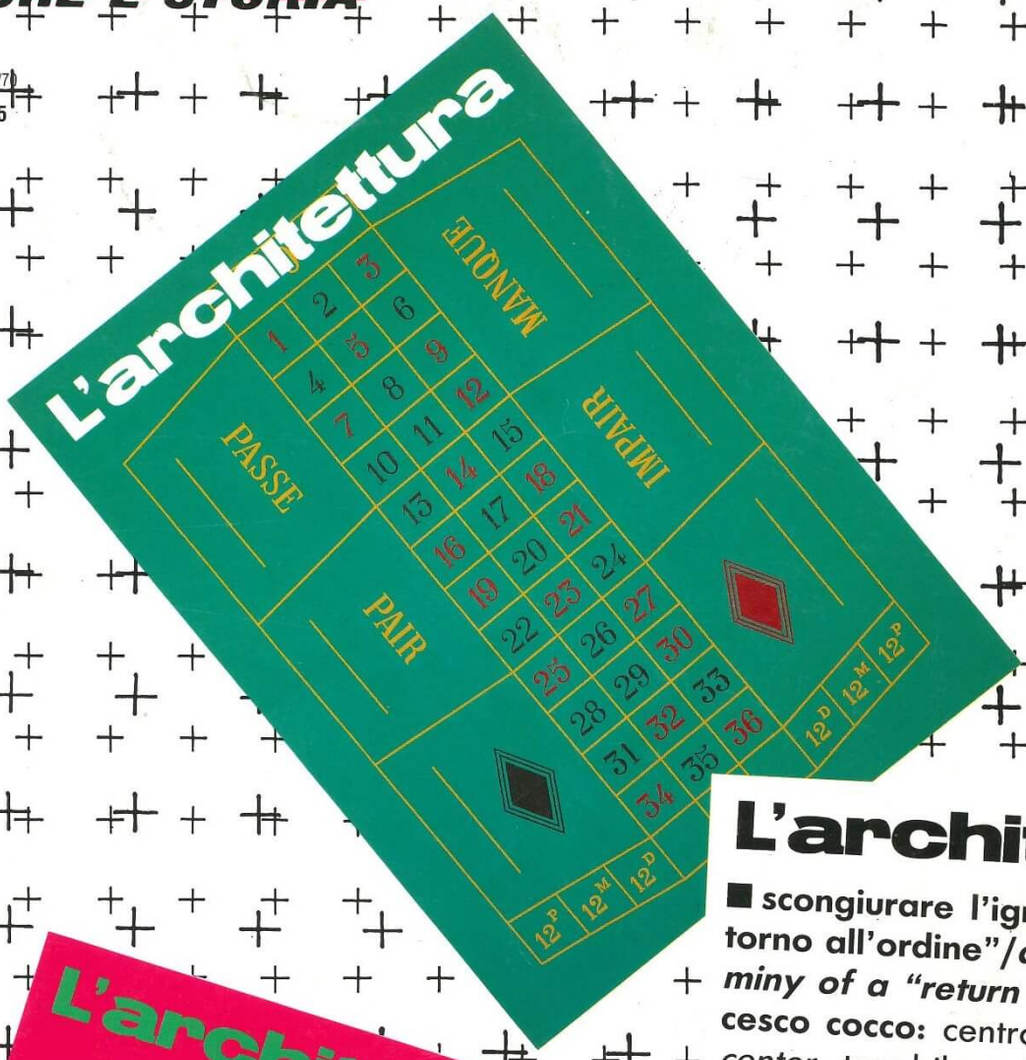
L'architettura

CRONACHE E STORIA

L. 10.000
ETAS S.r.l.
472092 sped. in abb. post. gr. III/70
471 N. 1 / gennaio 1995





L'architettura

■ **scongiurare l'ignominia di un "ri torno all'ordine"**/***avoiding the igno miny of a "return to order"*** ■ **fran cesco cocco:** centro culturale/*cultural center*, trambileno ■ **gianfranco piz zolato:** edilizia convenzionata/*public housing*, c/o treviso ■ **behnisch & partner**: una scuola/*a school*, öhrin gen ■ **arata isozaki**, nagi **renzo pia no**, osaka **b.v. doshi**, ahmedabad **frank o. gehry**, minneapolis **ricardo legorreta/laurie olin**, los angeles **han sen/petersen**, bottrop ■ da/*from* "me tron-architettura" n. 38 ■ **sergio fede le:** le sette invarianti architettoniche in letteratura/*the seven architectonic inva riants in literature* ■ **john mccracken**

la città ideale

L'architettura CRONACHE E STORIA

anno XLI - n. 1 - gennaio 1995

Direttore
Bruno Zevi

Coordinamento editoriale: Marisa Cerruti
via Nomentana, 150 - 00162 Roma
tel. (06) 86320684
Fax (06) 8603662

Sezione Design/Cronaca, Industria e Costume
Via Mecenate 89 - 20138 Milano
telefono 5095461-459

Direzione Generale e Amministrazione
ETAS *S.r.l.*
via Mecenate, 89 - 20138 Milano
tel. (02) 5095461-459

Abbonamenti:
RCS Editori S.p.A. - Settore Periodici - Servizio Abbonamenti:Via A. Rizzoli, 2 - 20132 Milano
Per informazioni sulle modalità di abbonamento scrivere all'indirizzo sopra indicato o telefonare al n° 02/25843606

Iscrizione al Registro Nazionale della Stampa n. 3666 del 1/4/92

© Copyright 1993 by ETAS Srl.

via Mecenate, 89 - 20138 Milano
Registrazione Tribunale di Milano n. 3701 del 14.3.1955
Pubblicazione periodica mensile
Responsabile: Bruno Zevi

Si collabora a *L'architettura - cronache e storia* solo su invito della direzione.
Manoscritti, foto, disegni, e comunque materiale non richiesto, si considerano inviati a rischio del mittente

Diffusione
Distribuzione per l'Italia
RCS Rizzoli periodici S.p.A.
Via A. Rizzoli, 2 - Milano
Distribuzione per l'Estero
AIE Agenzia Italiana di Esportazione
Via Gadames, 89, - 20151 Milano
tel. 02/3012200
telex 315367 Aiemi I - fax 02/306279

Stampato
Presso lo Stabilimento New Interlitho
Trezzano sul Naviglio (MI)

Spedizione in abbonamento postale 50% - Milano
Tutti i testi sono disponibili nell'edizione elettronica dell'ART INDEX
The full text is available in the electronic versions of the ART INDEX
Rivista mensile schedata nell'ART INDEX, nell'AVERY INDEX TO ARCHITECTURAL PERIODICALS e nell'ARCHITECTURAL PERIODICALS INDEX

editoriale/editorial

2 Scongiurare l'ignominia di un "ritorno all'ordine"
Avoiding the ignominy of a "return to order"

editoriali in breve/editorials in brief

4 Inno alla diva Zaha Hadid/*Hymn to the divine Zaha Hadid*

Il genio Benoit Mandelbrot condanna la simmetria
Benoit Mandelbrot the Genius condemns symmetry

L'invettiva testamentaria di Leonardo Ricci
Leonardo Ricci's testament: an invective

Prince Charles: non possiamo rispettarlo, né onorarlo, né amarlo
Prince Charles: deserves no respect, honor or love

Barcellona '96: "Presente e futuri. Architettura nelle città"
Barcelona '96: "Present and futures. Architecture in the cities"

È morto John Lautner, il wrightiano migliore
The best Wrightian, John Lautner, dies

costruzioni/buildings

6 Centro ricreativo culturale/*Cultural and recreational center*, Trambileno (Trento)
architetto Francesco Cocco
dalle note dell'autore/*from notes by the author*

16 Tre interventi di edilizia convenzionata nel trevigiano
Three public housing projects in the Treviso region
architetto Gianfranco Pizzolato
presentazione di/*text by* Ferruccio Calzavara

24 Behnisch & Partner:
Scuola commerciale/*Commercial School*, Öhringen
presentazione di/*criticism by* Luigi Biscogli

selearchitettura/arch-digest

35 Arata isozaki: Museo di Nagi/*Nagi Museum* - Renzo Piano: Aeroporto Kansai/*Kansai Airport*, Osaka - B.V. Doshi: Galleria d'arte/*Art gallery*, Ahmedabad - Frank O. Gehry: Weisman Museum, Minneapolis - Ricardo Legorreta, Laurie Olin: Spazio urbano/*Urban space*, Los Angeles - Hansen, Petersen: Spazio espositivo /*Display space*, Bottrop

documenti/documents

47 da/*from* "Metron-architettura" n. 38
Carlo Scarpa: Padiglione dei libri d'arte, XXV Biennale di Venezia
Un genio catalano: Antonio Gaudí

storia e critica/history and criticism

50 Le sette invarianti architettoniche in letteratura
The seven architectonic invariants in literature
di/by Sergio Fedele

spazi-arte/art-spaces

56 John McCracken
di/*by* Adachiara Zevi

rubriche/news

59 Cronache urbanistiche - Concorsi - Associazioni

design/cronaca industria e costume

66 Esiste un modello di città ideale

78 Architettura e dintorni



copertina di: G. Mario Oliveri e Valentina Oliveri

fotografie di: Fassetto & Associati, Treviso (pp. 16-23) - Christian Kandzia (pp. 24-34)

Associata alla F.I.E.G. (Federazione Italiana Editori Giornali)

Da Biblioteca di Babele, Torquinia, Pivalmente trovata una copia
17 II 25

Le sette invarianti architettoniche in letteratura

The seven architectonic invariants in literature

di / *by* Sergio Fedele

Si dà per scontata la conoscenza delle sette invarianti in architettura e dei libri: *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico* e *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadrimensionale*[1]. Solleciteremo il tempo a parlarci dello spazio, tradurremo quest'ultimo in termini temporali. Spesso il lettore si troverà invischiato in termini e locuzioni musicali; la musica è qui il grimaldello, il *passe-partout* che media due linguaggi così lontani come quello letterario e quello architettonico.
Il nostro raffronto è limitato alla narrativa ma negli esempi domina la poesia, grazie alle sue doti di stringatezza. Sono convinto che le sette invarianti valichino la disciplina in cui sono nate e rispondano in pieno alle esigenze di una vera e propria poetica interdisciplinare dei nostri giorni.

1. Elenco come metodologia progettuale

"Principio genetico del linguaggio moderno, compendia in sé tutti gli altri"[2]. Prima di accedervi, una constatazione: l'*elenco* rivela una dimensione narrativa dell'architettura[3] e sottolinea il suo aspetto semantico. A questo avvicinarsi dell'architettura alla letteratura, corrisponde un'avvicinarsi della letteratura all'architettura, almeno da Joyce (ma in poesia già dai provenzali!). Mentre l'architettura struttura dinamicamente e invera temporalmente lo spazio, la narrativa pensa finalmente all'insieme 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 al semplice artificio naturalistico della fabula.
Dopo aver dissolto le strutture classiche e aver vagabondato nelle infinite direzioni del testo — si pensi alla digressione nel *Tristram Shandy*, già una vera e propria dissoluzione tonale![4] ora ritorna alla struttura ma con gli strumenti di un codice anticlassico. La metodologia dell'*elenco* insegna a pensare questo spazio in termini di linguaggio moderno, appunto, anticlassico.
"Elencare significa risemantizzare". Che vuol dire? "Facciamo qualche esempio... Finestre. Il classicismo seleziona un modulo per le finestre di un palazzo rinascimentale; poi studia le sequenze dei moduli, i rapporti tra vuoti e pieni, gli allineamenti... cioè la sovrapposizione degli ordini. Ebbene l'architetto moderno si affranca da queste preoccupazioni formali, impegnandosi in un lavoro di risemantizzazione... Ogni finestra è una parola che vale per sé, per quel che dice, per quanto serve; non va affatto allineata, né proporzionata. Può assumere qualsiasi forma: rettangolare, quadrata, circolare, ellittica, triangolare, composita, a profilo libero. Rispetto alla stanza che deve illuminare, può essere un'asola lunga e stretta a filo di soffitto o di pavimento, un taglio a filo di parete, un nastro continuo ad altezza d'uomo: ciò che si vuole o si ritiene giusto dopo aver calcolato, ambiente per ambiente, la sua funzione. Non c'è motivo di uniformare le finestre, mortificando la loro specificità; una volta sottratte all'imperio classicista, saranno più efficaci quanto più diverse, veicoli di messaggi plurimi".[5]
Proviamo ad applicare la metodologia dell'*elenco* alla narrativa. Prendiamo come esempio il trattamento delle voci, attraverso un precedente illustre.
Non subordinare più le voci alla visione, al pensiero dell'autore, non usare più i personaggi strumentalmente come satelliti di un personaggio principale o di un'idea, ma "affermare l''io' altrui non come oggetto ma come altro soggetto" ecco la grande invenzione dostoevskijana secondo 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... 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... sono... non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma soggetti della propria parola immediatamente significante".[6]
La polifonia va approfondita; non solo bandendo ogni unità di pensiero, ma anche di stile, di lingua, di tipo di discorso ecc., sforzandosi di esplorare la massima oggettività di ogni singola voce individuale o di gruppi omogenei di voce. Dalla polifonia accederemo così alla politonalità. L'articolazione e la disarticolazione di queste unità, tenderà ad esaltarne 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 o politonale.
Abbiamo accennato alle voci, ma non vi sono ambiti narrativi su cui non si possa intervenire in tal senso, dalla parola ai temi, dalle sentenze al periodo. Ogni luogo del narrare è risemantizzabile.

The knowledge of the seven invariants in architecture and the books Il linguaggio moderno dell'architettura *(The modern language of architecture),* Guida al codice anticlassico *(Guide to the anticlassical code),* Poetica dell'architettura neoplastica *(The poetics of neoplastic architecture),* Il linguaggio della scomposizione quadrimensionale *(The language of four-dimensional decomposition) has been taken for granted.*[1]
Let us urge time to talk to us of space, we shall translate the latter in temporal terms. The reader often finds himself entangled in musical terms and expressions, here the music is the picklock, the passe-partout *that mediates two languages so far apart as the literary and architectural ones. Our comparison is limited to narrative prose but poetry dominates in the examples, thanks to its qualities of conciseness. I am convinced that the seven invariants cross over the discipline in which they originated and respond fully to the necessity for real interdisciplinary poetics in our day and age.*

1. A list as planning methodology
"A genetic principle of the modern language is that it sums up all the others".[2] *Before arriving there, a statement: the* list *reveals a narrative dimension of architecture*[3] *and underlines its semantic nature. To this movement of architecture towards literature, there is a corresponding movement of literature towards architecture, at least by Joyce (but already by Provençal poetry!). While architecture dynamically structures and temporally realizes the space, the narrative in the end considers the whole of the work conceiving its parts simultaneously and therefore spatially. The writer works on the text as if it were a building or a musical score; he no longer places his trust in the simple naturalistic artifice of the story.*
After having broken up the classical structures and having roamed about the infinite directions of the text — think of the disgression in Tristram Shandy, *already a real tonal dissolution!*[4] *he now returns to the structure but with the instruments of an anticlassical code. The methodology of the* list *teaches one to think of this space in terms of the modern language, that is, anticlassical.*
"To list means to re-semanticize". What does this mean? "Let's give... some examples... Windows. Classicism selects a module for the windows of a Renaissance palace; then it studies the sequences of the modules, the relationship between closed and empty spaces, alignment... that is to say the superimposition of the orders. The modern architect frees himself from these formal issues, involving himself in a work of re-semanticizing... Every window is a word that has its own value, for what it says, for what it serves; it doesn't have to be aligned or proportioned at all. It can take on any kind of form: rectangular, square, circular, elliptical, triangular, composite, a free design. With respect to the room that it must illuminate, it can be a long, narrow strip just under the roof or above the floor, a cut in the wall, a continuous band at eye level: whatever is wanted or considered right after having calculated its function, room by room. There is no reason to make the windows uniform, mortifying their specificity; once they have escaped from the classicist empire, they will be as effective as they are different, vehicles of multiple messages".[5]
Let's try and apply the methodology of the list *to narrative literature. Let us take as an example the treatment of the voices, through a former famous author.*
No longer condition the voices to the view, to the opinion of the author, no longer use the characters instrumentally like satellites around the main character or idea, but "assert the 'ego' of others, not as an object but as another subject" — this was the great Dostoevskian invention according to Bachtin. "The plurality of the voices and the independent and

2. Asimmetria e dissonanze

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 sembrano incomparabilmente superiori.

Forse non sarà inutile citare, anzitutto, l'asimmetria nella suddivisione esterna: capitoli e paragrafi. Sterne (più di due secoli fa) invita il lettore a riempire una pagina che egli lascia completamente bianca, inserisce pagine nere, insieme ad altre bizzarrie grafiche, estremi gesti palesi, di un'opera naturalmente aperta (Rabelais ne è il precursore). Scherzi? Provocazioni? Anche, ma insegnano a pensare diversamente la pagina e non intendo riferirmi alla dimensione grafica del testo, bensì all'affrancamento da qualsiasi ordine estrinseco, da qualsiasi omogeneità quantitativa forzata. Perché le cadenze ritmiche imposte dalle pause e dalle riprese, dovrebbero cadere sempre alla stessa distanza empirica? Un altro esempio. Perché non creare più ingressi diversi e differenziati, più uscite? Inizia un testo con l'inizio della storia, termina con la sua fine. Si dirà che un testo *non è mai così*, tantomeglio, ma allora perché nasconderlo?

L'educazione all'asimmetria, che esalta la funzione narrativa ed evidenzia la poliedricità del testo, esige la liberazione da ogni sovrastruttura simmetrica.

Per quanto riguarda il periodo in prosa, la questione è così complessa che ci sembra irriducibile a poche righe; concinnitas (simmetria) e parallelismi contro incocinnitas e chiasmi? Ipotassi (struttura a subordinazione gerarchica della proposizione) contro paratassi (allineamento di proposizioni di pari grado)? Il problema è ben più complesso come ognuno può immaginare; mi limito ad un appunto polemico. Qual è il modello di periodo preferito da Flaubert? E quello scelto da Proust? Le armonie che cercava Flaubert quando rileggeva ad alta voce i suoi periodi erano guidate da un orecchio melodico classicista e simmetrico, a misure parallele: il periodo si innalza, sosta un pò e poi ricade senza rischi né sobbalzi, nell'*accordo perfetto*, salvaguardando la tonalità. Wagner, nel frattempo, lacerava il tessuto tonale, trafiggendo la struttura diatonica con esasperati cromatismi (il *Tristan* è del 1857, anno di pubblicazione di *Madame Bovary*).[7]

Negli ultimi anni dell'ottocento, restando in terra di Francia vengono pubblicate opere inquietanti e trasgressive.

Quando Proust inizia nel 1909 la *Recherche* nella sua prosa analitica e sovraccarica, per molti versi cromatica[8], è un wagneriano in ritardo; Ives è già politonale e poliritmico, innesta nell'aulico la citazione popolare, sperimenta sovrapposizioni melodiche, sonorità inusitate, magmaticità timbriche (del 1906 è la quarta parte dell'*Holidays Symphonie: Thanks-giving And/Or Forefathers' Day*, del 1909 la prima parte: *George Washington's Birthday*), Schönberg è già passato dalla *dissoluzione* tonale della *Kammersymphonie op. 9* (1906) alla *sospensione* tonale dei *Drei Klavierstucke op. 11* (1909). In architettura Wright ha costruito la *Robie House*, libera da simmetrie, consonanze, cromatismi, già prima sintesi audace della sua poetica. Nel 1925 Proust continua la sua prosa *cromatica* (pubblicazione de *La Fugitive*), Schöenberg ha già composto la sua prima opera seriale (*Suite op. 25*, per pianoforte, 1924), mentre Le Corbusier ha approntato i *cinque punti per un'architettura nuova*. Nel 1922 era apparso, intanto, l'*Ulysses*.

Dissonanze. Va ricordato che tale concetto è valido solo in rapporto al concetto di consonanza e questo, in musica, da cui le categorie sono tratte, vale solo per un contesto tonale. Applicando un sistema seriale, non avrà più senso parlare di questo concetto. Tuttavia l'orecchio non sarebbe d'accordo. Esso non solo avverte la dissonanza in un contesto tonale, ma capta la consonanza in un contesto atonale.[9] Perciò, in nome dell'orecchio, Schöenberg e i suoi discepoli bandivano la ripetizione di intervalli e accordi che ricordavano i riposi e le quietie tonali.

Un esercizio difficile e rischioso, ma interessante, è scoprire la consonanza in un contesto atonale e la dissonanza in un contesto tonale, in letteratura e architettura.

3. Tridimensionalità antiprospettica

Come leggeremo questa invariante in letteratura? La trasformerei in *Tridimensionalità antillusionistica*. Ma vanno chiariti 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).[10]

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, ma crearne uno nuovo non dipendente dall'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.[11]

Ritorniamo ora alla nostra lettura della terza invariante. Perché *antillusionistica*? La prospettiva è una tecnica illusionistica[12]: rappresenta la terza dimensione con strumenti bidimendionali. 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 o in Ritsos.

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 = oggetto-soggetto della narrazione, che funga da centro catalizzatore e subordinatore.

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.[13]

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. Sintassi della scomposizione quadrimensionale

"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 soprattuto da dentro, smembrandone i volumi, smontando pareti, solai, tetti, revisionandone le sequenze e gli incastri, per penetrare l'organismo spaziale nella sua dinamica temporale[14]: ... 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.[15] Tentiamo una parafrasi e un commento: — ... 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.

Un approccio che per certi versi potrebbe introdurci alla scomposizione è quello analizzato da Barthes in Fourier: "... 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 potremmo chiamare *paragrammatismo*: vale a dire la sovraimpressione (con doppio ascolto) di due linguaggi ordinariamente preclusi l'uno dall'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."[16]

Tra i cataloghi del *Pantagruel* ve n'è uno qua e là *paragrammatista*: titoli di libri della biblioteca di San Vittore, cito tre esempi: *Le Culot de discipline*; Beda, *De optimate triparum*; *La Profiterolle des indulgences*.[17] Gadda è un grandissimo paragrammatista.

Una storia con i suoi episodi viene anzitutto smontata nei suoi elementi costitutivi, formali (trame, temi, tipi di discorso e voci, filosofemi ecc.) e grammaticali molecolari e atomici (periodi, frasi, parole); poi i vari elementi di ogni classe vengono riassemblati 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, esaltadone la valenza struttiva. Più trame possono confrontarsi, trattate a pari livello, in una complessa rete di intersecazioni, ognuna sezionata nei suoi elementi costitutivi in relazioni funzionali. (Per accentuare la natura sintattica del metodo scompositivo abbiamo citato un sistema complesso, ma è evidente che si possono costruire anche modelli semplicissimi, perfettamente aderenti a tale poetica).

"Smembrandosi, l'edificio calamita in sé lo spazio urbano e proietta in esso le sue parti.[18] 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 del 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.[19] Angolo in letteratura? Azzardo un tentativo.

In poesia; il notissimo incipit de *Il passero solitario*:[20] "D'in su la vetta della torre antica,/ Passero solitario, alla campagna / Cantando vai finché non muore il giorno;/ Ed erra l'armonia per questa valle./ Primavera d'intorno / Brilla nell'aria e per li campi esulta/ecc. *Ed erra l'armonia per 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 ripercorrere tutta la storia artistica scoprendone la modernità, cioè una vocazione comunicativa perennemente ricontestualizzabile".[21] Non occorrono parafrasi.

5. Coinvolgimento estetico delle forme struttive
Questa invariante sembra riguardare troppo l'aspetto tecnico, ingegneristico dell'architettura, come trovare un'analogia in letteratura, dove non vi è ricerca sui materiali ecc.?
Apparentemente. Pensiamo quante volte, leggendo un romanzo tradizionale, abbiamo avvertito momenti di stanchezza, sentiamo qualcosa di inutile, di pesante, vi sono raccordi prolissi... certo poi se il romanzo è buono, tutto si aggiusta, ritorna ad essere avvincente. L'arte di costruire gialli soddisfa questo desiderio, essere sempre avvincenti, non annoiare mai. Trovare una trama così conseguente da non aver bisogno di alcun altro espediente per trattare la storia. La trama è la struttura più elementare a cui fa ricorso la narrativa, è la sua nudità a rendere un buon giallo attraente ed emozionante. Il lettore avverte di partecipare al meccanismo, di essere coinvolto dallo scrittore nell'intreccio strutturale; il giallo è un orologio con la cassa trasparente, dove una parte del congegno è visibile e l'altra si indovina, un enigma ma un enigma esibito, nudo, esplorabile.
Ma torniamo al nostro romanzo, cos'è successo quando ci ha annoiato? Forse lo scrittore ha pensato di dover costruire un ponte tra un episodio e l'altro o un arco per giustificare un passaggio, un cambio di rotta. In realtà lo scrittore non aveva niente da dire, c'era semplicemente un buco, un vuoto, ma come esibire quella nudità, quel passaggio ardito, agli occhi del lettore (e forse anche ai suoi)?
"Esempio clamoroso la torre Eiffel. I quattro arconi che sembrano sopportarne il peso alla base sono falsi. Il celebre ingegnere francese non osò affrontare lo "scandalo" di costruire la torre secondo le autentiche forme struttive, quattro piloni ricongiunti in alto, bisogna rispettare la "staticità visuale" classica, anche contraddicendo la realtà. Perciò applicò un grosso, pesante, inutile trave su ciascun lato, e vi appese gli archi. Questi sono sostenuti ma sembrano sostenere: i classicisti erano così soddisfatti. Spreco tipico, perpetrato in un'opera di ingegneria".[22] *Nudità delle forme struttive*, dunque, è un principio etico prima che estetico ed estetico prima che tecnico.
Si decora, si riempie, si interpola per surrogare la disorganicità, perché si è partiti da uno schema estrinseco e non da un presupposto organico, da una struttura davvero innervante, i *buchi*, in tal caso, sono difetti di costruzione, ma è comunque meglio esibirli che nasconderli. Nessuna paura del vuoto.[23] Spogliato del superfluo ecco il nostro romanzo diventare un breve, esplosivo dilemma narrativo.
Il primo esempio estremo di nudità strutturale in poesia è *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé.[24] Non nascondere la struttura significa coglierne la bellezza formale, distinguere l'essenza dall'orpello. Esempi invece si raccordi estrinseci e decorativi, di collegamenti esteriori di un materiale per sua natura eterogeneo e disorganico, si trovano ne *L'apprendistato di Guglielmo Meister (Wilhelm Meister Lehrjahre)* di Goethe, simile al *Faust* nella genesi e, in parte, nei difetti.

6. Temporalità dello spazio
"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'anti-prospettiva, 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".[25] "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".[26]
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 percorso intermittente spazio-temporale. L'elenco diversificando il simile e unendo poli lontani, svela campi magnetici, crea cortocircuiti ad ogni pagina. L'antiillusionismo 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 i nessi dei *narrabili*. 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.

separated minds, the genuine polyphony of fully autonomous voices, effectively constitutes the fundamental characteristic of Dostoevsky's novels... a plurality of equivalent minds each with their own worlds are united, preserving their own incompatibility, within the unity of a particular event". "The principal heroes... are... not only objects of the author's word, but also subjects of their own immediately significant word".[6]
Polyphony must be investigated; not only announcing every unit of thought, but also of style, language, type of discourse etc., striving to explore the maximum objectivity of every single individual voice or homogeneous group of voices. From polyphony we arrive in this way at polytonality. The articulation and the disarticulation of these units, will tend to exalt its particular meaningfulness, the individual objective essence, and will work for dialectics, contrast and variety but never for subjection, hierarchic subordination or repetition. Every voice is guaranteed its own specific value. The semantic unit in this way finds itself in every particular unit and, together, the voice or the group of voices will not be an inorganic, inert, instrumental, semantically and formally insufficient part, but a small monophonic or micropolyphonic organism, articulating itself within a more complex polyphonic or polytonal framework.
We have referred to voices, but there are no areas of narrative where it is not possible to intervene in the same way, from the word to the themes, from the sentences to the period. Every part of the narrative can be made semantic again.

2. Asymmetry and dissonance
Asymmetry. It is easy to be unconsciously asymmetrical in literature, while it is impossible to be unconsciously symmetrical in architecture. As far as the consequences are concerned, the aesthetic and functional damage produced by symmetry in architecture seems to be incomparably superior. Perhaps it would be useful to quote, first of all, the asymmetry in the external subdivision: chapters and paragraphs. Sterne (more than two centuries ago) invited the reader to fill a page that he had left completely blank, inserted black pages, together with other bizarre graphics, details and evident signs of a naturally open work (Rabelais was his forerunner). Jokes? Provocation? Also, but they taught one to think differently about the page and I am not referring to the graphic dimension of the text, but rather to the liberation from any kind of extrinsic order, from any kind of forced quantitative homogeneity. Why should the rhythmic cadences imposed by the pauses and the resumptions always fall at the same empiric distance? Another example. Why not create more different and differentiated entrances, more exits? A text begins with the beginning of the story, it ends with its end. You will say that a text is never like that, *all the better, but then why conceal it? An asymmetrical approach, that extols the narrative function and underlines the versatility of the text, demands to be free from every symmetrical superstructure.*
As far as the period is concerned in prose, the question is so complex that it cannot be reduced to a few lines; concinnity (symmetry) and parallelism against inconcinnity and chiasmi? Hypotaxis (the hierarchic subordination of one clause to another) against parataxis (the placing side by side of clauses of the same degree)?
The problem is far more complex than anyone can imagine; I will restrict myself to a controversial point. What is the period model preferred by Flaubert? And that chosen by Proust?
The harmonies that Flaubert was looking for when he re-read his periods aloud were guided by a melodic Classicist and symmetrical ear, in parallel quantities: the period rises, pauses a little and then falls again without risks or jolts, in perfect harmony, *safeguarding the tonality. Wagner, in the meantime, lacerated the tonal fabric, piercing the diatonic structure with exasperated chromatisms (*Tristan *is 1857, the same year that* Madame Bovary *was published).*[7]
In the last years of the nineteenth century some disquieting and transgressive works were published in France. When Proust started his Recherche *with his analytical and overburdened, and in many ways, chromatic prose,*[8]*, he is a Wagnerian behind the times; Ives was already polytonal and polyrhythmic, he injected popular tones into the court, he experimented with melodic superimpositions, unusual sonority, timbrous magmatism (in 1906 it is the fourth part of* Holidays Symphony: Thanksgiving and/or Forefathers' Day, *in 1909 the first part:* George Washington's Birthday),

Schönberg had already passed from the tonal dissolution of Kammersymphonie op. 9 (1906) to the tonal suspension of Drei Klavierstucke op. 11 (1909). In architecture Wright had built the Robie House, free from any symmetry, consonance and chromatisms, already the first audacious synthesis of his poetics. In 1925 Proust continued his chromatic prose with the publication of La Fugitive, Schönberg had already composed his first serial work (Suite op. 25, for piano, 1924), while Le Corbusier had prepared the five points for a new architecture. Meanwhile, in 1922 Ulysses appeared.

Dissonance. It must be remembered that such a concept is valid only in relation to the concept of consonance and this, in music, from which the categories are treated, is only valid for a tonal context. In applying a serial system, there is no longer any point in speaking about this concept.

However, the ear would not agree. It not only perceives the dissonance in a tonal context, but it also picks up the consonance in an atonal context.[9] Therefore, in the name of the ear, Schönberg and his followers announced the repetition of intervals and chords that recalled pauses and tonal silences.

A difficult and risky, yet interesting, exercise, is to discover the consonance in an atonal context and the dissonance in a tonal context, in literature and architecture.

3. Anti-perspective tridimensionality

How can we interpret this invariant in literature? I would transform in into anti-illusionistic tridimensionality. But the terms must be clarified.

Let us try, first of all, to read the three dimensions in a temporal vein, avoiding the more possible spatial concepts. The first two would be interpreted as chronological dimensions of events: the sequence and unfolding of a now and a then. The third dimension, the depth, we could interpret as the verification of a dividing up of time into physical (real) and interior (the time of the conscience), or rather into physical and mnemonic or into chronological and mythical. A subjective time and an archetype respond to an objective time. Real time, interior time, mnemonic time and mythical time — these times are easy to read in literature, at times isolated, at times together.

A very brief mention of two traditional tridimensional instruments of narrative prose. The classical process of digression, waits for and interprets the various sides of the narrative theme, it skims over decontextualization, it opens up gaps, real perspectives. As with music hyper-modulation has led to the release from the tonal center, so digression has made it possible to be free from the subject of the discourse, at least in the traditional sense. In the twentieth century this has taken on new forms; the interior monologue is a digression from the conscience that denounces the expanding and relentless digressive flow of our minds (the prototype of the associative mechanism can be found in the famous Murders in the Rue Morgue by Poe).[10]

Description is another classical instrument of tridimensional intervention in narrative time; this creates static time, it analytically reconstructs its objects. A truly tridimensional descriptive technique should not give an illusion of the object, but create a new one not dependent on the object taken as a model, if not for an illusion; it should in a word, recreate it, not suggest it. Kafka does not imitate objects when he describes them, he creates them, they not only have no need for an empiric model to refer to, but rather they are models in their own right, individual entities, and live within the page.[11]

Let's now return to our reading of the third invariant. Why anti-illusionistic? Perspective is an illusionistic technique:[12] it represents the third dimension with bidimensional instruments. In architecture, we know what this means, but in literature?

Let us look at mythical time: let's look at a historical and macroscopic example. Manzoni's anticlassicist and anti-Arcadian controversy concerned a false, showy, fictitious paganism, exposing its deceptiveness and emptiness. The mythical dimension is created, not pillaged from monuments of the past, the myth will issue forth naturally, like ulterior time, as an interpretation tinged with phenomena of the present. It is enough to think of Verga's epic works. Or else the ancient myth becomes compared or intertwined with the modern one, as in Joyce or in Ritsos.

As description frees itself from any kind of naturalistic dependence, so digression becomes just like a launching pad. Once the tonal gravitational quality is broken, every digressive subordination ceases, digression ceases. There is no longer a tonic=object-subject of the narration, that acts as catalyst and subordinator center. All the dimensions of the text are justly pursued and no longer in long wandering digression = modulations in horizontal sequence (in various ways: Sterne, De Quincey, Stendhal of the travel texts, Melville, Tolstoy, Proust, Savinio of Ascolto il tuo cuore città (Listen to your heart, city), to name but a few...) but through their concise setting-up in a compositive organic structure.[13]

Real, interior, mnemonic, mythical time... to graft and coordinate each one with the others. A mythical lapse peers from interior time, torn by a material tangle of real time: a total aggression of narrative time. In architecture? Mendelsohn.

4. The syntax of four-dimensional decomposition

"As a pedagogical instrument, neoplasticism infers a decompositional analysis of the object, the identification of their constitutive elements and their reconstruction in a dissonant unit. It teaches one to attack the building box from the outside but above all from the inside, dismembering its volumes, dismantling walls, floors, roofs, rethinking its sequences and its joints, in order to penetrate the spatial organism in its temporal dynamics.[14] "...reducing masses and volumes to surfaces and lines, or better to independent levels, juxtaposed and intersected but always conflicting with each other, in order to realize a spatial-temporal fruition in an uninterrupted "filmed" sequence of equivalent images".[15]

Let's attempt a paraphrase and a comment: — ... it teaches one to attack the narrative machine from the outside and above all from the inside, dismembering the periods, dismantling the constitutive elements of narrating, from the themes to the types of discourse, rethinking its sequences and its joints, in order to discover the spatial dimension in the temporal organism. — ... Reducing chapters and periods to phrases and words, or better, to levels of independent reading, juxtaposed and intersected, but always conflicting with each other, etc. —

An approach that from certain aspects could introduce us to decomposition is that analysed by Barthes in Fourier: "... Fourier does not get tired of combining strange and delicious, ridiculous and resolute syntagmas, where the pastries... are associated with terms of extreme abstraction ('the 44 systems of pastries'. '... the baked pastries anathematized by the council', 'the pastries adopted by the council of Babylon', etc.). It is exactly what we now could call paragrammatism: which means the superimposition (with double hearing) of two languages that are normally precluded from one another, the interweaving of two classes of words whose traditional hierarchy has not been annulled, flattened, but rather — something much more subversive — disorientated: the Council and the System pass their nobility to the pastries, the pastries pass their futility to Anathema, a sudden infection unbalances the institution of the language".[16]

Among the catalogs of the Pantagruel there is every now and then a paragrammatist: I quote three examples of book titles from the San Vittore library: Le Culot de discipline, Beda, De optimate triparum, La Profiterolle des indulgences[17]

Gadda is a great paragrammatist. A story with its episodes is first of all dismantled as regards its formal, constitutive (plots, themes, types of discourse and voices, philosophical statements etc.) and atomic, molecular and grammatical (periods, phrases, words) elements; then the various elements of every class are reassembled intersecting the various classes, through processes of aggregation (free or serial or modular etc.), directing themselves towards the opposition, the dissonance, variety, exalting the intrinsic peculiarity of every element in this way, isolating its semantic meaningfulness and as a consequence increasing its magnetic radiation, magnifying its structural value. Several plots can be confronted, treated at the same level, in a complex network of intersections, each one dissected into its constitutive elements in relation to its functions. (In order to emphasize the syntactic nature of the method of decomposition we have quoted a complex system, but it is evident that it is also possible to construct very simple models, in perfect harmony with such poetics).

"Dismembering itself, the building attracts the urban space and projects its parts into it".[18] — Dismembering itself the text attracts silence, the absence of signs, the other infinite social signs and projects its voice, its own signs into these.

"The method of the decomposition and reassembly of the volumes finds its salient point in the corner solutions that measure the closure or the flexibility of the building box... the intensity of the dialog between internal and external spaces, construction and city. Therefore... a knowledgeable look at De Stijl's main themes... he fixes his attention on the corner joints, knowing how to determine, in the majority of cases, indubitable proof of expressive value.[19] The corner in literature? I will try to explain. In poetry; the well-known incipit of Il passero solitario.[20] "D'in su la vetta della torre antica/Passero solitario, alla campagna/Cantando vai finché non muore il giorno;/Ed erra l'armonia per questa valle./ Primavera d'intorno/Brilla nell'aria e per li campi esulta/ etc. Ed erra l'armonia per questa valle both softens and exalts the angular passage of Primavera d'intorno etc. It softens it in the horizontal sequence of the verses, so that there is a natural process, the sweet curvature from the evening muore il giorno, that close the first episode, to the joyful day-time spaces of brilla and esulta of the Primavera nell'aria, through that erra that is lost (night) and together free to wander (day). It exalts it in its vertical vision, with the extraordinary flight of a free, wandering harmony, that absorbs the space (the valle) and seems to swallow up the reader in infinity.

"It cannot be repeated enough that the modern architectural language is not the language of modern architecture, but a way of going over all its artistic history again discovering its modernity, in other words, a communicative vocation that can be repeatedly replaced in a context".[21] Paraphrases are not necessary.

5. Aesthetic involvement of the structural forms

This invariant seems too much to concern the technical and engineering aspect of architecture, how do you find an analogy in literature, where there is no research into materials etc?

Let us think how many times, reading a traditional novel, we have experienced moments of tiredness, we have felt something useless, turgid, there are long-winded connecting passages... then, of course, if the novel is good, everything adjusts itself and returns to being charming.

The art of writing thrillers satisfies this desire, to always be charming, never to be boring. To find such a consistent plot so as not to need any further device to take care of the story. The plot is the most elementary structure to which the narrative resorts; it is the simplicity of the thriller that makes it good and exciting. The reader feels he is participating in the mechanism, being involved by the writer in the structural plot. The thriller is a clock with a transparent case, where a part of the mechanism is visible and the other is guess-work, an enigma but an exhibited, simple and explorable enigma. But let's go back to our novel, what happened when we became bored? Perhaps the author thought he had to build a bridge between one episode and another or an arch in order to justify a passage, a change of direction. The truth is that the writer had nothing to say, there was simply a hole, an empty space, but how does he present this simplicity, this risky passage to the readers' eyes (and perhaps to his own)? "A clamorous example is the Eiffel Tower. The four great arches that appear to support its weight at the base are false. The renowned French engineer did not dare to face the "scandal" of constructing the tower according to the authentic structural forms — four piers joining up again at the top; it was necessary to respect the "visual static equilibrium", even contradicting reality. And so he placed a huge, heavy, useless girder on each side, and suspended the arches there. These are supported but appear to support: so the Classicists were satisfied. A typical waste perpetrated in a work of engineering.[22] "The simplicity of the structural forms, therefore, is an ethical principle before being aesthetic, and aesthetic before being technical. One decorates, fills up, interpolates to replace the non-organicity, because one has started out from an extrinsic plan and not from an organic premise, from a truly innervating structure; the holes, in this case, are constructional defects, but it is however better to display them than to hide them. No need to fear an empty space.[23] Stripped of the superfluous, our novel becomes a brief, explosive narrative dilemma.

The first extreme example of structural simplicity in poetry is Un coup de dés jamais n'abolira le hasard by Mallarmé.[24] Not concealing the structure means understanding its formal beauty, distinguishing the essence from the frills. Examples instead of extrinsic and decorative joints, of exterior connections of a material that is by nature heterogeneous and non-organic, can be found in William Meister's apprenticeship (Wilhelm Meister Lehrjahre) by Goethe, not unlike Faust in its genesis and, in part, in its defects.

6. The temporality of space

"The sixth invariant of the modern language: temporalized space, lived in and socially enjoyed, capable of welcoming and exalting events. Drawn into temporalized space the first five invariants become more significant. The list is its premise. Asymmetry and dissonance are the indispensable characteristics, because faced with a symmetrical building one does not move, one just contemplates and that's all. The anti-perspective, the other consequence; to temporalize means moving the viewpoint ceaselessly. Decomposition and structures in projection are the direct instruments to temporalize, they break up the bow, they bite off its corners".[25]

"Life is always assaulted by events; it is a question of grading its dynamism, but in no case can it be reduced to zero. In any kind of room, one makes a journey, penetrates the space, crosses it, leaves it: all this must be foreseen, shaped and planned. What is the free plan, the principle of flexibility, the flow of one zone into another? A different way of expressing temporality".[26]

Architectural space studied for life and in life interprets and assumes time as an element that cannot be eliminated. In literature the opposite will happen, considering that the spaces in narrative time will take on the shape of the places where action, exchange and exploration have taken place. Breaking up the temporal continuum will lead to the creation of an intermittent spatial-temporal passage. The list diversifying the similar and uniting distant poles, reveals magnetic fields and creates short-circuits on every page. The tridimensional anti-illusionism unravels and multiples the times, generating places of accord/discord, crossroads that branch out in every direction. The method of decomposition applied to the plot, to the articulation of the voices, to the thematic nuclei etc. airs and loosens the nexes of the narratable. *The anti-decorative simplicity bares the corners and the edges to indeterminateness. Dismantling and orchestrating the objects and the nexes of the* narratable *within the organic synthesis, the space penetrates everywhere, airing, creating diverse climates, pervading and occuping the text with silence and voids.*

7. Reintegration building-city-territory

One of the paraphrases that we have attempted in treating the syntax of decomposition: dismembering itself the text attracts silence, the absence of signs, the other infinite social signs and projects its voice, its own signs into these; it translates two types of reintegration in literary terms: that of silence as the active part of the text and that of the various indeterminate sign values of the outside.

Another re-integration is the aulic-vernacular *one.*

The subversive charge of linguistic contamination is unlikely to cross the boundaries of parody. The anticlassical tradition is an appanage of comedians and satirists. The writer cannot afford to use the literary language together with popular jargon or technical languages — or to appropriate other linguistic systems — without justifying his intervention as ironic mediation, in other words, parody. Asor Rosa rightly pointed out speaking of Marino: "Classical prejudice, according to which a realistic vision of the world is not given without passing through the distorting lens of the comic, is still alive in Marino. His expressionism therefore represents only a further accentuation of this prejudice: even if here and there, it seems to be able to collect the loose fragments of non-academic, non-literary perceptions of a vast sensitive world.[27] *The prejudice that Asor Rosa speaks of must be overcome in both directions. The court language had already been stripped bare and recuperated from the parodies of the comic Latin theater, that had identified its comic value and consequently enlarged its communicative resources; Zola and Verga were the first to reveal the* serious, *non-humorous style of* base *language, liberating it from "classical prejudice" and so completing its expressive arc. Now; spoken language, dialects, thieves' cant and slang, post-grammatical argot (like that of* Finnegan's Wake*), invented languages, political and journalistic jargon, technical languages, court and literary language can be used in all books, individually or together, free from any kind of confinement, not last that of the* serious *and the* humorous.

The final reintegration that I am proposing is that of the writer-reader. *The reader plays with the writer, the latter invites him to participate in the text, he urges him on, he doesn't lull him in a hypnotic sense but confronts him, provokes him; it is the reader and writer who write the text together. Therefore the text will have ample spaces of* silence, *intervals, sharp turns; the impotence of the writer will not be hidden or disguised but presented to the reader because they are living the creative experience together. Many texts suffer from maniacal and monumental solipsism (the supposition of* Recherche *is a divided ego, but Proust's* ego *are on Proust inside another, when does he ever change his prose and his vision of the world?); use more distinct and identifiable codes, intersect the various narrative times, individualize the voices, upset the plot and the other narrative dimensions, work on various levels, striving for disintegration and reintegration from above and below, open, as a natural consequence, the doors to the reader.*

Live the text

The plot leads the reader where he wants, the narrative decomposition invites the reader to traverse different itineraries, not to passively experience one route but to participate in various routes. Not unidirectional but multidirectional time, broken up and recomposed in space.

Against monumentalism

It is within the dimension of the story that one should work today on the novel. Webern reclaims music, his is not only an aesthetic but a cultural synthesis, he speaks to ears that know Beethoven, that know *Wagner and intend to space out as much implicit music in that proud silence, is implied.*

Multiplicity

In the presence of certain mindless accumulative elements of which the mass media provide us with daily examples, where monotony and non-semanticity reign undisputed, one can understand how some disgusted persons return to the famous Mies van der Rohe saying: more is less, *it is a comprehensible and respectable choice. I believe, nevertheless, that there is also a place for those who want to accept the great daily challenge, that of multiplicity.*[28] *Aseptic accumulation and eclectic contamination is not enough, it is necessary to pilot a syntax so complex that it succeeds in organizing more syntaxes, more grammars.*

Contamination or reintegration?

I believe that the concept of contamination can be substituted precisely by that of reintegration, or simply, integration. Integrating the different languages among themselves, the closed text disintegrates, rap *bites* the shadow of the cypresses, *the* divine breath of clear air *opposes, with its eternal force,* coca cola *and any kind of daily ephemeral element. It is exactly the opposite of nihilism, indeed, in religious terms, one could say that we are faced with a twofold act of faith in apparently oposite directions.*[29]

The open work

Gentilucci says apropos of experimental music: "it excludes exclusion", in it "one could say that the rules of the game are invented while playing" and concerning the open work: "The liberation from the impasse, in order to achieve genuine multipolarity freed from nihilism, consists in a system that does not negate any other system". And more besides: "... to intersect profound thematic references in a fragmented conservation style, made up of rapid accords/discords, without the preventive synthesis of a style that univocally selects the materials"; an "interweaving of codes that integrate or clash with one another: a code of codes, according to the exact words of the composer (Berio)".[30] *Nihilism belongs to the past, the teaching of Schoenberg and that of Cage not only can, but must coexist.*

Allogamy

Using the instruments of one discipline to attack another one is not a new procedure; there are those who have studied the relationships between Gothic architecture and the new-born polyphony and the exchanges between these. For the inauguration of Santa Maria del Fiore *in Florence, Guillame Dufuy composed a mottetto (*Nuper rosarum flores*) that seems to present subtle structural similarities to the church. Remaining within the field of music-architecture, among the noted and explicit interventions of our times I recall, for example,* Modulor *(1979), for four orchestras, by Giacomo Manzoni, constructed according to the logic of Le Corbusier's modulor coordination (*Insiemi *of 1966-67 applies instead the theories of Cantor). In the opposite direction I quote, among the numerous, a very recent example: the* Stretto House *in Dallas by Steven Holl*[31] *The rhythmic concept of the construction has been adopted in* Music for strings, percussion and celesta *by Béla Bartók. The margin of unpredictability of effects in the use of a procedure of one discipline applied to another discipline, can be considered as one of the prerogatives of a similar research. In fact, while the planning technique is determined and scheduled, the effects that spring from it (*allocarpia, *remaining a metaphor) are not so at all and they* re-semanticize *not only the explored discipline but also the one that has, so to speak, been plundered.*[32]

[1] *Respectively: Turin, Einaudi, 1973; Turin, Einaudi, 1974. From now on: Zevi L. for the former, Zevi P. for the latter.*

[2] *Zevi L. p. 13.*

[3] *A not only contemporary attitude; for the narrative character of medieval architecture cf. B. Zevi* Saper vedere l'architettura *(Knowing how to see architecture), Turin, Einaudi, 1986 (XV reprint; 1948), p. 75.*

[4] *On the formal revolution performed by Sterne in* Tristram, *cf. V. Sklovskij,* Una teoria della prosa *(A theory of prose), Milan, Garzanti, 1974, pages 170-215 (first edition Bari De Donato, 1966, original title* O teorii prosy, *translation from Russian by M. Olsoufieva).*

[5] *Zevi L. p. 14.*

[6] *M. Bachtin,* Dostoevskij. Poetica e stilistica, *Turin, Einaudi, 1968, pages 12-13 (original title* - Problemy poetiki Dostoevskogo.

[7] *It is not necessary to quote Flaubert's modernity — it is enough to think of* Bouvard et Pecuchet *— but neither should his classicist limitations go unmentioned. Flaubert's genuinely modern vocation was repressed by his admiration for Boileau, the identification between objective form and classicist naturalism is unacceptable.*

[8] *Giacomo De Benedetti compares Proust with Wagner in* Proust 1925 *and in* Proust e la musica *in the collection of critical essays,* Saggi critici, *Milan, Mondadori, 1952, pages 181-224* passim.

[9] *A bit through habit, a bit by nature (the sequence of harmonics) are the much-discussed causes of this behaviour.*

[10] *Unfortunately we canont dwell upon other types of digression, like that which I would call vertical or internal to the meaning in Joyce's* Finnegan's Wake.

[11] *Kafka himself, in his* Diaries, *speaks about that "free zone of real description that detaches you from the experienced fact" F. Kafka,* Diari 1910-1923. Milan, Mondadori, 1977, p. 60, (first edition in another series, 1953, original title Tagebücher, *translation by E. Pocar).*

[12] *Plato had already argued against* skiagraphy, *that is, against perspective and therefore imitative and illusionistic painting, as a way, in general, not against art in its own right, but against the* mimetic *art of his time. cf. Francesco Adorno's enlightened essay under the heading of* Platone e Aristotele *in the* Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale, *Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1965 vol. VI, pages 226-236. Then in F. Adorno's* Studi sul pensiero greco *(Studies of Greeck thought), Florence, Sansoni, 1966, pages 3-42.*

[13] *Dante did the same, but used the classical invariants, "at least four", according to Remo Fasani's original interpretation: "repetition, synonymity, opposition and enumeration" (R. Fasani,* Sul testo della Divina Commedia. Inferno *(on the text of the Divine Comedy. Inferno), Florence, Sansoni, 1986, p. 8 anwards), rhetorical processes, together with the metric and prosodic ones, of a tonal, hierarchical and symmetrical tessitura, aimed at upholding a Thomistic vision of the world (that did not however exclude dissonance and* expression*)*

[14] *Zevi P. p. 209.*

[15] *Zevi P. p. 43*

[16] *R. Barthes,* Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso, *Turin, Einaudi, 1977, p. 82 (original title* Sede, Fourier, Loyola, *translation by L. Lonzi).*

[17] *Rabelais,* Oeuvres complètes, texte établi... par J. Boulenger... revue et complétée par *L. Scheler, Paris, Gallimard, 1955, pages 196-197.*

[18] *Zevi P. p. 206.*

[19] *Zevi P. p. 210-11.*

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

[21] *Zevi P. p. 210*

[22] *Zevi L. p. 44.*

[23] *The victory over agrophobia is common to the art and science of the twentieth century. On the parallelism between indeterminism in physics and* pure objectivity *in art and design, see Schrödinger,* L'immagine del mondo *(Vision of the world), Turin, Boringhieri, 1966, (1963), pages 49-50; cf. also pages 56-57; (for the quoted passages the original source is E. Schrödinger,* Uber indeterminismus in den Physik/Ist die Naturwissenschaft milieubedingt? *Leipzig 1932).*

[24] *Written and published in 1897. The particular graphic structure serves exclusively to extol the structural simplicity.*

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

[26] *Zevi L. p. 53-54.*

[27] *See the* Introduction *to Giambattista Marino,* Opere, *text by A. Asor Rosa, Milan, Rizzoli, 1967, p. 44.*

[28] Multiplicity *is the title of the fifth, and last, message directed by Calvino at the third millenium, in his* Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio *(American lessons. Six proposals for the next millenium), Milan, Garzanti, 1988, pages 101 onwards (of the sixth only the title remains,* Consistency*). The essay of the composer Armando Gentilucci is of 1980* Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice *(Beyond the avant-garde. An invitation to multiplicity), Discanto edizioni.*

[29] *And is it not perhaps Dostoevsky's way? "The fundamental characteristics of Dostoevsky's poetics is identified by Grossman in the violation of the organic unit of the material required by the customary canon, in the fusion of elements so heterogeneous and incompatible, within the unit of the romantic construction, in the laceration of the unitary and integral fabric of the narration. "This", he writes, "is the cardinal principle of his romantic composition: to submit the elements of the narration that are polarly incompatible to the unity of philosophical design and to the stormy motion of events. [...]*

That is why the Book of Job, *the Revelation according to St. John, the Evangelical texts... blend together here in an original way with the newspaper, witticism, parody, street scenes, the grotesque and even the pamphlet...'..." Bachtin, op. cit. p. 23.*

[30] *Op. cit.; in the order: pages 22-3; p. 43; p. 54; p. 64.*

[31] *In Domus, no. 744, December 1992, pages 56-65.*

[32] *cf. what Eisenman calls* dislocation: *"My work... reformulates the language, or moves (dislocates) the language from the outside, from physics, from biology, from the theory of catastrophes, from mathematics... in other words it is always pushing new things into Architecture from the outside". In* Controspazio, *Year XXIII, no. 1 January-February 1992.*

7. Reintegrazione edificio-città-territorio

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 letterati due tipi di reintegrazione: quella del silenzio come parte attiva del testo e quella delle varie valenze segniche e indeterminate dell'esterno.

Un'altra reintegrazione è quella *aulico-vernacolo*.

La carica eversiva delle contaminazioni linguistiche difficilmente valica i confini della parodia. La tradizione anticlassica è appannaggio dei comici e dei satirici. Lo scrittore non può permettersi di usare insieme alla lingua letteraria, il gergo popolare o le lingue tecniche — ossia di impadronirsi di altri cosmi linguistici — senza giustificare il suo operato come mediazione ironica, appunto, parodia. Notava giustamente Asor Rosa a proposito di Marino: "Il pregiudizio umanistico, secondo cui non si dà un'immagine realistica del mondo senza passare attraverso la lente deformante del comico, è ancora vivo in Marino. Il suo espressionismo rappresenta quindi soltanto un'ulteriore accentuazione di questo pregiudizio: anche se qua e là, sembra poter cogliere i frammenti sparsi di intuizioni non accademiche, non letterarie, di un vasto mondo sensibile".[27] Il pregiudizio di cui parla Asor Rosa va superato in entrambe le direzioni. L'aulico era stato denudato e recuperato già dalle parodie del teatro comico latino, che ne aveva individuato la valenza comica e perciò ampliato le risorse comunicative; Zola e Verga hanno svelato per primi il valore *grave*, non faceto, del *basso*, emancipandolo dal "pregiudizio umanistico" e completandone così l'arco espressivo. Ora; linguaggio parlato, dialetti, gerghi furbeschi e slang, argot postgrammaticali (come quello di *Finnegans Wake*), lingue inventate, gerghi politici e giornalistici, lingue speciali e tecniche, linguaggio aulico e letterario possono essere usati su tutti i registri, da soli o insieme, emancipati da qualsiasi confinamento, non ultimo quello del *grave* e del *faceto*.

L'ultima reintegrazione che propongo è quella *scrittore-lettore*. 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, lo provoca; sono il lettore e l'autore a scrivere il testo, insieme, perciò 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. Molti testi soffrono di solipsismo maniacale e monumentale (sarà un io diviso il presupposto della *Recherche*, ma gli *ii* di Proust sono un Proust dentro l'altro, quando mai cambia la sua prosa e la sua visione del mondo?), 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.

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. Webern prosciuga la musica, la sua è una sintesi non solo estetica ma 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, vi sia anche posto per chi voglia accogliere la grande sfida odierna, quella della molteplicità.[28] 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 loro forza eterna la *coca cola* e ogni sorta di effimero quotidiano. È esattamente il contrario del nichilismo, anzi, se osassimo parlare in termini religiosi, si potrebbe dire che si tratta di un duplice atto di fede in direzione apparentemente opposta.[29]

L'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: un codice dei codici, secondo le precise parole del musicista (Berio)".[30] Il nichilismo appartiene al passato, l'insegnamento di Schöenberg e quello di Cage non solo possono ma devono convivere.

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 1966-67 applica invece le teorie di Cantor). In direzione inversa cito, tra i molti, un esempio recentissimo: la *Stretto House* a Dallas di Steven Holl:[31] il concetto ritmico della costruzione è ripreso dalla *Musica per archi e celesta* di Béla Bartòk.

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.[32]

Le sette invarianti architettoniche in letteratura

The seven architectonic invariants in literature

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

[2] Zevi L. p. 13.

[3] Attitudine non solo contemporanea; sul carattere narrativo dell'architettura medievale cf. B. Zevi *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1986 (XV ristampa; 1948[1]), pag. 75.

[4] Sulla rivoluzione formale operata da Sterne nel *Tristram*, cf. V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 170-215 (prima ed. Bari De Donato, 1966, tit. or. *O teorii prosy*, trad. dal russo di M. Olsoufieva).

[5] Zevi L. p. 14

[6] M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 12-13 (tit. or. *Problemy poetiki Dostoevskogo*, trad. di G. Garritano).

[7] La modernità di Flaubert non ha bisogno di essere citata — basti pensare a *Bouvard et Pecuchet* — ma non vanno taciuti neppure i suoi limiti classicisti. La vocazione autenticamente moderna di Flaubert fu repressa dalla sua ammirazione per Boileau, l'identificazione tra forma oggettiva e naturalismo classicista è inaccettabile.

[8] Giacomo De Benedetti paragona Proust a Wagner in *Proust 1925* e in *Proust e la musica* nel volume *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 181-224 *passim*.

[9] Un pò l'abitudine, un pò la natura (sequenza degli armonici), sono le dibattute cause di questo comportamento, che qui possiamo solo sfiorare.

[10] Purtroppo non possiamo soffermarci su altri tipi di digressione, come quella, che chiamerei verticale o interna al significante in *Finnegans Wake* di Joyce.

[11] 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. di E. Pocar).

[12] 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.

[13] 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*).

[14] Zevi P. p. 209.

[15] Zevi P. p. 43.

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

[17] Rabelais, *Oeuvres complètes, texte établi... par* J. Boulenger... *revu et complété par* L. Scheler, Paris, Gallimard, 1955, pp. 196-197.

[18] Zevi P. p. 206.

[19] Zevi P. pp. 210-211.

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

[21] Zevi P. p. 210.

[22] Zevi L. p. 44.

[23] 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 Schrödinger, *L'immagine del mondo*, Torino, Boringhieri, 1966[2], (1963[1]), pp. 49-50; cf. anche pp. 56-7; (per i passi citati la fonte originale è E. Schrödinger, *Über Indeterminismus in der Physik/Ist die Naturwissenschaft milieubedingt*? Lipsia 1932).

[24] Scritta e pubblicata nel 1897. La particolare struttura grafica serve esclusivamente ad esaltare la nudità strutturale.

[25] Zevi L. p. 53.

[26] Zevi L. pp. 53-4.

[27] Vedi l'*Introduzione* a Giambattista Marino, *Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967, p. 44.

[28] *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, *Consistency*). 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.

[29] 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 — 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 san 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, *op. cit.*, p. 23.

[30] *Op. cit.*; nell'ordine: pp. 22-3; p. 23; p. 43; p. 54; p. 64.

[31] In "Domus", n. 744, dicembre 1992, pp. 56-65.

[32] 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.